



# Sammlung Theaterzettel

**Don Perlimplin**

**Haas, Frithjof**

**1977-04-29**

---

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](mailto:marchivum@mannheim.de).

Szenische Uraufführung

# Don Perlimplin

Funkoper

Libretto nach Federico Garcia Lorca  
und der deutschen Übersetzung von Enrique Beck

Musik von Bruno Maderna

Musikalische Leitung

Inszenierung

Bühnenbild

Kostüme

Don Perlimplin

Flöte

Marcolfa

Belisa

1. Kobold

Stimme des 1. Kobolds

2. Kobold

Stimme des 2. Kobolds

Frithjof Haas

Lothar Höfgen / Hans Peter Knell

Rüdiger Tamschick

Barbara Hoffmann

Lothar Höfgen

Wilm Coolen

Elke Twiesselmann

Hannelore Lienstädt

Daphne Evangelatos

(Mezzosopran)

Hannelore Vollweiler

(Pantomime)

Angelika Rold

Christa Schwertfeger

Marion Krämer

Rüdiger Weigang

Die Kostüme und Dekorationen wurden in eigenen Werkstätten hergestellt.

Vorstand der Gewandabteilung: Horst Huber; Vorstand des Malersaales: Dieter Ernst.

Dauer der Aufführung ca. 2 Stunden

Pause nach „Faust und Yorick“

Bühnenrechte: „Faust und Yorick“ Universal-Edition Wien

Bühnenrechte: „Don Perlimplin“ B. Schott's Söhne Mainz

3 Sonderreihen des Badischen Staatstheaters  
APRIL / MAI / JUNI 77

8. April bis 25. Juni

### **Mozart-Zyklus 1977**

Die sieben Hauptwerke:

- Idomeneo
- Così fan tutte
- Die Hochzeit des Figaro
- Die Entführung aus dem Serail
- Don Giovanni
- Titus
- Die Zauberflöte

Richard Wagner

### **Der Ring des Nibelungen**

- 4. Juni Das Rheingold
- 5. Juni Die Walküre
- 9. Juni Siegfried
- 12. Juni Götterdämmerung

28. Mai bis 26. Juni

### **Das Schauspiel – Bilanz 76/77**

Ein Zyklus im Kleinen Haus

- ULRICH PLENZDORF: Die neuen Leiden des jungen W.
- BRENDAN BEHAN: Richards Korkbein
- SAMUEL BECKETT: Glückliche Tage
- EUGENE IONESCO: Die Stühle
- FRIEDRICH DÜRRENMATT: Play Strindberg
- ARTHUR MILLER: Der Tod des Handlungsreisenden
- MAX FRISCH: Die Chinesische Mauer
- ÖDÖN VON HORVATH: Kasimir und Karoline
- CARL STERNHEIM: 1913
- GERHART HAUPTMANN: Der Biberpelz
- CARLO GOLDONI: Mirandolina
- Für die Jugend:
- F. K. WAECHTER: Schule mit Clowns
- NICOLAI GOGOL: Der Revisor  
(Großes Haus)

## Zwei Uraufführungen des modernen Musiktheaters

Die musikalische Werkstattbühne des Badischen Staatstheaters hat sich zum Ziel gesetzt, das moderne Musiktheater im Kammerspielrahmen zu pflegen. Im vergangenen Jahr gab es 2 Uraufführungen: Die „Sonata about Jerusalem“ von Alexander Goehr und „Die Schule der Kahlen“ von Renato de Grandis. Auch in diesem Jahr stehen mit den Werken von Wolfgang Rihm und Bruno Maderna wiederum 2 Uraufführungen auf dem Programm.

Die Kammeroper Nr. 1 des bei Aufführungen in Donaueschingen, beim Südwestfunk und in der Berliner Philharmonie vielbeachteten jungen Komponisten Wolfgang Rihm wurde als Auftragswerk des Badischen Staatstheaters komponiert. Der Rahmen der vokalen und instrumentalen Besetzung war gegeben: die Hauptrolle ein Bariton, um den sich das Ensemble von 2 Sopranen, 1 Alt, 1 Tenor und einem solistischen Gesangsquartett gruppiert, dazu im Orchester 16 Instrumentalisten, also Singstimmen und Instrumente im Verhältnis 1 zu 2. Nachdem man sich auf den Stoff von Tardieu's Kammertheater-Sketch geeinigt hatte, war es meine Aufgabe, das Sprechstück für ein musikalisches Libretto einzurichten, so daß sich dem Komponisten die Möglichkeit bot, in klaren und knappen musikalischen Formen zu komponieren: eine Folge von 6 Duoszenen, die jeweils von einem kurzen Zwiesengesang beschlossen werden und untereinander durch Zwischenspiele in tänzerischen Formen verbunden werden. Die 7. Szene, das Finale, ist ein Ensemble aller Solisten. Hier hatte der Komponist die Voraussetzung für eine Kammeroper in klassischen Formen, wie Arie, Ensemble, Rezitativ; dazu das melodramatisch gesprochene Wort in den verschiedenen Abstufungen vom Gesangston bis zum reinen Sprechklang.

Einen ganz anderen Charakter und andere Formen zeigt die Komposition von Maderna: geschrieben auf denselben Text Lorcas, den Fortner für seine gleichnamige Oper verwandte, ist Madernas Werk mit dem Untertitel „Ballata amorosa“ keineswegs eine Oper. Am treffendsten ließe es sich als pantomimisches Melodram bezeichnen. Da es ursprünglich für eine Rundfunkproduktion konzipiert war, ist die Musik vorwiegend illustrativ. Das Orchester hat eine sehr ungewöhnliche Zusammensetzung, in dem gegenüber solistischen Streichern ein großes Instrumentarium von Blas- und Schlaginstrumenten überwiegen. Harfe, Marimbaphon und Streicher sind vor allem in der 1. Hälfte des Werkes in improvisierten Abschnitten als atmosphärische Klangkulisse eingesetzt, während die Flöte als musikalische Personifizierung des Perlimplin ganz im Vordergrund steht. In der 2. Hälfte des Werkes gibt es größere instrumentale Formen, einen Rag und drei Blues. Eine szenische Bühnenrealisierung der Komposition war schon von Maderna zu seinen Lebzeiten geplant gewesen. Die Neuinterpretation des Werkes als szenische Uraufführung verwendet als Komponente zum Orchester auf der Bühne vor allem pantomimische Formen. Durch Einbeziehung von raumakustischen Effekten soll in einer Art Quadrophonie der gesamte Theaterraum klanglich mitgespielt werden, der Zuhörer in die Mitte des musikalischen Geschehens gerückt werden.

Frithjof Haas

Eine Kammeroper. Das scheint, als wollte ich mich einen Moment erholen. Zwischen ausgreifender Orchestermusik und tiefgreifender Kammermusik (oder umgekehrt) der schillernden Oberfläche erholsamen Raum geben. Zunächst schien es mir selber so, und in der atmenden Entwicklung eines „Gesamtwerks“ wäre es auch logisch gewesen, aber dann wurde ich immer mehr affiziert von dem verpflichtenden Gedanken an ein kleines Werk, das in seiner technischen Perfektion dem Ideal Busonis entspricht, einem Ideal der Märchenhaftigkeit und abgründigen Unterhaltung. So schrieb ich denn als Widmung hinter meinen Namen: „... an Busoni denkend ...“.

Trotzdem sind diese kleinen Szenen, Rezitative und Ariosi keine Stilübungen. Sie stehen für den Facettenreichtum einer spielerisch-anspielerisch, semiabsurden, ständig auf der Kippe stehenden Divertimento-Musik. Der permanente Ernst der Situation des Gelehrten, der seinem ungeliebten Leben begegnet und die latente Lächerlichkeit seines Tuns wirken von vorneherein prägend.

Prägend für ein leicht tragisches Verständnis des dem Sujet innewohnenden Unterhaltungswerts. Von daher leitet sich die „Tönung“ der Musik, ihre Beweglichkeit, die ihr erlaubt, in Drastik zu fliehen und sofort im distanzierten Mitleid Unterschlupf zu finden ...

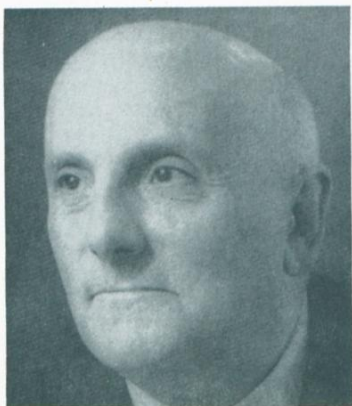
Wolfgang Rihm



Foto: Melzer

**WOLFGANG RIHM**, geb. 1952 in Karlsruhe, studierte Musiktheorie und Komposition bei Eugen Werner Velte an der Musikhochschule in Karlsruhe; besuchte die Darmstädter Ferienkurse; 1973 Studien bei Karlheinz Stockhausen, 1974 bei Klaus Huber; unterrichtet seit 1973 an der Musikhochschule in Karlsruhe Musiktheorie und Tonsatz; lebt in Freiburg. 1974 Förderpreis der Stadt Stuttgart; 1977 Förderpreis der Stadt Mannheim.

**Werke:** FAUST UND YORICK (1976), Kammeroper Nr. 1; DIS-KONTUR (1974) für großes Orchester; SUB-KONTUR (1974/75) für Orchester; II. SYMPHONIE (1975) für Orchester; CUTS AND DISSOLVES (1976), Concerto for 29 players; NACHTORDNUNG (1976), Sieben Bruchstücke für 15 Streicher; LICHTZWANG (1975/76), Musik für Violine und Orchester; III. SYMPHONIE, „Ein imaginäres Requiem“ (1976); KONZERTARIE (1975); O NOTTE (1975) für Bariton und kleines Orchester; ALEXANDERLIEDER (1975/76); IM INNERSTEN (1976), III. Streichquartett; DEPLORATION (1973); KLAVIERSTÜCK Nr. 5 Tombeau (1975)



**JEAN TARDIEU**, 1903 in St. Germain-de-Joux, Frankreich, geboren, ist älter als Beckett, Adamov, Genet und Ionesco; vor dem Zweiten Weltkrieg war er bereits ein bekannter Dichter. Schon in früher Jugend hatte er versucht, Theaterstücke zu schreiben; später wandte er sich dann einer formstrengen lyrischen Dichtung zu, die vom Werk Mallarmés beeinflusst war, und machte sich einen Namen als der beste französische Übersetzer der Gedichte Hölderlins. Nach dem Kriege beschäftigte er sich mit Sprachexperimenten nach Art von Jacques Prévert und Raymond Queneau und versuchte zu ergründen, wo die Grenzen für die Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters liegen. Er wurde Mitarbeiter der Radiodiffusion Télévision Françaises und leitete dort das Experimentier-Studio, den club d'essai. 1947 begann er, experimentelle Stücke zu schreiben, zu einer Zeit also, als auch Beckett, Adamov, Genet und Ionesco ihre ersten dramatischen Versuche unternahmen – ein merkwürdiges Beispiel für das Wirken des Zeitgeistes.

Tardieus dramatische Experimente, – *Théâtre de chambre* (1955) und *Poèmes à jouer* (1960) –, sind fast alle ganz kurz. Manche seiner Stücke könnte man sogar eher als kurze Kabarett-Sketches denn auch nur als Einakter bezeichnen. Aber die Variationsbreite dieses Werks ist größer als bei irgendeinem anderen Dramatiker des Theaters des Absurden: sie reicht vom Phantastischen und Unheimlichen bis zum Lyrischen und stößt darüber hinaus in den Bereich eines völlig abstrakten Theaters vor, in dem die Sprache jeden begrifflichen Gehalt verliert und in Musik übergeht.



# Die Handlung

Zeitrafferartig durchläuft Faust sein Leben vom jungen Gelehrten bis zum Greis, der an Altersschwäche stirbt. Der Gelehrte hat alle ungelösten Fragen auf das Hamlet-Requisit des Totenschädels zurückgeführt („Yorick“ ist der Name des Hofnarren, über dessen blankem Schädel Hamlet in der berühmten Friedhofszene *raisonniert*): „Der Schädel ist das Kernproblem“. Faust sucht nun die Transformation in jene „höhere Stufe“, für die es zwar keinerlei Anhaltspunkte gibt, aus der aber als fixe Idee alle seine Beobachtungen und Analysen entstanden sind. Vergebens erinnert die Amme diesen Gelehrten vom Dienst an seinen Hochzeitstag. Vergebens sucht ihn später seine junge Frau für das erste Baby zu interessieren. Unermüdlich mißt er Schädel, vergleicht und katalogisiert sie, während von ihm unbeachtet seine Kinder aufwachsen, sich unglücklich verheiraten, verbittert und einsam werden. Wie geringfügig sind diese Familiengeschichten der Aufgabe gegenüber, das größtmögliche Volumen des menschlichen Schädels zu bestimmen. Zusehends ist Faust gealtert. Die Hypothese der „höheren Stufe“ hat sich auf der ganzen Welt durchgesetzt, obwohl auch die Möglichkeit ihrer Existenz unbewiesen blieb. Erst als der Forscher tot zusammengebrochen ist, entdeckt die wissensdurstige Schar junger Gelehrter in seinem eigenen Schädel den langentbehrten Nachweis.



# Faust und Yopick

$\text{♩} = 92$   
ZWISCHENSPIEL  
 $\text{♩} = 120 (\text{mov.})$

57

Fl. 1  
Ob.  
Klar.  
Fag.  
Klar. 2  
Vcl. 1  
Vcl. 2  
Vla.  
Viol.

Fl. 2  
Ob.  
Klar.  
Fag.  
Vcl. 1  
Vcl. 2  
Vla.  
Viol.

bei der Wiederholung tritt Klavier hinzu

iterantyp wiederholen 7 Takte





Foto: Melzer

BRUNO MADERNA, geb. 1920 in Venedig, studierte bis 1940 am Conservatorio di S. Cecilia in Rom, danach bei Gian Francesco Malipiero und Hermann Scherchen. Er war vier Jahre Lehrer am Konservatorium in Venedig, von 1954 an Dozent und Dirigent bei den Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, arbeitete 1956 mit Luciano Berio am elektronischen Studio des italienischen Rundfunks in Mailand und wirkte 1962 auch als Kompositionslehrer in Dartington. 1967 bis 1970 leitete er den Dirigentenkurs am Salzburger Mozarteum, 1971/72 die Sommerkurse in Tanglewood. 1972 wurde er Chefdirigent des italienischen Rundfunks in Mailand. Im Verlauf einer internationalen Dirigentenkarriere war er Gast bedeutender Orchester der ganzen Welt, zuletzt in New York, Amsterdam, Salzburg und London. Maderna starb am 13. November 1973 in Darmstadt an einer unheilbaren Krankheit.

WERKE: CONCERTO PER DUE PIANOFORTI (1949); STUDI PER IL PROCESSO DI FR. KAFKA" (1950); KUSICA SU DUE DIMENSIONI (1958); HYPERION II, Oper nach Hölderlin (1964); LE RIRE, AULODIA PER LOTHAR (1965); II. KONZERT FÜR OBOE UND ORCH., WIDMUNG (1968); KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCH. (1970); JUILARD SERENADE (1971); BIOGRAMMA, AURA (1972); DON PERLIMPLIN, Funkoper nach Lorca (1961).

Meine Kunst ist nicht volkstümlich, ich habe dergleichen nie in Betracht gezogen ... Der größte Teil meines Werkes – obwohl es des Themas wegen so scheinen mag – kann es nicht sein, handelt es sich doch um eine – ich möchte nicht sagen aristokratische, immerhin aber – verfeinerte Kunst, deren Vision und Technik der einfachen Spontaneität des Volkstümlichen widersprechen ...

Das Theater muß das ganze Drama des Lebens in der Gegenwart verarbeiten. Ein antiquiertes Theater, das sich ausschließlich von der Phantasie nährt, ist kein Theater ...

Theater ist Poesie, die aus dem Buch steigt und menschlich wird, wobei sie spricht und schreit, weint und verzweifelt. Das Theater braucht Gestalten auf der Bühne, die ein poetisches Gewand tragen und zugleich ihre Knochen, ihr Blut erkennen lassen. Sie müssen so menschlich, so entsetzlich tragisch dem Leben und dem Tag mit solcher Kraft verbunden sein, daß sie ihren Verrat zeigen, daß man ihren Geruch wahrnimmt ...

Aber ich werde in dieser Welt mich immer auf die Seite derer stellen, die nichts haben und denen man selbst die Ruhe ihres Nichts verweigert. Wir – und ich meine damit die Intellektuellen von Bedeutung ... sind zum Opfer aufgerufen ... Auf der Welt kämpfen nicht nur menschliche, sondern tellurische Kräfte miteinander ...

F. G. Lorca



FEDERICO GARCIA LORCA wurde am 5. Juni 1899 in Fuentevaqueros, einem kleinen Dorf bei Granada geboren. Er absolvierte ein Gymnasium in Granada, studierte an den Universitäten Granada und Madrid Philosophie, Literatur und Rechtswissenschaft, zeichnete und nahm Musikunterricht bei Manuel de Falla, mit dem zusammen er musikalische Puppenspiele in seinem Granadiner Haus aufführte. 1929 fuhr er nach Amerika und belegte an der Columbia-Universität, wo er auch Vorlesungen über spanische Volksdichtung hielt. Seine in Amerika gewonnenen Eindrücke faßte er in „Dichter in New York“ zusammen. 1931 kehrte er in die Heimat zurück und übernahm die Organisation und Leitung des Studententheaters „La Barraca“. Mit dieser durch das Land ziehenden Truppe spielte er in ganz Spanien die Werke der spanischen Klassiker Calderon, Cervantes, Lope de Vega, wie auch manches seiner eigenen Stücke. Lorca hat früh Anschluß an die modernen Künstler seiner Zeit gefunden. Er befreundete sich mit dem surrealistischen Maler Salvador Dali und später mit Picasso. Bald nach Beginn des spanischen Bürgerkrieges wurde Lorca, inzwischen einer der größten spanischen Dichter unserer Zeit von weltliterarischem Ruf, in seiner Heimat, in dem Dorf Viznar, von Falangisten am 16. August 1936 verhaftet und ermordet. Er hatte keiner der republikanischen Parteien oder Organisationen angehört; seine liberale Haltung allein war den Faschisten Anlaß genug, ihn zu erschießen – und nicht versehentlich, wie sie nachträglich behaupteten. Sie trugen seinen Namen „ordnungsgemäß“ in ihre offizielle Exekutionsliste vom 19. August 1936 ein.



# Die Handlung

Don Perlimplin, ein bejahrter Bücherhändler, hat Angst vor der Frau schon seit seiner Kindheit. Seine Dienerin Marcolfa verheiratet ihn mit Belisa, einem jungen, sinnlichen Mädchen. Schon in der Hochzeitsnacht, die von zwei Koboldchen den Zuschauern kommentiert wird, scheint Perlimplin der Betrogene: die Türen der fünf Balkone öffnen sich, daran sind fünf Leitern gelehnt mit fünf Hüten. Perlimplins verkümmerte Seele hat sich jedoch durch die Hochzeit bereichert und verfeinert: er liebt Belisa nun, und möchte sie wenigstens einmal in sich verliebt machen. Aber weil er sie sinnlich nicht lieben kann, spielt er ihr in einer roten Capa einen jungen Liebhaber vor, der sie nicht anders als sinnlich lieben will. Manchmal schleicht sich der „Fremde“ an dem Balkon Belisas vorbei, und schon eine Handbewegung macht ihre Brüste zittern. In den Briefen, die er schreibt, ist nicht von seelischer Zuneigung, sondern nur von sinnlicher Begierde die Rede. Belisa möchte den Kavalier endlich von nahem sehen und ihn in die Arme schliessen. Marcolfa übernimmt auf Befehl Perlimplins die Vermittlerrolle: Heute Abend um zehn Uhr werde der Kavalier in Belisas Garten kommen. Geschmückt und geputzt begibt sich Belisa an Ort und Stelle. Tatsächlich erscheint ein Fremder. Es ist der Mann in der roten Capa. Leidenschaftlich umarmt ihn Belisa. Wenig später wankt ein Verwundeter auf sie zu. In Belisas Schoß haucht er sein Leben aus. Belisa erkennt in ihm Don Perlimplin – in der roten Capa.

# Schauspiel~Funkoper~Oper

Madernas Grundidee bei der Übertragung des Schauspiels in die Form der Funkoper war der Verzicht auf die sprachliche Mitteilung Perlimplins, die er durch den musikalischen Ausdruck der Flöte ersetzte. Die übrigen Personen blieben im wesentlichen die Sprachwesen, die sie waren – bis auf die Episodenfigur der Suocera, Belisas Mutter. Die Übertragung der Funkoper auf die Bühne reizte dazu, Madernas Prinzip auch im Szenischen aufzugreifen. Das führte zu einer Zerlegung und Neukombination der formalen Ausdrucksmittel, zusätzlich durch die Möglichkeiten des Musiktheaters bereichert, und damit zu einer Zerlegung der spannungsvollen seelischen Vorgänge, wie sie Lorcas analytischer Poesie gewiß nicht widersprechen.

Jede der drei entscheidenden Figuren des Spiels trägt zugleich ihre eigene Zerlegung vor, sowohl die der Figur selber, als auch die der Spielmittel. PERLIMPLIN teilt sich auf in den körperlichen Ausdruck des Pantomimen und in den musikalischen Ausdruck der Flöte (die allerdings nicht nur musikalischer Sprach-Ersatz ist, sondern Mentalität, Wesen und Empfindung der Figur teilt). Dies betrifft die Ebene der Spielmittel. Die Brechung der Figur selber – Perlimplin als alternder Junggeselle/Perlimplin als Jüngling in der roten Capa – ist bereits Bestandteil der Schauspielhandlung. Es wurde versucht, den Instrumentalisten stark in die Bühnenoptik mit einzubeziehen, wie überhaupt das Orchester bewußt in enge, deutlich sichtbare Beziehung zur Bühne gebracht wurde. BELISAS Erscheinungsform ist mehrfach aufgespalten; akustisch in Gesang und Sprache; in ihre Bühnenpräsenz teilen sich Sängerin, Schauspielerin und – als Parallele zu Perlimplins „Dritteln“ in Flöte, Perlimplin als Alternder, Perlimplin als Jüngling – die „nackte Belisa“, gewissermaßen als Figuration ihrer körperlichen Sinnlichkeit.

MARCOLF, die Dienerin mit kupplerischen Zügen, ist Vermittlerin nicht nur im Handlungsvorgang zwischen Perlimplin und Belisa, sondern gleichzeitig Vermittlerin zwischen Spiel und Zuschauer. Ihr wurde die Funktion des Erzählers, der in Madernas Funkoper gänzlich außerhalb der Handlung bleibt, zusätzlich übertragen.

Eine weitere, eher paradoxe Kombination der Ausdrucksmittel wurde für die Randfigur der Suocera, der Mutter Belisas, gewählt: sie ist lediglich musikalisch und in den Reaktionen der Mitspieler präsent, aber „tritt nicht auf“.

O. J. K.

**Bühnenblätter des  
Badischen Staatstheaters  
Karlsruhe 20–1976/77**

Herausgeber:  
Generalintendant Hans-Georg Rudolph  
Schriftleiter:  
Chefdramaturg Wilhelm Kappler  
Redaktion: Otto König, Roland Erbert  
Gestaltung: Rudolf Haus  
Gesamtherstellung:  
G. Braun GmbH, Karlsruhe  
Anzeigenleitung: Rolf Feez

#### Quellen:

Zur Zusammenstellung des Heftes wurden benutzt: Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 60, (Rolf Michaelis-„Lorca“); Martin Esslin: „Das Theater des Absurden“, Athenäum-Verlag Frankfurt/Bonn 1964; Siegfried Kienzie: „Modernes Welttheater“ Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1966; foto-digest international, EHAPA-Verlag, Stuttgart. (Photographie S. 10/11, mit frdl. Genehmigung des Verlages) Faksimiles auf den S. 6/7: Auszug aus der handschriftlichen Partitur von „Faust und Yorick“; 1. Partiturseite aus „Don Perlimplin“.