

Stadtarchiv Mannheim

Nachlaß

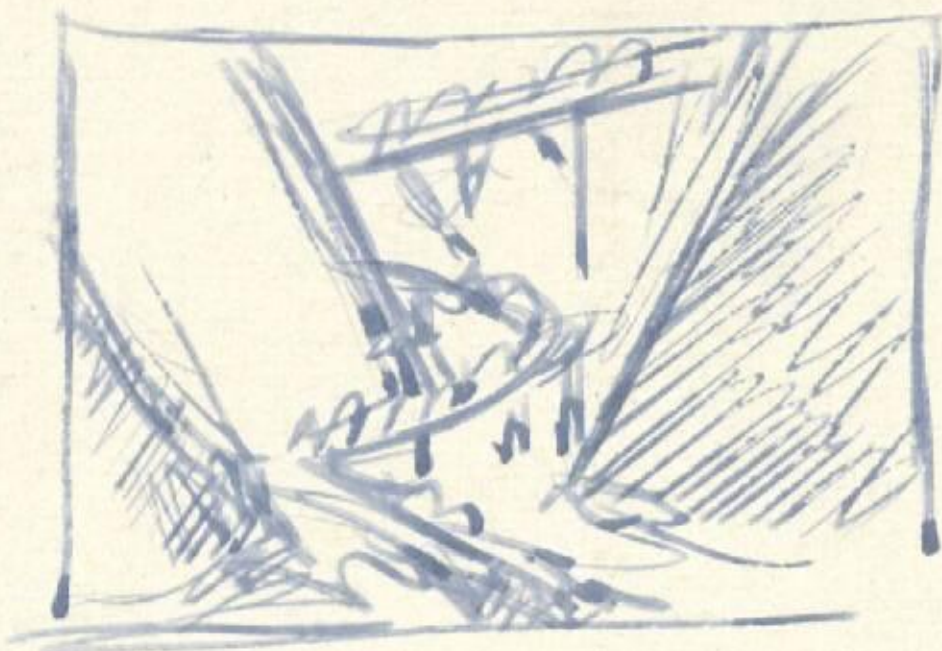
Hans Schüler

Zugang: 38/1969

Wiesbadener Theaterblätter

3. Jahrgang

Heft 7



HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

Spielzeit 1955/56



IHR GUTER STERN AUF ALLEN STRASSEN

Federico García Lorca

Carmen tanzt

Durch die Straßen von Sevilla
tanzt und tanzt Carmen.
Ihre Haare sind schon weiß,
und es glänzen die Pupillen.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Eine gelbe Schlange ringelt
sich beim Tanz in ihrem Kopf,
träumt von Liebsten anderer Tage.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Ganz verlassen sind die Straßen,
doch erraten sich in ihren
Tiefen andalusische Herzen —
und die suchen alte Dornen.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Deutsch von Enrique Beck

Aus seinem Roman „Der Zauberberg“

Hans Castorp war es, der den Plattenschatz in Ordnung hielt, den Inhalt der Alben auf die Innenseite der Deckel schrieb, so daß ein jegliches Stück auf Wunsch und Anruf sofort zur Hand war ... Die Sänger und Sängerinnen, die er hörte, er sah sie nicht, ihre Menschlichkeit weilte in Amerika, in Mailand, in Wien, in Sankt Petersburg, — sie mochte dort immerhin weilen, denn was er von ihnen hatte, war ihr bestes war ihre Stimme, und er schätzte diese Reinigung oder Abstraktion, die sinnlich genug blieb, um ihm unter Ausschaltung aller Nachteile zu großer persönlicher Nähe, und namentlich soweit es sich um Landsleute, um Deutsche handelte, eine gute menschliche Kontrolle zu gestatten. Die Aussprache, der Dialekt, die engere Landsmannschaft der Künstler war zu unterscheiden, ihr Stimmcharakter sagte etwas aus über des einzelnen seelischen Wuchs, und daran, wie sie geistige Wirkungsmöglichkeiten nutzten oder versäumten, erwies sich die Stufe ihrer Intelligenz. Hans Castorp ärgerte sich, wenn sie es fehlen ließen. Er litt auch und biß sich auf die Lippen vor Scham, wenn Unvollkommenheiten der technischen Wiedergabe mit unterliefen, saß wie auf Kohlen, wenn im Lauf einer oft zitierten Platte ein Gesangston scharf oder gröhrend verlautete, was namentlich bei den heiklen Frauenstimmen so leicht sich ereignete. Doch nahm er das in Kauf, denn Liebe muß leiden. Zuweilen beugte er sich über das Spielwerk, das atmend kreiste, wie über einen Fliederstrauß, den Kopf in einer Klangwolke; stand vor dem offenen Schrein, das Herrscherglück des Dirigenten kostend, indem er mit aufgehobener Hand einer Trompete den pünktlichen Einsatz gab ...

... Es war im zweiten Akt, in der spanischen Schenke, einer geräumigen Spelunke, dielenartig, mit Tüchern geschmückt und von defekter maurischer Architektur. Carmens warme, ein wenig rauhe, aber durch Rassigkeit einnehmende Stimme erklärte, tanzen zu wollen vor dem Sergeanten, und schon hörte man ihre Kastagnetten klappern. In demselben Augenblick aber erschollen aus einiger Entfernung Trompeten, Clairs, ein wiederholtes militärisches Signal, das dem Kleinen nicht wenig in die Glieder fuhr. „Halt! Einen Augenblick!“ rief er und spitzte die Ohren wie ein Pferd. Und da Carmen „Warum?“ fragte und „was es denn gäbe?“: „Hörst du nicht?“ rief er, ganz erstaunt, daß ihr das nicht eingehe, wie ihm. Es seien ja die Trompeten aus der Kaserne, die das Zeichen gäben. „Zur Heimkehr naht die Frist“, sagte

Carmen



Entwurf zum 2. Akt von Theo H. Döring

Die Heilige der Bleecker-Street



Kaufmann

Pohl

Barth

er opernhafte. Aber die Zigeunerin konnte das nicht begreifen und wollte es vor allem auch gar nicht. Desto besser, meinte sie halb dumm, halb frech, da brauchten sie keine Kastagnetten, der Himmel selbst schicke ihnen Musik zum Tanz und darum: Lalalala! — Er war außer sich. Sein eigener Enttäuschungsschmerz trat ganz zurück hinter dem Bemühen, ihr klarzumachen, um was es sich handle, und daß keine Verliebtheit der Welt gegen dieses Signal aufkomme. Wie war es denn möglich, daß sie etwas so Fundamentales und Unbedingtes nicht verstand! „Ich muß nun fort, nach Haus, ins Quartier, zum Appell!“ rief er, verzweifelt über eine Ahnungslosigkeit, die ihm das Herz doppelt so schwer machte, als es ohnedies gewesen wäre. Da aber mußte man Carmen hören! Sie war wütend, sie war in tiefster Seele empört, ihre Stimme war ganz und gar betrogene und beleidigte Liebe — oder sie stellte sich so. „Ins Quartier? Zum Appell?“ Und ihr Herz? Und ihr gutes, zärtliches Herz, das in seiner Schwäche — ja, sie gebe es zu: in seiner Schwäche! — bereit gewesen sei, ihm mit Gesang und Tanz die Zeit zu kürzen? „Traterata!“ und sie hob mit wildem Hohn die gerollte Hand an den Mund, um das Clairon nachzuahmen. „Traterata!“ Und das genüge. Da springe der Dummkopf in die Höhe und wolle fort. Gut denn, fort mit ihm! Hier sein Helm, sein Säbel und Gehänge! Machen, machen, machen solle er, daß er in die Kaserne komme! — Er bat um Erbarmen. Aber sie fuhr fort in ihrem glühenden Hohn, indem sie tat, als sei sie er, der beim Schall der Hörner sein bißchen Verstand verloren habe, Traterata, zum Appell! Barmherziger Himmel, er werde noch zu spät kommen! Nur fort, denn es rufe ja zum Appelle, und da störe er selbstverständlich auf wie ein Narr, in dem Augenblick, wo sie, Carmen, für ihn habe tanzen wollen. Das, das, das sei seine Liebe zu ihr! —

Qualvolle Lage! Sie verstand nicht. Das Weib, die Zigeunerin konnte und wollte nicht verstehen. Sie wollte es nicht, — denn ohne jeden Zweifel: in ihrer Wut, ihrem Hohn war etwas über den Augenblick und das Persönliche Hinausgehende, ein Haß, eine Urfeindschaft gegen das Prinzip, das durch diese französischen Clairons — oder spanischen Hörner — nach dem verliebten kleinen Soldaten rief, und über das zu triumphieren ihr höchster, eingeborener überpersönlicher Ehrgeiz war. Sie besaß ein sehr einfaches Mittel dazu: Sie behauptete, wenn er gehe, so liebe er sie nicht; und das war genau das, was zu hören José dort drinnen im Kasten nicht ertrug. Er beschwor sie, ihn zu Worte kommen zu lassen. Sie wollte nicht. Da zwang er sie — es war ein verteufelt ernster Moment. Fatale Klänge lösten sich aus dem Orchester, ein düster drohendes Motiv, das sich, wie Hans Castorp wußte, durch die ganze Oper bis zum katastrophalen Ausgang zog und auch die Einleitung zu des kleinen Soldaten Arie bildete, der neuen Platte, die nun einzulegen war.

„Hier an dem Herzen treu geborgen“ — José sang das wunderschön; Hans Castorp ließ die Scheibe auch einzeln, außer dem vertrauten Zusammenhang öfters laufen und lauschte stets in achtsamster Sympathie. Es war inhaltlich nicht weit her mit der Arie, aber ihr flehender Gefühlsausdruck war im höchsten Grade rührend. Der Soldat sang von der Blume, die Carmen ihm am Anfang ihrer Bekanntschaft zugeworfen, und die im Arrest, worein er um ihretwillen geraten, sein ein und alles gewesen sei. Er gestand tief erschüttert, er habe augenblicksweise dem Schicksal geflucht, weil es zugelassen hatte, daß er Carmen je mit Augen gesehen. Aber gleich habe er die Lästerung bitter bereut und auf den Knien zu Gott um ein Wiedersehen gebetet. Da — und dies Da war der gleiche hohe Ton, mit dem er unmittelbar vorher sein „Ach, teures Mädchen“ begonnen, — da — und nun war in der Begleitung aller Instrumentalzauber los, der nur irgend geeignet sein möchte, den Schmerz, die Sehnsucht, die verlorene Zärtlichkeit, die süße Verzweiflung des kleinen Soldaten zu malen, — da hatte sie vor seinen Blicken gestanden in all ihrem schlechthin verhängnishaften Reiz, so daß er klar und deutlich das eine gefühlt hatte, daß es „um ihn getan“ („getan“ mit einem schluchzenden ganztönigen Vorschlag auf der ersten Silbe), auf immer also um ihn getan sei. „Du meine Wonne, mein Entzücken!“ sang er verzweifelt in einer wiederkehrenden und auch vom Orchester noch einmal auf eigene Hand geklagten Tonfolge, die vom Grundton zwei Stufen aufstieg und sich von dort mit Innigkeit zur tieferen Quinte wandte. „Dein ist mein Herz“, beteuerte er abgeschmackter, aber allerzärtlichsterweise zum Überfluß, indem er sich eben dieser Figur bediente, ging dann die Tonleiter bis zur sechsten Stufe durch, um hinzuzufügen: „Und ewig dir gehör’ ich an!“, ließ danach die Stimme um zehn Töne sinken und bekannte erschüttert sein „Carmen, ich liebe dich!“, dessen Ausklang von einem wechselnd harmonisierten Vorhalt schmerzlich verzögert wurde, bevor das „dich“ mit der vorhergehenden Silbe sich in den Grundakkord ergab.

„Ja, ja!“ sagte Hans Castorp schwergemut und dankbar und legte auch noch das Finale ein, wo alle den jungen José dazu beglückwünschten, daß ihm durch das Renkontre mit dem Offizier der Rückweg abgeschnitten war, so daß er nun fahnenflüchtig werden mußte, wie Carmen es zu seinem Entsetzen schon vorher von ihm verlangt hatte.

„O folg’ uns in felsige Klüfte,
wilder, doch rein wehen dort die Lüfte —“

sangen sie ihm im Chor, — man konnte sie ganz gut verstehen.

„Offen die Welt — nicht Sorgen drücken;
unbegrenzt dein Vaterland;
und voran: das seligste Entzücken,
die Freiheit lacht! Die Freiheit lacht!“

Seit 1885

JOS. HUPFELD

G. m. b. H.

WIESBADEN

**Eisen- u. Sanitär-Großhandlung · Baumaterialien · Öfen · Herde
Gasgeräte · Propan-Geräte · Kühlschränke in allen Größen**

Büro und Stadtlager: Moritzstraße 5 · Hauptlager: Gartenfeldstraße 33-39 · Telefon 59621

**Ob gegen bar,
oder auf Kredit**

Sie kaufen bei uns –
so oder so –
immer vorteilhaft

Kaufhaus
KÖSTER

• *macht Dir's leichter!*

WIESBADEN · KIRCHGASSE

Vertrauliche Auskünfte über die Kreditge-
währung erhalten Sie im Hause.

**Eine große
Chance**

1 x
561 858,- DM

5 x
121 990,- DM



HESSEN-TOTO		A 90		A 1	
CLUB 1		CLUB 2		CLUB 3	
1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42
43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66
67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78
79	80	81	82	83	84
85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102
103	104	105	106	107	108
109	110	111	112	113	114
115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126
127	128	129	130	131	132
133	134	135	136	137	138
139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150
151	152	153	154	155	156
157	158	159	160	161	162
163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174
175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186
187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198
199	200	201	202	203	204
205	206	207	208	209	210
211	212	213	214	215	216
217	218	219	220	221	222
223	224	225	226	227	228
229	230	231	232	233	234
235	236	237	238	239	240
241	242	243	244	245	246
247	248	249	250	251	252
253	254	255	256	257	258
259	260	261	262	263	264
265	266	267	268	269	270
271	272	273	274	275	276
277	278	279	280	281	282
283	284	285	286	287	288
289	290	291	292	293	294
295	296	297	298	299	300

HESSEN-TOTO
WEST-SÜD-BLOCK

Ronnefeldt

Der rasig schme-
Assam Herrentee





... auch nach
der Vorstellung

CONDITOREI · WILHELMSTRASSE 44-46

HANS STÜCK

Ein Begriff für Qualität und gute Bedienung

**Ölbrenner u. Ölöfen
Kühlung u. Klima
Waschmaschinen**

WILHELMSTR. 18 · TEL. 23028 + 28433

HOTEL »Waldfrieden«

SCHLANGENBAD

HAUS I. RANGES

Hotel u. Restaurant ganzjährig
geöffnet · Die exquisite Küche
für verwöhnteste Ansprüche

JEDEN SONNTAG AB 16 UHR TANZTEE

Telefon: Schlangenbad 241



L. RETTENMAYER GmbH.

Inh. Dr. Oettinger

Wiesbaden · Moritzstraße 6 · Telefon 59616, 27880, 22384, 27115 · Schließfach 684

Spedition
Lagerung
Möbeltransport
Luftfrachten
Autoverkehre

Adolf Beck

DAS MÖBEL- UND EINRICHTUNGSHAUS
mit der großen und vielseitigen Auswahl

WIESBADEN · FRIEDRICHSTRASSE 38 · TELEFON 21244/46

Praktische GESCHENKE
 aus der PARFUMERIE **DETTE** Michelsberg 6
 machen besondere Freude

Für die Dame: Parfüm von Lanvin, Jaques Fath, Worth, Chanel usw., Puderboxen, Parfümzerstäuber, Reise-garnituren, Kamm- u. Bürstengarn. für den Frisier-tisch, Pantöffelchen - chic für Haus u. Reise, Geschenk-packungen mit erstklassiger Seife

Für den Herrn: Rasierapparate u. Pinsel, Rasierspiegel, Reise-Necessaires, Oberhemdentaschen, Eau de Cologne

und viele andere Geschenke

Kommen Sie zu uns - Wir beraten Sie gern!

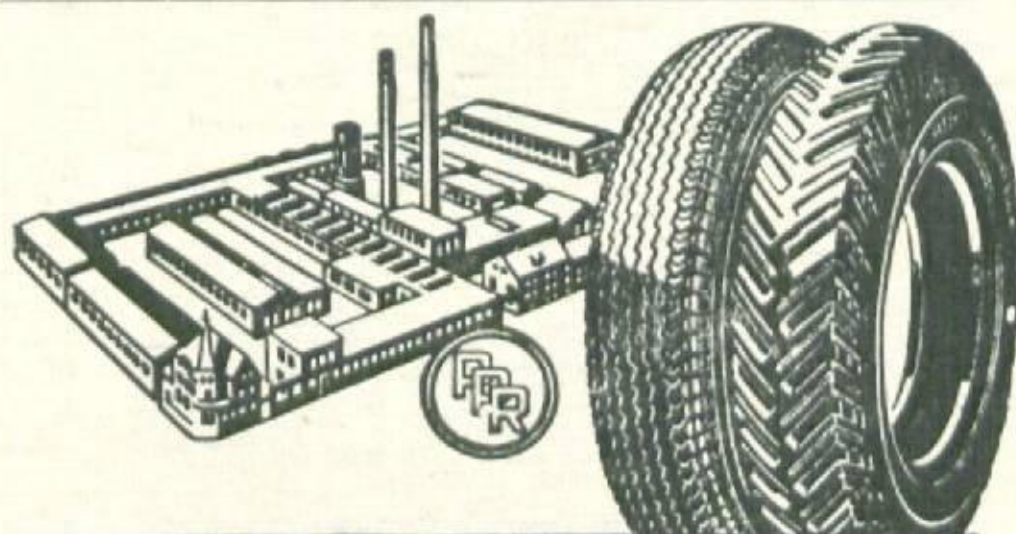
Durchgehend geöffnet

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Spielplan vom 25. Dezember 1955 bis 2. Januar 1956

Großes Haus

	In neuer Inszenierung	
So. 25.	Carmen	19.00—22.15
Mo. 26.	Hänsel u. Gretel / Puppenfee	14.00—17.00
	Figaros Hochzeit	20.00—23.15
Di. 27.	Die Heilige d. Blecker-Street	19.30—22.00
	Zum 25. Male	
Mi. 28.	Jockeles Weihnachtsabenteuer	14.30—16.30
	Stammreihe C/9	
	Zum letzten Male	
	Der Bajazzo / Gianni Schicchi	20.00—22.30
Do. 29.	Jockeles Weihnachtsabenteuer	14.30—16.30
	Die Csárdásfürstin	19.30—22.15
Fr. 30.	Carmen	19.30—22.45
	Zum 25. Male	
Sa. 31.	Wiener Blut	19.00—22.00
	Stammreihe G/10	
So. 1.	Die Meistersinger	18.00—23.15
	Stammreihe A/9	
Mo. 2.	Rigoletto	19.30—22.00



PETERS PNEU RENOVA-BAD HOMBURG
 Größtes Spezialwerk für Autoreifen-Neugummierung
 Anlieferung zweckmässig über den Fachhandel

*erles*

1. A k t : Micaëla, ein einfaches Mädchen vom Lande, besucht in Sevilla ihren Verlobten, den Sergeanten Don José, als er gerade auf Wache ist. Sie bringt ihm von der Mutter Grüße, Geld und einen Kuß. Während sie zu Besorgungen in die Stadt geht, erhält Don José den Befehl, die Zigeunerin Carmen ins Gefängnis zu bringen, die bei einem Streit unter den Arbeiterinnen der Zigarettenfabrik, in der sie beschäftigt ist, ein Mädchen mit dem Messer verletzt hat. Das zurückhaltende und gleichgültige Benehmen des Sergeanten reizt Carmen, und bald hat sie erreicht, daß Don José ihr die Flucht ermöglicht.

2. A k t : In der Schmugglerschenke des Lillas Pastia. Don José hat seine zweimonatige Gefängnisstrafe abgebußt. Carmen versucht ihn nun zur Fahnenflucht und zum Eintritt in die Schmugglerbande zu bewegen. Beim Ertönen des Zapfenstreichs will er zwar zur Kaserne zurückeilen, doch da erscheint der Leutnant Zuniga zu einem nächtlichen Besuch Carmens. In seiner Eifersucht greift Don José seinen Vorgesetzten mit der Waffe an, und Zuniga wird gezwungen die Schenke zu verlassen. Nun kann Don José nicht mehr zurück, er schließt sich der Schmugglerbande an.

3. A k t : Bei den Schmugglern im Gebirge. Carmens Liebe zu Don José läßt bald nach, und ihr Herz wendet sich einem andern zu: dem Stierkämpfer Escamillo. Als dieser sie aufsucht, gerät er zunächst an den eifersüchtigen Don José, der ihn zu einem Zweikampf mit dem Messer herausfordert. Aber Carmen rettet Escamillo durch ihr Dazwischentreten das Leben. Micaëla versucht noch einmal, den Geliebten zur Umkehr zu bewegen. Sie hat sich in diese unheimliche Gegend gewagt, um ihm zu sagen, daß seine Mutter im Sterben liegt. Er geht mit ihr, doch droht er Carmen, daß er wiederkommen werde.

4. A k t : Vor der Stierkampfarena wird Carmen von ihren Freundinnen vor Don José gewarnt, doch sie kümmert sich nicht darum. Sie weist den erneut um ihre Liebe Flehenden kalt ab und bekennt sich zu Escamillo. Als sie Don José den Ring, den er ihr einst schenkte, vor die Füße wirft, sticht er sie nieder.

Ihr Strumpfspezialgeschäft

**DIE Strümpf
VITRINE**

Wiesbaden · Langgasse, neben Kurierhaus
Wiesbaden-Biebrich · Rathausstraße 41

eidung

X

erles

Großes Haus

Sonntag, den 1. Januar 1956, 18.00 Uhr

Die Meistersinger von Nürnberg

Oper von Richard Wagner

Musikalische Leitung: Arthur Apelt
Spielleitung: Friedrich Schramm

Mittwoch, den 11. Januar 1956

Neuinszenierung

Clivia

Operette von Nico Dostal

Musikalische Leitung: Bernhard Stimmler
Inszenierung: Hans Heinz Steinbach /
Claus Peter Witt
Bühnenbild: Eugen Winterle
Tänze: Hans Heinz Steinbach

Die letzten Aufführungen
des Weihnachtsmärchens im Großen Haus

Jockeles Weihnachtsabenteuer

von Suzanne Ritter
Musik von Wolfgang Rennert

Am 28., 29. Dezember 1955,
7., 11. und 15. Januar 1956

Kleines Haus

Mittwoch, den 18. Januar 1956, 19.30 Uhr

Neuinszenierung

Die Ratten

Berliner Tragikomödie
von Gerhart Hauptmann

Inszenierung: Axel Ivers
Bühnenbild: Theo H. Döring

PELZE *Schwerdtfeger*

KIRCHGASSE 76

DER KORSCHNERMEISTER BEDIENT SIE SELBST

eidung

*Immer
gut bedient
bei*



FRIEDRICHSTRASSE 53

MEIXNER

Das Haus für auserlesene



Stets elegant

mit BUSTENHALTERN und MIEDERN von

Erna Ackermann

WIESBADEN

Langgasse 10 · Fernruf 23692

In Wiesbaden raucht man



Königsbacher
PILSENER
immer begehrt

In neuer Inszenierung

Carmen

Oper in 4 Aufzügen von H. Meilhac und L. Halévy

Musik von Georges Bizet

Rezitative von E. Guiraud

Musikalische Leitung:	Arthur Apelt
Inszenierung:	Friedrich Schramm
Bühnenbild:	Theo H. Döring
Kostüme:	Ursula Inge Amann
Chöre:	Karl Howe
Tanz:	Hans Heinz Steinbach

Sonntag, den 25. Dezember 1955

Anfang 19.00 Uhr Ende etwa 22.00 Uhr

Nach dem 1. und 2. Akt größere,
nach dem 3. Akt kleinere Pause

Das führende Spezialhaus

für gute

Herren-, Damen-
und Kinderkleidung

EIXLER

FRIEDRICHSTRASSE 53

auserlesene Herrenkleidung

alévy

Don José
Escamillo
Remendado
Dancairo
Zuniga
Moralès
Carmen
Micaëla
Frasquita
Mercédès

Karl Liebl
Gerhard Mißke
Rolf Sander
Frank-Rüdiger Leonhard
Georg Stern
Richard Kogel
Susanne Muser
Hannelore Backrass
Trude Kortegast
Eva-Maria Görgen

ach

Tanzsolisten: Pauli Bichler, Gisela Kloes, Brigitte Möhring, Isa Ullrich — Werner Beer, Günther Braun, Bernd Ganther, Fritz Köhler

er-
derkleidung

Settlage
OFFENE HANDELSGESELLSCHAFT
WIESBADEN · KIRCHGASSE 31

*Immer
gut bedient
bei*



MODEHAUS

Walter Bender

WIESBADEN · LANGGASSE 20

KLEIDER · STOFFE

Schallplatten
RADIO-LEFFLER · KIRCHGASSE 22

Jede Woche Neueingänge!

AG-Linnenfohl
Allesle Kaffee-Großrösterei in Wiesbaden
· Ellenbogengasse 15 · Tel. 27194 ·

Strumpfhaus Soulet

Wiesbaden
Kirchgasse Ecke Marktstrasse
das grosse Spezialgeschäft
Westdeutschlands
seit 1842

*

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Spielplan vom 25. Dezember 1955 bis 2. Januar 1956

Kleines Haus

So. 25.	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
Mo. 26.	Das kleine Teehaus	14.30—17.00
	Meine Schwester und ich	20.00—22.30
Di. 27.	Die Heiratsvermittlerin	19.30—22.00
	Stammreihe III/8	
Mi. 28.	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
Do. 29.	Das kleine Teehaus	19.30—22.00
	Theatergemeinde Gruppe IX Zum vorletzten Male	
Fr. 30.	Bärenhäuter	19.30—22.00
Sa. 31.	Die Heiratsvermittlerin	19.00—21.30
So. 1.	Meine Schwester und ich	15.00—17.30
	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
	Theatergemeinde Gruppe X Zum letzten Male	
Mo. 2.	Bärenhäuter	19.30—22.00

FRISEUR
PARFUMERIE
KOSMETIK
FUSSPFLEGE
BAD

SALON *Dorn*
Burgstraße 8 • Telefon 287 44

Der Salon
mit kompletter Schönheitspflege
für Damen und Herren

Strumpfhaus Soulet

Wiesbaden
Kirchgasse Ecke Marktstrasse
das grosse Spezialgeschäft
Westdeutschlands
seit 1842

*

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Spielplan vom 25. Dezember 1955 bis 2. Januar 1956

Kleines Haus

So. 25.	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
Mo. 26.	Das kleine Teehaus	14.30—17.00
	Meine Schwester und ich	20.00—22.30
Di. 27.	Die Heiratsvermittlerin	19.30—22.00
	Stammreihe III/8	
Mi. 28.	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
Do. 29.	Das kleine Teehaus	19.30—22.00
	Theatergemeinde Gruppe IX Zum vorletzten Male	
Fr. 30.	Bärenhäuter	19.30—22.00
Sa. 31.	Die Heiratsvermittlerin	19.00—21.30
So. 1.	Meine Schwester und ich	15.00—17.30
	Ende gut, alles gut	19.30—22.30
	Theatergemeinde Gruppe X Zum letzten Male	
Mo. 2.	Bärenhäuter	19.30—22.00

FRISEUR
PARFUMERIE
KOSMETIK
FUSSPFLEGE
BAD

SALON *Dorn*

Burgstraße 8 · Telefon 287 44

Der Salon
mit kompletter Schönheitspflege
für Damen und Herren

WI
INH

Erdgeschoß: Alt-Wiener Caféhaus

Bekannt durch seinen guten, aromatischen Kaffee

Ab 8 Uhr komplette Frühstücks-Gedecke · Torten in reicher Auswahl · Spez. Pralinen und Königsberger Marzipan aus eigener Herstellung

1. Stock:

täglich außer Montag **Konzert**
zur Unterhaltung und zum Tanz · Kabaretteinlagen

Maldaner
Seit 1859

WIESBADEN

Marktstraße 34 · Ruf 22106
im Herzen der Stadt

IHR

Elizbeth Arden

DEPOT

RUF 23019



HANS HOFFMANN
WILHELMSTR. 40 · PASSAGE

Steppdecken

Tagesdecken

Schlafdecken

Anti-Rheumadecken

Daunendecken

Das bekannte Spezialgeschäft

WIESBADENER BETTENHAUS

INH.: JACOB ZELLER · TELEFON: 26122

WILHELMSTRASSE 30

Angora - Heilwäsche

gegen

Rheumatismus

Gicht und

Ischias

P.A. Stoss Nachf.

Taunusstr. 33-35 · Tel. 22820

Eigene Werkstatt · Lieferant aller Krankenkassen

EINRICHTUNGSHAUS

Möbel-Hill K.G.

DAS HAUS IHRES VERTRAUENS

WIESBADEN

WILHELMSTRASSE 12

TELEFON 21849

Kenner bevorzugen



In der Pause im Theater
bestgepflegt zur Verfügung

Praktische Weihnachtsgeschenke
von bleibendem Wert

Foto - Kino - Projektionsgeräte
Zubehör jeder Art



Friedrichstraße 41 - Telefon 259 42

TOUROPA · SCHARNOW-REISEN

Winter 1956

Prospekte und Anmeldung

REISEBÜRO A. BARTHOLOMAE



Rheinstr. 39 · Tel. 232 00 - 276 00

Theaterkolonnade · Tel. 223 55

Eisenbahnfahrkarten
Flugkarten · Überseereisen

Wilhelm Fieseler

o. H. G.

Elektro-Großhandlung

WIESBADEN

ADELHEIDSTRASSE 21

Die vielseitigen Aufgaben der Reproduktion
löst schnell und zuverlässig



Wiesbaden · Luisenstraße 26



STRICKMODEN

EGENOLF

Das
führende Fachgeschäft
für modische

**Strickkleidung, Wäsche
und Strümpfe**

Fabrikation: Bleichstraße 28

Verkauf: Bleichstraße 17

**Fenster, Türen, Innenausbau,
Schaufensteranlagen,
Verglasungen jeder Art**

KARL WEINHEIMER

Inh. Wilhelm Weinheimer

Werkstätte für Verarbeitung
von Holz, Glas und Kunststoffen

Webergasse 48 · Fernruf 296 31



Decker & Preuß

SCHREINEREIBEDARF

Eisenwaren, Bau- und Möbelbe-
schläge, Werkzeuge, Dekorations-
artikel, Sperrholz, Furniere, Leisten,
Hartfaserplatten, Dämmplatten,
Dämmparkett, Türen,
Sämtliche Bastlerartikel

Wiesbaden · Helenenstraße 25
Telefon 284 06

Der Stoff des Stückes stammt von Boccaccio, in dessen „Decameron“ die Geschichte von der Tochter eines Arztes, „Giletta von Narbonne“, erzählt wird. Shakespeare brauchte sie nicht im Original gelesen zu haben, da sie seit 1566 übersetzt vorlag, und zwar in William Paynters „Palace of Pleasure“. Die Erzählung ist geradlinig, schlicht und einfach; und da Shakespeare immer bestrebt ist, sich eng an das Original zu halten, so ist auch seine Dramatisierung einfach, schlicht und geradlinig. Was geschieht, bewegt sich auf einer einzigen Straße, die zwar einen Anfang und ein Ende hat, die aber von keiner anderen Straße gekreuzt wird. Es sind nicht zwei Willen, die aufeinander stoßen. Lediglich Helena ist entschlossen, ihren Kopf durchzusetzen; der ihr Gegner sein sollte, stellt sich nicht, sondern läuft davon. Er wird eingeholt und überlistet; aber er weiß gar nicht, daß um seinen Besitz gekämpft wird; er sieht keinen Gegner, er kann sich nicht wehren. So gesehen, ist „Ende gut, alles gut“ kein eigentliches Drama, sondern eine dramatisierte Novelle – ähnlich wie „Wie es euch gefällt“: auch da läuft die Liebende dem Mann ihres Herzens nach und holt sich ihn. In beiden Fällen ist die Kurbel, die das dramatische Geschehen erst hemmt und dann zum Ablauf bringt, das mechanische Mittel der Verkleidung: dort ist Rosalinde als Page verkleidet, hier ist es Helena, die sich als Diana „verkleidet“ (wenn man dieses Wort hier gebrauchen darf) und so ihren Mann gewinnt.

Als Shakespeare sich entschloß, die Erzählung zu dramatisieren, mußte ihm natürlich klar sein, daß er am Charakter des jungen Grafen nicht viel werde ändern können. Bei Boccaccio heißt es schon im Titel der Novelle, Beltramo, „gegen seinen Willen verheiratet, flieht nach Florenz“. Wenn nun die Lösung des Knotens so vor sich gehen sollte, daß der Ehemann erst am Schluß der letzten Szene erfährt, mit wem er in jener dunkeln Nacht beisammen gewesen, so mußte Shakespeare diese männliche Hauptfigur hinnehmen, wie sie war – diesen hübschen, stattlichen jungen Mann, der zwar dem Feind gegenüber große Tapferkeit aufweist, vor dem Problem jedoch, das diese Heirat wider Willen ihm auferlegt, einfach Reißaus nimmt.

Dieses Davonlaufen vor dem Schicksal, diese innere Unreife des Grafen, der nicht bloß dem Alter, sondern auch seinen moralischen Kräften nach minderjährig ist, das ist eigentlich alles, was man Bert-ram vorwerfen kann. Das übrige, insbesondere sein Bemühen, sich aus der Situation, in die er ahnungslos geraten ist, irgendwie herauszulügen – noch dazu vor dem König! –, ist begreiflich und verzeihlich. Er kann ja gar nicht verstehen, was da mit ihm geschehen ist, und wir können es ihm nicht übelnehmen, daß er mit Händen und Füßen ver-

sucht, sich aus dem ihm unsichtbaren Fangnetz zu befreien. Auch er könnte sagen, was nach seiner Entlarvung Parolles von sich selbst sagt: „Wer fällt nicht herein auf ein solches Theater?“

Was tut Shakespeare, um das Porträt dieses problematischen Knaben etwas aufzuheitern? Er stellt vier Spiegel um ihn herum, die ihr Licht auf ihn zurückwerfen und so sein Bild erhellen.

Da ist zunächst Parolles. Zu sagen, er sei ein hohler Schwätzer, wäre nicht genug. An sich freilich ist er ungefährlich; wenn man ihm auf die Zehen tritt, weicht er sofort zurück. Das Gefährliche an ihm liegt darin, daß er jedem nach dem Munde redet. Er ist ein geborener Kuppler, der zunächst bestrebt ist, jedem, von dem er sich Nutzen verspricht, sich selbst zu verkuppeln. Ein solcher Mensch ist der schlechteste Mentor eines selbst noch haltlosen jungen Mannes. Wie unerfahren und unsicher Bertram ist, ergibt sich gerade aus seinem Verhalten diesem „Gefährten“ gegenüber. Alle andern durchschauen Parolles und kennen ihn als was er ist; einzig Bertram glaubt seinen Prahlereien und hält ihn für einen tapferen Kriegermann. Das eben ist es, was Shakespeare zeigen will: wie unkundig dieser Welt ist noch dieser junge Mensch, daß er eine so offensichtliche Fälschung für echte Münze nimmt!

Aber Shakespeare tut noch mehr, um zu zeigen, daß es lediglich Lebenserfahrung ist, was Bertram fehlt: er führt seine Eltern ein. Der Vater ist zwar tot, aber jeder spricht gut über ihn, und der Nachruf, den der König ihm hält (in I. 2), ist geradezu überschwänglich. Der Sohn eines solchen Vaters, müssen wir uns sagen, kann nicht von Grund aus schlecht sein. Es wäre denn die Mutter, von der er Böses ererbt haben könnte –?

Doch diese Mutter ist eine Edeldame im besten Sinn des Wortes; was sie adelt, ist ihr Herz. Die Jugendschwächen ihres Sohnes sieht sie klar. Sie selbst muß einmal eine große Liebende gewesen sein, denn sie hat für Helenas Verliebtheit volles Verständnis: Da sie davon erfährt, wie klug und rein menschlich ist, was sie sagt:

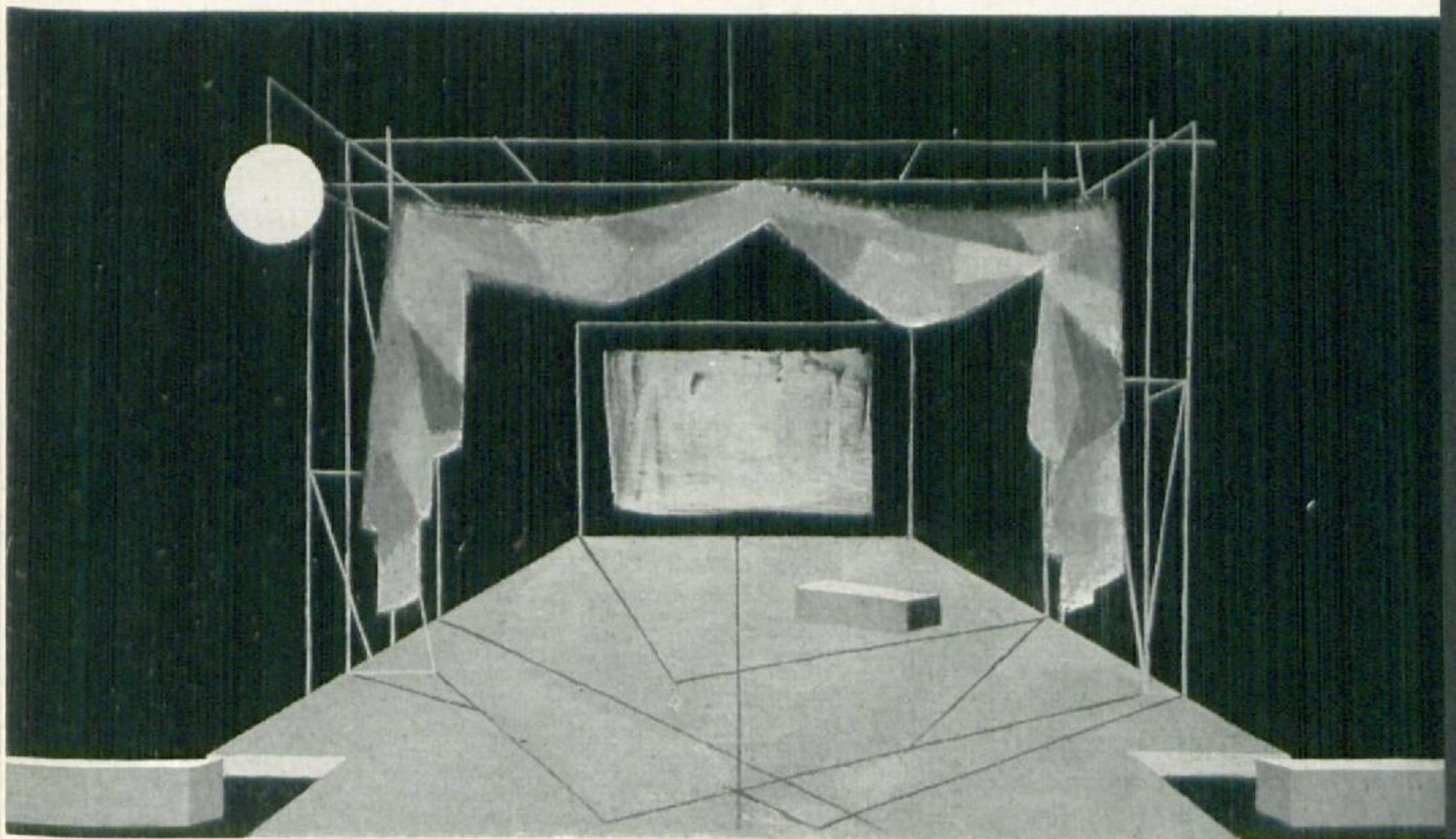
So war's mit mir in meinen jungen Tagen;
Natur, die weise, weiß wohl, was sie tut.
Die Jugendrose muß auch Dornen tragen –
Der Stachel, der so quält, liegt uns im Blut.

Aber nicht nur Verständnis hat sie; sie hilft auch. Für sie gilt der Standesunterschied nicht, auf den Bertram sich so hochmütig beruft. Da er davonläuft, ist sie es, die ihn am härtesten verurteilt.

Er war mein Sohn;
Allein ich wasch ihn fort aus meinem Blut –

Und da es in der letzten Szene fast so aussieht, als sei Helena ermordet worden und der König der Mutter gegenüber den Verdacht auf

Ende gut, alles gut



Entwurf von Ruodi Barth



Candida

Ivers
Döring



Ber
An
Bea
dio
ma
sein
Sch
reit
Am
Soh
Er
bel
dav
unc
mit
selo
mu
Wa
geg
die
Spr

Rue
Ber
Um
grap
ben
Jah
Bra
sein
spie
zeic
run
spie
liter
ren
mer
mer
rekr
Mei
heu
„Be
nau
nen
mei

Bertram lenkt, da ruft sie unerschrocken: „Dann übt Gerechtigkeit!“ An diesem Ausruf bewundern wir die gleiche sittliche Kraft, mit der Beatrice (in „Viel Lärm um Nichts“) die zwei Wörter „Tötet Claudio!“ hinausstößt. Auch bei der Gräfin haben wir das Gefühl: ihr Sohn mag dumm sein, mißleitet und unerfahren; aber er kann nicht schlecht sein.

Schließlich Helena. Ihre Liebe ist von einer Intensität und Opferbereitschaft, wie wir sie sonst bei Shakespeares Mädchen kaum finden. Am ehesten gleicht sie Cordelia, die „liebt und schweigt“. Sie liebt den Sohn ihrer gräflichen Herrin – warum, das weiß sie wohl selber nicht. Er erscheint ihr unerreichbar, aber sie liebt ihn. Er schlägt sie aus, beleidigt sie, verstößt sie, aber sie liebt ihn. Er verhöhnt sie, läuft ihr davon, betrügt sie, aber sie liebt ihn. Sie liebt ihn mit Leib und Seele – und Leib und Seele sind bei ihr so völlig eins, daß alles, was sie tut, mit einem Glorienschein umgeben ist. Sie liebt in Demut – wie Griselda oder ähnlich wie das Käthchen von Heilbronn –, und diese Demut ist es, die sie uns so rührend macht.

Warum „Ende gut, alles gut“ auf dem deutschen Theater so selten gegeben wurde, ist nicht recht klar; es hätte ein besseres Schicksal verdient. Vielleicht ändert sich das, nun da die Komödie in einem neuen Sprachgewand vorliegt.

Bücher für den Theaterfreund

Rudolf Bernauer: „Das Theater meines Lebens“. Lothar Blanvalet Verlag, Berlin 1955.

Um es vor auszuschicken: dieses schöne Buch ist weit mehr als eine Autobiographie, es ist ein Stück Theatergeschichte, ein Stück Kulturgeschichte, lebendigste Schilderung der Theaterstadt Berlin im ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Rudolf Bernauer, wie Max Reinhardt aus dem Ensemble Otto Brahm's hervorgegangen und in den Jahren seiner Direktion vor allem durch seine Strindberg- und Wedekind-Inszenierungen (Uraufführung des „Traumspiels“ 1916) der bedeutsamste Gegenspieler Max Reinhardt's in Berlin, zeichnet voller Lebenserfahrung, Selbstkritik und Humor in seinen Erinnerungen das Bild einer großen Epoche deutschen Theaters. Mit seinem Schauspieler-Kollegen Carl Meinhard beginnt er früh, sich in Berlin durch das literarische Kabarett der „Bösen Buben“ einen Namen zu machen. Mit 25 Jahren wird der junge Schauspieler Regisseur bei Reinhardt (in dessen Kamerspielen er u. a. 1906 die Uraufführung von Shaw's „Mensch und Übermensch“ herausbringt). 1908 übernimmt er 27jährig mit Meinhard die Direktion des 1935 abgebrochenen „Berliner Theaters“, dem sich bald als die Meinhard-Bernauer-Bühnen das „Theater an der Königgrätzerstraße“ (das heutige „Hebbel-Theater“) und das „Komödienhaus“ (später an Stelle des „Berliner Theaters“ das „Theater am Nollendorfplatz“) zugesellen. Bernauer schildert den Kampf des Privattheaterdirektors, der ohne Subventionen seine künstlerischen Ziele durchzusetzen sucht, schildert, wie erst die — meist von ihm selbst mit Richard Schanzer verfaßten — Berliner Volkspossen

und dann die Operette in seinen anderen beiden Häusern die Aufsehen erregenden Aufführungen in der Königgrätzerstraße ermöglichten. Als in den 20er Jahren Bernauers künstlerische Ambitionen kaum mehr gegen den zum reinen Geschäft gewordenen Theaterbetrieb durchzusetzen sind, als der Expressionismus gefeierte Mode wurde, resigniert er und legt im Jahre 1924 die Direktion seiner Häuser nieder. Reinhardt zog sich zur gleichen Zeit — und, wie Bernauer vermutet, aus den gleichen Motiven — aus Berlin zurück und verlegte seine Tätigkeit nach Wien und Salzburg.

Der Hauptteil des Buches ist zwischen die Kapitel „Wie gründet man ein Theater“ und „Schwanengesang auf das Privattheater“ gestellt. In diesen Jahren harter Arbeit und größter Erfolge — als Regisseur, wie als Mit-Autor und Librettist (u. a. für Leo Fall und Oscar Straus) — begegnete Bernauer als Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor fast allen Großen des Theaters seiner Zeit, einer Zeit, die er uns im „Theater seines Lebens“ noch einmal als die vielleicht größte Zeit des deutschen Theaters verlebendigt. W-n

„*Almanach der Wiener Staatsoper 1945—1954*“. „*Almanach der Wiener Staatsoper 1955—1956*“. Bergland Verlag. Wien 1954 und 1955.

Zwei umfangreiche Broschüren im Großformat geben einen interessanten Überblick der Arbeit dieses berühmten Instituts nach dem Kriege. Im ersten der beiden reich illustrierten Bände verdienen neben den Textbeiträgen, welche die Arbeit der verschiedenen Kunstsparten spiegeln, vor allem die Aufsätze von Oscar Fritz Schuh über seine auch durch Salzburg und die Maifestspiel-Aufführungen weithin bekannt gewordenen Mozart-Inszenierungen von Willi Schuh über Richard Strauß und Wilhelm Furtwänglers schöne Skizze „Die Wiener Philharmoniker“ Beachtung. — Im Zeichen der Wiedereröffnung der Staatsoper am Ring steht der zweite Band, aus dessen Inhalt etwa das im einzelnen sicher problematische, doch nachdenkenswertes künstlerische Vermächtnis von Richard Strauß (ein Brief an Dr. Karl Böhm aus dem Jahre 1947) oder eine Abhandlung von Erich Engel über Richard Wagners Kritik an der Wiener Oper aus dem Jahre 1863 hervorzuheben sind. — Beiden Broschüren ist ein umfangreiches statistisches Material beigegeben.

Nachweise

Der S. Fischer Verlag, Frankfurt, genehmigte freundlicher Weise den Abdruck aus dem „Zauberberg“ von Thomas Mann. — Die Bemerkungen zu „Ende gut, alles gut“ von Richard Flatter finden sich im VI. Band der Gesamtausgabe seiner Neuübersetzung der Werke Shakespeares (Walter Krieg Verlag, Wien-Bad Bocklet-Zürich 1955. — Szenenphoto „Die Heilige der Bleeker-Street“ 2. Bild Foto Wagner. Die Aufnahmen aus „Candida“ zeigen Rolf Müller als Morell, Ernstwalter Mitulski als Burgess, Brigitte Schubert in der Titelrolle und Tankmar Schenderlein als Marchbanks (Foto Hardt).

Wiesbadener Theaterblätter

Preis: 0,35 DM

Herausgegeben von Hessischen Staatstheater. — Dezember 1955

Intendant: Dr. Friedrich Schramm

Redaktion: Lüder Wortmann und Claus Peter Witt

Verlag und Druck: Rud. Bechtold & Comp., Wiesbaden, Luisenstraße 37

Inserate: Werner Kähler, Wiesbaden, Adolfstraße 10 — Tel. 2 96 91

THERMOBLOC

Fortschritt und Wirtschaftlichkeit

Ohne Kesselhaus – Kohlenlager – Rohrleitungen – gewährleistet die THERMOBLOC-Großraumheizung eine stete und gleichmäßige Deckung des Wärmebedarfes selbst hoher und weiter Räume. Die vollautomatische Temperatur-Regelung bietet außerdem den Vorteil der größtmöglichen Brennstoff-Ausnutzung bei höchster Betriebssicherheit. Unsere erfahrenen Fachingenieure helfen Ihnen auf Wunsch gern bei der Lösung Ihrer Heizungs- und Lüftungstechnischen Fragen.

DEUTSCHE *Wansow* WÄRMETECHNIK G.M.B.H.

Wiesbaden 5 · Postfach 5087 · Telefon 26444 / 26485

APURA

HANDTÜCHER

dienen der Gesundheit

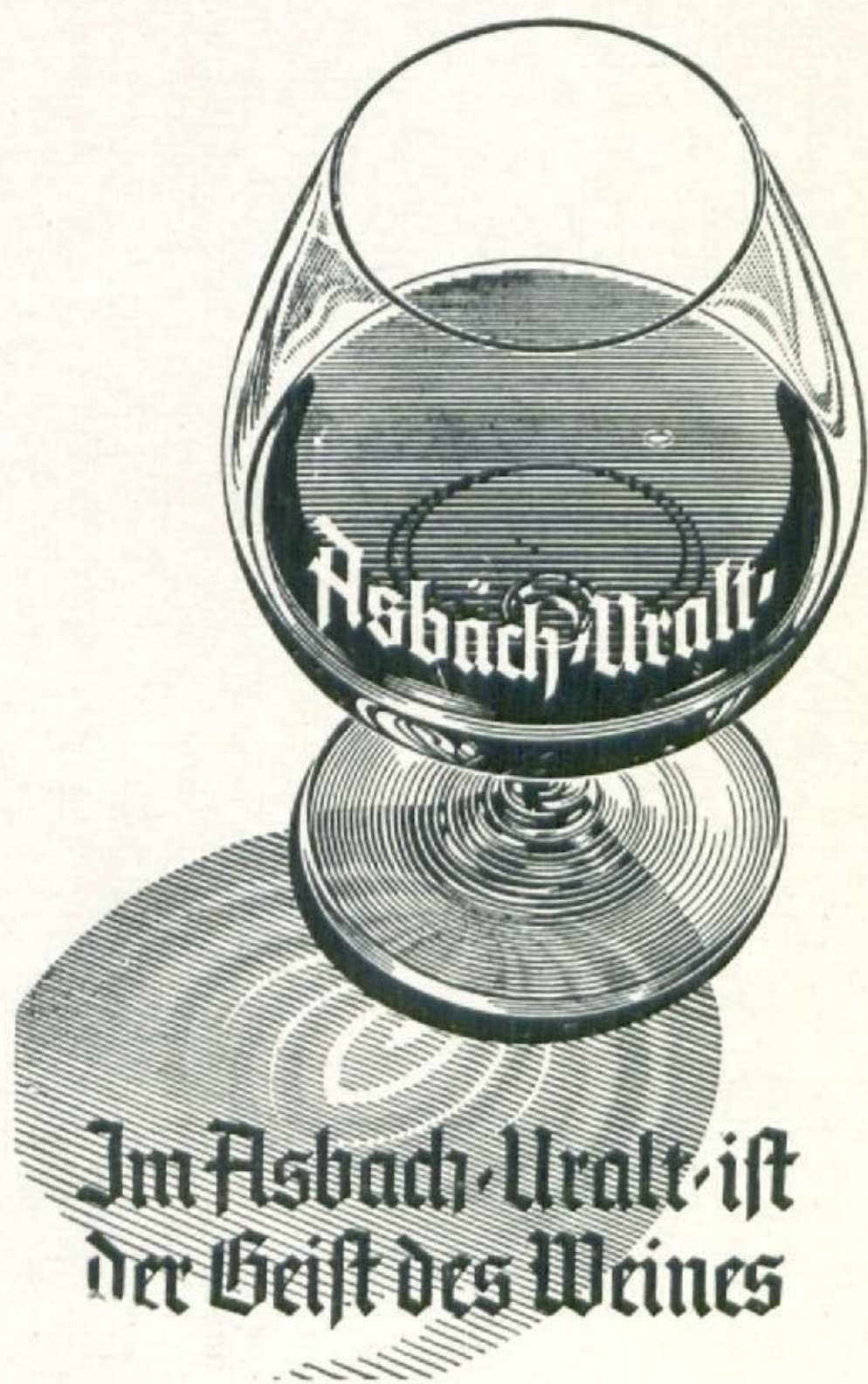
- hygienisch
- praktisch
- wirtschaftlich

Aufbewahrung der reibfesten und saugfähigen Krepphandtücher im vollautomatischen **APURA**-Handtuchspender. Dieses Gerät wird kostenlos zu Verfügung gestellt, montiert und gewartet.

Einzelheiten durch:

APURA GMBH · FRANKFURT/M.
Waidmannstraße 21 · Telefon 67241





Komische
OPER

Carmen

1854

Das Wesen des Weibes ist Verwandlung.

**In seinen glücklichsten Stunden ist es
gleich nahe verbunden der Liebe
wie dem Tode.**

Palladas

(Motto zu Mérimés Novelle „Carmen“)

UNVERFÄLSCHTE „CARMEN“

Die Wiederherstellung der Originalfassung der „Carmen“ hat, wie zu erwarten, lebhafte Diskussionen herausgefordert. Soweit bisher feststellbar, sind Georges Bizet und seine Textautoren Meilhac und Halévy gegenüber der später entstandenen und gebräuchlichen Rezitativfassung zumindest nicht unterlegen. Freilich wäre ja weitaus am interessantesten das Urteil der Theaterbesucher, die in der Lage sind, das Werk gänzlich unvoreingenommen auf sich wirken zu lassen. Die sind aber zweifellos in der Minderzahl. Die erdrückende Mehrheit ist mit der üblichen Rezitativfassung dieses seltenpopulären Werkes so vertraut, daß sie — bewußt oder unbewußt — vor lauter Vergleichen des Gesehenen und Gehörten mit dem bisher Gekannten zu einem naiven Eindruck gar nicht gelangen kann.

Ich habe mich sowohl als Übersetzer der Gesangs- und Prosatexte wie auch als Regisseur natürlich sehr eingehend und lange mit dem Werk beschäftigt und bin vor allem überrascht, daß nahezu allen Beurteilungen und Diskussionen, wenn auch zum Teil unausgesprochen, die Neigung zugrunde liegt, sich mit einer „neuartigen Auffassung“ auseinanderzusetzen, so als wäre mit einem gültigen und vertrauten Werk ein Experiment angestellt worden. Dabei ist es doch genau umgekehrt. Ob einem das Werk nun in dieser Fassung zusagt oder nicht, es ist die vom Komponisten gewollte und somit verbindliche Gestalt des Werkes, denn die allgemein bekannte Rezitativfassung wurde ja erst nach dem Tode Bizets geschaffen.

Es handelt sich hier nicht um eine Bearbeitung, sondern um eine möglichst wortgetreue Übersetzung der französischen Urfassung, die dem Wortlaut des Originals nachweislich weitaus näher kommt als alle bisherigen Übersetzungen. Bei einer Diskussion um die Frage „Originalfassung mit Prosa“ oder „durchkomponierte Rezitativfassung“ muß zunächst die Frage geklärt werden, warum dieses Werk nach dem Tode Bizets — er erfolgte kurz nach der Uraufführung der „Carmen“ — so wesentlich verändert wurde. Die Originalfassung mit Prosatexten stellt an das Ensemble eines Theaters fraglos ganz andere Anforderungen. Erstens ist es nicht jedem Opernsänger gegeben, glaubhaft Prosa zu sprechen; dann aber ist die Handlung der vollständigen Originalfassung viel logischer durchgeführt und stellt an die psychologische Vertiefung der Figuren weitaus höhere Anforderungen. Der Mißerfolg der Pariser Uraufführung im Jahre 1875 war zweifellos zurückzuführen auf den bis dahin auf der Opernbühne ungewohnten und daher schockierenden Verismus. Darüber hinaus wäre aber die Popularisierung des Werkes einfach an der Tatsache gescheitert, daß die Mehrzahl der Opernbühnen vor unüberwindlichen Schwierigkeiten gestanden hätte. Ernest Guiraud hat also mit der Durchkomposition der verkürzten Handlung seinem Freunde Bizet zunächst einen großen Dienst erwiesen. Diese verdienstvolle Tat hatte aber unbeabsichtigterweise sehr negative Folgen. Das Werk wurde damit jedem Ensemble zugänglich, welches über die stimmlichen Fach-

besetzungen verfügte. Damit begann sich aber die musikalische Interpretation zu verschieben. Das Werk geriet in die Hände und Kehlen derer, denen der phonetische Wohllaut mehr gilt als der Wortlaut der Partitur und die Wahrheit des Ausdrucks.

Es gibt kaum ein Werk in der Opernliteratur dieser Zeit, dessen Musik bis in die kleinsten harmonischen und dynamischen Details so ausschließlich für die Handlung und für den darstellerischen Ausdruck komponiert wurde wie Bizets „Carmen“. Es fehlt hier der Raum und die Gelegenheit für eine Abhandlung über Gesang auf der Bühne. Nur soviel: Es wird doch niemand behaupten wollen, daß eine Stimme, nur weil sie schön klingt und technisch einwandfrei geführt ist, bereits ein menschlich glaubhaftes und mit der Persönlichkeit des Sängers identisches Ausdrucksmittel ist.

Man sollte aber nicht vom Musiktheater sprechen, wo nicht die erste Forderung heißt: In jedem Augenblick muß der Gesang — stimmliche Qualität und stimmliches Können vorausgesetzt — das der Persönlichkeit des Darstellers und seinem Zustand völlig gemäße Ausdrucksmittel sein, genau wie es in einem anderen Zustande seine Sprache ist.

Wenn man einmal untersucht, was der Mehrheit der „Carmen“-Enthusiasten am meisten ans Herz und ins Ohr gewachsen ist, so beruht dieser Enthusiasmus auf einer gesanglichen Interpretation, die von Bizet — mit Ausnahme weniger Stellen — gar nicht gewollt ist. Die Liebhaber des ariosen Klangbildes wären sehr enttäuscht, wenn sie schon in der Bezeichnung der einzelnen Nummern nur ein einziges Mal den Titel „Arie“ lesen würden. Alle anderen Nummern sind nämlich im Original mit „Chanson“, „Couplet“, „Szene“ und „Melodram“ betitelt. Aber auch die vom Komponisten ungewöhnlich zahlreich festgelegten rhythmischen, dynamischen und Vortragsbezeichnungen in der Original-Partitur widersprechen fast durchweg der allgemein auch von prominentesten Sängern und Dirigenten vertretenen Interpretation. Eine Lektüre der Partitur genügt, um diese Feststellung zu belegen. Man muß sich klar darüber sein, daß man durch diese übliche und nahezu zum Gesetz gewordene Interpretation dem Werk einen anderen Orchester- und Gesangsstil, oft unangebrachte Lyrik, in jedem Falle eine bürgerliche Romantisierung aufgezwungen hat, die von Bizet nach der Gesamtanlage des Stoffes und der Partitur nicht gewünscht sein konnte. Alles das zusammen ergab eine Wirkung auf Kosten des wahrhaft Dramatischen, Leidenschaftlichen, Enthüllenden und Schicksalhaften zugunsten einer wesentlich bequemer zu genießenden Schönheit. Nur so kann ich mir auch erklären, daß die deutsche Übersetzung der Rezitativfassung, die im Laufe der Jahrzehnte allgemeinverbindlich geworden ist, ohne Notwendigkeit und scheinbar bewußt, die für einen Gesangstext ungewöhnliche Direktheit der Originalsprache umbog in eine billig-poetische, sehr oft schwülstige und stellenweise sinnwidrige Formulierung. Es fehlt hier, wie gesagt, an Raum. Aber ein Beispiel sei angeführt, das sich ver Hundertfachen ließe. Wenn im ersten Akt Micaela José den Brief der Mutter überbringt, singt sie an einer Stelle (den Auftrag der Mutter wiederholend):

Et tu lui diras que sa mère
 Songe nuit et jour a l'absent
 Qu'elle regrette et qu'elle espère
 Qu'elle pardonne et qu'elle attend.
 Tout cela, nest ce pas, mignonne,
 De ma part, tu lui diras
 Et ce baiser que je te donne
 De ma part tu le lui rendras.

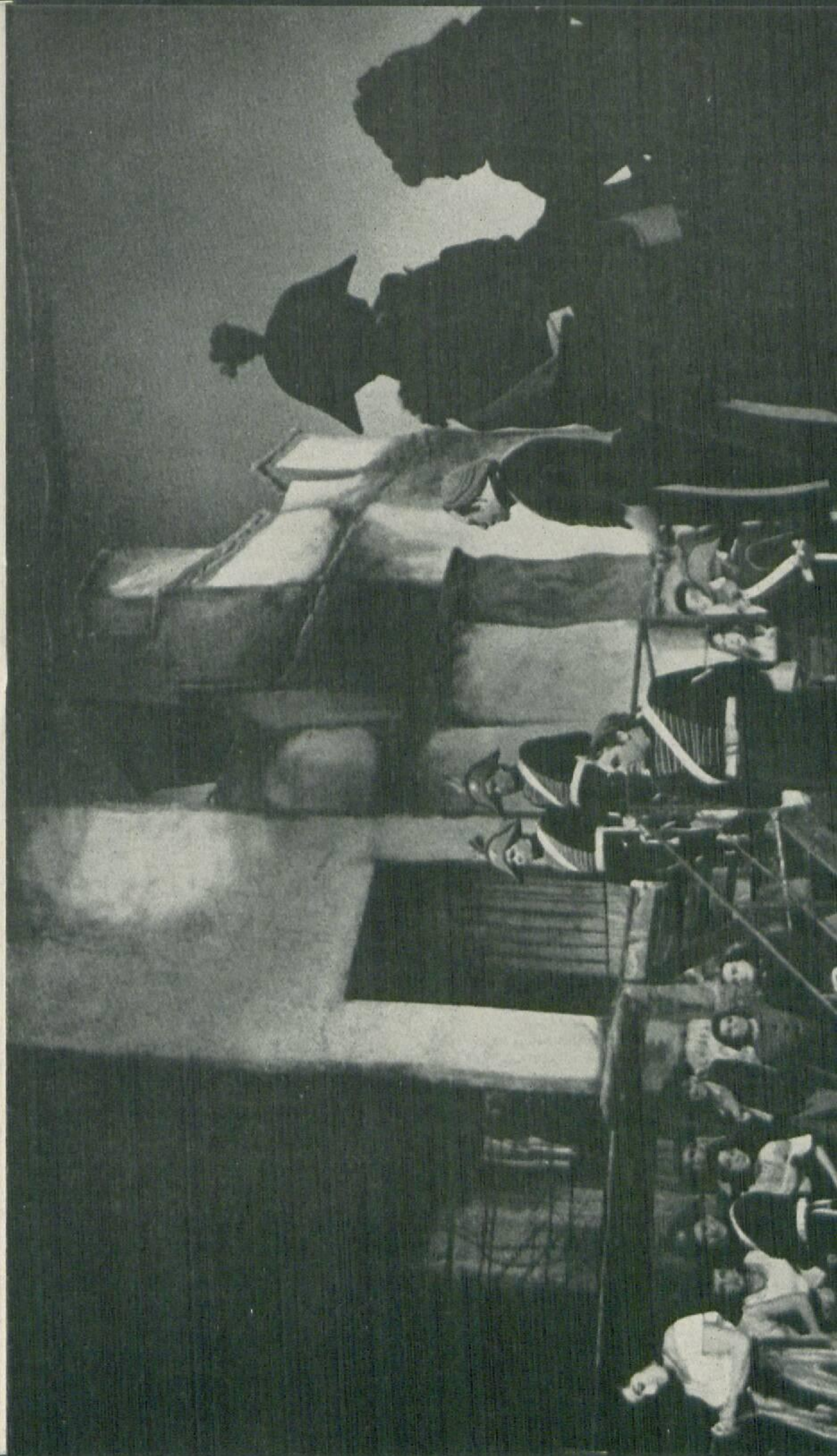
In der bisherigen Übersetzung wurde hier, noch mehr ausdrucks- als sinnentstellend, gesungen:

Sag dem teuren Kind meiner Schmerzen
 Mutterliebe währt ew'ge Zeit.
 Daß sie sein Bildnis trägt im Herzen,
 Was er getan, sie gern verzeiht.
 Lebewohl, sprach mit feuchtem Blicke
 Sie zu mir, und den heißen Kuß,
 Den ich auf Deine Lippen drücke,
 Bring ihn dar als der Mutter Gruß.

In der neuen Übersetzung heißt es:

Sag ihm: seiner Mutter Gedanken
 Gingen Tag und Nacht nur um ihn.
 Sag ihm, sie würde auf ihn warten
 Und hätte ihm schon längst verzieh'n.
 Alles das, Micaela, sag ihm.
 Sag's für mich, du verstehst mich schon.
 Und diesen Kuß, den ich dir gebe,
 Diesen Kuß, gib ihn meinem Sohn.

Ebenso wie durch zahllose Textbeispiele läßt sich an Ausdrucksbezeichnungen des Komponisten nachweisen, daß die übliche, beliebte, ja vom Publikum geforderte Wiedergabe der „Carmen“ sowohl in der Darstellung der Handlung und der Charaktere wie auch im gesanglichen und orchestralen Stil sehr erheblich von dem abweicht, was Bizet schuf, vor allem aber die eigentlichen Motive unbeachtet läßt, die Bizet zu dieser Schöpfung getrieben und befähigt haben mögen. Natürlich ist die für den Siegeszug des Werkes verantwortliche harmlosere und allen Opernbesuchern geläufige Fassung kaum wegzudenken. Aber sie ist — und das sollte bei allen Diskussionen um die Urfassung nicht vergessen werden — eine Verfälschung des Werkes, zu der Bizet niemanden autorisiert hat.



LUDOVIC HALÉVY UND HENRY MEILHAC

Es mag Zufall sein — möglicherweise aber geschieht es auch aus einer ungerechtfertigten Nichtachtung heraus —, daß die Opernbesucher fast immer über die Namen der Textdichter hinweglesen. Oder ist es schon so zur Gewohnheit geworden, den Inhalt eines Werkes für nebensächlich zu halten?

Die Erfahrung zeigt allerdings, daß bisweilen ein genialer Musiker auch einen schlechten Stoff unsterblich zu machen vermochte. Aber es muß einmal gesagt werden, daß vereinzelte, wirklich hervorragende Librettisten andererseits wieder Musiker zum Höchsten an Einfällen und musikdramatischer Gestaltung anspornen konnten. Zu den größten Begabungen auf diesem Gebiet gehören die beiden Autoren des „Carmen“-Buches: die vielgeschmähten L. Halévy und H. Meilhac. Und wirklich — an der rein literarischen Arbeit ist vom ästhetischen Standpunkt manches auszusetzen, was denn auch im Übermaß geschehen ist. Aber betrachten wir einmal die Arbeit dieses Autorenkollektivs — fast alle Singspiele, Operetten und Opern Frankreichs sind in Gemeinschaftsarbeit meist zweier Autoren unter Benutzung einer wirklichen Dichtung (Roman, Drama oder Novelle) eines anerkannten Schriftstellers oder Dichters entstanden, nehmen also das Prinzip der Drehbuchherstellung beim Film vorweg —, betrachten wir also die Arbeit Meilhacs und Halévys einmal im Zusammenhang mit der politischen und Kulturgeschichte ihrer Zeit, versuchen wir ihr Gesamtwerk einmal mit den Augen eines Parisers der Jahre 1860 bis 1880 zu betrachten, so müssen wir feststellen, daß wir es hier wohl mit den mutigsten Bühnenauteurs der Zeit zu tun haben. Wir wissen dann, daß es nicht allein die „kühnen Harmonien Bizets“ waren, welche die Pariser zur krassen Ablehnung veranlaßten, sondern in allererster Linie der schonungslose Realismus des Textbuches. Es waren plötzlich keine Fürsten, Könige noch andere meist „ritterliche Übermenschen“ mehr, die hier die Bühne bevölkerten, nein, die „plötzliche Allgegenwart dieses Gesindels“, wie die Boulevardblätter damals schrieben, war mehr als schockierend für das Pariser Publikum. Es bedauerte diesen „Fehlgriff“ um so mehr, als Meilhac/Halévy zu seinen Lieblingen gehörten.

Sie waren nämlich die Schöpfer — im „Orpheus“ Halévy zunächst noch allein — der „Schönen Helena“, der „Großherzogin von Gerolstein“, des „Pariser Leben“ und der meisten anderen Offenbachiaden. Sie waren die ersten, die in der opera buffa, der heiteren Oper, die Möglichkeit zur Gesellschaftskritik und Zeitsatire erkannten, genauso, wie sie haargenau erfaßten, was Offenbachs Talent zur vollen Entfaltung brauchte. Fast jeder, der damals Offenbachs Theater betrat, war sich darüber klar, wer hier mit den griechischen Göttern und Göttinnen gemeint war, und sehr bald fanden Meilhac/Halévy über die Jupitermythologie als Sinnbild für Napoleon III. den Weg zum „Pariser Leben“, wo sich der französische Bürger selbst auf der Bühne wiederfand. Aus dem gleichen Bestreben, der Zeit den Spiegel vor-

GEORGES BIZET

Radierung von Burney



LUDOVIC HALÉVY

Zeichnung von Degas

Aus dem Besitz von Daniel Halévy

zuhalten, entstanden außerdem eine Reihe von kleineren Schauspielen, die sie ebenfalls gemeinsam verfaßten, u. a. ein Vaudeville, „Reveillon“, aus dem dann später mit der Musik von Johann Strauß die unsterbliche „Fledermaus“ wurde. Selbstverständlich reizte sie nun auch die Oper — auch Massenets „Manon“ beispielsweise wurde von Meilhac verfaßt —, und so waren sie nur allzugern bereit, für Bizet einen Operntext zu schreiben. Auch Bizet gehörte nämlich zum Kreis um Offenbach, für dessen Bouffes Parisiens er sein erstes Bühnenwerk „Le docteur miracle“ schuf. Da Halévy schon damals für den neunzehnjährigen Bizet den Text geliefert hatte, wußte er nach fast zwanzigjähriger Bekanntschaft nur zu gut, was Bizet suchte. Die Wahl fiel auf Mérimées Novelle. So entstand dieses unbeschönigende realistische Textbuch, über dessen Gewagtheit sich Autoren und Komponist völlig im klaren waren. So klar, daß sie beispielsweise noch vor der Uraufführung eine der brutalsten Szenen — die auch heute noch fast gänzlich unbekannte Erweiterung des Messerduells im 3. Akt — strichen, obgleich sie schlaglichtartig den Charakter Don Josés auch von der negativen Seite beleuchtet und ein für Carmen unerhört wichtiges Motiv ihrer plötzlichen Liebeswendung zu Escamillo enthalten hatte: Ritterlich schont der Stierkämpfer Escamillo Don Josés Leben, als er ihn im Duell besiegt. Da bricht seine Klinge ab, und José stürzt sich rücklings auf ihn, den Torero wie ein Stück Vieh abzuschlachten. Nun, das alles wäre nichts weiter als mehr oder minder interessante Details, wenn es sich hier nur um Stilversuche zweier begabter Autoren handeln würde. Aber letzten Endes waren diese beiden, Meilhac und Halévy, fast nur nebenher schriftstellerisch tätig. Halévy war vor allem Politiker, zuerst Generalsekretär im Ministerium für Algerien. Aber nachdem er mit Morny, dem Präsidenten des corps legislative zusammengetroffen war — Herzog Morny war der Halbbruder des Kaisers Napoleon, einer der bedeutendsten Staatsmänner seiner Zeit, der, die gesellschaftliche Bedeutung dieser Kunstgattung erkennend, es nicht unter seiner Würde fand, mit Halévy zusammen Operetten für Offenbach zu schreiben —, zog Halévy zu ihm ins Innenministerium, wo er die Stellung eines persönlichen Referenten bekleidete. Er hatte damit einen geradezu idealen Beobachtungsposten für das innerpolitische Leben Frankreichs gefunden. Und hieraus erschlossen sich ihm die Erkenntnisse, was die Gegenwart von und auf der Bühne verlangte. Das Ergebnis: Von der Offenbach-Operette bis zur „Carmen“. Daß er die bedeutendsten Bücher mit Meilhac zusammen verfaßte, war gewiß auch mehr als ein Zufall. Zwei Jahre älter als der 1834 geborene Halévy, lernten sie sich doch schon auf der Schule kennen. Während jedoch Halévy von der Politik her zur Literatur kam, war Meilhac erst Buchhändler, dann aber — die Politik Frankreichs kommentierend — Witzblattzeichner. Hier haben wir einen der markantesten Beweise, wie eng Theater und gesellschaftliches Zeitgeschehen miteinander verbunden sind. Weder Meilhac noch Halévy waren das, was wir unter „Genie“ verstehen. Aber sie hatten den klaren kritischen Blick für das Leben um sich her, gepaart mit einem sicheren Gefühl für die Begabungen der einzelnen Komponisten, die ohne ihre Anregungen nie zu solch einmaligen Leistungen angespornt worden wären, wie es in diesem Falle mit Georges Bizet geschah, als er seine „Carmen“ schuf.



ENRICO CARUSO ALS DON JOSÉ

Wenn Enrico Caruso singt, darf die Kritik die Hände in den Schoß legen. Sie hat es nicht mehr nötig, Worte zum Lob dieses Künstlers zu suchen, dessen Name längst ein Wertbegriff geworden ist. Der glückliche Zufall, der diesen großen Sänger und Darsteller noch obendrein mit der schönsten Tenorstimme beschenkt hat, mußte die ironische Konsequenz nach sich ziehen, daß einmal etwas wirklich Gutes zur internationalen Berühmtheit werden konnte. Mögen sie noch so unmusikalisch sein, diese Stimme lockt sie alle.

Ihr warmer, dunkler Klang bezwingt das sprödeste Ohr, und wem sie nicht als Ausdrucksmittel verständlich ist, dem verschafft sie immer noch die naive, sinnliche Freude, mit der man ungewöhnliche Naturphänomene anstaunt. Auch dem Musiker ist diese naive Freude nicht fremd, und zwar um so weniger, je mehr er wahrhaft mit allen Nerven und Sinnen Musiker ist, aber sie ist ihm nicht das Wesentliche. Für ihn hätte der Künstler Caruso nichts verloren, wenn er eines Tages den Schmelz seines Organs eingebüßt hätte. So eminent ist der Musiker Caruso. Er teilt mit allen ganz großen Reproduktiven die Schlichtheit und Klarheit des Gestaltens und die geniale Spontaneität des Vortrags. Da gibt es kein theatralisch übertriebenes Crescendo und Rubato, ein gesundes Empfinden der Form und ein sicheres Wissen um alle Mittel des Ausdrucks walten bei ihm im kleinsten Takt, und alles bewußt und abwägend Disponierte wird doch im Moment der Wiedergabe von der Impulsivität eines im Innersten ergriffenen Künstlers wieder ganz aus dem Unbewußten hervorgeholt. Dieses vollendete Gleichmaß von künstlerischer Besonnenheit und hinreißender Unmittelbarkeit ist das schlechtweg Klassische an der Kunst Carusos. Als Darsteller ist Caruso ganz Kind seines Volkes, des mimisch begabtesten Volkes der Welt. Ich glaube nicht, daß gerade sein Don José in Italien als besondere schauspielerische Leistung auffallen würde. Man ist dort nichts Geringeres gewöhnt und würde vielleicht sogar noch manches auszusetzen haben. Für mich besteht jedoch gerade der Reiz dieser Darstellung in ihrer Ungleichwertigkeit. Sie gewährt den seltenen Genuß, zu sehen, wie eine große Naturbegabung fast im Spazierengehen Erstaunliches leistet und selbst da, wo sie in Konventionelles verfällt, immer noch eine natürliche Anmut der Haltung bewahrt.

Und die Stimme? Fast hätte ich vergessen, daß auch seine Stimme an seiner Berühmtheit Anteil hat. Denn nie ist mir eine Stimme so gleichgültig gewesen als die Carusos. Oder hatte jemand Zeit, die Joachimsche Stradivarius zu bewundern, wenn der Meister aller Geiger einen Beethoven gespielt hatte? Eine Stimme ist nur ein Instrument und als solches von untergeordneter Bedeutung. Hätte Caruso statt seiner wunderbaren natürlichen Mittel ein blechernes Organ, so würde mich sein Künstlertum nicht weniger entzückt und ergriffen haben. Das soll mich nicht hindern, auch seinen dunklen Tenor nachdrücklich und laut zu preisen. Aber man denkt nicht daran, wenn man ihn hört.

Aus „Trösterin Musica“ (Gesammelte Aufsätze und Kritiken)



C A R M E N

Jahrzehnt für Jahrzehnt verfolgte ich hier die Opern, ihre Arten, ihre Schicksale, ihre offenen und geheimen Kräfte, und wieder sitze ich vor der Carmenpartitur und kann nichts erklären, was da so alles überstrahlt, als die göttliche Eingebung, und schreibe diese Phrase hin und weiß, daß, wenn ich sie beweisen wollte, sie nur eine Phrase bliebe.

Aber es gibt keinen Menschen mehr auf beiden Hälften der Erde, der nicht mit dieser Musik lebte. Es gibt feinere und es gibt größere Opern als diese, aber keine, die nur dies eine so allein hätte: das Gefühl für Musik, diese himmlische Kunst, die in der Kombination von ein paar Tönen und Takten das letzte, was uns schmerzt und was uns freut, zu einem Naturgebilde zurückformt.

Wie er es erreicht, ich weiß es nicht. Soll ich die melodischen und rhythmischen Nuancen des Carmenmotivs anmerken? Die verschiedene Harmonisation der Escamilloarie erklären? Die Tonalität des Joségesanges?

Man erklärt damit nicht die seelischen Visionen, die uns im Rausche dieses Liebesduetts aufsteigen, oder in der Verführung der Habanera, in dem Mutwillen der Straßensungen, im Stolz des Escamilloliedes, im Sange, der unbegleitet in die freie Luft strömt, und im Tanze, der mit den Trompeten kämpft. Das sind Lebensinhalte der Musik geworden, unverwüstlich durch die Stile und Zeiten.

Ich will so von der Carmen sprechen, gerade weil sie dem blöden Blick leicht nur als Oper erscheint. Ich will ein wenig davon geben, was Musik sein kann, Musik, wo sie auch hinfällt, selbst in eine Oper. Bizet ist wirksam, wenn er dramatisch ist, am Schlusse der beiden letzten Akte, aber er ist göttlich, wenn er tanzt und singt. Das Motiv der antretenden Stierkämpfer ist unsterblich, es hat mir noch jede Unlust besiegt, sooft ich es anschlage. Eine Wonne ist das kurze lyrische Duett Carmens und Escamillos — ich denke an irgend etwas Gutes, stille Abende im Mondschein zu Lovrana am Strande — da weckt mich der grausame Schluß. Doch jede Stelle im Leben, und auch diese, ist mit einer Musik aus Carmen besetzt, jede Stelle, die gar nichts mehr mit José und Micaela und der Mutter und dem Leutnant zu tun hat. Immer hat sich ein Stück unserer Erlebnisse an ein Stück Carmen gehängt. Carmen wurde das Buch des Lebens im höchsten Sinne des Tanzes. Das ist das dionysische Wunder.

Aus: Oscar Bie, „Die Oper“, Abschnitt „Bizet“



Szene 4. Akt

Hotel Adlon

BERLIN W 8

Wilhelmstraße 70a

empfiehlt

sein

gepflegtes

Restaurant

HO-Speisen und -Getränke



ERZEUGNISSE

FÜR DEN VERWÖHNTEN
GESCHMACK

BERLIN • SEIT 1884



Seit 1818. Edel-Liköre

C.A.F.
Kahlbaum
VEB

NEHMER



Wir empfehlen aus unserer Reihe:

BERLINISCHE MINIATUREN

*Jeder Titel ca. 96 Seiten stark
in geschmackvollem Pappband 2,80 DM*

*

DR. H. LÖWENTHAL
KÖPFE UND KÄUZE

Berliner Kulturbilder

*

LORE MALLACHOW
BETTINA

*

GERHARD DIPPEL
ALBERT LORTZING

*

GERHARD DIPPEL
KLINGENDE EINKEHR

Michail Glinka und Berlin

*

Vollständiger Katalog kostenlos

DAS NEUE BERLIN

Verlagsgesellschaft m. b. H.

tauffrisch

Gesichtswasser
belebt,
erfrischt,
verjüngt die Haut

MUSIKINSTRUMENTE

IHR Lieferant, das leistungsfähige, das älteste Fachgeschäft, das Haus der Qualität

Großauswahl sämtlicher Musikinstrumente,
Bestandteile, Schallplatten, Saiten und Noten.

Reparatur-Schnelldienst aller Musikinstrumente.

Reinstimmen sämtlicher Akkordeons.

Ankauf auch defekter Instrumente.

Gegründet 1840 · Telefon 42 40 58

CH. MAUERER & S. HOHENSTEIN (MAX RETTIG NACHF.)

BERLIN C 2, ROSENTHALER STR. 36

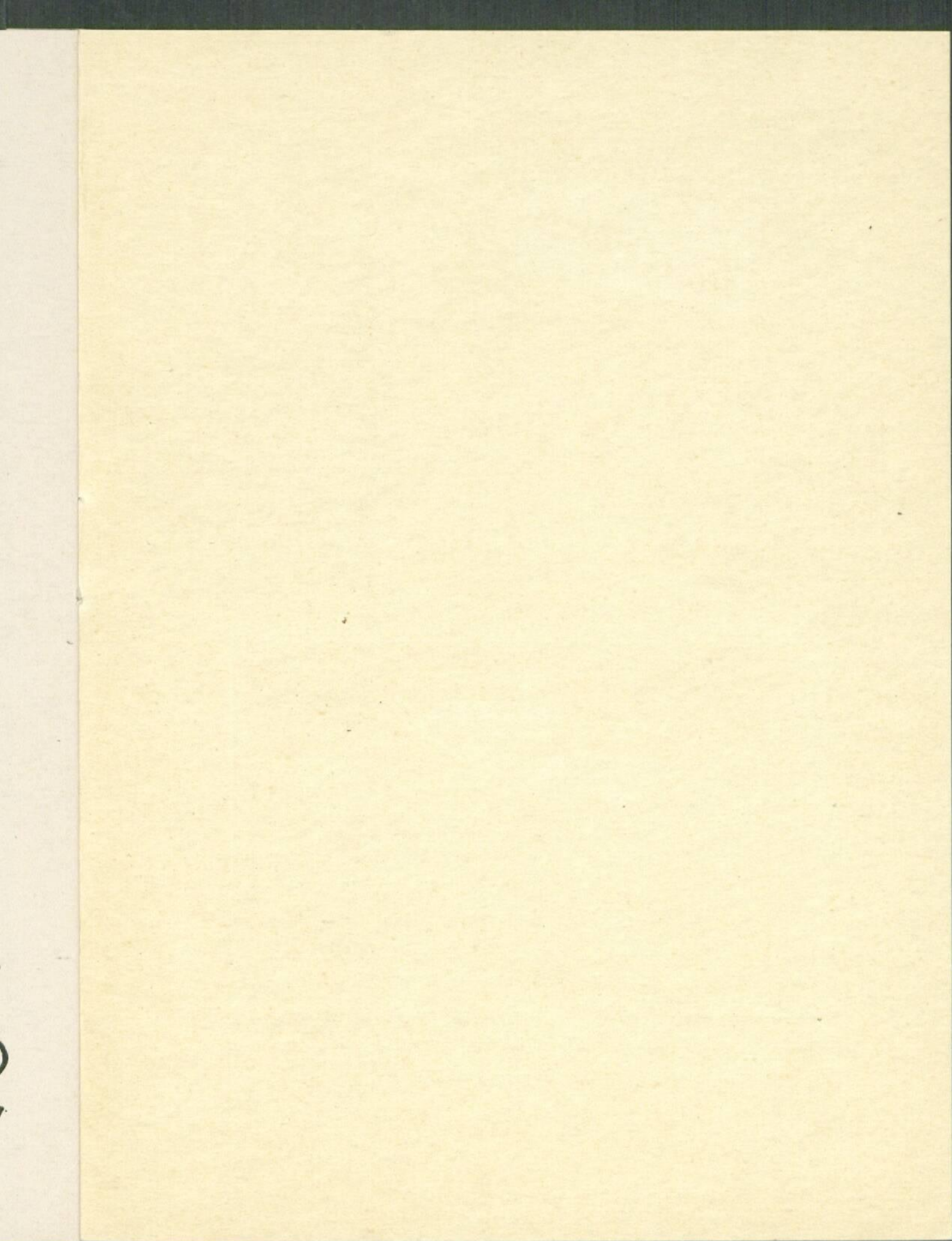
S-Bahn Marx-Engels-Platz, U-Bhf. Weinmeisterstr.

DIWAG WERBUNG



BÄRENSTIEGEL
Edel-Liköre





*Redaktion: Erich Geiger in der „Komischen Oper“ · Gestaltung und Anzeigen-
verwaltung: DEWAG WERBUNG, Berlin C 2, Oberwallstraße 20, Telefon: 52 17 23
Fotos: H. Ewers, Weimar (2), J. Simon, Leipzig (2), Wimmer, Wien · Druck: 87/10/II
VEB Berliner Druckhaus Prenzlauer Allee · B 4311/53*

Alexander & Echternach³

Altstädtischer Markt

Altstädt. Langgasse

Damen-, Herren- und Kinderbekleidung

Kleider- und Seidenstoffe, Gardinen,
Wäsche, Teppiche, Bettgestelle etc.

Dienstag,
den 30. April 1929

In der neuen Inszenierung und Einstudierung:

Carmen

Oper in 4 Akten von Georges Bizet

Musikalische Leitung: Leo Kopp

Szenische Leitung: Hans Georg Uflacker

Bühnenbild und Kostüme: Karl Jacobs

Einstudierung der Chöre: Georg Wöllner

Einstudierung der Tänze: Andrei Jerschik



GOTTLIEB
Reuter
Königsberg
Steindamm 130
Möbelfabrik
Grösstes Wohnungseinrichtungs-Haus am Platze.
Lieferung mit eigenem Spezial-Möbel-Auto und eigenen Gespannen

Tapeten- und
Teppich-Haus

ROBERT BILKE

Königsberg i. Pr.
Kneiph. Langg. 48/50
Gegr. 1885. Fernspr. 945

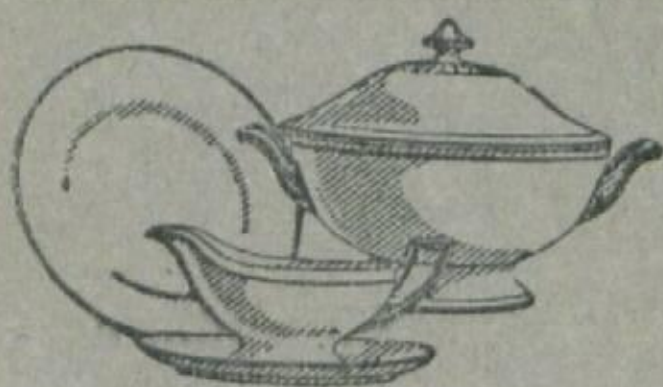
Große Sonder-Abteilungen in

TEPPICHEN

TAPETEN

Möbelstoffen, Tisch- und
Divandeden, Kokos-
waren, Wachstuchen usw.

LINOLEUM



Tafelservice Kaffeesevice

in reicher Auswahl
und in modernen Formen



Steindamm 56/57

Don José, Sergeant Joseph Poerner
Escamillo, Stierfechter Albert Klinder
Remendado } Schmuggler Fritz Schmidtke
Dancairo } Richard Ludewigs
Zuniga, Leutnant Karl Rebstock
Moralès, Sergeant Walter Olitzki

P E R S O N E N:

Carmen,

Micaëla,

Frasquita

Mercédes

Tänzerin

Soldaten. Stierfechter, Schmuggler, Ziganen,
Straßenjungen, Bürger, Zigeuner, Zigeunerinnen

Ort der Handlung: In und bei Sevilla

Anfang 20 Uhr

Nach jedem Akt finden längere Pausen

Inspizient: Otto Friedrich — Malerei: Fritz Freund —

Beleuchtung: Hans Baltruschat — Schneiderei: Hans

Innendekoration; Robert Lockau — Haartr.



GEGRÜNDET
1857

OSTBANK FÜR HANDEL

ALLENSTEIN DRIESEN EYDTKUNHEN LYK BERLIN KÖNIGSBERG
EIBING FRAUSTADT INSTERBURG STOLD



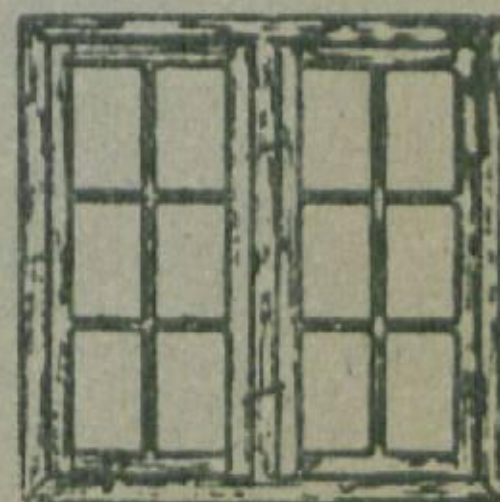
Türen und Fenster

in allen gangbaren Größen und Formen sowie
Möbelleisten, Drechsler- u. Bildhauerarbeiten,
Sperrholzplatten, Fourniere, Pockholz, Okumé
u. andere ausländische Hölzer, Treppen, Sprossen
und Handläufe, Bilderrahmenleisten,
Bambusstäbe, Tischlerleim und Kaltleim etc.

sofort ab Lager lieferbar, offeriert

WILHELM KRUTEIN

Königsberg Pr., Mühlenberg 1



MÖBELFABRIK
GEBR. KRUTEIN G.m.b.H.

Gegründet 1867

Königsberg Pr., Altstadt. Bergstraße 4a-5

**Moderne und preiswerte
 Wohnungs-Einrichtungen**

Besichtigung ohne Kaufzwang

Auf Wunsch Zahlungserleichterung. Nach auswärts Lieferung mit eigenem Spezial-Möbelauto.

PERSONEN:

Carmen, ein Zigeunermädchen
 Elisabeth Wolff-Rothwell
 Micaëla, ein Bauernmädchen Margarete Albrecht
 Frasquita } Zigeunermädchen Lotte Schöner
 Mercedes } Lotte Kuhrdt
 Tänzerinnen . Käte Richter Lotte Skrebbas

Schmuggler, Zigarettenarbeiterinnen,
 Zigeuner, Zigeunerinnen und Volk.

: In und bei Sevilla in Spanien.

t finden längere Pausen statt.

Ende nach 23 Uhr

rei: Fritz Freund — Bühnenbau: Karl Markowski

Schneiderei; Hans Obermeier, Elisabeth Arms

Lockau — Haartrachten: Otto Dublies.



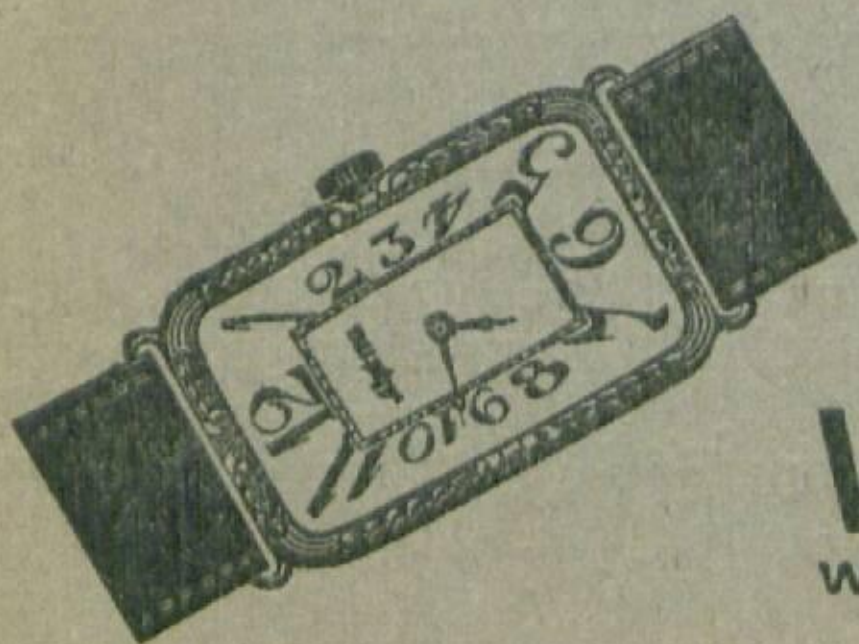
KRISTALL

das beliebte Fest-
 geschenk finden
 Sie preiswert bei

Jos. Weidlich

Altstadt. Markt
 Paradeplatz Nr. 3

HANDEL UND GEWERBE
 IN KÖNIGSBERG/PR. LANDSBURG, MARIENBURG SCHNEIDEMÜHL
 RASTENBURG PROSTKEN SCHWIEBUS TILSIT



Sei praktisch

kein lästiges Aufknöpfen des Mantels mehr
 für den Herrn im Winter

Die Armbanduhr

W. Ziehl u. Sohn

Weissgerberstrasse 22, Telephon 2323

Musikinstrumente

jeder Art mit
sämtl. Zubehör

Electrola-Ultraphon-Vox
Musik-Appar.-Schallplatten
Radio, Photo

bequeme Teilzahlung

Karl Brunnenberger

Vordere Vorstadt Nr. 35

Homöopathische Central-Offizin

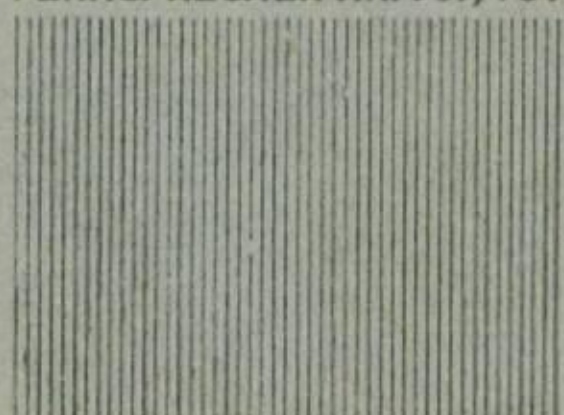
Telefon 6784 Königsberg Pr. Unterlaak 28

Erste rein homöopathische Apotheke des Ostens

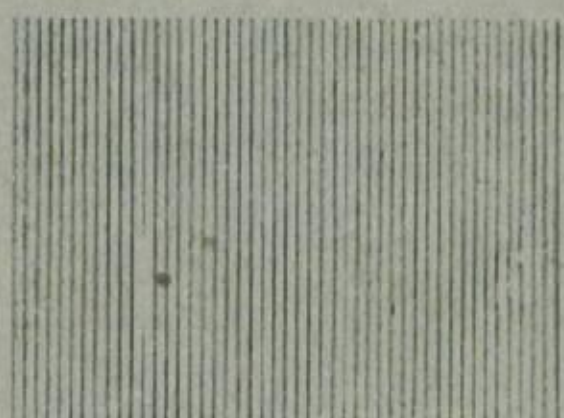
Ständiges Lager sämtlicher bekannten
homöopath. und biochem. Fabriken

Großherstellung und Abfüllungen
aller homöopathisch. und biochem. Verreibungen,
Kügelchen, Flüssigkeiten, Tabletten und Salben

KÖNIGSBERG i. PR.
FERNSPRECHER NR. 761, 764



TAPETEN
LINOLEUM



Königstraße Nr. 55
Tragh. Kirchenstr. 47

R.
H
A
U
P
M
A
N
N

Wochenspielplan.

Montag, 29. IV. 19,30 Uhr	Aida Zwölferblocks
Dienstag, 30. IV. 20 Uhr	Carmen
Mittwoch, 1. V. 20 Uhr	Die Männer der Manon Zwölferblocks
Donnerstag, 2. V. 20 Uhr	Carmen Zwölferblocks
Freitag, 3. V.	Geschlossen
Sonnabend, 4. V. 20 Uhr	Der Bettelstudent Zwölferblocks
Sonntag, 5. V. Nachmittag 20 Uhr	Hoffmanns Erzählungen Zu kleinen Preisen Die Männer der Manon Zwölferblocks



Werner Hamann

vormalis Ed. Kerschbaumer
KÖNIGSBERG PR., THEATERSTRASSE 1

Spezialgeschäft für Tafelgeräte u.-Bestecke
Stahlwaren
Echt Silber, Alpaca-Silber, Natur-Alpaca
Größte Auswahl · Billigste Preise

J. ENGELHORNS NACHE.



VERLAG IN STUTT GART

SILBERBURGSTRASSE NR. 189
 FERNSPRECHER NR. 70430

TELEGRAMME: ENGELHORNS NACHE. STUTT GART

POSTSCHECKKONTO: STUTT GART NR. 742 / BANKKONTO: WÜRTTEMBERGISCHE VEREINSBANK, STUTT GART

Stutt gart, den 10. Feb. 1928

Sehr geehrter Herr!

"Es ist zu wünschen, daß dieses Buch in die Hände aller Intendanten, Regisseure, Kapellmeister und Darsteller kommt, die mit "Carmen" zu tun haben. Außerdem wird es jedem Opernfreund eine Quelle fortwirkenden Genusses sein. Denn es erschließt zum erstenmal in vollem Umfange die tiefsten Reize einer Oper, die jeden Theaterbesucher sozusagen von der Wiege bis zum Grabe begleitet."

So schreibt die "Magdeburger Tageszeitung" über das kürzlich in unserem Verlage erschienene Buch:

BIZET UND "CARMEN"
 Der Künstler und sein Werk
 von
 Edgar Istel

Die genannte Zeitung beginnt ihre interessante Besprechung mit folgenden Worten:

"Der in Madrid lebende deutsche Komponist und Musikforscher Edgar Istel dürfte zurzeit der einzige Schriftsteller sein, der sich kompetent über "Bizet" und seine "Carmen" auslassen kann. Istel ist in der Aesthetik der Oper zu Hause, er hat über die Dramaturgie der Oper und speziell der "Carmen" das Geschickteste geschrieben, was es darüber in der ganzen Literatur gibt, und er faßt das alles nun in diesem feinen Buche so klar, so anregend und abschließend zusammen, daß damit wirklich das Werk über Bizet entstanden ist, das bisher gefehlt hat, nämlich das zugleich wissenschaftliche und populäre Buch".

Hören Sie noch drei ganz kurze, aber bedeutungsvolle Äußerungen

aus den zahllosen Kritiken höchster Anerkennung, die uns zugingen:

"Noch wichtiger die auf dieser Grundlage unternommene Entlarvung des Unsinnnes der gebräuchlichen deutschen Übersetzung, namentlich ihrer Entstellung der Charaktere. Es wäre an der Zeit, daß unsere Bühnenvorstände, die sich in der Erfindung neuer Probleme und neuer Tricks nicht genug tun können, sich mit diesem Urbild der Carmen-Tragödie gründlich beschäftigen und daraus die praktischen Konsequenzen zögen."

(Dr. Karl Holl in der "Frankfurter Zeitung".)

"Ganz besonders nützlich und lehrreich ist die dramaturgische Durchdringung der Carmenoper mit den sehr nötigen Hinweisen, die sich an die Praxis wenden."

(Dr. Hermann Springer in der "Deutschen Tageszeitung", Berlin.)

"Am wertvollsten sind die Vergleiche zwischen Originalpartitur und Bearbeitungen, zwischen der französischen und der wenig glücklichen deutschen Textfassung. An allen Opernbühnen wird fast alljährlich das Werk als bewährtes Repertoirestück heruntergespielt. Sollten aber endlich einmal ein Dirigent und ein Regisseur sich zu einer "Neueinstudierung" entschließen, die "Carmen" von Grund aus neu aufbaut, so würde diese im Voraus begrüßenswerte Tat ohne Istels Studie nicht möglich sein."

(Oberrheinischer Beobachter, Freiburg.)

Wir dürfen diesen Proben aus der Fachkritik wohl nichts anderes hinzufügen, als dass das Buch "Bizet und Carmen" von Istel in jeder besseren Buchhandlung zu haben ist. Es kostet, hübsch in Leinen gebunden und mit 2 Bildern und zahlreichen Notenbeispielen versehen, nur Rm. 5.50.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Rupprecht Maunz

Bestellschein

Ich bestelle aus dem Verlag J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart
durch die Buchhandlung

Anzahl)
.....) Edgar Istel: Bizet und "Carmen", in Leinen Rm. 5.50

Datum:

Name:

Strasse und Hausnummer:

RB76 Der neue Stil der Deutschen Oper?

26.5.1962

Gustav Rudolf Sellners realistische „Carmen“-Inszenierung

Es begann mit der cypriotischen Nationalhymne, die deutsche folgte; das Haus in der Bismarckstraße begrüßte einen Ehrengast, Erzbischof Makarios, den Präsidenten der Republik Cypern. Aber dann folgte nicht „Fidelio“ oder „Simone Boccanegra“, nicht eine Oper der Freiheit oder der Humanität, sondern die Moritat einer spanischen Zigeunerin, „Carmen“ von Georges Bizet, geleitet von einem französischen Dirigenten, besetzt mit einem internationalen Ensemble von Sängern. „Deutsche Oper“? Berliner Dramaturgie? Theater als Repräsentation der Gesellschaft, als Spiegel der Zeit? Theater, das sich selbst genügt, das kulinarisch sich selbst genießt.

Daß der Abend als Leistung des Institutes höchste Bewunderung verdient, muß im voraus gesagt werden. Dennoch bleibt die Frage: War diese Neuinszenierung notwendig? Mit sechs bis sieben Inszenierungen im Jahre ist, bei den ungeheueren Anforderungen, die die szenische Ausstattung stellt, die Kapazität der Deutschen Oper erschöpft. Die Verantwortung der Werkauswahl ist groß. „Carmen“ ist in Berlin seit dem Kriegsende mindestens dreimal inszeniert worden, von Leo Blech, Walter Felsenstein und Carl Ebert, dessen Einstudierung erst kurze Zeit zurückliegt. Was hat den Regisseur Gustav Rudolf Sellner bestimmt, das Stück schon wieder neu auf die Szene zu stellen?

Zweifelloos ist es das realistische Element des Stoffes, das die Regisseure, vor allem die der Schauspielbühne verbundenen, reizt, mit diesem Werke der konventionellen „Unnatur“ des Operntheaters zu Leibe zu gehen: das Milieu der Soldaten, Stierkämpfer und Schmuggler, die Primitivität des Erotischen, der Reichtum an psychologischem Detail, alles das, was die geschickten Textautoren Meilhac und Halévy der Novelle Mérimées verdanken, was aber in der Musik eigentlich nicht widerklingt. Denn die Musik Bizets, die Nietzsche verstanden und verherrlicht hat, steht auf einer anderen Ebene. Ihr Wesen ist Melodie, Grazie der Form, Raffinement des Klanges, tanzende Leichtigkeit des Rhythmus; ihre Schönheit ist der Mozarts und Rossinis verwandt. Die Heldin Bizets, musikalische Inkarnation des freien, unzählbaren Eros, ist eine andere als die geschäftstüchtige Schmugglerin Mérimées, die Frau eines einäugigen Gauners, so wie der törichte, verliebte Soldat der Oper ein anderer ist als der hartgesottene Straßenräuber Don José Lizarrabengoa, von dem die Novelle berichtet. Das ist der innere Zwiespalt der Oper: die Musik deutet den realistischen Text nicht aus, sie kontrapunktiert ihn mit seinem ästhetischen Kontrast. Man wird immer zu wählen haben, ob man „Carmen“ vom Stoff oder von der Musik her spielen will.

Möchten künstlerische Erwägungen bestimmend sein oder die Rücksicht auf ausländische Sänger, denen das Sprechen von deutschen Dialogen Schwierigkeiten bereitet: Gustav Rudolf Sellner legte seiner „Carmen“-Inszenierung nicht die rekonstruierte „Urfassung“, sondern die bühnenübliche Partitur mit den Guiraudschen Rezitativen zu Grunde, und das ist ihm auf alle Fälle zu danken. Die Rezitative sind ein musikalischer Gewinn, und Bearbeitung ist nicht in jedem Falle, wie Puristen meinen, eine künstlerische Sünde. Auch die alte Übersetzung des Textes wurde, freilich mit vielen geschickten und notwendigen Korrekturen, beibehalten; immer hat die zeitgenössische Übertragung späteren, vielleicht korrekteren Versionen das naive, direkte Verhältnis zum Original voraus.

Die Bühnenbilder Michel Raffaelis sind der erste, unmittelbar überzeugende Eindruck des Abends: weiträumige Aufbauten von Gebirge und Architektur vor schwarzem Hintergrund, von Goya inspirierte Schauplätze, die der Aktion Luft und Bewegungsfreiheit lassen und doch ihre tragische Gebundenheit deutlich machen. Imponierend ist das erste Bild mit dem abgetrennten Bezirk der militärisch bewachten staatlichen Tabakfabrik im Vordergrund und der hellen Häuserfront im Hintergrund der steil ansteigenden Bühne; noch wirkungsvoller (und mit Recht mit Szenenapplaus bedacht) das Schlußbild, der rohe, colosseumartige Bau der „Plaza de toros“ über Mauerwerk, Treppen und Terrassen, belebt von den roten, gelben und schwarzen Sonnenschirmen der hin und her wogenden Volksmenge. Bestrickend schön ist die Abstimmung der Farben in Bild und Kostüm. Es herrscht nicht der Kontrast, sondern die Nuance. Die Uniformen der Soldaten sind ohne traditionelles Blau und Rot, die Kleider der Fabrikarbeiterinnen ohne pseudo-südliche Buntheit; der brandrote Rock Carmens ist der einzige leuchtende Farbfleck des ersten Aktes.

Freilich: bei aller farblichen Kultur ist das ein malerischer Realismus, den man nach „Moses und Aron“, nach „Les Noces“ von diesem Künstler nicht erwartete. Der einzige Ansatz zur Stilisierung der Szene geschieht im dritten Bild, in der ragenden Felsengarnitur der Schmugglerschlucht, deren Quadern zum Stilmotiv der ganzen Inszenierung hätten werden können. Aber das lag nicht in der Konzeption des Regisseurs, die realistische Echtheit von Landschaft, Atmosphäre, Tracht und Aktion forderte und diese Forderung mit imponierender Konsequenz verwirklichte. Es ist nicht möglich, der geographischen und ethnographischen Akribie dieser Inszenierung im einzelnen nachzugehen. Die militärischen Evolutionen des ersten Aktes, das Brauchtum des Stierkampfes, der Habitus der Schmuggler, der reklamesüchtigen Toreros, des trä-

gen, schlendernden Volkes: das ist sicher das spanischste Spanien, das jemals auf einer Bühne abgebildet wurde, echt bis zu der Angabe „Sonne“ und „Schatten“ über dem Tor der Arena, bis zu den Elendsgestalten verkrüppelter Bettler auf den Stufen, von denen sich in Bizets Musik freilich keine Andeutung findet; Summe der Erfahrungen des Zeitalters des Historismus und des Tourismus, legitimes Theater einer Epoche, die die Realität höher schätzt als die Illusion, den Bauder höher als die Phantasie.

Das phantastisch-romantische Spanien der Bizetschen Musik wird — trotz hervorragender Sängerleistungen, von denen noch zu sprechen sein wird — von dem vehementen Realismus der Szene geradezu überrannt; man mag es als symptomatisch nehmen, daß die häßlichen Pfiße der Soldaten und Gauner von der Bühne her zuweilen das feine Klanggewebe zerreißen. Der Dirigent Serge Baudo, als Bürge für authentischen französischen Stil aus Paris zu Gast geholt, hat Ohr und Sinn für diese Feinheit, für das nervöse Vibrieren der Affekte, für die klangliche Delikatesse der Zwischenspiele, aber nicht den Impuls für die dramatischen Steigerungen der Partitur, für die Präzision und Triebkraft ihrer Rhythmen. Der kraftvolle Ansatz der Ouvertüre erlahmt schon mit dem Eintritt des zigeunerischen Schicksalsthemas, das Orchester tritt in begleitende Funktion zurück, auch die Schlußszene, die der treibenden Hand des Dirigenten bedarf, bleibt ohne musikalische Spannung. So ist das Gleichgewicht von Bühne und Orchester wieder einmal zugunsten der Bühne verschoben.

Nicht das Gleichgewicht von Bild und Klang überhaupt, denn der vokale Teil des Klangbildes ist glanzvoll. Auf der Bühne steht ein ausgeglichenes Ensemble schöner, charakteristischer Stimmen. In der Führung der Sänger-Darsteller liegt der beste Teil von Gustav Rudolf Sellners Leistung, hier wächst der Regisseur über die Sphäre des perfektionierten Theaters in die des musikalischen Dramas. Patrizia Johnson ist als Besetzung der Titelpartie ein Glücksfall: ein herber, das klangvolle Parlando beherrschender Mezzosopran, eine rassige Erscheinung, eine Darstellerin, die den trägen Fatalismus der Zigeunerin ebenso glaubhaft macht wie die Lokung des erotischen Raffinements und die Wildheit der Ausbrüche. James King ist ein José von bezwingender Natürlichkeit, ein Tenor, der die Anforderungen der Partie mit Wärme und Leidenschaft bewältigt, ohne sich als Star nach vorn zu spielen. Escamillo, der andere Partner, ist Tom Krause: ein (zuweilen noch nicht ganz beherrschter) Bariton von dunkler Kraft und Fülle, eine Sängerpersönlichkeit, die die Figur des Arenahelden vital ausfüllt. Pilar Lorengar ist das Ideal einer Micaela, bezaubernd durch schlichte Gefühlskraft und den Glanz ihres fülligen Soprans. Clementine Mayer und Ruth Hesse, im Stimmklang nicht ganz homogen, sind die Zigeunerinnen, Martin Vantin und Walter Dicks die Schmuggler, Ivan Sardi und Pekka Salomaa die militärischen Chargen. Konstanze Vernon tanzt eine temperamentvolle, persönlich formulierte Soloszene in der Schenke; daß auf das Ballett im vierten Akt verzichtet wird, entspricht dem Stil der Inszenierung. Der Chor singt mit großem Klang und scharfen rhythmischen Akzenten.

Es war ein bedeutender, repräsentativer Abend der Deutschen Oper Berlin, ausklingend in ein Konzert von Applaus, Bravo- und Buhrufen, ein Abend des Regisseurs Gustav Rudolf Sellner, dessen Leistung etwa durch die Formel eines vitalen szenischen Realismus zu bezeichnen ist. Wird sie weiterhin für den Stil der Berliner Oper bestimmend sein, oder ist auch dieses souveräne Spiel mit der szenischen Materie nur eine Wandlung, eine Phase in der Entwicklung dieses erstaunlich vielgesichtigen Regisseurs, dem einst, in seiner herrlichen Inszenierung von „Troilus und Cressida“, ein einziges zerbrochenes, auf die leere Bühne hingeworfenes Wagenrad als szenisches Symbol, als Dekoration eines ins Geistige projizierten Theaters genügte?

Werner Oehlmann

kann
behalten
werden

Ich

Der Tagesspiegel

Nr. 5080

Handwritten text, possibly a signature or date, located in the upper right quadrant of the page.

Frankfurter Allgemeine

14.7.1956

RB 76

6

Blut und Sand

ANMERKUNGEN ZUM STIERKAMPF

Ein Lob der öffentlich geübten Grausamkeit, denkt Don Felipe auf seinem Schattenplatz im brausenden Rund der menschenwimmelnden Arena, ein Lob dem Fest des Blutes, vor dem der Geist besteht, wenn auch nicht ohne Schauder. Hier gibt es keine Heimlichkeiten, keine Schweigegebote, kein überirdisches Gesäusel, keine verdrängten Komplexe, kein sogenannt humanes Schnellverfahren, keine Euthanasie hinter Schlachthausmauern. Wir ziehen uns nicht zurück in unsrer bleichen Gelassenheit, im Gegenteil: hier sind wir, vorderste Reihe. Wir riechen das Tier, sehen in die Drehung des gesenkten Hörnerhauptes, in den stumpfen Blick mit seiner zornestollen Angst. Wir wollen sehen! Nichts von dezenter Drückbergerei, wie gesagt, nichts vom elektrischen Stuhl und jener Volksgesundheit durch die Hygiene der Verschickungslager. Den Sekten-Humanismus, der uns den Anblick des Blutes ersparen möchte — wir lassen ihn den Vegetariern. Don Felipe will den Tod des Fleisches feiern, das er essen wird, er will den Quell des Blutes kennen, der auch sein spätes, schlaff abendländisches und stolzes Herz erregt. Nur Verachtung hat Don Felipe für eine Gutmütigkeit, die das nicht sehen will, was sie dennoch nicht hindert, für eine schwache Pietät, die seine Schaulust lüstern nennt und seine prüfende Kennerschaft grausame Quälerei.

Nicht einen Blick hat Don Felipe für Conchita, obwohl sie seine feine geäderte Hand verdächtig heftig drückt. Man mag im Zweifel sein, für wen Conchita zittert und wer sie zittern macht, daß sie die Knie fest an die Brüstung preßt. Hält sie zu dem Mörder oder zu dem Gemordeten, daß ihre Augen schwimmen, ihre Stimme heiser bebt? In jedem Fall ist sie bereit, ihr Herz an einen Unerbittlichen zu verschenken, an einen Gewalttätigen, ob er nun elegant ist oder brutal, leicht oder dumpf, Mann oder Stier. Sie wird den Edelmann im Seidenhemd vergessen, obwohl sie seinen Ring am Finger trägt. Und Don Felipe wird nicht darauf achten, auch wenn Conchitas Wollust abenteuerliche Wege nimmt, verruchte, sagenhaft-anstößige, bis zu Pasiphae, die sich dem Stier ergab. Dem Stier! Es hat wohl seine Schwierigkeit damit, Conchita. Denn wie ihr Herz beschaffen ist, ihr uranfängliches verworrenes Weiberherz, kann sie es in dem aufgewühlten Staub und im Geruch von Blut und Todesschweiß nur einem Sieger schenken. Wer wird der Sieger sein? Ihm gilt ihr Lächeln, ihm fliegt ihr weißer Schuh in die zerstampfte Bahn, daß er ihn nimmt. Wie sollte der Stier zum Sieger werden? Das ist es, was Don Felipe so gemessen hält, obwohl Conchitas Herz, die feingekörnten Splitter der Instinkte in einem unwiderstehlichen Magnetismus schwanken. Unmöglich siegt der Stier. Verblutet, die Augen verglast, die viere in Erstarrung ausgestreckt, wird er vom gemeinen Maultierzug über den Sand geschleift. Das Ende war ihm vorbestimmt, seit man ihn aus der weiten Ruhe seiner Weideplätze holte, seit man sein dumpfes Brüllen in den Hallen der Schlachthöfe hielt, seit man ihn durch das Gekreisch der Straßen trieb und seit man ihn, den ersten Eisenstachel im Genick, durch den Laufgang in das unbekannte Brausen der Arena jagte.

Unvergeßlicher Auftritt, wenn, vom Trompetenstoß verkündet, durch die aufgerissenen Bohlen einer Seitentür der Stier in die flache, runde Bahn einprescht, wenn er verhält, prall unterm schwarzen Fell, Falten in den Wampen, Dampf in den Nüstern, unruhig, drohend, un-

Fetzen Tuch aufnimmt, den Reiz, den geringfügigen Anlaß, bis, auf diesen winzigen Stachel im Fleisch, diesen blinden Fleck der tierischen Vernunft, die Nervenleitung reagiert, die Muskeln zucken und gehorchen, bis, auf den beinahe nictigen und lächerlichen Vorwand der Natur, der Berg aus Kraft sich in Bewegung setzt. Der Stier rennt an, urplötzlich, im ersten Ausbruch eines Zorninstinktes. Und Don Felipe atmet auf. Die animalische Theodizee, denkt er und lehnt sich in den unbequemen Sitz zurück. Von einem Stier, der anrennt, machtvoll und ungehemmt seinem Trieb folgt, frenetisch aufgeputscht durch einen Fetzen Tuch, von einem solchen Stier ist nichts mehr zu befürchten. Er wird erledigt, und das auf jeden Fall. Die Rollen sind verteilt: Mensch gegen Kreatur, der Ueberlegende gegen den Unwissenden, Geist gegen rohe Kraft, Kunst gegen dumpfen Trieb, die Finte gegen die Verblendung — über den Ausgang des Spiels kann kein Zweifel sein, und Don Felipe wiegt sich im Humanen. Er weiß, was hier gefeiert wird: das Erstgeburtsrecht der Intelligenz vor der Vitalität. Und ist es Grausamkeit, in der sich der Mensch als Herr der Schöpfung zeigt, so weiß er: alle, die sie üben, sind mit ihm im Bund.

O Menschengestalt! Glänzende Quadrilla mit den knappen, brokatbesetzten Samtjacken, den feierlichen Hüteh, der senkrechten, straffen Geste und mit dem Trick des geschwenkten Tuches. Tückisch galante Machteleganz mit ihren Volten und Figuren, mit ihrer grausam schönen Geometrie der Qual. Beschwörender Tänzerschritt, der das entsetzte Tier lockt, foppt, der eine Kraft ermattet, von der wir leben. Sie breiten ihm untertänig die rote Serviette hin — bitte, was wünscht deine viehische Majestät? Sie ziehen den Anstürmenden, während sein massiges Haupt sich in tollwütigem Zickzack darin vergräbt, an ihren schlankgereckten Hüften spöttisch vorbei. Sie sind organisiert und verständigen sich über den schäumenden Berserker weg mit kurzen Rufen, wie Wegelagerer, wenn ihnen ein mächtiger und gefährlicher großer Herr in die Hände fällt, der ihre Sprache nicht versteht.

Und er, Ausbund des Lebens, bebend von Hysterien in seinen Adern, bestimmt zu der endlosen Geduld, dem Abwarten und Verdauen unter dem weiten, wolkigen Herdenhimmel, zum Bespringen bestimmt, zum Schlaf und zur Wehr in der Hürde bei Nacht, begreift nicht, was sie von ihm wollen, schüttelt unmutig das Haupt, fährt unwirsch in ihr kunstreiches Geplänkel, zerreißt das feine Netz ihrer List und zertrampelt es mit den kurzen, ungestümen Beinen, durchbricht ihre Regeln, ihr festliches Maß und jagt sie hinter die hölzernen Verschlüge, rast unter dem Bauch der anreitenden Gäule, wühlt, stürmt und grollt, verschwendet sich — bis seine Stöße sinnlos ins Leere schmettern, bis er vor undurchdringlichen Wänden tobt, zu seiner Schande, bis ihm das lange Lanzenblatt des Pikadors übers Rückgrat zischt, bis er einsieht in seiner Blödigkeit: hier landet seine Kraft an lauter Schmerz, an einem dicken Wall aus Schmerz. In dem Augenblick, in dem er das begreift, in dem er steht und stutzt, in dem er vor dem Anblick der blitzenden Eisen spitze zögert, vor dem mystischen Gerät und Totem einer unbegreiflichen und überlegenen List, in dem er langsam zurückweicht und den Sand mit seinen Hufen scharrt, in dem er

berechenbar, verdutzt, ohne Hoffnung — Gottes Geschöpf, Kreatur, das Alte Testament des Lebens. Nicht nur Conchita fährt der Anblick in die Glieder, auch Don Felipes schwere, müde Augenlider spannen sich für einen Augenblick. Bis das Tier brüllt in Not und in witternder Kampfeslust, bis der schwere Nacken sich senkt, bis der blutunterlaufene Blick, irrsinnig fixiert, den

4/1

11/1

11/1
11/1
11/1

8

Frieden anbietet und sich geschlagen gibt — in diesem Augenblick springt Donna Conchita wie besessen auf, sie schleudert Don Felipes feine Hand von sich und ruft verzerrten Angesichts ihr Pfui, Pfui über den Mächtigen, der sich da drunten duckt! Pfui über einen, der den Tod spürt und der begreift, daß er nicht siegen kann!

O Menschenherz! Verwirrung des Gefühls, wenn Blut in dunkelroten Bächen auf den schwarzen, schweratmenden Flanken glänzt. Das Blut! Ach wie Conchita fiebert, schaudert in der rätselhaften Wollust einer Lynchjustiz, wie sie den Starken haßt, der seine Kraft umsonst vergeudet hat, und wie sie dann nach Hause gehen wird mit schwankenden Knien, eigentümlich leicht und leer und gelöst, einen faden metallischen Geschmack im Mund. Der Edelmann im Seidenhemd wird sie besitzen, um dessen schmale Stirn die Langeweile spielt, und auch für ihre nicht eben sturmdurchwühlten Nächte wird der Stier sein letztes Röcheln ausgestoßen haben. Kein Wunder, wenn der Don auch bei Conchitas heftigsten Aufwallungen den schönen Gleichmut nicht verliert, die spanische Würde, die Vornehmheit der weißen Rasse, die Haltung des Verteidigers der freien Welt.

O Abendland! Billiger Triumph des arroganten Intellekts über die Demut der Instinkte. Wie schmählich verhüllt das gezückte Tuch, in das der Stier, von Gott geblendet, rennt, die Metzelei und den Betrug an seiner Kraft! Wie wenig ehrenhaft — so viele gegen einen! Und dieser eine, geschwächt und ausgepumpt, die Hörner gestutzt, den Nackenmuskel zerrissen, den Willen verwirrt, den Trieb vergiftet — wer soll denn stärker sein als dieser schwarze Stier?

Wobei vergessen wir uns hier, Conchita? Zu welcher Feier vorgeschichtlicher und panischer Art sind wir zu Tausenden gekommen? Hier wird ein heißer Gott gefeiert, ein dampfender, uralter, bei dessen Anblick wir im hemmungslosen Rausch das Maß des Festes verlieren, ein blutiger, geschundener Gott, der unsre Schuld auf seinen dunklen Rücken läßt, ein Golgatha der niedern Kreatur. Und niemand wird zum Märtyrer in dieser Bahn, als einer, dem sie die Widerhaken zu Paaren in die Weichen treiben, der besteckt mit bunten Stöcken und zum Opfer ausgezeichnet, furchtlos im Schwarm der Schützenkönige und Gaukler steht und der sich unter der bizarren Dornenkrone lautlos schüttelt.

Wie, Don Felipe, glaubten wir nicht, ein Fest der Menschenhoheit zu begehen, und währenddessen beugen sich Tausende dem sterbenden Stier? Wollten wir nicht sehen, wie das Fleisch zugrunde geht, von dem wir uns ernähren — statt dessen kommt der Geist des Opfers über uns. Der Geist wird einverleibt, verdaut, du lebst aus seiner Kraft. Nimm diesen Geist, den die Blüte der Menschheit, Leute deines Schlages für ihr Vorrecht halten, in einer Kommunion des tierischen Blutes hin und ruf aus deinem alten Blut Erinnerungen an die Schlachtopfer herauf, mit denen deine Vorfahren diesen Geist beschwichtigt haben. Zurück ins Primitive, Don Felipe! Du nimmst an etwas teil, das deinen Ueberzeugungen ein Greuel ist, bestialisch und verwerflich, roh und wild. Fort mit der steifen Würde, der stoischen Gelassenheit, der Repräsentation auf dem Platz im Schatten! Bedenkst du, was hier geschieht, so schwinden die Falten der Ueberheblichkeit von deiner hohen Stirn, so wallt dein beschattetes Blut auf in Angst und Entsetzen, so brichst du mit dir selbst und deiner Tradition, so sinkst du vor dem letzten Degensstoß des Matadors auf beide Knie.

Zurück ins Atavistische! Dein Blut weiß nichts vom Fortschritt der Geschichte. Sieh dir den Mysten dort unten an, der feierlich dem Stier entgegenschreitet, das breite Blutuch auf der Degenschneide. Den schmalen Mann, den leichten Schritt, die rührend feierliche Draperie der schweren dunkelroten Falten, sieh dir das an: Zerbrechlich, leicht, geschmeidig, das Raschlebigste, hinfällig, schön, phantastisch ausgesetzt, verschwendet, das Zarteste, Gewagteste, das Wunderbarste — Menschenleben. In den Arenen von Sevilla und Madrid summen die Psalmen des Menschenopfers. Was

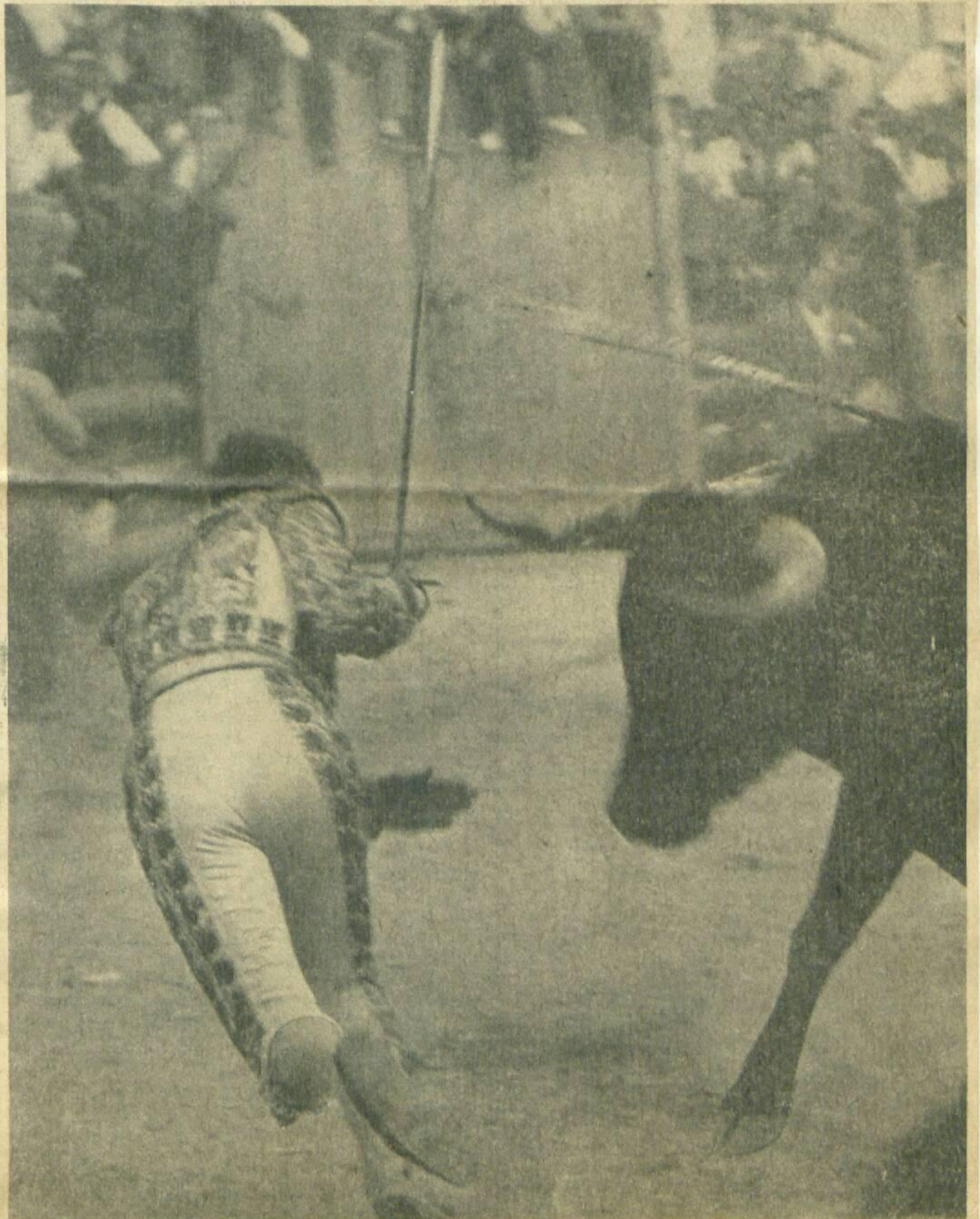
elipe nicht mehr bewußt wird, was ihm tragisch scheint, Abrahams Religion, die ist: das Kostbarste, das Geliebteste, das Nächste, das Konkreteste für Gott, den Strauß üppiger, zahllos wuchernder Lebenspracht, Aufgang von Blütenkelchen für eine einzige Nacht, Kindheit, Jungfräulichkeit, die Samenkraft der Jünglinge für eine einzige festliche Ausschweifung, diese grausame Wahrheit transzendenter Leiblichkeit feiert hier das höchste Menschentum im Menschenopfer.

Zurück ins Kannibalische, ihr Europäer! Für einen längst verdrängten, kaum mehr eingestanden Augenblick weilt dieser Stierfechter die Totenfelder eurer Weltkriege, die Hekatomben eurer technischen Katastrophen, alle die Opfer, die der Baal des menschlichen Fortschritts, der Moloch irdischer Perfektion verschlungen hat, die, wenn es nach euch ginge, sinnlos blieben und unter dem rosafarbenen Dekor eurer unechten Friedhöfe verleugnet würden. Zurück in die Ausschweifungen des Religiösen, ihr intellektuellen Christen! Der Mann, dem auf dem harten gebuckelten Raum zwischen den Hörnern des heidnischen Stieres ein Altar errichtet ist, beschreibt das Zeichen desjenigen Kreuzes, an dem das letzte blutrünstige Menschenopfer gebracht wurde.

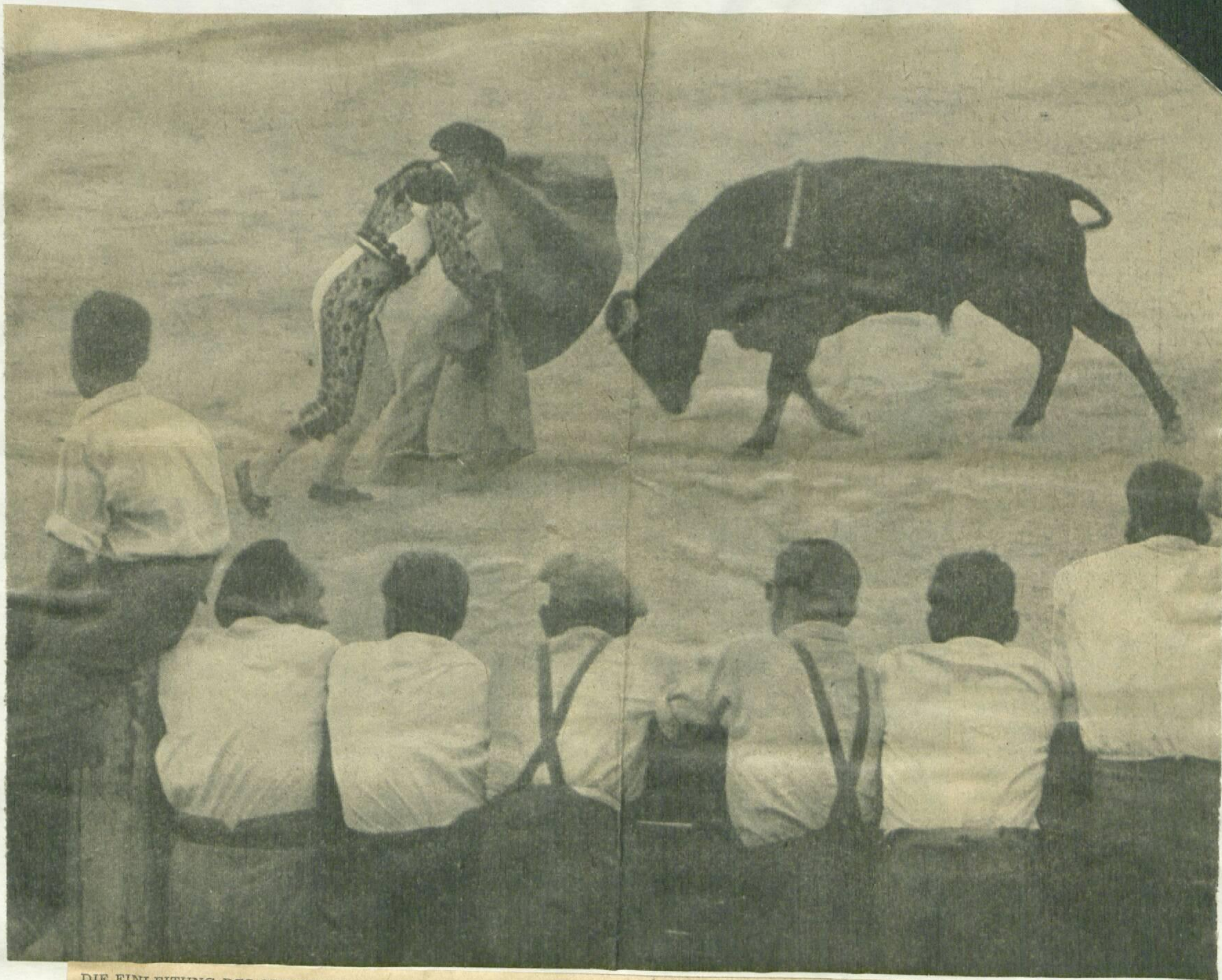
Soweit gehört das Odium der Nichtigkeit zum Fest der Menschengröße. Der Todestänzer, der die Macht für uns in Szene setzt, deutet uns an, daß diese rohe, blinde, chaotische Macht aus wulstigem, gedrungenem Fleisch nur loszubrechen braucht, um einen aufgeputzten Federball aus dem Ebenbild Gottes zu machen. Er deutet es an, er bringt uns um

4/3
ein Haar dazu, daß wir die Ordnung vergessen, daß Polizisten und Sanitäter nicht mehr die Unantastbarkeit der Menschenwürde garantieren, daß auf den überfüllten Rängen Panik ausbricht und die Frauen sich die Kleider vom Leibe reißen. Deswegen setzt er sich aufs Spiel und wagt Ausschreitungen in die graue Vorzeit; denn der blutige Gott ist mächtig, und unsre Vorwände sind schwach.

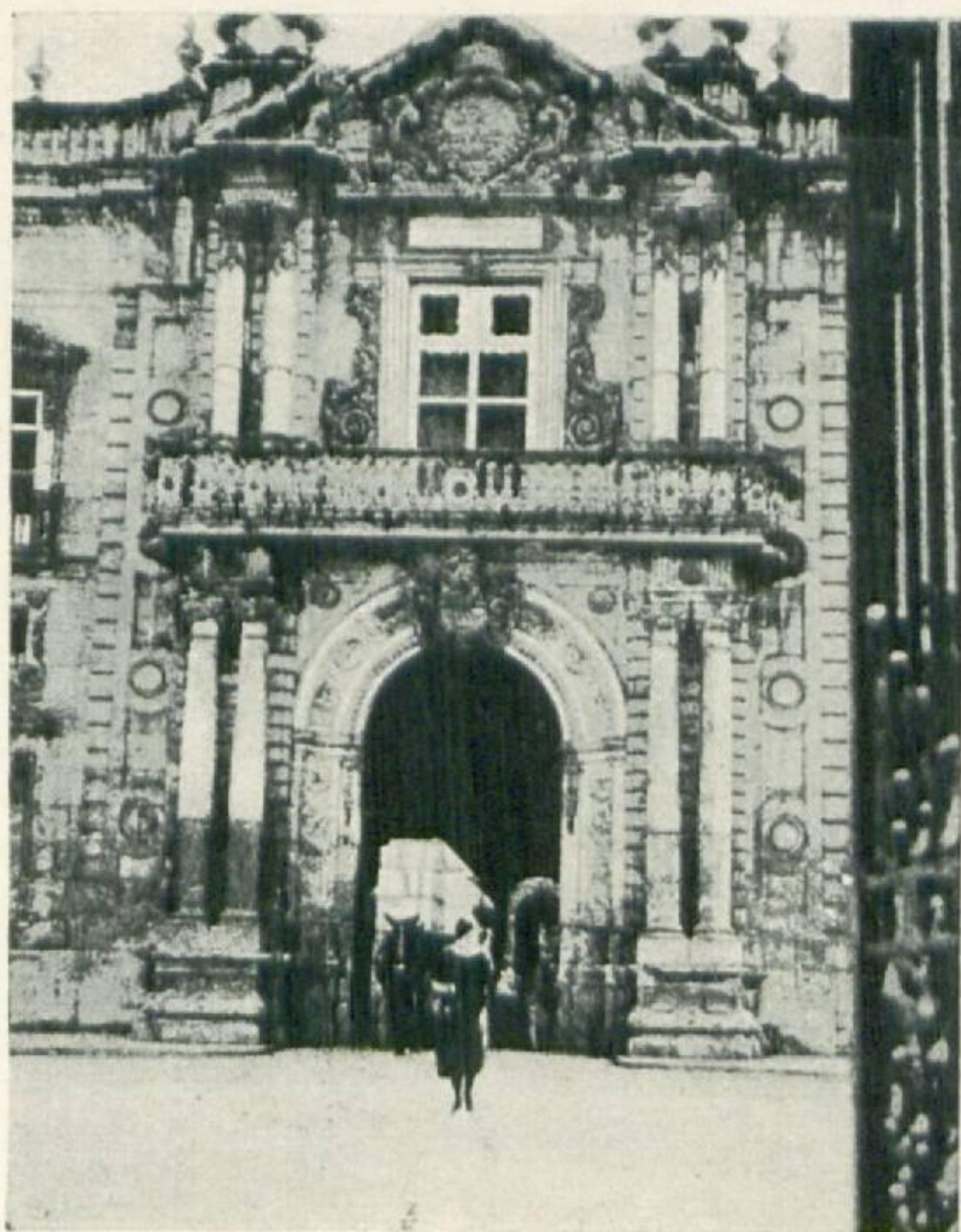
Aber das ist es noch nicht, wovor Conchita tief erbleicht, wovor sie stillhält wie von unsichtbarer Hand gefesselt. Würde der Mann in seiner Ohnmacht zum Gespött, müßte er in hilfloser, haltloser Liebe den tollgewordenen Stier umarmen — sie schrie den sterbenden Matador nicht weniger unbarmherzig nieder als den furchterfüllten Stier. Sie überschüttete den Besiegten mit Flüchen ihres Hasses, obwohl sie, kaum drei Stunden her, in einer dunklen Kirche die blutigen Füße des Heilands mit ihren Küssen bedeckte. Sie will nicht einen Unterlegenen, sie will den Sieger, und nicht wie Don Felipe, der sich selber für den Sieger hält — sie will das Opfer sein. So sitzt sie da mit geballten Fäusten, atemlos, und wünscht sich ihren Mann dort unten so dicht am Stier, daß ihm das geschwungene Horn die goldbestickte Jacke streift — aber wehe ihm, wenn er sich die geringste Blöße gibt! So bangt sie, wenn er sich hinbeugt unter den gespaltenen, jähren Huf und unter die Hoden der Kraft — aber Fluch und Schande, wenn er in seiner Arbeit einen Rest von Zufall offenläßt! Sie will, daß er das Ornament der Schönheit in den aufgewühlten Sand des Kampfplatzes zeichnet, daß er im wilden Auf-



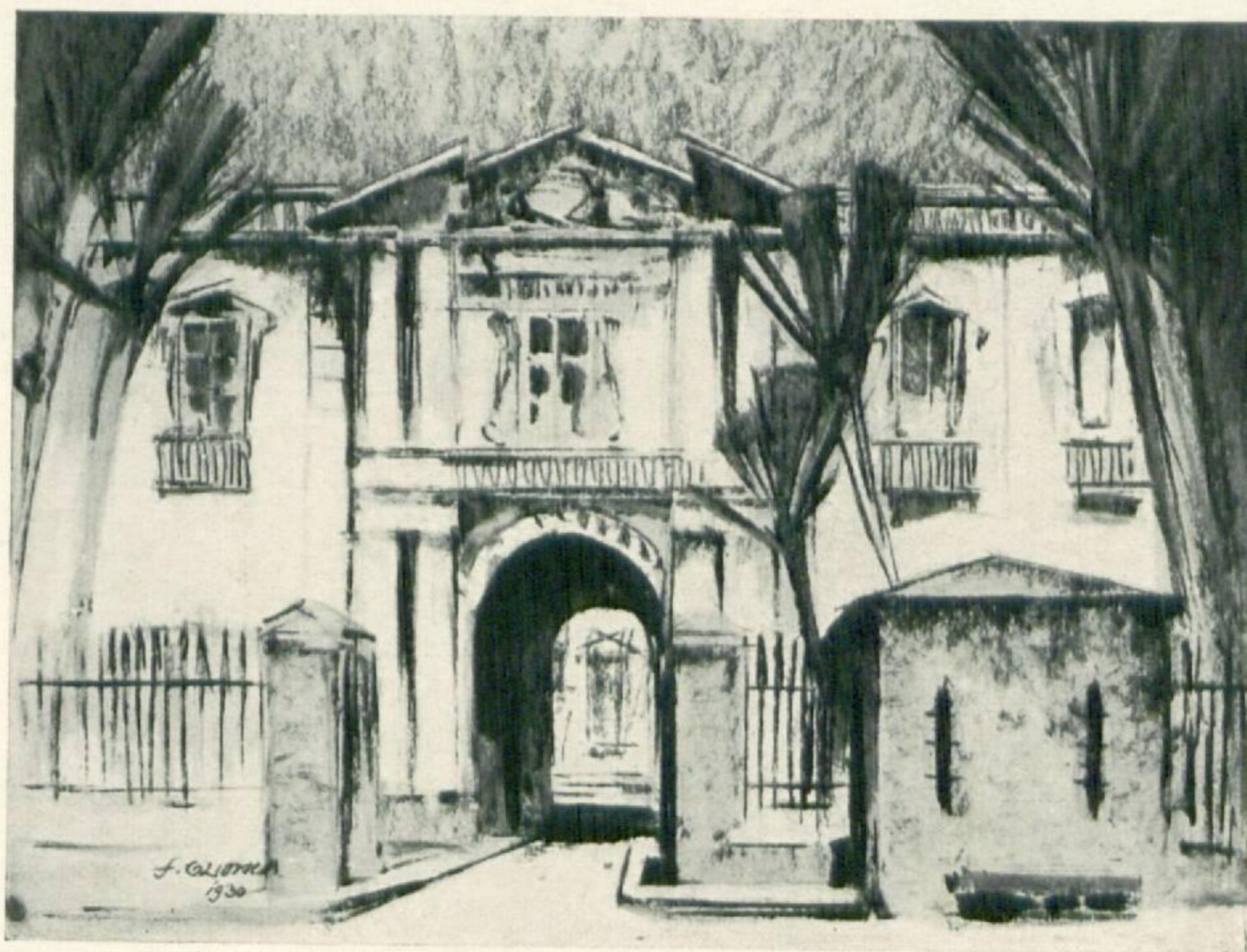
EIN ERREGENDER AUGENBLICK: DER TODESSTOSS MIT DEM DEGEN IST MISSGLÜCKT



DIE EINLEITUNG DES STIERKAMPFES, DAS SPIEL MIT DER CAPA, WIRD VON EINEM GEHILFEN AUSGEFÜHRT.
INDESSEN DER MATADOR DIE REAKTIONEN DES STIERES VERFOLGT, UM SICH FÜR DEN KAMPF VORZUBEREITEN.



Portal der staatlichen Zigarettfabrik in Sevilla



Bühnenbild-Skizze zu „Carmen“ I. Akt
von F. Czirossek-Stuttgart, Landestheater



auf Schirting System Weil
Landestheater Darmstadt



Seuza Bizet

