



Sammlung Theaterzettel

La Traviata

Fuchs, Tilo

1974-01-17

Besitzende Institution: Reiss-Engelhorn-Museen

Online-Ausgabe: MARCHIVUM, 2023

<https://druckschriften-digital.marchivum.de>

Nutzungsbedingungen

Als Quelle ist stets das MARCHIVUM zu nennen. Eine kommerzielle Weiterverwertung der bereitgestellten Digitalisate ist untersagt. Bitte stellen Sie gegebenenfalls einen entsprechenden schriftlichen Antrag. Sind die Images in höherer Auflösung gewünscht (tiff-Format, 300 dpi), wenden Sie sich bitte an marchivum@mannheim.de.

Forum Leverkusen
1973/74



**Schöne Mode finden Sie überall.
Für Ihr Geld können Sie mehr verlangen.**

*Diesen jugendlich geschnittenen
Mantel zum Beispiel.*

*Sie bekommen ihn in aktuellen
Modifarben und den Größen
36 bis 46.*

*Aus einem Stoff,
der sich spielend
reinigen läßt und
nicht einläuft.*

*Und bringen Sie ein bißchen
Zeit mit, wenn Sie das
nächste Mal zu uns kommen.*

*Wir haben auch
darangedacht, daß
Sie vielleicht mehr
als nur diesen
modischen Mantel
brauchen.*

HUCKE
Modell



HAUS DER *Moden*
LEVERKUSEN
Dönhoffstr. 47-49
& LANGENFELD
Hauptstraße 91

Unser Fachpersonal
plant und gestaltet für Sie
unverbindlich

Ihr **Bad - Fliesen**
Ihre **Heizung**
Ihre **Küche -
Wohnungseinrichtung**
Ihr **Schwimmbad - Sauna**

P **Pogenwisch**

- **Jülich**
Römerstraße 73
Ruf (02461) 7011/12
- **Opladen**
Borsigstraße 1
Ruf (02171) 53961
- **Köln-Holweide**
Gladbacher Straße 733
Ruf (0221) 686031

**Stadtwerke Leverkusen
GmbH**

509 Leverkusen
Overfeldweg 23
Ruf 3581

**umweltfreundlich
mit Erdgas**

Freitag, 28. Dezember, und Sonntag, 30. Dezember 1973
19.00 Uhr (Großer Saal) — Theaterring 1

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauss

Musikalische Leitung: Heinz Wallberg
Inszenierung: Peter Ebert
Bühnenbild und Kostüme: Ita Maximowna
Chöre: Martin Binger
Jugendchor: Margarethe Howe

Die Feldmarschallin
Fürstin Werdenberg
Der Baron Ochs auf Lerchenau
Octavian, genannt Quinquin,
ein junger Herr aus großem Haus
Herr von Faninal,
ein reicher Neugeadelter
Sophie, seine Tochter
Jungfer Marianne Leitmetzerin,
die Duenna
Valzacchi, ein Intrigant
Annina, seine Begleiterin
Ein Polizeikommissar
Der Haushofmeister
bei der Feldmarschallin
Der Haushofmeister bei Faninal
Ein Notar
Ein Wirt
Ein Sänger
Ein Gelehrter
Ein Flötist
Ein Friseur
Dessen Gehilfe
Eine adelige Witwe
Drei adelige Waisen

Annemarie Leber
Eduard Wollitz

Glenys Loulis

Gerhard Misske
Carmen Reppel

Helga Baller
Reinhold Bartel
Bianca von Zambelly
Benno Sekot

Wolfgang Frey
Karl Engel
Karl Acher
Wolfgang Frey
Hans Sojer
Kurt Bausch
Michael Fries
Henning Böcker
Regina Maaß
Barbara Breitenfeld
Margot Streubel
Rosemarie Wanner
Anneliese Wüsthoff
Ortrud Chmielewski
Josef Hanke
Gerrit Hagevoort
Wilhelm Starck
Reinhold Jüngermann
Berthold Spitzley
Jürgen Kops
Helmut Beetz
Michael Fries
Kurt Bausch
Klaus Meyer

Eine Modistin
Ein Tierhändler
Lakaian der Marschallin

Leopold, Leiblakai des Barons
Vier Kellner

Regie-Assistenz und Abendspielleitung: Holger Frowein;
Technische Leitung: Karl-Heinz Bischoff

Pausen nach dem 1. und 2. Akt. — Ende: 22.45 Uhr



Der Rosenkavalier

1. Akt: Die Feldmarschallin hat mit ihrem jungen Geliebten Octavian eine glückliche Liebesnacht erlebt. Jetzt, am Morgen, droht beiden die Entdeckung. Denn Baron Ochs auf Lerchenau macht seine Aufwartung. Er möchte die Feldmarschallin um Vermittlung bei seiner Brautwerbung um Sophie, die Tochter des reichen Herrn von Faninal, bitten. Octavian kann sich gerade noch verstecken, erscheint aber kurz darauf als "Mariandl" verkleidet, mit dem der lüsterne Ochs sofort einen Flirt beginnt. Die Feldmarschallin beendet das Spiel mit dem Versprechen, sie werde Octavian als Rosenkavalier zu Sophie schicken, um dieser die silberne Rose als sinnbildliches Brautgeschenk des Barons zu überbringen. Es folgt der offizielle Morgenempfang. Als sie danach allein ist, verfällt die Feldmarschallin in elegische Stimmung, ahnt sie doch, daß Octavian sie bald verlassen werde.

2. Akt: Im Hause Faninals erscheint der Rosenkavalier Octavian — und verliebt sich heftig in Sophie. Diese erwidert seine Neigung um so mehr, als sie der zu vertrauliche Baron Ochs abstoßt — der es in Wahrheit nur auf die reiche Mitgift abgesehen hat. Das Intrigantenpaar Valzacchi und Annina entdeckt die Heimlichkeiten der jungen Menschen: ein turbulentes Durcheinander folgt, bei dem der erhitzte Octavian den Baron leicht verletzt, der aber schier zusammenbricht. Während man sich um ihn bemüht, spinnen Octavian und Sophie mit dem Intrigantenpaar einen Plan, Baron Ochs zu blamieren: sie bestellen diesen zu einem Rendezvous mit "Mariandl".

3. Akt: Ochs ist der Einladung nur zu gerne gefolgt. In einem Extrazimmer in einem Gasthaus trifft er sich mit "Mariandl", bei der er gleich aufs Ganze gehen will. Aber er hat kein Glück: "Mariandl" spielt die

Spröde und außerdem spukt es dauernd und überall. Als der Reihe nach auch noch ein Sittenkommissar, Faninal mit Sophie und schließlich die Feldmarschallin selbst auftauchen, kann der Baron froh sein, aus einer für ihn äußerst peinlichen Situation noch einmal glimpflich davonzukommen. Octavian und Sophie aber halten sich glücklich umschlungen, während für die Feldmarschallin endgültig die Stunde des Abschieds gekommen ist.

Menschen auf der Opernbühne

"Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider sehr gute Schauspieler, mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht", schrieb Richard Strauss 1909, im Anfangsstadium ihrer Arbeit am "Rosenkavalier" an seinen Textdichter Hugo von Hofmannsthal. Mit diesen Worten waren das Neuartige in der Leistung der beiden und die hieraus erwachsenen Schwierigkeiten umrissen. Die Typenwelt der alten Oper – die allein durch die Musik eines Gluck oder Mozart weitere Dimensionen gewonnen hatte – und die pathetische Götter- und Heldenwelt im Musikdrama Richard Wagners fanden bei Strauss/Hofmannsthal keine Fortsetzung. Sie bereicherten das Genre durch Menschen, differenziert gesehene Charaktere und Schicksale, wie man sie bislang nur vom Schauspiel kannte. "Elektra" machte den Anfang, "Der Rosenkavalier" führte die neue Form vertieft weiter. Gleichzeitig wuchsen aber auch die Anforderungen, die an die Sänger in darstellerischer und erscheinungsmäßiger Hinsicht gestellt wurden. Wie ihr Briefwechsel enthüllt, mochten sich Strauss und Hofmannsthal nicht mit einer nur halbwegs zutreffen-

den Verkörperung der Figuren abfinden, die sie während der Entstehungszeit des "Rosenkavaliers" so beschäftigt hatten, deren Wesenszüge und Stellung zueinander sie umfassend kommentierten. Als Hofmannsthal Anfang 1909 im Gespräch mit einem Freund, dem Grafen Harry Kessler, das "Szenar einer Spieloper" entwarf, hieß es noch in einem Brief an Richard Strauss: "Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der 'Cherubin'. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten bleibt." Bald wurden aus den Typen Charaktere, aus den schablonenhaften Opernkonstellationen individuelle Beziehungen. Hofmannsthal definierte die 'Story' in dieser 'Komödie für Musik', die sich in Wien 'in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias' abspielt: "Der Gang der Handlung ist ja auch für das naivste Publikum simpel und verständlich: ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem jungen, hübschen ausgestochen – das ist ja das non plus ultra an Einfachheit". Der Textbuchverfasser bewies im "Rosenkavalier" Geschick für theaterwirksame Situationen, Sinn für – wie er es ausdrückte – "Populärwirkung" – eine Fähigkeit, die im allgemeinen eher Richard Strauss auszeichnete. Das turbulente Lever bei der Marschallin, die zeremoniöse Rosenüberreichung, Ochs' Walzerlied-Finale (2. Akt), die groteske "Maskerad" im Gasthaus, der feierlich-innige Ausklang (abgerundet durch den Mohrenknaben) – das sind effektvolle, immer wieder begeisterte Theaterinfälle, die Strauss adäquat in Musik umsetzte.



Noch wichtiger als diese spektakulären Situationen war Hofmannsthal aber die 'innere Handlung', die Zeichnung der Charaktere. Zunächst stand für beide Autoren wohl der Baron **Ochs auf Lerchenau** im Mittelpunkt, nach dieser Figur wollte man das neue Werk auch benennen. Hofmannsthal und Strauss sahen Ochs vor allem als eine Komödienfigur, als einen derb-komischen Grobian und Wilderer in amoureusen Jagd-gefilten, der immerhin am Ende Diskretion besitzt, indem er "kein Spielverderber" sein will und "das ganze qui-pro-quo deliziös" findet. Sie pro-

testierten energisch (aber vergebens), als ihnen die Besetzung des Ochs in der Dresdener Uraufführung (Januar 1911) – Carl Perron – unzureichend erschien: "Was kein Autor und kein Reinhardt in den P. hereinbringen kann, sind gerade die allerwesentlichsten Elemente der Gestalt, das Buffomäßige, das Falstaffische, das Behagliche, das Lachenerweckende" (Hofmannsthal). Bald sollten sie aber erkennen, wie eine übermäßige Betonung des Drastisch-Komischen die Rolle des Ochs einseitig verzeichnen mußte (wie ja leider auch heute noch immer wie-

der zu beobachten ist). 1942 äußerte sich Richard Strauss sehr entschieden: "Die mißverstandenste Figur ist bisher der gute Ochs. Die meisten Bassisten haben bis jetzt ein scheußliches, ordinäres Ungeheuer mit greulicher Maske und Proletariermanieren auf die Bühne gestellt, an dem zivilisierte Publikum mit Recht Anstoß genommen haben. Das ist durchaus falsch: Ochs muß eine ländliche Don-Juan-Schönheit von etwa 35 Jahren sein, immerhin Edelmann (wenn auch etwas verbauert), der sich im Salon der Marschallin soweit anständig benehmen kann, daß sie ihn nicht nach fünf Minuten von ihrem Bedienten hinausschmeißen läßt. Er ist innerlich ein Schmutzian, aber äußerlich immerhin noch so präsentabel, daß ihn Faninal nicht auf den ersten Blick ablehnt."

Schließlich benannte man die Oper nach **Octavian**, dem Rosenkavalier, womit man über die Figur des 'jungen Herrn aus großem Haus' hinaus die festliche Atmosphäre des Werkes traf. Octavian, 'genannt Quinquin', steht in der Nachfolge der klassischen Hosenrolle der Operntradition, Mozarts ewig verliebtem Pagen Cherubino. "Je mehr Octavian Schwere nörter ist, desto besser", kommentierte Richard Strauss. Seine Verliebtheit in die um einiges ältere Marschallin — in der einst als unerhört 'gewagt' empfundenen Eröffnungsszene (Schlafgemach der Dame) — wirkt knabenhaft-unreif, allzu schwärmerisch, erlaubt wenig Aussicht auf Dauerhaftigkeit dieser Liaison. Octavian fühlt sich mit Recht der souveränen Persönlichkeit seiner Geliebten unterlegen, es ist nur folgerichtig, daß er sich bald dem "hübschen Dutzendmädchen" Sophie, eine etwas

naive Klosterschülerin und gehorsame Tochter des neureichen Faninal (Strauss: "eine komische, adelssüchtige Natur"), zuwendet. Hofmannsthal betonte: "Eben daß Quinquin bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die **erste beste** Junge gerät, das ist der Witz, der das Ganze zu einer Einheit macht, die beiden Handlungen zusammenhält."

Mit fortschreitender Beschäftigung mit dem Werk gewann die Rolle der **Feldmarschallin** Fürstin Werdenberg an Bedeutung. Hofmannsthal schrieb an Strauss: "Es ist diese Figur, die das Publikum, namentlich die Frauen, als Hauptfigur empfinden und mit der sie gehen." Das klassische Opernrepertoire kennt nur wenige Rollen, die so viele kluge Interpretationen und Gestaltungen provozieren wie die der Marschallin. Die Deutungen bewegen sich zwischen den Polen 'leicht-sinnige Ehebrecherin' und 'gütig verzichtende, alternde Philosophin'. Für beide Auffassungen bietet das Textbuch Belege, die Wahrheit dürfte aber eher in der Mitte liegen. Der erste Akt zeigt die Marschallin in den unterschiedlichsten Stimmungen: zunächst ist sie die zärtliche Liebhaberin, Octavians 'Bichette', dann wird sie bei ihrem Morgenempfang und im Gespräch mit dem Vetter Ochs die befehlsgewohnte Aristokratin, um schließlich tiefsinnige und melancholische Betrachtungen über den "Lauf der Welt" anzustellen und sich ihre Zukunft als "alte Fürstin Resi" auszumalen. Sofort steht sie — die im zweiten Akt nicht auftritt — wieder im Zentrum des Interesses, wenn sie im dritten Akt durch ihr Erscheinen im Gasthaus dem Durcheinander ein Ende setzt (Dame von Welt par excellence!). Mit

großer Haltung konstatiert sie Octavians Beziehung zu Sophie, ihre Persönlichkeit sticht eindrucksvoll von dem jungen Liebespaar ab, dessen Glück sich in dem melodiosen Schlußduett ausdrückt. Der Marschallin letzte Worte, ihr "Ja, ja" auf Faninals banale Feststellung "Sind halt aso, die jungen Leut'", sind häufig als Äußerung tiefster Resignation, ja als endgültige Absage an die Jugend und den 'alten, leichtfertigen Lebenswandel' gedeutet worden; man meinte, die Marschallin gehe 'geläutert' und als 'künftig brave Ehefrau' aus ihrem Liebesabenteuer hervor. Es ist aber wohl wenig angebracht, den Abschiedskummer der Fürstin mit den Gewichten Wotanschen Welt Schmerzes zu messen und moralisierenden Bewertungen nachzugehen. Richard Strauss sah die Figur anders, er forderte: "Ebenso wie Klytämne-

stra keine alte verwiterte Hexe, sondern eine schöne stolze Frau von fünfzig Jahren sein soll, deren Zerrüttung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll, so muß die Marschallin eine junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren sein, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian als 'alte Frau' vorkommt, aber keineswegs Davids Magdalena ist, die übrigens auch oft zu alt gespielt wird. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin, die auch ihren ersten Aktschluß durchaus nicht sentimental als tragischen Abschied fürs Leben spielen darf, sondern immer noch mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit mit einem nassen und einem trockenen Auge ..."

Städtisches Museum Leverkusen
Schloß Morsbroich

Paolo Veronesi Bilder und Filme

11. Januar bis 24. Februar 1974

Fred Sandback

Grafik und Zeichnungen
(erste Ausstellung der Studio-Reihe)

11. Januar bis 10. Februar 1974

Das Museum ist geöffnet:

Mo. bis Do.	10.00–20.00 Uhr
Freitags	10.00–19.00 Uhr
Sa. u. So.	11.00–17.00 Uhr

Montag, 31. Dezember 1973 – 20.00 Uhr (Großes Foyer)

Silvesterball

Mitwirkende:
Trans Continental Band
Melody Serenaders
Margarita Cantero
Peter Beil



Veranstaltungen im Februar

Dienstag, 5. Februar 1974 – 20.15 Uhr (Agam-Saal)
Kammerkonzert
Yuval-Trio
Werke von Haydn, Beethoven, Shalit und Dvořák

Donnerstag, 14. Februar 1974 – 20.00 Uhr (Großes Foyer)
"History of Jazz":
Pop-, Jazz- and Blues-Meeting
mit: George Maycock-Trio, South-Jazz-Band, Third Eye

Montag, 18. Februar 1974 – 20.15 Uhr (Agam-Saal)
Kammerkonzert Duo Violoncello/Klavier
Ludwig Hoelscher, Violoncello
Jörg Demus, Klavier
Werke von Vivaldi, Brahms, Hindemith und Chopin

Dienstag, 19. Februar 1974 – 20.00 Uhr (Großer Saal)
Gastspiel
Jugoslawisches Nationalballett

Donnerstag, 28. Febr. 1974 – 20.15 Uhr (Bühne – Großer Saal)
Theater am Turm (TAT), Frankfurt/Main
Woyzeck (Büchner)
Inszenierung: Michael Gruner

*Mode
hat einen Namen*

Modehaus Anni Böhme

Leverkusen
Breidenbachstraße 22
Telefon (02172) 45016

Bergisch Gladbach
Hauptstraße 67
Telefon (02202) 6959

Den behaglichen
Abschluß
Ihres Theaterabends
bietet Ihnen das

Hotelrestaurant Haus Schweigert

Leverkusen-Manfort
Heideweg 3
Telefon 76478

Unsere
bekannt gute Küche
ist bis 23.00 Uhr
geöffnet.

PELZMODEN KLAS

Leverkusen-Wiesdorf · Hauptstraße 70
Telefon 41231

Neben
der Kaufhalle

Dienstag, 8. Januar, und Mittwoch, 9. Januar 1974
20.00 Uhr (Großer Saal) — Theaterring 2

Staatstheater Kassel

Der Freischütz

Romantische Oper in drei Aufzügen
Musik von Carl Maria von Weber
Text von Friedrich Kind

Uraufführung: 18. Juni 1821, Berlin,
Neues Königliches Schauspielhaus

Musikalische Leitung:	Sergio Albertini
Chöre:	Peter Diederichs
Musikalische Assistenz:	Ekkehard Schoeps
Inszenierung:	Nikolaus Sulzberger
Regieassistenz:	Josef L. Haug
Produktionsdramaturgie:	Charles Lewinsky
Ausstattung:	Günter Walbeck
Film:	Adolf Winkelmann
Inspektion:	Peter Schenk
Souffleuse:	Marianne Siedler
Ottokar, böhmischer Fürst	Martin-Matthias Schmidt
Kuno, fürstlicher Erbfürster	Dieter Hönig
Agathe, seine Tochter	Nina Stefanova
Ännchen, eine junge Verwandte	Elke Krampen
Kaspar, erster Jägerbursche	Frangiskos Voutsinos (am 8. 1.) Edgar Keenon (am 9. 1.)
Max, zweiter Jägerbursche	Karl Sablotzke
Ein Eremit	Rainer Scholze
Kilian, ein reicher Bauer	Ferdinand Heill
Elsbeth	Helene Gösken
Sieben Brautjungfern	Renate Ehrhardt Erika Erker Isolde Görlach Inge-Lore Hesse Brigitte König Ingrid Straßburger Uschi Zenker

In den Filmszenen: Hildburg Schmidt, Ingrid Franckenstein,
Frangiskos Voutsinos, Bernt Hahn

Zeit der Handlung: Kurz nach Beendigung des Dreißig-
jährigen Krieges

Technische Leitung: Adolf Müller; Technische Assistenz:
Ernst Ludwig Zenker; Technische Einrichtung: Karl-Heinz
Gunkel; Beleuchtung: Wilfried Basermann, Hans Krahl;
Tontechnik: Rudolf Rehberg, Werner Hirschfeld; Bühnenmeister:
Gustav Bier; Maschinenmeister: Heinz-Dieter Kördel;
Malersaal: Otto Hitzel; Dekorationsabteilung: Karl Höhmann;
Requisiten: Josef Beppel

Große Pause nach dem 2. Bild — Ende: gegen 22.45 Uhr

Der Freischütz

Böhmen, kurz nach dem Drei-
ßigjährigen Krieg. Beim dörf-
lichen Sternschießen versagt
der Jägerbursche Max. Sieger
wird der Bauer Kilian. Die
Bauern hänseln den unter-
legenen Jäger. Der dazu-
kommende Erbfürster Kuno
schlichtet die entstehende
Schlägerei.

Max soll am nächsten Tag
bei einem Probeschuß das An-
recht auf Kunos Nachfolge
und auf die Hand von dessen
Tochter Agathe erwerben. Der
dienstältere Jägerbursche
Kaspar, dessen Werbung
Agathe abgewiesen hat, will
sich an dem Emporkömmling
rächen. Um ihn zu verun-
sichern, schürt er in Max den
Aberglauben an Freikugeln
und übermenschliche Mächte.
Im Jagdschloß warten Agathe
und ihre Freundin Ännchen
auf Max. Agathe weiß, daß
Max in der letzten Zeit vom
Pech verfolgt war, und fürch-
tet für den Probeschuß. Als
sie Erfolge sehen will, belügt
Max sie. Agathe und Ännchen
halten ihn davon ab, in die
Wolfsschlucht zu gehen, wohin
Kaspar seinen Rivalen bestellt
hat, um ihn dort zu beseiti-
gen. Max, der sich vor dem
nächtlichen Ausflug fürchtet,
läßt sich gern überzeugen.
In der Nacht hat Max einen
Alptraum. Er sieht sich in der
Wolfsschlucht mit dem teuf-
lichen Kaspar Freikugeln gie-
ßen. Am nächsten Morgen ist
er nicht fähig, Traum und
Wirklichkeit auseinanderzuhal-
ten. Vier Kugeln, die ihm
Kaspar gibt, hält er für Frei-
kugeln, und wirklich gelingen
ihm damit meisterliche Schüsse.
Agathe, die auch quälende
Träume gehabt hat, betet vor
dem Standbild eines heiligen
Eremiten. Ännchen versucht,
sie aufzuheitern. Die Mädchen
aus dem Dorfe überreichen
beim Hochzeitsständchen statt
eines Brautkranzes eine
Totenkrone. Aus den weißen

Rosen am Standbild des Ere-
miten wird ein improvisierter
Brautkranz gewunden.
Beim Probeschuß ist Max so
nervös, daß er statt des vom
Fürsten angegebenen Zieles
seine Braut erschießt. Er ver-
liert die Besinnung.
In einem Traum sieht er sich
als strahlenden Helden, des-
sen Tugend letzten Endes
doch triumphiert. Er träumt,
wie Agathe zum Leben er-
wacht und der heilige Eremit
nicht nur Gnade für ihn, son-
dern auch die Abschaffung des
Probeschusses erwirkt.

Zur Quellengeschichte

Kriminalfall: 1710 ereignete
sich im Böhmisches ein Fall
von Geisterbeschwörung, bei
dem Freikugeln gegossen
wurden. Die Inquisition machte
dem Frevler einen Prozeß;
Vorfall und Urteil sind in den
Gerichtsakten der böhmischen
Stadt Taus festgehalten.
Gespensergeschichte: Otto
Graben zum Stein: "Unter-
redungen von dem Reiche
der Geister zwischen Andrenio
und Pneumatophilo" (1730).
Ein Bergjäger verführt den
Stadtschreiber Georg Schmid
zum Gießen von 63 Frei-
kugeln. Durch die Attacken
von Gespenstererscheinungen
wird Georg Schmid fast zu
Tode gepeinigt.
Schicksalsnovelle: "Die Sage
vom Freischütz". August Apel
und Friedrich Laun erfanden
1810 eine psychologische
Motivierung als Motiv für das
Freikugelgießen: Probeschuß
und Heirat der Försters-
tochter.
Schaueroper: Franz Xaver v.
Caspar schuf 1812 ein erstes
Freischützlibretto für den
Münchener Komponisten Carl
Borromäus Neuner. Höllische
und himmlische Mächte tra-
gen ihren Kampf unter den
Menschen aus. Ein heiliger
Eremit hält den Probeschuß-
kandidaten vom Freikugel-
gießen ab.



Mit veilchenblauer Seide?

Der 18. Juni 1821 gilt als eines der wichtigsten Daten der deutschen Operngeschichte. Dieser Tag brachte im Berliner Königlichen Schauspielhaus die stürmisch umjubelte Uraufführung von Webers **"Freischütz"** und damit – wie es seitdem immer wieder heißt – den Sieg der vorher kaum vorhandenen deutschen Oper über die als übermächtig angesehene italienische Konkurrenz, die zu jener Zeit in Berlin durch den 'Preußischen Generalmusikdirektor' und erfolgreichen Komponisten Gasparo Spontini sehr beherrschend vertreten war. Die Melodien aus dem "Freischütz" eroberten sich rasch alle Bevölkerungsschichten, einige – insbesondere das Volkslied vom "Jungfernkranz" und der "Jägerchor" – wurden zum Gassenhauer, was Heinrich Heine den Seufzer entlockte: "Ich werde

von morgens früh bis spät in die Nacht verfolgt durch das Lied 'Wir winden dir den Jungfernkranz / Mit veilchenblauer Seide ...'. Der Jungfernkranz ist permanent; ja, ich glaube fast, die Hunde auf der Straße bellen ihn." Kein Zweifel, die geniale Musik – Inbegriff der musikalischen Romantik – hat bis heute nichts von ihrem Zauber eingebüßt. Kann man aber **Friedrich Kinds** nach J. A. Apels und F. Launs "Gespensterbuch" (einer Nacherzählung alter Volkssagen) gefertigtem Libretto ähnliche dauerhafte Qualität nachsagen? Der Komponist selber, der bei der Arbeit am Textbuch keineswegs zu Kinds ungetrübter Freude tatkräftig mitwirkte, hat das "Walten dämonischer Mächte" und das "Wald- und Jägerleben" als die beiden wesentlichen Elemente der Handlung bezeichnet. Die Natur und deren

'Nachtseite', Begebenheiten übersinnlicher Art, waren die bevorzugten Motive der Romantik, bei Weber/Kind sind sie im Lichte des frühen Biedermeier, der Entstehungszeit (die ist ja die Epoche nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges) des Werks, dargestellt. Das brachte eine zusätzliche Simplifizierung in die naiv-phantastische Handlungswelt der romantischen Oper und deren Personal. Die engelreine Agathe, der schurkische Kaspar, zwischen ihnen der schwache, letztlich aber gutartige Max, der weise Eremit als 'Deus ex machina' – das sind, so naiv gesehen, Schwarz-Weiß-Figuren wie aus dem Märchen, die allenfalls durch das Format der Musik zu uns interessierenden Menschen 'von Fleisch und Blut' werden können.

Aus einer skeptischen Einstellung zu dieser Bilderbuchwelt läßt sich das Desinteresse erklären, das in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten die führenden Regisseure des modernen Musiktheaters Deutschlands bekanntlich volkstümlichster Oper entgegenbrachten – eine sinnvolle Neusicht des als verstaubt verurteilten Librettos war nicht zu registrieren. Die Ausnahme machte vor dreieinhalb Jahren Ruth Berghaus' umstrittene Inszenierung an der Ostberliner Lindenoper, die fern aller Konvention und Gartenlauben-Mentalität die Handlung realistisch und zeitkritisch gestaltete (und damit den Zorn hoher Kulturfunktionäre hervorrief).

Der "Freischütz" des Staatstheaters Kassel führt diesen Versuch einer Neuinterpretation fort, auch diese Inszenierung will Kinds Textbuch und Webers Partitur auf ihre zeitlose Wahrheit befragen. Ausgehend vom labilen Cha-

rakter Max' und der ihn überfordernden Situation (Leistungszwang → siehe die folgenden Ausführungen des "Hessischen Staatstheaters") wird das Geschehen unter dem Einfluß psychoanalytischer Erkenntnisse als ein Wechselspiel zwischen Realität und Traum gezeigt. Ein 'Happy-End' – das von Kind ursprünglich auch nicht geplant war – findet nicht statt, Max konstruiert es sich in seiner Phantasiewelt, in die er sich – nachdem er seine Braut erschossen hat – flüchtet.

Ein Freischütz ohne Happy-End?

Friedrich Kinds Libretto zum "Freischütz" schwankt zwischen Schauerromantik, Märchen und Realismus. Bei der Vorbereitung der Inszenierung dachten wir zuerst daran, das Märchenhafte der Handlung zu betonen. In Zusammenarbeit mit der Kindermalschule Kassel wurde versucht, Kinder die Dekorationen für die Oper entwerfen zu lassen.

Im Laufe der Arbeit zeigte sich aber, daß der entgegengesetzte, der realistische Ansatzpunkt eine viel stärkere Verdeutlichung des Geschehens erlaubt. Viele anfangs verwirrende Fragen klären sich ganz von selbst, wenn man an die Figuren und ihr Verhalten einen realistischen Maßstab ansetzt.

Schon die Konfrontation zwischen Bauern und Jägern ist ein Beispiel dafür. Die Bauern, die bei den fürstlichen Jagden unentgeltliche Treiberdienste leisten müssen, freuen sich über die Niederlage der Jäger. Die Spannung zwischen den beiden Gruppen entlädt sich in einer Prügelei. – Kaspar ist nicht nur einfach ein Bösewicht. Sein Haß auf Max hat sehr verständliche Gründe: Als erster Jägerbursche hätte er eigentlich Anspruch auf

Agathes Hand – und damit auf die Erbförsterei – gehabt. Jetzt liegt seine einzige Chance darin, den verhaßten Rivalen beim Probeschuß scheitern zu lassen. Er weiß, daß Max ein sehr labiler Mensch ist, den die Furcht vor dem Probeschuß schon längere Zeit nicht mehr hat treffen lassen. Max wird mit dem Leistungszwang dieser Prüfung nicht fertig. Von den Bauern wird er verspottet, von Kuno streng ermahnt, von Agathe ständig nach Erfolgen befragt – da hat es Kaspar leicht, ihm wundersame Dinge einzureden.

Max, der sich den Anforderungen nicht gewachsen fühlt, klammert sich an die Vorstellung von Freikugeln, mit denen jeder treffen kann. Selbst im Traum verfolgt ihn diese Vorstellung. Seine Schuldgefühle lassen ihn Kaspar als den Schwarzen Jäger, als eine Inkarnation des Teufels sehen. Nur in seiner Vorstellung wird der doch eher prosaische ehemalige Landsknecht Kaspar so dämonisiert.

Auch Agathe wird von Ängsten gepeinigt. In einer Zeit des Hexenglaubens und der Religionskriege ist es leicht erklärlich, daß sie im Fallen eines Bildes schon eine böse Vorbedeutung sieht. Und auch die Verwechslung zwischen Brautkranz und Totenkronen wird von ihr als Vorzeichen gedeutet. Änchen, die von der Untergangsstimmung der beiden Verlobten nicht betroffen ist, versucht immer wieder, Agathe ihren Aberglauben auszureden und ihre Vorahnungen lächerlich zu machen.

Die Gewalt des Alptraumes ist für Max so stark, daß er sich auch am nächsten Morgen nicht davon lösen kann. Weil er glaubt, die treffsicheren Kugeln verschossen zu haben, trifft er wirklich nicht

mehr. Kaspars Rechnung ist aufgegangen: Max trifft statt der zum Ziel bestimmten weißen Taube seine eigene Braut. Verwirrt von seinen Ängsten und Träumen drückt er ab, als sie aus dem Jagdschloß tritt.

Vor dieser Katastrophe rettet sich Max wieder in die Welt der Phantasie. Weil er die Wirklichkeit nicht ertragen kann, erträumt er sich eine heilere Welt, in der Agathe zum Leben erwacht und Kaspar stirbt. Die im Dorf verehrte Statue des heiligen Eremiten tritt leibhaftig auf und veranlaßt den Fürsten, Max zu begnadigen und den Probeschuß – die Quelle all seiner Ängste – abzuschaffen. Wir glauben, daß diese Fassung der inneren Logik von Webers Musik nicht widerspricht. Am Beispiel des Finales läßt sich das besonders deutlich zeigen. Sind dort dramaturgisch die Sprünge und Unwahrscheinlichkeiten sinnfälliger Ausdruck für eine Vision, so ist es musikalisch die Vielfalt der Themen. Im Finale finden sich Erinnerungsmotive aus dem ganzen Stück und vielfach unvermittelte Übergänge. Bis zur C-Dur-Stretta "Der rein ist von Herzen" – eine Retrospektive auf Agathens Arie – baut sich das Finale aus Motiven des Erlebten auf. Der Chor, der den Schreck über Agathens Tod ausdrückt, beendet das realistische Stück, und wie aus dem Nichts leitet das Cello, abgelöst von der Flöte, vom c-Moll zum C-Dur über. Ein besserer Übergang von der Realität zur Vision läßt sich nicht denken. Ein realistischer Freischütz? Wir haben versucht, das Stück neu zu lesen, die Musik neu zu hören. Eine "romantische Oper" ist es geblieben.



Mein Verkaufsprogramm:

- Flügel
- Pianos
- Cembali
- Elektrische Orgeln

Theo
Leithäuser

Klavierbaumeister

Fachmännisch geleitete
Spezialwerkstatt

Gut organisierter Kunden-
dienst

509 Leverkusen
Kyllstraße 2
Telefon 6 12 60 und
Carl-Leverkus-Straße 2
Telefon 4 11 78

**Wir liefern prompt,
pünktlich, sauber!**



HEIZOEL EXTRA

die reine, konzentrierte Heizkraft

Willi Weiss

Vertretung der Esso AG

509 Leverkusen-Bürrig

An der Kante 20-22. Telefon 6 45 45

Montag, 14. Januar 1974 — 20.15 Uhr (Agam-Saal)
Konzerttrng

Cleveland Quartet

Donald Weilerstein — 1. Violine (Stradivarius 1723)
Peter Salaff — 2. Violine (Vuillaume 1856)
Martha Strongin Katz — Viola (Lorenzo Storioni 1800)
Paul Katz — Violoncello (Lorenzo Storioni 1780)

Joseph Haydn: Streichquartett D-Dur op. 64 Nr. 5

Allegro moderato
Adagio cantabile
Menuetto — Allegretto
Finale — Vivace

George Perle: Streichquartett Nr. 7 'in four movements' — Uraufführung

Franz Schubert: Streichquartett d-moll D. 810 (op. posth.)

Allegro
Andante con moto
Scherzo (Allegro molto)
Presto



Ein gemeinsames Musizieren beim Malboro-Festival, 1969, stand am Anfang der steilen Karriere des **Cleveland Quartet**. Die bald darauf erfolgte Berufung an das Cleveland Institute of Music zum 'Quartet in Residence' förderte den Aufstieg in die Spitzenklasse amerikanischer Kammermusik-Ensembles; die erste Deutschland-Tournee im Frühjahr 1972 rechtfertigte dann den außergewöhnlichen Ruf, der dem Quartett vorausging. Die Mitglieder des Cleveland Quartet haben eine Ausbildung auf renommierten Musikschulen bei berühmten Lehrmeistern, erfolgreiche Teilnahme an internationalen Wettbewerben und eine bemerkenswerte solistische Konzerttätigkeit — die nach der Quartettbildung naturgemäß etwas zurücktrat — gemeinsam. Donald Weilerstein, der Primarius, lernte an der Juilliard University School of Music bei Iwan Galamian. 1968 erhielt er beim Wettbewerb der ARD in München den 2. Preis im Fach Duo Violine-Klavier. Peter Salaff absolvierte sein Studium an der Eastman School of Music in Rochester, N. Y., und wirkte danach an der Yale-Universität. Martha Strongin Katz, die Bratschistin, studierte bei Iwan Galamian, Lillian Fuchs und William Primrose. Sie gehörte dann — wie auch ihr Mann, Paul Katz — dem Toledo-Quartett und dem Quartett der University of Southern California an, das 1965 in München gewann. Zu den Lehrmeistern Paul Katz' gehörte die nahezu vollständige Cellisten-Prominenz der letzten Jahrzehnte: Katz studierte bei Gregor Piatigorsky, Gabor Rejto, Janos Starker, Bernard Greenhouse, Leonard Rose und Pablo Casals. Große Erfolge errang er als Solist beim Malboro-Festival.

Die sechs Quartette der Werkereihe 64 komponierte **Haydn** 1790; 1791 — in Mozarts Todesjahr — wurden sie veröffentlicht. Die Quartette sind — wie wohl auch die von op. 54 und op. 55 — dem Geiger Johann Tost gewidmet. Nr. 5 ist das meistgespielte der Reihe und eines der Standardwerke des Quartett-Repertoires überhaupt. Der Beiname **Lerchenquartett** bezieht sich auf das einleitende Allegro moderato: sieben Takte lang präludivieren die drei unteren Streichinstrumente in leisem Staccato, dann stimmt die 1. Violine ihren frühlinghaft beschwingten Gesang an, der sich steigert und allmählich die anderen Instrumente mitreißt. Nach dem empfindsamen Adagio cantabile und dem derben Menuett mit Trio folgt stürmisch der Schlußsatz, ein Perpetuum mobile. Der amerikanische Komponist und Musikwissenschaftler **George Perle**, dessen Streichquartett Nr. 7 in Leverkusen von dem an der Förderung zeitgenössischer Musik sehr interessierten Cleveland String Quartet uraufgeführt wird, studierte bei Wesley LaViolette (DePaul University) und bei Ernst Krenek, dem 1938 nach den Vereinigten Staaten emigrierten gefeierten Opernkomponisten der Zwanziger Jahre. Als einer der Leiter der 'New Music Group of Chicago' — 1941–1943 — bewies Perle durch seine Programmgestaltung erstmals nachdrücklich seine enge Bindung an die Wiener Klassiker der Moderne (Schönberg, Webern, Berg), wie sie sich dann später auch in seinen Kompositionen und Schriften ausdrücken sollte. Das Gesamtwerk Perles, der 1915 in Bayonne, New Jersey, geboren wurde, umfaßt Kompositionen für Orchester, Kammermusikensembles, Soloinstrumente und Chorwerke. Nach 1945 wirkte er

an den bedeutendsten amerikanischen Universitäten und Musikschulen, gegenwärtig hat er eine Professur für Musik am 'Queens College' (New York) inne. Einen weit- hin beachteten Namen machte er sich mit seinen schrift- stellerischen Arbeiten, die in den führenden internationalen Fachzeitschriften publiziert wurden. 1962 erschien seine Einführung in die Musik der 'Wiener Schule' (Serial Com- position and Atonality) — ein weiteres Buch, den Opfern Alban Bergs gewidmet, soll bald folgen.

Seine Popularität verdankt Schuberts d-moll-Streich- quartett in erster Linie dem Andante-Satz mit den Varia- tionen über ein Thema, das der Komponist seinem 1817 geschriebenen Lied "Der Tod und das Mädchen" entnahm. Für die Variationen wählte Schubert aus der Matthias- Claudius-Vertonung nicht die angstvolle Stimme des Mäd-

chens, sondern die bei aller Unerbittlichkeit trostreich klin- gende Melodie des Todes ("Sei guten Muts! Ich bin nicht wild"). Stärker als in dem berühmten zweiten Satz tritt die düstere, tragisch-ausweg- lose Grundstimmung des Werks — die selbst im Scherzo durchschimmert — in seinen Ecksätzen mit den hektisch vorwärtsdrängenden Triolen bzw. punktierten Rhythmen hervor. Das Prestissimo des Finales verzichtet auf jede Wendung ins Pathetische oder Optimistische — eine Todes- Tarantella, in der es für den Gejagten kein Entrinnen gibt. — Schubert vollendete das d-moll-Quartett vermutlich Anfang 1826; seine Bemühun- gen, das Werk zu veröffent- lichen, blieben erfolglos. Erst 1831, drei Jahre nach Schu- berts Tod, erschien das Quar- tett (ohne Opuszahl) im Druck, die Uraufführung ließ noch weitere achtzehn Jahre auf sich warten.

Elegante Damenstoffe

aus den Kollektionen führender deutscher und ausländischer Webereien finden Sie in bekannt großer Auswahl im Stoffhaus

Pauline Kühler

Leverkusen-Schlebusch
Berg. Landstr. 48 · Ruf 51983

Geschulte Fachkräfte
beraten Sie

Mode-Ecke

Gisela Kuhn

Ich führe das
sportlich-elegante
Damenkleid
in den Größen 38—50

509 Leverkusener-Manfort

Haberstraße 17
Telefon 43497

... und nach dem Theater



Alkrath

- ein angenehmer Aufenthalt in gepflegter Atmosphäre
- reichhaltige warme und kalte Küche bis 24.00 Uhr
- dazu das bewährte Alkrath-Pilsener

Pilsener Stube Nr. 2

Die Gaststätte
mit dem besonderen Pfliff
Inhaber: Peter und Erika Heller
Leverkusen
Rathenaustraße 141
Telefon: 47110

Bücher
Globen
Atlanten

Buchhandlung

HERMANN JACOBS Nachf.

Leverkusen
Hauptstraße 86
Telefon 46123

SANITÄTSHAUS OBERBERG

ORTHOPÄDIE
u. BANDAGEN

schöne Wäsche, modische Mieder
Schuhe für lose Einlagen (Fußbettung)
(Maßanfertigung)

Leverkusen-Manfort, Manforter Straße 289, Telefon 76169

Lieferant aller Kassen und Behörden

Montag, 14. Januar 1974 — 20.15 Uhr
Studio (Bühne — Großer Saal) — Theaterring 4

Kammerspiele Düsseldorf

Happy End

Eine Magazingeschichte von Dorothy Lane

Songs: Bertolt Brecht

Musik: Kurt Weill

Inszenierung:
Musikalische Leitung:
Choreographie:

Günther Büch
Heinz Lesch
Marlis Grünberg

Bill
Sam
Governor
Jimmy
Bob
Johnny
Majorin
Hanibal
Lilian
Fliege
Heilsarmeeoldatin
Heilsarmeeoldat
Kommissar
Musiker:
Orgel und Klavier
Baß und Schlagzeug

Wilfried Jan Heyn
Günter Wissemann
Michael Thiele
Günter Dicks
Dieter Oberholz
Manfred Repp
Malwine Moeller
Wolf Meuter
Eva Berthold
Dagmar Soerensen
Käthe Mayen
Jürgen Schäfer
Peter Hohberger

Heinz Lesch
Peter Thoms

Ausstattungsleitung: Peter Osborn; Technische Leitung:
Hans Hoffmann

Aufführungsrechte: Verlag Felix Bloch Erben, Berlin

Pause nach dem 1. Akt — Spieldauer: ca. 2 Stunden

Happy End

Die turbulenten Geschehnisse, die die Uraufführungsinszenierung von Brecht/Weills "Happy End" kennzeichneten, hat Theaterdirektor **Ernst Josef Aufricht** in seinem Erinnerungsbuch "Erzähle, damit du dein Recht erweist" (erschienen im Propyläen Verlag Berlin und als dtv-Band) spannend und zugleich humorvoll geschildert. Nach dem Premierenkandal am 31. August 1929 im Schiffbauerdamm-Theater schien das Schicksal von "Happy End" besiegelt, kein Theater wagte für lange Zeit eine Aufführung der 'Magazingeschichte'. Brecht, der sich schon vor der Uraufführung von dem Stück distanziert hatte, leugnete auch ferner seine Autorschaft und nahm "Happy End" nie in die Gesamtausgabe seiner Werke auf. Immerhin adaptierte er mehrere Lieder und Motive aus "Happy End" — vor allem die Hauptfigur des Heilsarmeemädchens — seiner "Heiligen Johanna der Schlachthöfe". Allein Weills weltberühmte Songs vom "Surabaya Johnny", von "Bills Ballhaus in Bilbao" und der "Matrosen-Tango" — die zu des Komponisten schönsten Inspirationen zählen — ließen "Happy End" nicht völlig in Vergessenheit geraten. Auf ausländischen Bühnen (in New York, London und Paris) wurde in den 60er Jahren die angebliche 'Totgeburt' rehabilitiert. Nach der überaus erfolgreichen Aufführung am Londoner Royal Court-Theatre, 1965, lobte Harald Hobson in "Sunday-Times": "Das fröhlichste, lustigste, munterste, amüsanteste, lebendigste und bestgelaunteste Werk, das Brecht je geschrieben hat." Zur 'Rettung' von "Happy End" für das deutsche Theater haben in erster Linie die Inszenierungen Günther Büchs beigetragen, dabei waren die

ersten Anregungen zu einer Wiederaufführung des Stücks von Regisseur Erich Engel (!) ausgegangen.

Berlin — Sommer 1929

"Nach dem Erfolg der **Dreigroschenoper** waren Brecht und Weill mit mir einig, die nächste Spielzeit mit einem Stück in der gleichen Kombination zu eröffnen. Brecht hatte mit seiner Assistentin Elisabeth Hauptmann eine Story zwischen einem Heilsarmeemädchen und einem Gangsterchef konstruiert. Die Figuren waren der amerikanischen Unterhaltungsliteratur entnommen. Zwei Akte waren im groben fertig, der Titel war **'Happy End'**. Brecht, der angefangen hatte, sich strenger an den Dogmatismus der Kommunistischen Partei zu halten, wollte diese verspielte Geschichte nicht verantworten und erfand das Pseudonym: Dorothy Lane. Weill machte es zur Bedingung, daß Brecht die Songs selbst zeichnete. Das Heilsarmeemädchen wurde für die Neher geschrieben, für den Gangster engagierte ich Heinrich George. Alle verreisten in die Ferien, für Ende Juli verabredeten wir uns im Theater: das fertige Stück und die Musik sollte dem Regisseur Erich Engel und dem Dirigenten Theo Mackeben übergeben werden. In der letzten Juliwoche kamen meine Mitarbeiter: Fischer, Vambéry, der Regieassistent Dr. Halewicz, und ein zweiter neuengagierter Regieassistent Emil Hesse Burri, der Regisseur Engel, Caspar Neher und Theo Mackeben aus dem Urlaub zurück. Brecht fehlte und mit ihm der letzte Akt, den er uns nicht, wie versprochen, geschickt hatte. Ich telegraphierte an sein Ferienquartier am Ammersee und erhielt keine Antwort. Neher, der es haßte, in Theater-

'Affären' verwickelt zu sein, bestellte mir mit großem Widerwillen: ich hätte Brecht beleidigt, er würde den dritten Akt nicht schicken, er warte auf mich und meine Entschuldigung in Augsburg. Mit der Arbeit anzufangen, hatte keinen Sinn. Der dritte Akt entscheidet den Erfolg oder Mißerfolg eines Theaterstücks. Weill riet mir, an Brecht zu telegrafieren: Stück abgesetzt — bin wieder in die Ferien gefahren. 'Fahren Sie morgen ab und nehmen Sie Lenia mit. Brecht wird das Telegramm für eine Finte halten und mich von Augsburg anrufen. Er erfährt von mir, daß Sie mit der Lenia an die See gefahren sind.'

Meine Frau, die Lenia und ich waren zwei Tage in Warnemünde, als mein Theater anrief, Brecht sei in Berlin und möchte mich sofort sprechen. Wir fuhren in Höchstgeschwindigkeiten.

Im Theater gab es keine Entschuldigung und keinen dritten Akt, nur einige Notizen und die Versicherung, in einigen Tagen das Stück zu komplettieren. Wir beschlossen, mit den Arrangierproben zu beginnen. Die männliche Hauptrolle mußten wir umbesetzen. Brecht hatte in den Ferien dem Gangsterchef einen Teil seiner Kompetenzen amputiert und aus diesem Teil eine Rolle für die Weigel geschrieben, die geheime Chefin der Gang, die Fliege genannt. Sie heiratete am Schluß den Heilsarmeeoffizier, gespielt von dem heute als Schriftsteller bekannten Sigismund von Raudecki, eine skurrile Erscheinung durch seine enorme Länge und seinen kahlen Kopf und mit einer tiefen Baßstimme, mit der er den Heilsarmeesong vom 'Branntweinhändler' anführte. George weigerte sich, das Fragment einer ausgeweideten Rolle, wie er es nannte, zu spielen.



Im Theater am Nollendorfplatz überwarf sich Oskar Homolka bei den Proben zu Walter Mehrrens 'Kaufmann von Berlin' mit Piscator. Er akzeptierte bei uns die veränderte Rolle des Gangsterechfs und machte es uns möglich, ohne Verzögerung weiter zu probieren. Engel arrangierte zwei Akte und verlangte den dritten. Brecht konnte ihn nicht liefern. In einer heftigen Diskussion entzweiten sie sich. In getrennten Zimmern mußte ich mit beiden reden. Engel bat mich, seinen Vertrag zu lösen oder ein anderes Stück zu spielen. Brecht würde den dritten Akt nie schreiben, der Inhalt der Story sei in zwei Akten erzählt. Brecht nannte Engel einen müden, verbrauchten Mann und erinnerte immer wieder an die **Dreigroschenoper**, die ich unfertig angenommen hatte. Angeregt durch die Schauspieler hatte er den Schluß während der Proben geschrieben. Ich wollte und mußte ihm glauben. Ich hatte ein teures Ensemble engagiert. Brecht übernahm die Regie, Engel zog sich zurück, die Proben verliefen glatt. Nur in dem fragmentarischen letzten Akt kam es zu Konflikten mit den Schauspielern. Sie verlangten Text, ihre Rollen wären nicht zu Ende geführt. Ich hatte eine Aussprache mit Brecht in meinem Büro. Ich warf ihm vor, er hätte mich hereingelegt. Wir brüllten so lange, bis wir stimmlos waren. Dann resignierte ich. Ich gab es auf, ihn weiter zu mahnen. Ich wußte, wie zwecklos es war. Engel hatte recht behalten, es gab nur ein Fragment eines dritten Aktes. Ich hoffte, das Stück mit den großartigen Schauspielern, der Weillschen Musik in der Mackebenschen Interpretation über die Runden zu bringen. In den letzten Tagen vor der Generalprobe

war Brecht von seltsamen Gestalten umgeben. Einer von ihnen hieß Slatan Dudow, später prominent in Ostberlin. In der Premiere war bis zur Pause nach dem zweiten Akt der Publikumserfolg ebenso stark wie bei der **Dreigroschenoper**. Und dann kam der dritte Akt. Das Publikum, hörbar enttäuscht, raschelte und hustete. Ich stand hinter der Bühne und zählte die Minuten. Der Akt war zu Ende, ein Finale mußte noch von dem auf der Bühne versammelten Ensemble gesungen werden. Völlig unerwartet sah ich, meinen Augen nicht traugend, Helene Weigel auf die Vorderbühne kommen. Mit gellender Stimme, von einem Zettel ablesend, rief sie in den Zuschauerraum: 'Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie! Was ist ein Bank einbruch gegen eine Bankgründung!' und andere vulgärmarxistische Provokationen. Die gelangweilten und aus ihrer Lethargie brutal aufgebrauchten Zuschauer verlangten tumultuarisch das Fallen des Vorhangs. Auf der Bühne schwebten vom Schnürboden zwei buntbemalte Kirchenfenster herunter, die Henry Ford und John D. Rockefeller zeigten. Am Flügel spielte und sang so laut er konnte Theo Mackeben: 'Hosiannah Rockefeller, Hosiannah Henry Ford', das Finale. Dicke Tränen liefen über seine Backen, er sang und spielte allein, das Unisono der anderen verkleckerte in dem Tumult. Den Ausfall der Weigel hatten die Ratschläge der seltsamen Gestalten verschuldet. Sie fanden **Happy End** nicht genügend ideologisch untermauert. Ich war Brecht nicht gram. Wir hatten jeder auf seine Art gespielt und verloren. Der Verlust auf meiner Seite stand mit 130 000 Mark zu Buch. An meinem Theater trat eine Brechtpause ein."

Mittwoch, 16. Januar 1974 — 20.15 Uhr (Agam-Saal)

Summit (The Dusko Goykovich Quintet)

Dusko Goykovich, Trompete
Bobby Jones, Tenorsaxophon
Horace Parlan, Piano

Günter Lenz, Baß
Todd Canady, Drums

Im Vorprogramm ab 19.00 Uhr: **Train**, Köln

Baldur Bockhoff in "Süddeutsche Zeitung" nach dem Mai-Gastspiel von **Summit** im Münchner 'domicile':
"Nicht oft hört man Musizieren von solch technischer Makellosigkeit, gepaart mit Phanta-

sie und Kraft. 'Summit' ist, in seinen geglückten Augenblicken, für europäische Verhältnisse gewiß ein Gipfel. Die Gruppe besteht seit Mitte März. Man wird, hoffentlich, von ihr noch einiges hören."



Donnerstag, 17. Januar, und Freitag, 18. Januar 1974,
20.00 Uhr (Großer Saal) – Theatering 1

Nationaltheater Mannheim

La Traviata

Oper in drei Akten (vier Bildern)
Libretto von Francesco Maria Piave
Musik von Giuseppe Verdi
Deutsche Übersetzung von Walter Felsenstein

Musikalische Leitung: Tilo Fuchs
Inszenierung: Friedrich Meyer-Oertel
Bühnenbild: Paul Walter
Kostüme: Lieselotte Klein
Choreinstudierung: Ernst Momber

Violetta Valery	Grit van Jüten (am 17. 1.)
Flora Bervoix	Eva Maria Molnar (am 18. 1.)
Annina	Ilse Köhler
Alfred Germont	Ana Bonaque
Georges Germont, sein Vater	William Johns (am 17. 1.)
Gaston, Vicomte de Létorière	Reinhard Leisenheimer (18. 1.)
Baron Douphol	Michael Davidson
Marquis d'Obigny	Gerhard Kiepert
Doktor Grenvil	Klaus Wendt
Joseph, Diener Violettas	Hans Rössling
Ein Kommissionär	Erich Syri
	Jakob Rees
	Kurt Schneider

Chor und Orchester des Nationaltheaters Mannheim

Regie-Assistenz und Abendspielleitung: Helmut Lux;
Produktionsdramaturgie: Alexander de Montléart; Studien-
leitung: Johannes Wedekind; musikalische Assistenz: Pedro
Lechner; Bühnenbild-Assistenz: Thomas Pekny; Inspizient:
Rainer Hensler; technische Gesamtleitung: Werner Lorenz;
Beleuchtung: Heinz Schott; Ton: Fred Hildebrandt; Souffleuse:
Gerda Liebold

Aufführungsrechte: Bärenreiter-Verlag, Kassel

Pause nach dem dritten Bild – Ende: etwa 22.30 Uhr

1. Akt: Nach längerer Krankheit gibt die gefeierte Kurtisane Violetta Valery in ihrem Haus in Paris ein Fest für ihre Freunde. Gaston, Vicomte de Létorière, stellt ihr Alfred Germont vor, einen jungen Mann aus der Provence, der Violetta seit langem bewundert. Baron Douphol, dessen Maitresse Violetta bis zu diesem Zeitpunkt ist, lehnt es ab, den Abend mit einem Trinkspruch zu feiern. Auf Wunsch Violettas singt Alfred ein Trinklied auf die Liebe, in das Violetta und die Gesellschaft einstimmen. Während sich die Gäste zum Tanz begeben, zwingt ein Schwächeanfall Violetta, zurückzubleiben. Alfred bleibt bei ihr und gesteht seine Liebe. Leichtfertig versucht Violetta ihn zurückzuweisen. Doch betroffen von dieser Begegnung schenkt sie ihm eine Kameilienblüte und damit die Hoffnung, wiederkommen zu dürfen, wenn die Blume verwelkt ist – also morgen ... Im Morgengrauen verabschieden sich turbulent die Gäste. Violetta wird sich der Sinnlosigkeit ihres bisherigen Lebens bewußt. Dennoch kämpft sie gegen die erwachende Liebe zu Alfred an.

2. Akt: Alfred und Violetta leben seit Monaten in einem Landhaus bei Paris. Von Violettas Gesellschafterin Annina erfährt er, daß Violetta Wertgegenstände veräußert, um den gemeinsamen Lebensunterhalt zu sichern. Während Alfred das Haus verläßt, um Geld zu beschaffen, erscheint überraschend sein Vater bei Violetta und verlangt von ihr auf Alfred zu verzichten. Das Verhältnis einer Kurtisane zu seinem Sohn sei der Anlaß, das Lebensglück seiner Tochter zu zerstören, deren Bräutigam die Verbindung mit einer "schandbefleckten" Familie ablehnen würde. Violetta

bringt das Opfer unter einer Bedingung: Sie verlangt von Germonts Vater, daß er Alfred nach ihrem Tod die wahren Beweggründe ihres Handelns aufdeckt. Schmerzerfüllt verläßt Violetta den nichtsahnenden Geliebten und kehrt heimlich nach Paris zurück. Ein Bote überbringt Alfred wenige Augenblicke später einen Brief Violettas, indem sie ihm mitteilt, daß sie sich für ihr früheres Leben entschieden habe. Vergeblich versucht Alfreds Vater, seinen Sohn zur Rückkehr in die Familie zu bewegen, Alfred entdeckt die Einladung zu einem Fest am selben Abend, das Flora Bervoix, eine Freundin Violettas, gibt. Er stürzt davon, um dort die Untreue Violettas zu rächen.

Auf dem Fest der Kurtisane Flora wechseln Gesellschaftsspiele, Tänze, Lieder und Glücksspiele. Alfred, auf der Suche nach Violetta, beantwortet scheinbar gleichgültig die Frage nach seiner Geliebten und wird von Flora zum Spieltisch gebeten. Kurze Zeit darauf betritt Violetta am Arm Baron Douphols den Saal. Alfred kommentiert seine hohen Spielgewinne mit herausfordernden Bemerkungen gegenüber Violetta. Nur mit Mühe kann ein drohender Zusammenstoß zwischen Alfred und dem Baron in ein Duell am Spieltisch umgewandelt werden, das die Gesellschaft mit atemloser Spannung verfolgt. Da wird zur Tafel gebeten; nur Violetta, die Alfred mit einem Wink um ein Gespräch gebeten hat, bleibt angsterfüllt zurück. Kalt tritt Alfred Violetta entgegen, die ihn verzweifelt bittet, sofort zu gehen, da sie fürchtet, daß er in einem Duell mit dem Baron sein Leben verlieren könnte. Ihre Weigerung, ihm zu folgen, kann sie in tiefster Qual nur mit der Lüge begründen,

daß sie den Baron liebe. In wahnsinniger Erregung ruft Alfred die Gesellschaft herbei und wirft vor aller Augen Violetta das gewonne Geld als Bezahlung vor die Füße. Empört verurteilen die Anwesenden diesen unerhörten Affront. Durch seinen Vater, der überraschend eintritt, wird Alfred sich seines falschen Handels bewußt. Von Reue gepackt, verläßt er mit seinem Vater die Gesellschaft.

3. Akt: Einige Monate sind vergangen. Zu dem körperlichen Verfall Violettas kommt das materielle Elend. Der treue Freund Doktor Grenvil kommt, um der Todgeweihten Mut zuzusprechen. Violetta schickt Annina fort, um zum hundertsten Mal einen Brief zu lesen, der ihre einzige Hoffnung ist. In ihm berichtet Alfreds Vater von einem Duell zwischen Alfred und dem Baron und kündigt die Ankunft seines Sohnes an. Aber es ist zu spät. Wehmütig nimmt Violetta Abschied vom Leben. Der Lärm eines Karnevalzuges auf der Straße erregt ihre fiebernde Phantasie. Da kommt Annina zurück, um Violetta auf die Begegnung mit dem endlich angekommenen Alfred vorzubereiten. Die Liebenden fallen sich in die Arme. Aber das erträumte Glück einer gemeinsamen Zukunft weicht bald der Erkenntnis des nahenden Todes. Doktor Grenvil und Alfreds Vater finden eine Sterbende. Violetta nimmt dem Geliebten das Versprechen ab, mit einem anderen Mädchen glücklich zu werden. Plötzlich sehen alle fassungslos auf die Todkranke die sich hoffnungsvoll erhebt. Violetta bricht zusammen, der hinstürzende Alfred hält eine Tote in seinen Armen.

Marie Duplessis – Die Kameliendame

Die Frau, die als 'Kameliendame' eine Figur der Weltliteratur werden sollte, entstammte einem desolaten sozialen Milieu. 1824 in einem französischen Dorf geboren, mußte Alphonsine Plessis als Stallmagd arbeiten und den geringen Lohn zu Hause abliefern. Die Trunksucht und Gewalttätigkeit des Vaters, eines Kesselflickers, trieben die kaum Fünfzehnjährige aus dem Elternhaus. Sie ging nach Paris, wo sie sich zunächst als Wäscherin durchschlug und dann die Lehre bei einer Putzmacherin absolvierte.

Aber bald begann sie, sich nun Marie Duplessis nennend, ihre 'galante Laufbahn'. Sie wurde die Mätresse wohlhabender, teils sehr prominenter Männer und schließlich die berühmteste Kurtisane von Europa. Zu ihren Freunden sollen der Herzog von Orléans, Franz Liszt – der damals populärste Musiker – und der Schriftsteller Alexandre Dumas, Sohn des gleichnamigen Autors der Romanbestseller "Die drei Musketiere" und "Der Graf vom Monte Christo", gehört haben.

Die Schauspielerin Judith Bernat beschrieb rückblickend Marie Duplessis: "Sie war sehr schlank, man könnte fast sagen dünn, dabei graziös und sehr zart. Sie hatte ein ovales, engelhaftes Gesicht, schwarze, sanft-melancholische Augen; strahlendweißen Teint und vor allem prachtvolles Haar!" Der Bernat gab Marie auch eine Begründung für ihren Lebenswandel: "Warum ich mich verkauft habe? Weil ehrliche Arbeit mir niemals den Luxus erlaubt hätte, nach dem ich mich doch so sehnte. Ich wollte nur die Freude, die Genüsse und die Feinheiten einer eleganten und



kultivierten Umgebung kennenzulernen ... ich habe meine Freunde immer selbst gewählt ... doch hat niemand meine Liebe je erwidert." Als "eine Frau von Geist und großem Menschenverstand", wie der Kritiker Jules Janin sie in Übereinstimmung mit anderen Zeitgenossen sah, und durch einen ausgeprägten Sinn für Eleganz, der sich in ihrer häufig kopierten Kleidung und der mit erlesenem Geschmack eingerichteten Wohnung ausdrückte, zeichnete sich Marie Duplessis vor ihren Rivalinnen aus. Sie umgab sich ständig mit schönen Blumen, die ihre fragile Schönheit noch hervorhoben; Maries angeblich ausschließliche Vorliebe für die aus Japan nach Europa gekommene Kamelie dürfte das Produkt der Phantasie ihres 'Biographen' Dumas sein. Marie Duplessis war bereits von der tödlichen Krankheit, der Schwindsucht, gezeichnet, als sie sich in den Grafen Edouard de Perregaux, Sohn

des Bankiers des Königs, verliebte. Indem sie 1846 in London Gräfin de Perregaux wurde, schien sie das Trauma aller kleiner Midinetten und ehrgeizigen Lebedamen erreicht zu haben: eine geachtete gesellschaftliche Stellung und ein Adelstitel sollten, so schien es, die zweifelhafte Vergangenheit auslöschen. Die Ehe ging jedoch bald in die Brüche. Die Geldnöte des Grafen, dessen Familie sich von ihm losgesagt hatte, und die Verachtung der 'feinen' Gesellschaft, die Maries ehemalige Lebensführung nicht vergessen wollte, dürften das Ende der Verbindung beschleunigt haben. In ihren letzten Lebensmonaten blieb Marie Mittelpunkt glanzvoller Feste und Theaterpremierer in Paris. Am 3. Februar 1847 starb die einstige Stallmagd, die zur umschwärmten Königin der Pariser Halbwelt aufgestiegen war und Franz Liszt zu dem wehmütigen Nachruf veranlaßte: "Wenn ich an sie

denke, erklingt in meinem Herzen ein geheimnisvoller Akkord aus einer antiken Elegie.“

Ein Stoff aus unserer Zeit

Schon kurze Zeit nach Maries Tod, 1848, veröffentlichte **Alexandre Dumas** (1824–1895) seinen Roman "La Dame aux Camélias" (Die Kameliendame) und konnte mit diesem Werk die Welterfolge seines Vaters noch übertreffen. Dumas' Schlüsselroman – Marie heißt hier Marguerite, Edouard de Perregaux wird zu Armand – schildert unter großzügiger Auslegung der historischen Fakten das Ende der 'Kameliendame'. Dumas wollte keineswegs einen rührseligen Liebesroman schreiben, als enragiertem Tendenzdramatiker ging es ihm darum, die Engstirnigkeit und verlogene Moral der Gesellschaft seiner Zeit zu enthüllen, nackte Habgier und leeren Glanz hinter der Fassade bourgeoiser Rechtschaffenheit und aristokratischer Großartigkeit aufzuzeigen. Indem er in seinen Schauspielen die Stellung der Frau in der Männergesellschaft der Jahrhundertmitte untersuchte, zeichnete er das Bild einer deformierten Epoche. Die Geschichte der Berühmtesten unter den "Melusinen des Seinstrandes" (H. Heine) sollte das soziale Gewissen wachrufen, Mitleid mit den Ausgestoßenen und Entwurzelten erwecken. Die bald folgende Dramatisierung des Romans verwässerte und sentimentalisierte Dumas' Anliegen. **Giuseppe Verdi** kannte sowohl den Roman als auch das Schauspiel und konstatierte einen wirksamen musikalischen Opernstoff. "Einfach und voll Leidenschaft" nannte er die Geschichte der Marguerite Gautier und beauftragte seinen Librettisten

Francesco Maria Piave mit der Ausführung des Librettos. Vor allem fesselte Verdi die Möglichkeit, erstmals einen "Stoff aus unserer Zeit" und nicht ein pathetisches Heldenschicksal aus entlegenen Jahrhunderten zu vertonen. In Dumas' Vorlage, die Piave zu seinem besten Libretto inspirierte, fand Verdi mitreißende Charaktere und Situationen, dabei interessierte ihn der "menschliche Gehalt" – vornehmlich die Gestalt der Kameliendame, die er Violetta Valery nannte – mehr als das zeitkritische Sittenbild. Violettas Wandlung von der berechnenden Mätresse zur bedingungslos liebenden, zum Verzicht bereiten Frau fand in Verdis Musik bezwingende Gestaltung. Wie meisterhaft sind Situation und Stimmung der Schwerkranken getroffen, wenn sie im Finale der großen Arie des 1. Akts sich zur alles betäubenden Lebenslust bekennt. In den Parlandoszenen mit Alfred und Vater Germont wird dann die 'neue' Violetta vorgestellt, die nichts mehr mit der leichtlebigen Kokotte des Ballbildes gemeinsam zu haben scheint. Und schließlich – unmittelbar vor der todes- traurigen g-moll-Arie – ihr verzweifeltes "Zu spät!", als sie nicht mehr hoffen kann, den Geliebten wiederzusehen: die Gesangsstimme geht in die Sprechstimme über, eine überzeugende Verwendung der Mittel des Melodrams. Konventioneller als Violetta gerieten der Liebhaber Alfred Germont und dessen Vater, Repräsentant eines zweifelhaften Moralkodex, dem Verdi aber eine seiner gefühlvollsten und populärsten Arien schrieb.



Probleme der Übersetzung

"La Traviata" fand nach der mißglückten Uraufführung (1853 im Teatro La Fenice in Venedig) recht schnell den Weg ins internationale Opernrepertoire. Da man an dem Titel (La Traviata – 'Die vom Wege Abgeirrte') Anstoß nahm, erschien die Oper einige Jahrzehnte als "Violetta" auf den Spielplänen. Für die deutsche Erstaufführung, 1857 in Hamburg, hatte die Sängerin der Violetta, die in Italien ausgebildete und von Rossini geförderte Koloratursopranistin **Natalie Eschborn-Frassini**, die Übersetzung besorgt (was allerdings erst Jahrzehnte später bekannt wurde). Die Übersetzung der Eschborn hatte den Vorzug der Sanglichkeit, versüßlichte und romantisierte aber im Geiste des ausklingenden Biedermeier Paves Original über Gebühr. 1960 kam an der Ostberliner Komischen Oper **Walter Felsensteins** Fassung heraus, die die ursprüngliche Einteilung

in drei Akte (mit einer Verwandlung im Mittelakt) wiederherstellte. Walter Felsenstein über seine 'Traviata'-Version, die in der Mannheimer Inszenierung gespielt wird: "Sie respektiert so weit wie eben nur möglich die Notenwerte, die Silbenunterlegung und besonders die Phrasierung. Sie geht immer auf das italienische Original zurück, hat aber keinen philologischen Ehrgeiz: denn einmal kann sie Möglichkeiten, die die italienische Sprache dem Komponisten durch die Verschleifung von Schluß- und Anfangsvokalen bietet, nicht nachahmen, zum anderen ist der Zweck der Eindeutschung von vornherein verfehlt, wenn durch allzugroße Treue gegenüber dem einzelnen Wort die deutsche Sprache verkrampft oder der Sinn des Originals verbogen wird."

Montag, 21. Januar 1974 — 20.00 Uhr (Großer Saal)
Konzerttring — Theaterring 3

Philharmonisches Orchester der Stadt Dortmund

Dirigent: **Wilhelm Schüchter**

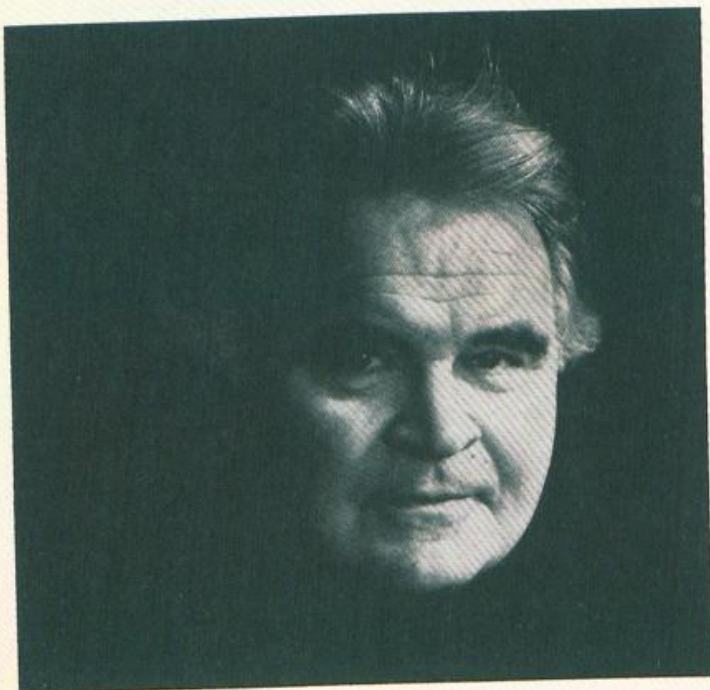
Hector Berlioz: Ouvertüre "Der Römische Karneval" op. 9

Paul Hindemith: Konzert für Orchester op. 38

Mit Kraft, mäßig schnelle Viertel, ohne Pathos und stets lebendig
Sehr schnelle Halbe
Marsch für Holzbläser: Nicht zu langsame Viertel
Basso ostinato: Schnelle Viertel

Peter Iljitsch Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4 f-moll op. 36

Andante sostenuto — Moderato con anima
Andantino in modo di canzona
Scherzo: Allegro
Finale: Allegro con fuoco



Wilhelm Schüchter (Foto) ist seit 1962 Generalmusikdirektor der Stadt Dortmund für Konzert und Oper. 1965 wurde er außerdem künstlerischer Leiter des Musiktheaters der Städtischen Bühnen Dortmund. Bei Kriegsende konnte der 1911 in Bonn geborene Schüler Hermann Abendroths und Philipp Jarnachs bereits auf eine erfolgreiche Laufbahn als Opernkapellmeister zurückblicken, die ihn bis an die Städtische Oper Berlin führte. Nach 1945 gehörte Schüchter in In- und Ausland zu den begehrtesten Operndirigenten, wirkte bei den Bayreuther Festspielen und errang außerordentliche Popularität dank mehrerer Schallplattenaufnahmen von Operausschnitten (zumeist mit Erna Berger und Rudolf Schock in den Hauptpartien). Als ständiger Dirigent und Stellvertreter von Hans Schmidt-Isserstedt beim NWDR Hamburg (1946–1959) und danach bei NHK Tokio profilierte sich Schüchter auch als hervorragender Konzertdirigent.

Die Bedeutung **Hector Berlioz'** (1803–1869) als eines der großen Neuerer und Anreger in der Musik des 19. Jahrhunderts wurde erst nach seinem Tode erkannt. Seine Landsleute lehnten ihn als einen 'verrückten Neutöner' ab, der Opernkomponist Adolphe Adam sprach den meisten sich für Musik interessierenden Franzosen aus dem Herzen, als er urteilte: "Berlioz ist alles, was man will ... aber ein Musiker ist er nie und nimmer." Nur mühsam konnte Berlioz sich als Musikkritiker und -theoretiker, später als Konservator und Bibliothekar des Pariser Konservatoriums seine Existenzgrundlage sichern. Mehr Anerkennung fand er als Gastdirigent im Ausland, vor allem in Deutschland, wo Liszt und

Schumann sowie der Kreis um Richard Wagner für ihn eintraten. Der Geigenvirtuose Paganini sah den Komponisten Berlioz als Erben Beethovens, sein Fachkollege Joachim hingegen fühlte sich von der Musik des Franzosen "in zunehmendem Maße abgestoßen."

Mit seinen die gewohnten Strukturen durchbrechenden Sinfonien "Symphony fantastique" (1830), "Harold in Italien" (1834) und "Romeo und Julia" (1839) war Berlioz nicht nur der wichtigste Exponent der französischen musikalischen Romantik, sondern auch Wegbereiter der sinfonischen Programmmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts (R. Strauss). Mit einem ungewöhnlichen Klangsinn begabt, leitete er die Steigerung der Ausdrucksmittel des Orchesterapparats ein.

Die Ouvertüre "**Römischer Karneval**" (Le carnaval romain) komponierte Berlioz 1844 nach Motiven aus seiner sechs Jahre zuvor erfolglos uraufgeführten Oper "Benvenuto Cellini"; er fügte das Orchesterstück später als Zwischenaktmusik der Oper ein. Berlioz schrieb die Ouvertüre in Erinnerung an seine Romjahre, die er dem Gewinn des "Prix de Rome" des Conservatoire verdankte. Nach einem sehr kurzen festlichen Auftakt (Einladung zum Fest), bringt der erste Teil von "Römischer Karneval" ein längeres schwärmerisch-melancholisches Thema (zunächst vom Englischhorn-Solo vorgestellt). Es schließt sich die lebenssprühende Karnevalsmusik an, die mit dem Glanz der Blechinstrumente das bunte Maskentreiben lebendig macht und sich zu einem furiosen Finale steigert.

Als **Paul Hindemith** sein "Konzert für Orchester,

Werk 38“, komponierte, hatte er sich bereits mit seinen „Kammermusiken“, dem in Donaueschingen erstaufgeführten Streichquartett opus 16 und dem Liederzyklus „Marienleben“ (nach Rilke) als einer der Protagonisten der Neuen Musik ausgewiesen. Zunächst jedoch haftete dem 1895 in Hanau geborenen Komponisten, der als Mitglied des Amarquartetts zu den besten Bratschisten der Zwanziger Jahre zählte, der Ruf eines skandalumwitterten 'enfant terrible' an: in frühen Kompositionen hatte er Motive der aktuellen Tanz- und Unterhaltungsmusik verarbeitet und auch Stilformen des Jazz aufgenommen. Insbesondere schockierten seine Opernaktstücke (nach recht versteigerten Vorlagen expressionistischer Dramatiker), die der Dirigent Fritz Busch 1921 an der Stuttgarter Staatsoper gegen erheblichen Widerstand herausbrachte. Das kleine Werk „Nusch-Nuschi“ (Textbuch: Franz Blei) trug Hindemith den Vorwurf ein, ein „Schänder der wahren Kunst“ zu sein, hatte er doch hier Wagners „Tristan“ frech persifliert. Diese reizende Jugendsünde hat ihm – nach W. Zillig – der Wagner-Bewunderer Adolf Hitler nie vergeben. Trotzdem wollte sich Hitler, der sich als höchste Instanz auch in künstlerischen Fragen sah, einer Anekdote zufolge ein Bild von dem 'entarteten' Komponisten machen, der 1934 Deutschland verlassen hatte. In einem Konzert unter Ausschluß der Öffentlichkeit sollte ihm ein berühmtes Orchester unter einem nicht weniger renommierten Dirigenten Hindemiths **„Konzert für Orchester“** vorspielen. Dieses Werk, nach der Uraufführung 1925 als eine Mischung von Händel und extremer Modernität weitgehend erbittert ab-

gelehnt (heute wird es als eine der Meisterleitungen Hindemiths eingestuft), stellt an die makellose Wiedergabe außergewöhnliche technische Anforderungen. Diesen Schwierigkeiten war das Elite-Orchester des Dritten Reichs, mit dieser Musik keineswegs vertraut, nicht gewachsen. Winfried Zillig: „Was dabei herausgekommen sein mag, muß allerdings so gewesen sein, daß damit fast Hitlers Vernichtungsurteil eine nachträgliche Entschuldigung erfährt.“

Seiner großzügigen Mäzenatin und verständnisvollen Brieffreundin Nadjeschda von Meck, einer der reichsten Frauen Rußlands, widmete **Tschaikowsky** seine Vierte Sinfonie, die erste im Dreigestirn seiner weltberühmten Sinfonien.

Im März 1878, unmittelbar nach der Erstaufführung, teilte der Komponist Frau von Meck (die beiden sind sich nie begegnet) in einem Brief das 'geheime Programm' der **Vierten** mit. Seine Erläuterungen lassen Rückschlüsse auf die depressive Gemütsverfassung zu, in der Tschaikowsky nach eigener Aussage das Werk vollendete:

„Die Einleitung enthält den Keim der ganzen Sinfonie, ohne Frage ihren Haupt-einfall. Dies ist das **Fatum**, jene Schicksalsgewalt, die unser Streben nach Glückseligkeit hindert, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glück und Friede nicht vollkommen oder ungetrübt seien, die über unserem Haupte schwebt wie ein Damoklesschwert und beständig, unentwegt die Seele vergiftet. Es ist unüberwindlich, wir werden damit nie fertig. Man muß sich ihm unterwerfen und seine Zuflucht in vergeblichen Sehnsüchten suchen ... O Freude! Eine süße, zarte

Vision steigt auf. Wie wundervoll! Wie fern schon klingt das zudringliche erste Allegro-Thema. Nach und nach haben Träume die Seele vollkommen eingehüllt! Alles Düstere und Freudlose ist vergessen. – Aber nein! Es waren nur Träume, hart erweckt uns das **Fatum**. So ist das ganze Leben ein unaufhörlicher Wechsel von grausamer Wirklichkeit, flüchtigen Visionen und freudvollen Träumereien ... Der zweite Satz drückt eine andere Phase der Sehnsucht aus. Es ist das melancholische Gefühl, das uns gegen Abend durchströmt, wenn wir allein, vom Tagewerk ermüdet, daisitzen. Ein Schwarm von Erinnerungen taucht auf. Und Sie sind traurig, weil so vieles schon hinter Ihnen liegt. Es ist angenehm, sich seiner Jugend zu erinnern, manches Vergangene zu bedauern, aber man hat nicht den Wunsch, noch einmal anzufangen. Das Leben hat uns zu müde gemacht ... Traurig ist's und doch irgendwie süß, sich in die Vergangenheit zu verlieren.

Der dritte Satz drückt keine bestimmten Empfindungen aus. Es ist eine launige Arabeske, flüchtige Erscheinungen, wie sie unsere Phantasie durchziehen, wenn man ein Glas Wein trinkt und nun

die erste Stufe des Berauschtseins zu spüren beginnt. Sie denken nicht an etwas Bestimmtes; die Phantasie ist vollkommen frei und fängt aus irgendeinem Grunde an, seltsame Bilder zu malen. ... Unter ihnen werden plötzlich einige Muschiks bei einem Gelage deutlich und ein Gassenhauer. Irgendwo in der Ferne bewegt sich eine Militärparade.

Der vierte Satz: Wenn Sie in sich selbst keinen Anlaß zur Glückseligkeit finden, blicken Sie auf andere. Gehen Sie unter das Volk. Schauen Sie, wie die Leute sich ihrer Freude hingeben! Ein Bild von einer Volksbelustigung an einem Feiertag. Kaum haben Sie aber Gelegenheit gehabt, sich selbst zu vergessen, als das unermüdliche **Fatum** aufs neue erscheint und sich wieder in Erinnerung bringt. Die anderen schenken Ihnen jedoch keine Aufmerksamkeit. Oh, wie lustig jene sind! Wie glücklich sie sind, da ihre Gefühle ursprünglich und unkompliziert sind! Sagen Sie nicht, daß die ganze Welt traurig sei. Es gibt große und schlichte Freuden. Gewinnen Sie Glückseligkeit aus den Freuden der anderen. Und das Leben ist doch zu ertragen!“

Mittwoch, 16. Januar 1974 – 19.00 Uhr (Clubraum D)

Gesprächskreis „Theater heute“

Emilia Galotti

Einführung in Lessings bürgerliches Trauerspiel

Dienstag, 22. Januar, und Mittwoch, 23. Januar 1974,
20.00 Uhr (Großer Saal) – Theaterring 1

Städtische Bühnen Frankfurt/Main

Emilia Galotti

von Gotthold Ephraim Lessing

Fassung und Inszenierung:
Mitarbeit:
Bühnenbild:
Kostüme:
Tänzerische Beratung:

Peter Palitzsch
Hannes Klett
A. Christian Steiof
Dirk von Bodisco
Helga Heil

Prinz von Guastalla
Gräfin Orsina
Graf Appiani
Marchese Marinelli,
Kammerherr des Prinzen
Camillo Rota,
einer von des Prinzen Räten
Battista, einer von
des Prinzen Bedienten
Conti, ein Maler
Eine Primaballerina
Oberst Odoardo Galotti
Claudia Galotti, seine Frau
Emilia Galotti

Jürgen Kloth
Hildegard Schmahl
Edgar M. Böhlke

Werner Schwuchow

Klaus Steiger

Gerd Knopf
Ulrich Hass

* * *
Giselher Schweitzer
Ingeborg Engelmann
Tanja von Oertzen

Technische Direktion: Max von Vequel; Kostümdirektion:
Josef Ksoll; Leiter des Malsaaus: Hermann Haindl; Inspizient:
Gerd Knopf; Souffleuse: Martha Höhmann; Maske: Kurt Kottke,
Gabriele Jeckel; Bühnentechnik: Eckhard Brühl, Karl-Heinz
Vetter; Beleuchtung: Friedrich Duncker; Ton: Klaus Benner

Pause nach dem 3. Akt – Vorstellungsdauer: 2¼ Stunden

Formale Meisterschaft

In formaler und inhaltlicher Hinsicht war **"Emilia Galotti"** von Lessing als Absage an die klassische französische Dramatik konzipiert. In der **"Hamburgischen Dramaturgie"** (1767–1769) hatte der Dramatiker seine Regeln und Forderungen formuliert, in dem bürgerlichen Trauerspiel **"Emilia Galotti"** (1772) verwirklichte er seine Theorie des Dramas. Daß Aufbau und Entwicklung der Handlung in **"Emilia Galotti"** meisterhaft genannt werden können, ist eine Binsenwahrheit der deutschen Theatergeschichte. Die Motivierung von Personen und Begebenheiten ist vorbildlich gelungen, alles geschieht nach Lessings Wunsch – den er bei Corneille und Voltaire nicht erfüllt sah – so, "daß es nicht anders geschehen" kann. Die die Handlung auslösenden **'Zufälligkeiten'** erwachsen folgerichtig aus der Besonderheit der Charaktere: indem der Prinz bei Durchsicht seiner Briefschaften auf die Bittschrift einer Emilia Bruneschi stößt, wird er an deren schöne Namensschwester Galotti erinnert, in die er sich auf einem erst kurze Zeit zurückliegenden Fest verliebt hat. Das Gespräch mit dem Maler Conti, in dessen Verlauf ihm das Porträt Emilia Galottis gezeigt wird, facht seine Leidenschaft noch stärker an und ruft das Verlangen hervor, Emilia ebenso wie ihr Bildnis in seinen Besitz zu bekommen. Seine Unbeherrschtheit treibt ihn dazu, Emilia in die Kirche zu folgen und ihr seine Gefühle zu verraten, womit er Marinellis Pläne durchkreuzt. Da er allen Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen pflegt, läßt er den Brief der Gräfin Orsina, seiner ihm lästig gewordenen Geliebten, ungelesen, so daß sie zu dem von

ihr angekündigten Zeitpunkt auf Schloß Dosalo erscheinen und ihre folgenschwere Begegnung mit Odoardo stattfinden kann. Die Beispiele, die Lessing als ein **Genie der Verknüpfung** zeigen, lassen sich beliebig fortführen und auf die anderen Personen und ihre Handlungen ausdehnen. Immer wird man Lessings Forderung nach lückenlosen **"Ketten von Ursachen und Wirkungen"** verwirklicht sehen. Vielbewundert wird auch des Dramatikers Geschick, ohne umständliche Exposition sofort in die Handlung zu springen und diese ohne Atempause in ständiger Steigerung voranzutreiben.

'Gemischte Charaktere'

Die größte formale Meisterschaft wird einem Schauspiel aber nicht einen festen Platz im Theaterspielplan über Jahrhunderte hinweg sichern können, wenn Thematik und Figuren nicht zu fesseln vermögen. Es ist Lessings theatergeschichtliches Verdienst, Menschenschicksale auf die Bühne gebracht zu haben. Er schuf **"gemischte Charaktere"**, die die von ihm als untheatralisch abgelehnten erhabenen Heldengestalten des Corneille und seiner deutschen Nachahmer ablösten. Das **bürgerliche Trauerspiel** ersetzte die hohe Staatstragödie mit ihren überlebensgroßen Figuren aus der antiken Mythologie oder Geschichte. Lessings Reformwerk geschah in Übereinstimmung mit dem Zeitgeist, der **'Lebenswahrheit'** verlangte und des formelhaften Heroismus überdrüssig war. Englands und Frankreichs Romanliteratur und Dramatik der Jahrhundertmitte dienten Lessing und seinen Zeitgenossen als Vorbild, der Einfluß Diderots, Rousseaus, Richardsons, des



Dramatikers George Lillo auf Lessing und seine deutschen Dichterkollegen war bedeutend und kann an vielen Einzelheiten nachgewiesen werden.

Das bürgerliche Trauerspiel "Miß Sara Sampson" – fast zwei Jahrzehnte vor "Emilia Galotti" vollendet – zeigt Lessing noch am Anfang seiner künstlerischen Entwicklung. Die in diesem Stück vorherrschende tränenselige Empfindsamkeit – für Lessings Zeit selbstverständlich – steht einem Erfolg in pathosfernen Epochen im Wege. Zudem sind die Figuren in "Miß Sara Sampson" noch nicht mit dem

hohen psychologischen Feingefühl wie in "Emilia Galotti" entworfen. In den Grundzügen aber nehmen die Hauptfiguren in "Sara Sampson" schon die Konstellationen des späteren Meisterwerks vorweg: Im Mittelpunkt steht das tugendhafte Mädchen, Sara, die das Opfer des verantwortungslosen adligen Mellefont, eine Don-Juan-Variante, wird. Da ist der rechtschaffene, aber allzu strenge Vater, William Sampson, und da ist die verlassene Geliebte des Mellefont, die Marwood. Deren Fortsetzung in "Emilia Galotti", die Gräfin Orsina, beweist

allerdings, mit welch ungleich differenzierteren Mitteln Lessing Jahrzehnte später arbeitete. Ist die Abkunft der Marwood von der schablonenhaften 'rasenden Heroine' der französischen Tragödien-tradition noch unverkennbar, so stellt die Orsina einen festumrissenen, unverwechselbaren Charakter dar. Die abgeschobene Geliebte, die nur auf Rache sinnt, nimmt Züge einer 'Philosophin' an, wenn sie über das Los eines 'denkenden Frauenzimmers' nachgrübelt oder im scheinbaren 'Zufall' den tieferen Sinn erkennt. Die Funktion als Bösewicht, dessen Intrigen

die Katastrophe herbeiführen, wird von der Orsina – im Gegensatz zur noch ungebrochenen 'bösen' Marwood – größtenteils auf Marinelli übertragen (und bei dieser Figur bedarf es schon der Kunst der Regie und des Darstellers, um mehr als den unbegreiflichen Theaterschurken zu geben).

Wesentlich vielschichtiger und interessanter als sein verbrecherischer Kammerherr wirkt der Prinz von Guastalla, angeblich dem Lessing gutbekannten Erbprinzen von Braunschweig nachgestaltet. Mit erschreckender Leichtigkeit entscheidet er über Todesurteile, nimmt gleich darauf durch Charme und Geist in seinem Gespräch mit dem Maler Conti gefangen. Zweifellos besitzt er alle gewinnenden Eigenschaften des großen Verführers, seine Fähigkeit, Menschen für sich einzunehmen, wird auch beim Zusammentreffen mit seinem Feind Odoardo Galotti deutlich. Diesem Prinzen gehen aber bei allen glänzenden Gaben Verantwortungsbewußtsein und echtes Interesse an seinen Mitmenschen ab: alles soll nur seinem persönlichen Vergnügen dienen, bedenkenlos zerstört er Emilias Glück, obwohl er doch behauptet, durch seine Liebe zu ihr 'besser' geworden zu sein. Die ihm verliehene Machtfülle und die Unbedenklichkeit, mit der er einem skrupellosen Ratgeber vertraut, machen ihn gefährlich. Wird der blutige Ausgang von Marinellis Plan den Prinzen verändern, wird er sich von dem zweifelhaften Freund – dem er alle Schuld zuschiebt – trennen? Bereits Herder gab auf diese Fragen die naheliegende Antwort: "In wenigen Tagen, fürchte ich, hat er sich selbst ganz rein gefunden, und in der Beichte ward er gewiß absolviert. Bei der Vermäh-

lung mit der Fürstin von Massa war Marinelli zugegen, vertrat als Kammerherr vielleicht gar des Prinzen Stelle, sie abzuholen.“

Im Gegensatz zum Prinzen und zur Orsina entziehen sich Odoardo und Emilia Galotti dem unmittelbaren Verständnis des heutigen Theaterbesuchers. Lessings Tugendbegriff, der den Tochtermord der (möglichen) Entehrung vorzieht, ist gewiß nicht zeitgemäß. Es macht aber die Größe von Lessings Dramatik aus, daß sie sich nicht so einseitig festlegen läßt, sondern mehrere Deutungen ermöglicht. Die Vielschichtigkeit der Personenzeichnung hilft dabei. Der redliche **Odoardo** offenbart ja nicht nur positive Züge. Er selbst ist sich seiner Schwäche, seines aufbrausenden Temperaments, das jede Vernunft ausschaltet, bewußt: in klarer Erkenntnis dieser Eigenschaft des Vaters provoziert ihn Emilia zum Mord.

Die Titelheldin aber ist die problematische Gestalt des Stücks: zunächst wirkt **Emilia** etwas kleinmädchenhaft-naiv, wenn sie der Mutter des Prinzen Nachstellung ausplaudert. Sie gehorcht ihren Eltern fast

unter Aufgabe eines eigenen Willens, ihrem Verlobten Appiani — eher ein verjüngtes Abbild der Odoardo-Vaterfigur als ein individueller Charakter — wird sie in ähnlicher Weise folgen. So überrascht es schon, wenn ihre Mutter sie als die "Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts" kennzeichnet. Sie ist es dann tatsächlich in den letzten Szenen: sie wird sich dem Willen des Prinzen nicht fügen, sondern selber über ihr Schicksal entscheiden — "eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert". Es ist wohl mehr als ein Mittel, ihren Vater zur Tat zu treiben, wenn sie von ihrer Verführbarkeit spricht. Und es ist auch mehr als ein interpretatorisches Kunststück, wenn man behauptet, der Prinz habe großen Eindruck auf Emilia gemacht. In Lessings Sinne ist auch Emilia 'schuld'ig', das heißt ein 'gemischter Charakter' und keine makellose Märtyrergestalt à la Corneille. Sie ist wie auch Hebbels Agnes Bernauer oder Schillers Maria Stuart eine 'Helena-Natur': ihre große Schönheit löst das Verhängnis aus.

Mittwoch, 30. Januar 1974 — 20.00 Uhr (Großer Saal)
Gastspiel

Ulrich Roski Schobert & Black

Donnerstag, 31. Januar 1974 — 20.00 Uhr (Großer Saal)

Städtische Bühnen Wuppertal

Die Fledermaus

Operette von Johann Strauß

Musikalische Leitung:
Inszenierung:

Kerry Taliaferro
Arno Assmann

Forum-Notizen

Jacques Offenbachs "Banditen" führt das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen bereits am Donnerstag, den 14. März 1974, im Forum auf. Das Musiktheater im Revier bat um Vorverlegung des Gastspiels (ursprünglicher Termin: 27. März).

Der Bühnenturm des Forum hat eine Höhe von 25 m. Im Rollenboden auf 21 m Höhe sind 28 Handkonterzüge, zwei Vorbühnenzüge, ein Schleierzug, ein Schallvorhang, zwei Panoramazüge und vier Maschinenzüge installiert. Ferner sind vier Konzertsaaldeckel vorhanden, die im Bedarfsfall den Bühnenraum auf 7,50 m nach oben hin abdecken.

Das Orchesterpodium ist hydraulisch absenkbar auf minus 2,60 m. Der Tafelboden, der für manuelle Versenkungen vorgesehen ist, hat eine Größe von 6,75 x 13 m.

Einen unerfüllbaren Wunsch hatte Kurt Sanderling, Chefdirigent des Berliner Sinfonieorchesters, dessen Konzert im Forum (am 12. November) ein außerordentlicher Erfolg war. Sanderling war vom Großen Saal so begeistert, daß er ihn am liebsten für die Fortsetzung seiner Tournee durch die Bundesrepublik mitgenommen hätte.

Ausfallen muß das für den 3. Mai 1974 angekündigte Gastspiel der Basler Theater mit Dieter Fortes neuem Stück. Die Uraufführungsinszenierung kann erst in der Spielzeit 1974/75 herauskommen. Das Städtische Kulturamt ist bemüht, als 'Ersatz' Edward Bonds Schauspiel "Die See" zu zeigen. In Frage kommen die deutsche Erstaufführungsinszenierung

Dieter Giesings (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) und die vielgerühmte Einstudierung Luc Bondys (Residenztheater München).

Primaballerina Eva Evdokimova wirkt beim Gastspiel des Ballettensembles der Deutschen Oper Berlin am 27. April mit. Die in Genf geborene junge Amerikanerin, die seit 1969 Mitglied der Deutschen Oper ist, gilt als eine der besten Tänzerinnen der Welt. Ihr Partner beim Forum-Auftritt ist der ebenfalls international renommierte deutsche Tänzer Peter Breuer.

"Der Bär geht auf den Försterball" heißt ein Kindertheaterstück von Gerhard Kelling, das das Reutlinger Theater in der Tonne am 28. März 1974 im Forum aufgeführt wird.

"Olaf und Albert", das neue Zweipersonenstück von Heinrich Henkel, wird in Werner Düggelins Basler Uraufführungsinszenierung am Sonntag, den 21. April 1974, im Forum gespielt. Die Darsteller sind Horst Christian Beckmann und Peter Broghe.

Zur Ausleuchtung eines Theaterstücks stehen an Beleuchtungsgeräten vier Oberlichter mit insgesamt 230 Kammern (vierfarbig), ein Horizontgerüst mit 28 Niederspannungsleuchtstofflampen, eine transportable, aufstellbare Fußrampe (vierfarbig) und 130 Scheinwerfer zur Verfügung.

Carmen Reppel, die beim Wiesbadener "Rosenkavalier"-Gastspiel die Sophie singt und in der vergangenen Spielzeit als "Verkaufte Braut" begeisterte, hatte vor kurzem einen bedeutenden Erfolg am Kasseler Staatstheater als Elektra in Mozarts "Idomeneo".

*Elegante
Pelzmodelle*
Karl Wilhelm Benzing

Kürschnermeister

Leverkusen-City C
Friedrich-Ebert-Platz 35
Telefon 4 19 01



Leverkusen-Schlebusch
Mülheimer Straße 65
Telefon 5 54 45

Mode-Boutique

Gitta Moseler

- schicke Kleider
- modische Kombinationen
- elegante Abendkleider
für jede Gelegenheit



Funkzentrale:
Leichlingen - Ruf 37 92

**Detektei · Wachdienst ·
Werkschutz**

KOBRA

Leverkusen
Wiesdorfer Platz 39 - Ruf 4 13 22

Zentralbüro: **Opladen**
Kölner Straße 85 - Ruf 20 77



**Petri-Hütte
F. P. DICK**

Leverkusen
Hauptstraße 82
Telefon 4 69 09

Herausgeber:
Städtisches Kulturamt
Leverkusen, Telefon 35 24 79

Verantwortlich:
Karl Becker

Redaktion:
Michael Bilstein

Umschlagentwurf:
Rolf Müller, München

Anzeigenverwaltung:
Helmut Bachmann
Bernhard-Letterhaus-Straße 9
Telefon 5 66 72

Gültige Anzeigenpreisliste
Nr. 1 vom 1. 10. 1972

Fotos:
Wolfgang Oschatz, Wiesbaden
Sepp Bär, Kassel
Konzertdirektion Büscher,
Bad Godesberg
Kammerspiele Düsseldorf
Mara Eggert, Mannheim

Preis: DM 1,-

Druck: H. Koopmann & Co.,
Leverkusen

Genießen Sie Atmosphäre und Gastlichkeit
in unserem
französischen Spezialitäten-Restaurant

la bohème

mit reicher Auswahl an exquisiten Speisen
und erlesenen Getränken
– bis Mitternacht –

Restaurant La Bohème im

city hotel
Leverkusen

City A, Wiesdorfer Platz 8

Tel: (02172) 47480-7