

 BREMER
THEATER

1801 VER
03621

Giuseppe
Verdi
DER
TROUBADOUR

2003/2004

GEPFLEGTER STIL HAT VIELE NAMEN.



F
FRANKENWÄLDER
COLLECTION

B/A/S/L/E/R
HORST BASLER

delMOD
INTERNATIONAL

gardeur

ES
FISCHER & SCHWITZ

TONI
DRESS

Betty Barclay

Barbour.

Gil Bret

bianca

MARCONA
DESIGN EXCLUSIV

Willkommen in der Modewelt von dodenhof.
Hier erwarten Sie die aktuellen Kollektionen
Ihrer Lieblings-Marken unter einem Dach.
Mal klassisch elegant, mal modisch sportiv.
Freuen Sie sich auf eine Vielfalt, die für jeden
Anlass und jeden Geschmack das Richtige
bietet!

www.dodenhof.de

28866 Posthausen • Telefon: 04297-30
BAB-Abfahrt: Posthausen (A1) oder Achim-Ost (A27)
Geöffnet: Mi.-Fr. 2-19 Uhr • Supermarkt bis 20 Uhr • Sa: 9-18 Uhr

dodenhof

Giuseppe Verdi

Il trovatore

Oper in vier Teilen (acht Bildern)

Libretto von Salvatore Cammarano, mit Ergänzungen

von Leone Emmanuele Bardare,

nach dem Drama *El trovador* (1836) von Antonio García Gutiérrez

Musikalische Leitung	Lawrence Renes
Inszenierung	Alfred Kirchner
Bühnenbild	Colin Walker
Kostüme	Birgitta Lohrer-Horres
Chöre	Thomas Eitler / Christian Günther
Dramaturgie	Christoph Blitt

Mit großzügiger Unterstützung der Bremer Landesbank

Stefan Wieland – Oldenburger Kunstverein

6. Internationale Ballett-Tage – Oldenburgisches Staatstheater

ArchiSound – Edith-Ruß-Haus für Medienkunst Oldenburg

Fondation Maeght – Neues Museum Weserburg Bremen

Unsere Region kann davon nicht genug haben: jede Menge Inspiration.

David Nash – Gerhard-Marcks-Haus Bremen

Peter Campus – Kunsthalle Bremen

Kristjan Jürvi's Absolute – Musikfest Bremen 2003

Der Troubadour – Bremer Theater

KONTAKTEZURKUNST Auch in diesem Jahr ist Inspiration für uns
Programm. Mit Ausstellungen internationaler zeitgenössischer Kunst, musikalischen Highlights
und herausragenden Inszenierungen.

**BREMER
LANDESBANK**

Die Vorgänge

Erster Teil

Das Duell

ERSTES BILD - Es ist Nacht. Ferrando erzählt die Geschichte der beiden Söhne des Grafen Luna: Als sie noch Kinder waren, entdeckte man am Bett des jüngeren eine Zigeunerin. Man vertrieb sie. Doch als das Kind schwer erkrankte, warf man ihr vor, sie habe es verhext. Man ließ sie auf dem Scheiterhaufen verbrennen. Ihre Tochter Azucena aber erhob sich zum Werkzeug der Rache: Sie raubte des Grafen Sohn. An der Stelle, an der man ihre Mutter verbrannt hatte, fand man daraufhin die rauchenden Knochen eines Kindes. Der Kummer raffte den alten Grafen Luna dahin.

ZWEITES BILD - Leonora ist verliebt in einen Unbekannten, der ihr bei einem Turnier als schwarzer Ritter erschien. Jetzt macht er ihr als Troubadour Manrico den Hof. Auch der junge Graf Luna liebt Leonora. Er sucht ihre Nähe. Der Gesang des Troubadours ertönt. Leonora eilt zu dem Geliebten. Doch die Nacht täuscht sie: In der Dunkelheit umarmt sie Luna. Manrico erscheint. Die Rivalen erkennen sich: Auch auf politischem Feld sind sie Gegner; im tobenden Bürgerkrieg um die Krone von Aragón unterstützt Luna den Infanten von Kastilien, während Manrico auf der Seite des Rebellen Urgel steht. Ein Duell der beiden Männer scheint unausweichlich.

Zweiter Teil

Die Zigeunerin

ERSTES BILD - Azucena erzählt den Zigeunern die grausame Geschichte der Hinrichtung ihrer Mutter: Man lässt sie allein mit ihrem Sohn Manrico zurück. Ihm erzählt sie zum erstenmal die Fortsetzung der Ereignisse: Der Ruf nach Rache lässt sie seit dem Tod der Mutter nicht mehr los. Sie raubte das Kind des Grafen, doch in ihrer Verwirrung warf sie stattdessen den eigenen Sohn in die Flammen. Manricos Bedenken, ob er nicht ihr Kind sei, weiß sie zu zerstreuen. Nicht zuletzt sei ein Beweis ihrer Mutterliebe gewesen, dass sie Manrico nach der letzten großen Schlacht des Bürgerkrieges, als alle dachten, er wäre im Kampf gefallen, auf dem Schlachtfeld gesucht und den lediglich schwer Verwundeten gepflegt habe. Azucena kann nicht verstehen, dass Manrico in dem zurückliegenden Duell Luna zwar besiegte, ihn aber aufgrund einer inneren Stimme nicht tötete. Die Mutter möchte auch Manrico zum Werkzeug ihrer Rache machen. Da meldet ein Bote, dass Leonora im Glauben, Manrico sei bei der



& New York

The Metropolitan Opera New York 2004

Hotel Empire an der Met (100m)

Plätze in Reihen 1 (A) Parkett und Ränge

Lufthansa Bremen-Frankfurt-Verona

€ 3.800 inkl. Karten, Flug, Hotel, Frühstück, Pausen-Champagner, Transfers, Versicherung

Reise 1	25 Feb-1 Mär 2004	Mittwoch-Montag	Tosca	Pique Dame (Domingo)	La traviata
Reise 2	12-18 März 2004	Freitag-Donnerstag	Tosca	Salome	Don Giovanni
Reise 3	23-29 April 2004	Freitag-Donnerstag	Don Giovanni	Rheingold	Walküre (Domingo)

82. Opernfestspiele Arena di Verona 2004

Hotel Colomba d'Oro an der Arena (180m)

Parkettplätze in Reihen 1 und 10

Lufthansa Bremen-München-Verona

€ 2.200 inkl. Karten, Flug, Hotel, Frühstück, Pausen-Champagner (€ 1.900 2 Opern)

Reise 4	19-21 Juni 2004	Samstag-Montag	Madama Butterfly	Premiere	Aida
Reise 5	25-28 Juni 2004	Freitag-Montag	Madama Butterfly	Il trovatore	Aida
Reise 6	2-5 Juli 2004	Freitag-Montag	Il trovatore	Madama Butterfly	Aida
Reise 7	9-12 Juli 2004	Freitag-Montag	Aida	Madama Butterfly	La traviata
Reise 8	13-16 Juli 2004	Dienstag-Freitag	Aida	Madama Butterfly	La traviata
Reise 9	16-19 Juli 2004	Freitag-Montag	Il trovatore	Madama Butterfly	Aida
Reise 10	20-23 Juli 2004	Dienstag-Freitag	La traviata	Madama Butterfly	Aida
Reise 11	23-26 Juli 2004	Freitag-Montag	La traviata	Il trovatore	Aida
Reise 12	28-30 Juli 2004	Mittwoch-Freitag	Aida	Madama Butterfly	
Reise 13	30 Juli-2 August 04	Freitag-Montag	La traviata	Il trovatore	Aida
Reise 14	4-6 August 2004	Mittwoch-Freitag	Gala Domingo	Aida	
Reise 15	6-9 August 2004	Freitag-Montag	La traviata	Il trovatore	Aida
Reise 16	12-14 August 2004	Donnerstag-Samstag	La traviata	Il trovatore	
Reise 17	14-16 August 2004	Samstag-Montag	Rigoletto	Aida	
Reise 18	17-20 August 2004	Dienstag-Freitag	La traviata	Rigoletto	Il trovatore
Reise 19	20-23 August 2004	Freitag-Montag	La traviata	Rigoletto	Aida
Reise 20	24-27 August 2004	Dienstag-Freitag	La traviata	Rigoletto	Aida
Reise 21	27-30 August 2004	Freitag-Montag	La traviata	Rigoletto	Aida

Met-Plätze: Parkett A 108 109, 10-15; Grand Tier A 9-20; Dress Circle A106-112, 2-8.
Arena-Plätze: Parkett vorderste Reihe 2-32, 33-55; Parkett Reihe 10 hinter dem 1. Quergang
33-43. Platzwahl nach den Sitzplänen. Anreise nach Verona auch Bahn 1. Klasse, Nachtzug,
oder PKW. Näheres, Sitzpläne: Robert Schweltzer, Opernreisen nach Verona und New York,
Nieder-Ramstädter Straße 44, 64368 Ober-Ramstadt, Tel. 06154-3021, Fax 06154-52600

Schlacht ums Leben gekommen, ins Kloster gehen wollte. Obwohl die Verwundung noch nicht geheilt ist, stürmt er los, dies zu verhindern.

ZWEITES BILD - Luna plant mit seinen Leuten, Leonora aus dem Kloster zu entführen. Doch das plötzliche Erscheinen Manricos, den auch er für tot gehalten hat, vereitelt sein Vorhaben. Leonora und Manrico sind wieder vereint.

Dritter Teil

Der Sohn der Zigeunerin

ERSTES BILD - Die Soldaten Lunas bereiten sich darauf vor, die Festung Castellor zu erstürmen, auf die sich Manrico mit Leonora zurückgezogen hat. Man bringt Azucena vor Luna, die man als vermeintliche Spionin in der Nähe des Lagers aufgegriffen hat. Ferrando erkennt in ihr die Zigeunerin, die einst Lunas Bruder raubte und in die Flammen warf. Der Graf triumphiert -- nicht zuletzt auch, weil er nun die Mutter seines Nebenbuhlers als Geisel in seiner Gewalt hat.

ZWEITES BILD - Trotz der bevorstehenden Schlacht wollen Manrico und Leonora heiraten. Da meldet man, dass Azucena in der Gewalt Lunas sei. Manrico bricht mit seinen Getreuen auf, die Mutter zu retten.

Vierter Teil

Die Hinrichtung

ERSTES BILD - Manrico wurde im Kampf gefangen genommen. Leonora sieht nur einen Ausweg ihn zu retten: Für den Preis der Freilassung des Geliebten bietet sie sich Luna dar. Der vermag sein Glück kaum zu fassen. Heimlich nimmt Leonora jedoch ein langsam wirkendes Gift.

ZWEITES BILD - Die Hinrichtung Manricos und Azucenas steht unmittelbar bevor. Leonora eilt zu dem Geliebten, ihm seine Rettung zu verkünden. Doch Manrico ahnt, um welchen Preis diese erkaufte wurde. Er stößt die vermeintlich Treulose zurück. Erst als das Gift seine Wirkung zeigt und Leonora zusammenbricht, ahnt er die Größe ihres Opfers. Leonora stirbt. Luna erkennt, dass er betrogen wurde, und überantwortet Manrico dem Tod. Azucena triumphiert. Ihre Rache ist vollendet: Sie offenbart Luna, dass er seinen eigenen Bruder getötet hat.

Überlegung: Warum heißt das Stück *Der Troubadour*?

In ihm werden Leben gezeigt ohne jedwede Erfüllung. Sehnsuchtswünsche laufen immer voraus und davon. Die letzte Chance wird immer verloren. Kain. Hiob. Alle Kriege.

Doch das Wunder vollzieht sich in dieser opernhaftesten aller Opern durch die Dialektik des Menschensehers Verdis. Musik, sogar heitere, als Kontrapunkt allen Leidens. Musik, die Wirklichkeit erzählt, wie es dem echten Troubadour zukam und zukommt: traumhaft, gebrochen, Magie beschwörend, aber mit größtmöglicher Menschennähe.

Einfach kompliziert. Oder doch Verdis *Matthäus-Passion*?

Alfred Kirchner

Für einen italienischen Verdi

Es gibt die unterschiedlichsten Wege, sich als ausübender Musiker Giuseppe Verdi zu nähern. Gerade in den letzten sechzig Jahren haben sich bestimmte Traditionslinien herausgebildet, denen man mit großem Respekt begegnen muss. So waren und sind es vor allem Dirigenten wie Herbert von Karajan oder Carlo Maria Giulini, die bei der Realisierung dieser Partituren einen großen sinfonischen Klang anstreben. Hier griff man akustisch gesehen "in die Vollen" und bescherte dem Publikum die ganze üppige Fülle des Wohllauts. Die Konsequenz war, dass auch die Stimmen immer schwerer wurden. Gerade die beiden männlichen Hauptrollen aus *Il trovatore* – Manrico und der Conte di Luna – hat man immer gerne mit richtigen Heldenstimmen besetzt. Dieser Musizierstil steht ganz in der deutschen sinfonischen Tradition, die von Haydn und Mozart über Beethoven und Schubert zu Schumann und Brahms, Bruckner und Mahler führt.

Aber die Musikgeschichte kennt eben noch viele andere Entwicklungslinien. Ich sehe Verdis Klang- und Gesangsästhetik vielmehr als ein Kind einer italienischen Tradition, die mit Monteverdi und Cavalli ihren Anfang nahm, über die italienische Oper des 18. Jahrhunderts – etwa eines Pergolesis oder Paisiellos – einen Rossini, Donizetti, Bellini oder eben Verdi hervorbrachte. Hier ging die Musik ganz andere Wege als in Deutschland, und somit ist es sicherlich nicht ganz korrekt, Verdi voll und ganz dieser deutschen Tradition einzuverleiben. Wenn man ihn nun aber als Italiener ernst nimmt, ergeben sich bestimmte Konsequenzen für den Aufführungsstil und somit auch für unsere Bremer Produktion. So darf man die Rollen nicht mit zu schweren Stimmen besetzen. Es gilt auch immer sich vor Augen zu halten, dass ein intimes Werk wie *La traviata* keine drei Monate nach der Uraufführung des *Trovatore* seine Weltpremiere erlebte. Man muss bei Verdis Musik mehr horizontal denken; die Entfaltung der Gesangslinie sollte hier eindeutig im Vordergrund stehen. Und im Orchester geht es darum, eine breitere Farbpalette sich entfalten zu lassen. Natürlich gibt es auch hier Passagen, die mit viel Vibrato gespielt werden müssen, aber eben andere, die mit wenig oder ohne Vibrato zu realisieren sind.

Der Bremer Aufführung liegt die neue kritische Edition des *Trovatore* zugrunde. Wenn man diese studiert, ist man immer wieder überrascht, das Verdi – etwa bei der Phrasierung – ganz andere Dinge beabsichtigt hat, als uns die Aufführungstradition. Glauben machen will. Ich bin nicht generell gegen solche Traditionen, aber man darf diese nicht unreflektiert übernehmen. Auch ich folge an manchen Stellen solchen Gepflogenheiten, an anderen aber wiederum ignoriere ich sie ganz bewusst. Ein klares Beispiel hierfür ist das berühmte hohe C am Ende von Manricos Cabaletta "Di quella pira". Obwohl wir in Bremen einen Tenor haben, der dies wunderbar singen kann, habe ich ihn gebeten, auf diesen Ton, der von Verdi nicht notiert wurde, zu verzichten. Es liegt allein in meiner Verantwortung als Dirigent, dass das hohe C an dieser Stelle wegfällt. Eben ganz in dem Sinne, wie Verdi es einmal in einem Brief zu *Il trovatore* formuliert hat, als er sagte, dass er in diesem Werk keine Konzert-, sondern einzig und allein dem Drama verpflichtete Opernummern realisiert wissen möchte.

Lawrence Renes

Ein Traumspiel

Vision

Mit über einem Dutzend Opern hatte er sich mittlerweile als einer der führenden Theaterkomponisten Italiens fest etabliert. Doch Giuseppe Verdi ruhte sich nicht auf seinen Lorbeeren aus, sondern war immer auf der Suche nach neuen Lösungen. Er hatte die Vision einer italienischen Oper, die einmal nicht aus einzelnen Nummern bestand, die nach dem immer gleichen Muster aufgebaut waren, sondern er wollte ein Werk schaffen, dass – wie er selbst sagte – »(sozusagen) nur eine einzige Nummer wäre«. Er suchte also die Einheit. Entzündet hatten sich solche Fantasien an dem Drama *El trovador* des Spaniers Antonio García Gutiérrez. Verdi freute sich an der »novità e bizzaria« - an der Neuheit und Bizzarerie - dieses Autors. Der schickte sich gerade an, mit seiner Vorliebe für eine Dramaturgie, die sich um keine aristotelischen Einheiten kümmerte, ein spanischer Victor Hugo zu werden.

Verdi wollte eine Oper schreiben, in der die hehre Heldin einmal lediglich eine zweite Partie sein sollte, ohne eigene Arie. Stattdessen wünschte er sich von seinem Librettisten Salvatore Cammarano, dass eine Zigeunerin, Mutter eines erwachsenen Sohnes, im Zentrum des Werkes stehen sollte. Und durchkomponiert sollte das neue Stück eben sein. Schluss mit diesen Bravourarien, die mehr mit einem Galakonzert als einem leidenschaftlichen Drama zu tun hatten. Was wurde aber aus dieser Vision eines neuen Musiktheaters?

Kehrtwende

»Nichts!«, möchte man angesichts des fertigen Produkts, das am 19. Januar 1853 im römischen Teatro Apollo unter dem Titel *Il trovatore* uraufgeführt wurde, ausrufen. Einzig die Figur der Azucena schien dem Komponisten auch formal zu neuen Lösungen inspiriert zu haben. Aber ansonsten: Doch wieder mehr oder weniger das übliche Nummernschema. Und die die hehre Heldin mit Namen Leonora war jetzt doch zur Primadonna erhoben worden, und das als einzige der Protagonisten mit gleich zwei mehrsätzigen Arien. Was waren aber die Gründe für diese konzeptionelle Kehrtwende um 180 Grad?

Zwei Seiten einer Medaille

Da man über die Motivation Verdis zu dieser Konzeptänderung angesichts der Quellenlage nur spekulieren kann, bleibt als einziges – und überzeugendstes – Argument nur das fertige Werk. Durch die Aufwertung der Partie der Leonora gewinnen die Konstellationen der Protagonisten untereinander ein schärferes Profil, das mit der Floskel »Der Mann zwischen Mutter und Geliebter« nur höchst oberflächlich beschrieben ist. Aber auch losgelöst von dem männlichen Bezugspunkt, dessen Identität



Giuseppe Verdi während der Entstehung von *Il trovatore* im Winter 1852. Fotografie von Disderi

beständig zwischen geheimnisvollem schwarzem Ritter, Zigeunerjunge, romantischer Künstlernatur, leidenschaftlichem Liebhaber und Bürgerkriegsfunktionär schwankt, präsentieren sich Azucena und Leonora als zwei Seiten einer Medaille. Beide sind in Traumwelten befangen – oder soll man gar sagen: gefangen? Die eine, Azucena, wird geleitet und bestimmt von den Traumata der Vergangenheit, die gerade dadurch zum Alpdruck werden, dass sie sich auf reale Ereignisse beziehen. Die andere, Leonora, träumt sich hinein in die (Schein)welt eines (Liebes)glückes, in der sie die Grenzen zwischen Realität und

Traum – bewusst oder unbewusst – ständig überschreitet. Gerade hier liegt auch eine der unbestreitbaren Qualitäten des Librettos, das man nicht müde wurde, als krude und kraus zu beschimpfen. Doch diese Oper scheint eine andere Wahrheit zu suchen. Eine Wahrheit, die jenseits der logischen Gesetze einer traditionellen Poetik liegt. Es ist eben jene Wahrheit des Traums, die das Werk mit größter Konsequenz evoziert und die ihm eine Geschlossenheit verleiht, die die sprunghafte Handlungsführung scheinbar vermissen lässt. Bereits ein Blick auf die im Libretto genannten Tageszeiten verdeutlicht, wie stringent Verdi und seine Librettisten diese Idee verfolgten. Von den acht Bildern der Oper spielen sieben in der Nacht, das ist entweder explizit in der Szenenanweisung erwähnt oder lässt sich aus anderen Äußerungen des Librettos schließen. Nur das erste Bild des zweiten Teils, das Lager der Zigeuner, spielt des Morgens. Doch auch hier ist es – laut Text – nicht der helle Morgen des sonnigen Südens, sondern das Zwielicht einer fahlen Morgendämmerung, *Il trovatore* – ein Nachtstück, ein dunkler Traum. Liegt hier die Einheit begründet, die Verdi offenbar von Anfang an an Gutiérrez Text so fesselte?

Imaginäre Zeit

Mit Sicherheit. Aber Gutiérrez, und mit ihm Verdi und seine Librettisten, gingen noch weiter in ihrer »Traumatisierung« der geschilderten Vorgänge. Die Handlung nimmt Bezug auf konkrete geschichtliche Ereignisse. Angesiedelt ist sie während des Bürgerkrieges, der ab 1410 in Spanien um die Thronfolge von Aragón entbrannt war. Doch zu dieser Zeit gehörte die Kunst der Troubadoure schon über hundert Jahre der Vergangenheit an. Und zu dieser Zeit siedelten Zigeuner noch nicht in Spanien. Doch das kümmert die Autoren wenig. Sie fabrizierten eben kein Historiendrama oder eine Historische Oper. Vielmehr spielen sie mit den Versatzstücken eines imaginären Mittelalters, setzen collageartig bestimmte Ingredienzien einer vergangenen romantischen Welt nebeneinander. Eben wie im Traum drängen sie zeitlich weit Auseinanderliegendes auf engstem Raum zusammen, setzen eine Logik der Affekte anstelle einer geradlinigen, historisch korrekten Entwicklung der Handlung. In keiner anderen Oper Verdis ist das sozial-historische Umfeld, in dem die Handlung angesiedelt ist, derart nebulös gehalten wie in *Il trovatore*. Das will für einen gesellschaftlich interessierten Beobachter wie Verdi schon etwas heißen! Und nicht zufällig ereignen sich auch wichtige Momente des Geschehens für den Zuschauer nicht sichtbar hinter der

Szene oder vor und zwischen den einzelnen Bildern. Ist *Il trovatore* deshalb eine schlechte Oper, weil sie sich um den Nachvollzug der geschilderten Ereignisse scheinbar nicht kümmert?

Oper des Erzählens

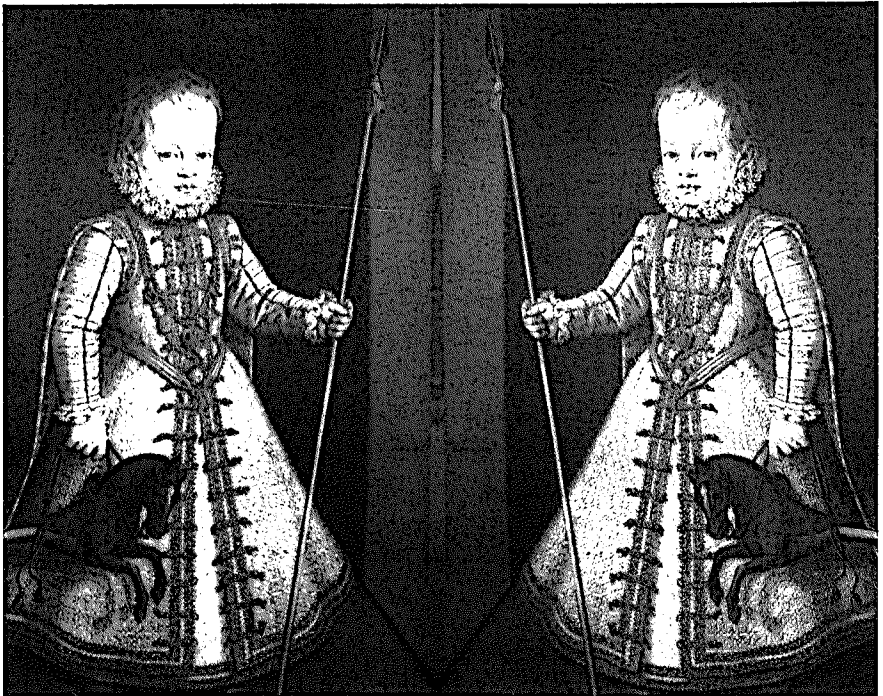
Wohl kaum! Im Gegenteil. Verdi und seine Librettisten scheinen ganz bewusst dieser daraus resultierenden sprunghaften Dramaturgie zu huldigen, weil sie ganz genau wissen, was sie dadurch gewinnen. Wenn entscheidende Momente der Handlung nicht gezeigt werden, dann müssen sie eben erzählt werden. In kaum einem anderen Werk des Komponisten finden sich deshalb so viele Berichte wie in *Il trovatore*, ob es sich dabei nun um die Vorgeschichte mit der Hinrichtung von Azucenas Mutter und den vertauschten Kindern, um Leonoras erste Begegnung mit dem geheimnisvollen Troubadour, um das Duell zwischen den beiden Brüdern oder um die kämpferischen Aktionen des tobenden Bürgerkriegs handelt. Beinahe fortwährend erzählen sich die Protagonisten gegenseitig Geschichten, vergegenwärtigen sie Vergangenes in Berichten. *Il trovatore* ist also eine Oper über das Erzählen und somit auch eine Oper über das Theater als besondere Form des Erzählens. Und auch hier ist der Bereich des Traum- wenn nicht gar Alpträumhaften ganz nah. Denn wenn die angesprochenen Ereignisse nicht – quasi objektiv – direkt vor den Augen des Zuhörers ablaufen, sondern als Form des Spiels im Spiel von den betreffenden Personen nicht nur berichtet, sondern auch beim Erzählen neu durchlebt werden, weitet sich der angestrebte objektive Bericht zur subjektiven Vision der vergegenwärtigten Vorgänge. Und wie verhält sich die Musik dazu?

Tragödie des Hörens

Verdi ist kein Wagner. Auch wenn klanglich-musikalische Muster, die in engem Zusammenhang mit der Erinnerung an die Flammen, die einst Azucenas Mutter verschlangen und mit deren Ruf nach Rache in Verbindung stehen, wiederholt auftauchen, rührt er nicht mit Hilfe eines ausgeklügelten Systems von Erinnerungs- und Leitmotiven im Unterbewussten. Stattdessen gesteht er seiner Musik die Leichtigkeit des Traumhaften zu. Selbst in ihren emotionalen Ausnahmezuständen von höchster Tragik lässt Verdi seinen Protagonisten die spielerische Freiheit, ins Heitere, ins Tänzerische eines Walzers oder einer Mazurka zu fliehen. Und nicht

nur in dieser Ambivalenz spiegelt sich die Vielschichtigkeit einer Sphäre der Irrealität. Auch die Bühnenmusik, auf die Verdi in *Il trovatore* auffällig oft zurückgreift, legt über das Werk einen klanglichen Schleier der Rätselhaftigkeit. Gehören etwa die Glockenschläge, die im ersten Bild die Geisterstunde einläuten, der Sphäre der theatralischen Realität an oder der Imagination der zuhörenden Soldaten, die sich derart in den Bann von Ferrandos Erzählung ziehen ließen, in der es auch gerade Mitternacht schlägt, dass sie nicht mehr zwischen Sein und Schein zu unterscheiden vermögen? Und Manricos erstes Solo im zweiten Bild hinter der Szene? Folgt es nicht zu dicht auf Leonoras ekstatische Liebesträumereien, als dass man nicht fragen darf, ob dieser Gesang Realität oder Teil der Phantasien der Geliebten ist?

Völlig zu einer »Tragödie des Hörens« erhebt Verdi *Il trovatore* im Klosterbild, wenn der Gesang der Nonnen in der Kulisse sekundiert wird von den Äußerungen Lunas und seiner Mannen, die sich in ihre Verstecke zurückgezogen haben. Befolgt man die Regieanweisungen des Librettos an dieser Stelle ganz



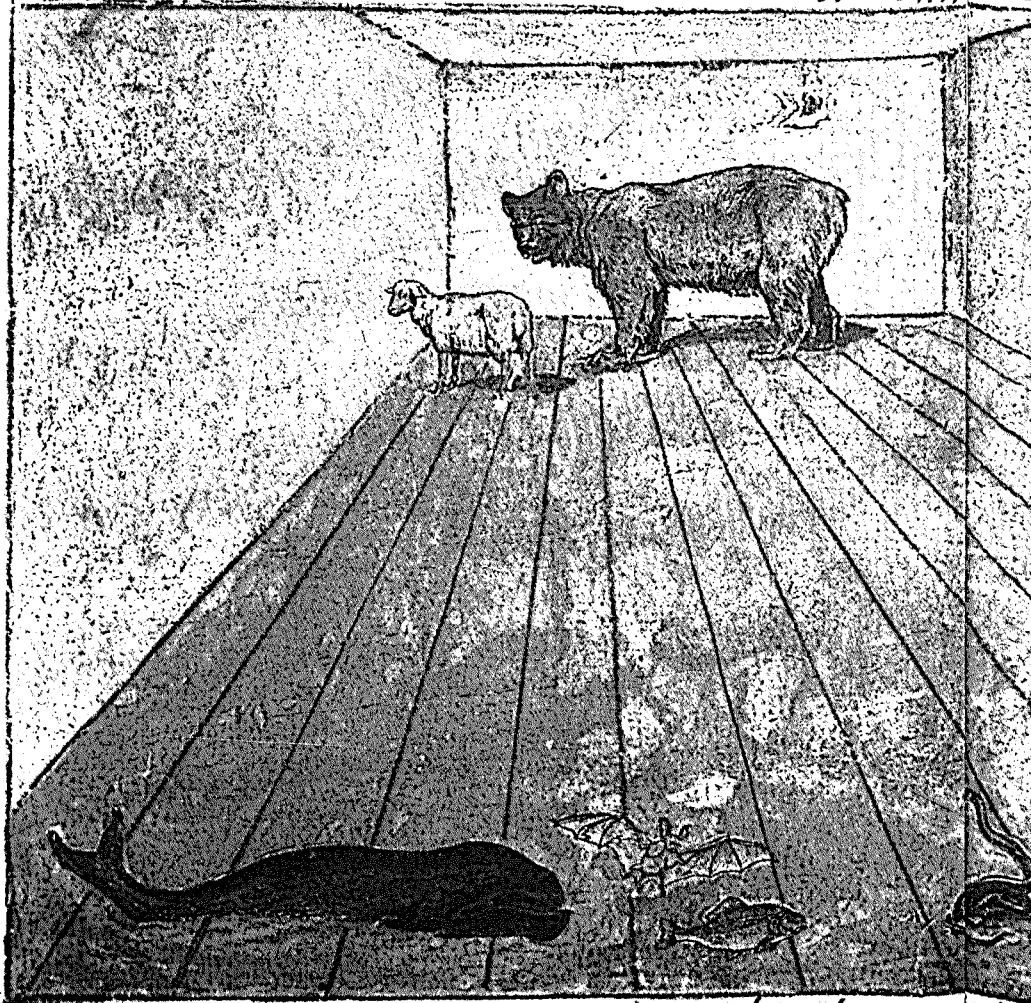
Spiegelungen. Nach: Alonso Sánchez Coellos
Diego, Infant von Spanien

genau, müsste die Bühne hier minutenlang leer bleiben, während die drohende Konfrontation sich lediglich akustisch in den Gesängen der unterschiedlichen Gruppen ankündigt. Die Imaginationskraft der Zuschauer ist hier aufs äußerste beansprucht. Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als dass Verdi hier selbst die Grenzen zwischen der Traumwelt der Bühne und der Realität des Publikums überschreitet.

Und auch im vorletzten Bild der Oper, in dem sogenannten »Miserere«, weitet Verdi durch den Einsatz von Musik hinter der Szene den Klangraum der Bühne zu einem imaginären Welttheater, in dem die existentiellen Fragestellungen von Liebe, Furcht, Tod und Jenseits wie in einem Brennspiegel zusammengefasst scheinen. Der Szenerie haftet etwas Irreales an. Was sind das für düstere Stimmen, die aus dem Nirgendwo der Kulisse heraus um die himmlische Gnade für den zum Tode verurteilten bitten? Sind es Mönche? Doch was suchen Mönche in einem Staatsgefängnis? Sind es die anderen Gefangenen? Oder sind diese rätselhaften Stimmen eine Klang gewordene Chiffre dafür, dass sowohl Leonora als auch Manrico – jeder für sich – hier mit ihrem Leben bereits abgeschlossen haben? Dieser unheimliche Gesang rührt an, weil er die Sphäre des Transzendenten berührt. Denn auch diese ist in dem Werk ständig präsent. Himmel oder Hölle – ständig werden diese Zielpunkte der menschlichen Existenz im Text angesprochen. Doch scheint es für alle Beteiligten so zu sein, dass der Gedanke an das Paradies gleichbedeutend ist mit dem Traum vom Glück, das sie in ihrem Dasein nicht finden können. Die Hölle scheint dagegen schon Realität geworden zu sein. Die Flammenmetapher, die sich ausgehend von Azucenas Visionen von der Verbrennung ihrer Mutter und ihres Sohnes durch das gesamte Stück zieht, ist dabei Sprache und Musik gewordene Manifestation einer apokalyptischen Welt. Einer Welt, in der die Menschen tatsächlich alle Hoffnung haben fahren lassen müssen. Eine Welt, in der sie ohne das Korrektiv einer höheren Macht sich einzig von ihren Leidenschaften treiben lassen. Von Leidenschaften, die sich bei Luna und Azucena bis zur Hybris steigern können. *Il trovatore* ist Verdis schwärzestes und pessimistischstes Werk. Hier entwirft er mit schonungsloser Offenheit eine Welt, in der tatsächlich der Mensch des Menschen Wolf ist. Oder wie er es selbst sagt: »Man sagt, die Oper wäre zu traurig und es gäbe darin zu viel Tote. Aber schließlich ist doch im Leben alles Tod. Was bleibt sonst übrig?«

Christoph Blitt

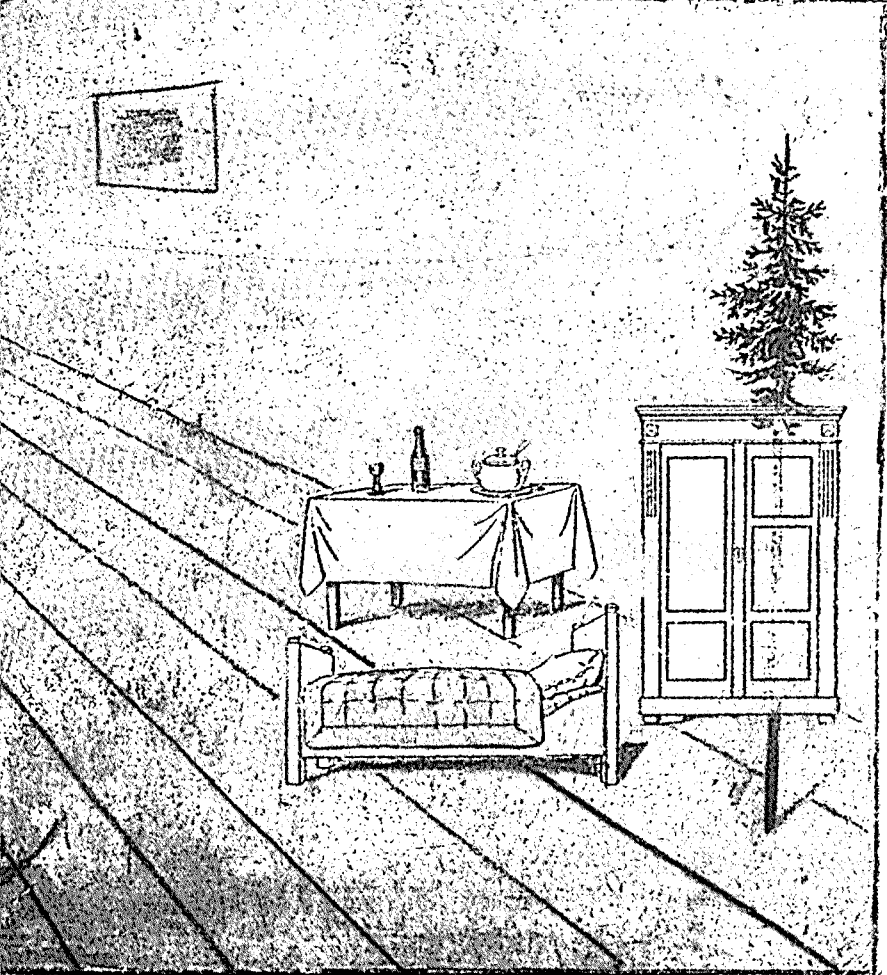
das schlafzimmer des meisters es lohnt



la chambre à coucher de max ernst cela vaut la

Max Ernst: Das Schlafzimmer des Meisters, um 1920

sich darin eine nacht zu verbringen



peine d'y passer une nuit/max ernst

Die Vernunft des Traums fürchtet die
Vernunft der Liebe, die Vernunft der Gewalt,
die Vernunft des Todes, um der reinen
Vernunft willen, die niemand beherrscht.

Thomas Bernhard

Über die Träume

Wir können außerdem [...] beobachten, dass die Leidenschaften den Geist mit größerer Stärke befallen, wenn wir schlafen, als wenn wir wachen. Freude und Kummer verleihen uns jetzt stärkere Empfindungen von Schmerz und Freude als zu jeder anderen Zeit. Auch die Frömmigkeit [...] ist auf besondere Weise gesteigert und entflammt, wenn sie sich in der Seele zu jener Zeit erhebt, da der Körper sich zur Ruhe gelegt hat. Jeden wird seine Erfahrung darin unterrichten können, wenn dies auch wahrscheinlich in verschiedenen Konstitutionen auf verschiedene Weise geschehen mag.

Was ich hier bemerken möchte, ist die wunderbare Kraft in der Seele, bei dieser Gelegenheiten ihre eigene Gesellschaft herzustellen. Sie unterhält sich mit zahllosen Wesen ihrer eigenen Schöpfung und lässt sich in zehntausende von Szenen ihrer eigenen Regie transportieren. Sie ist selbst Bühne, Schauspieler; Zuschauer.

Joseph Addison, "The Spectator", No. 487, London, 18. September 1712

Schlaflose Nacht. Schon die dritte in einer Reihe. Ich schlafe gut ein, nach einer Stunde aber wache ich auf, als hätte ich den Kopf in ein falsches Loch gelegt. [...] Und von jetzt an bleibt es die ganze Nacht bis gegen 5 so, daß ich zwar schlafe daß aber starke Träume mich gleichzeitig wach halten. Neben mir schlafe ich förmlich, während ich selbst mit Träumen mich herumschlagen muß. Gegen 5 ist die letzte Spur von Schlaf verbraucht, ich träume nur, was anstrengender ist als Wachen. Kurz ich verbringe die ganze Nacht in dem Zustand, in dem sich ein gesunder Mensch ein Weilchen lang vor dem eigentlichen Einschlafen befindet. Wenn ich erwache sind alle Träume um mich versammelt aber ich hüte mich, sie zu durchdenken.

Franz Kafka: Tagebuch, 2. Oktober 1911

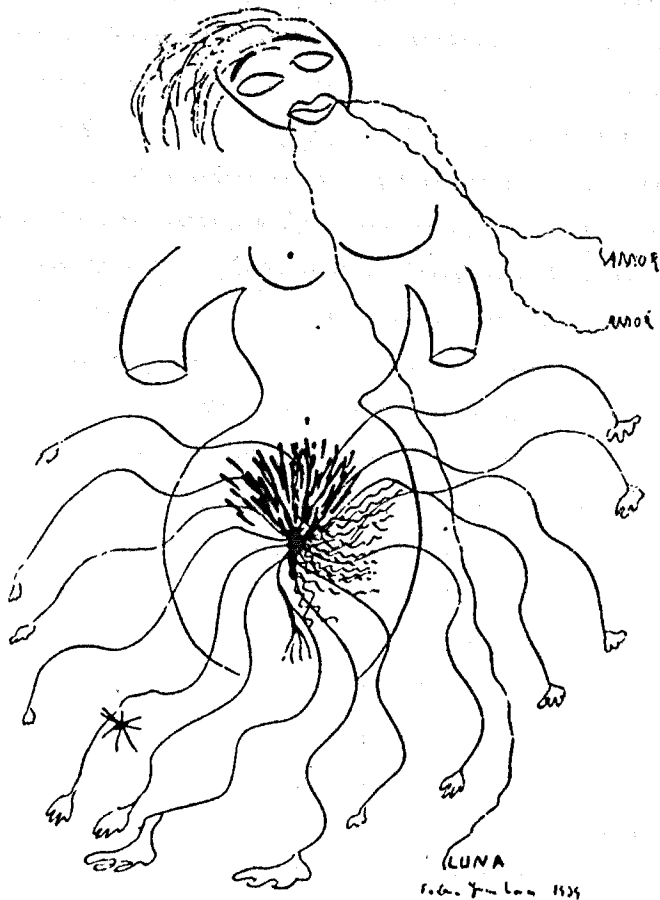
Nachmittag Traum vom Geschwür an der Wange. Die fortwährend zitternde Grenze zwischen dem gewöhnlichen Leben und dem scheinbar wirklicherem Schrecken.

Franz Kafka: Tagebuch, 22. März 1922

LANGSAM lischt das Schloß aus. Alle sind schwer: müde oder verliebt oder trunken. Nach so vielen leeren, langen Feldnächten: Betten. Breite eichene Betten. Da betet sichs anders als in der lumpigen Furche unterwegs, die, wenn man einschlafen will, wie ein Grab wird. »Herrgott, wie Du willst!« Kürzer sind die Gebete im Bett. Aber inniger.

DIE Turmstube ist dunkel. Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln. Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür: Fast wie Kinder; die sich vor der Nacht ängstigen, drängen sie sich in einander ein. Und doch fürchten sie sich nicht. Da ist nichts, was gegen sie wäre: kein Gestern, kein Morgen; denn die Zeit ist eingestürzt. Und sie blühen aus ihren Trümmern.

Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke



Federico García Lorca: *Amor, Amor, Luna* (Liebe, Liebe, Mond), Zeichnung, 1934

»La Luna, densa e gra[ve],
 densa e grave,
 come sta, la luna?«
 »Der Mond, dicht und schwer,
 dicht und schwer,
 wie bleibt er [schweben], der Mond?«
 Leonardo

Thomas Bernhard

Der Traum

Murray träumte einen Traum.

Psychologie wie auch die Wissenschaft tappen im Dunkeln, wenn sie uns die seltsamen Abenteuer unseres immateriellen Selbst zu erklären versuchen, wenn es durch den Bereich von des »Todes Zwilling Bruder, dem Schlaf«, wandert. Diese Geschichte versucht nicht, aufklärend zu sein; sie ist nicht mehr als ein Bericht von Murrays Traum.

Einer der verblüffendsten Aspekte dieses seltsamen wachen Schlafs ist, daß Träume, die Monate oder sogar Jahre zu dauern scheinen, innerhalb weniger Sekunden oder Minuten stattfinden können.

Murray wartete in seiner Zelle in der Abteilung der Todeskandidaten. Eine elektrische Bogenlampe an der Decke des Gangs schien hell auf seinen Tisch. Auf einem weißen Papierbogen kroch eine Ameise wild hin und her, während Murray ihr den Weg mit einem Briefumschlag versperrte. Die Hinrichtung durch den elektrischen Stuhl war für acht Uhr abends festgesetzt. Murray lächelte über die Possen des weisesten aller Insekten.

Es befanden sich noch sieben zum Tode verurteilte Männer in der Gefängniszelle. Seit Murray hier saß, hatte er bereits gesehen, wie drei ihrem Schicksal entgegengeführt wurden; einer war verrückt geworden und kämpfte wie ein in die Falle gegangener Wolf, ein anderer nicht weniger Wahnsinniger entbot dem Himmel ein salbungsvolles Lippenbekenntnis; der dritte, ein Schwächling, brach zusammen und wurde an ein Brett geschallt. Er fragte sich, wie wohl sein eigenes Herz, sein Fuß, sein Gesicht ihre Strafe vor ihm bestehen würden; denn dies war sein Abend. Er dachte, es müsse fast acht Uhr sein. [...]

Die Gefangenen hatten dieses Zellengebäude, achtzig Fuß lang und achtundzwanzig Fuß breit, Vorhöllengasse getauft. Der übliche Wärter der Vorhöllengasse, ein riesiger, rauher, freundlicher Mann, zog eine Halbliterflasche Whisky aus der Tasche und bot sie Murray an mit den Worten:

»Das ist das Übliche, wissen Sie. Alle die meinen, sie brauchen was zum Aufputzen, nehmen einen. Sie laufen ja keine Gefahr, daß es zur Gewohnheit wird, nicht wahr.«

Murray nahm einen tiefen Schluck.

»Braver Junge!« sagte der Wärter. »Nur eine kleine Nervenstärkung, und alles läuft wie geschmiert.«

Sie traten in den Gang hinaus, und jeder von den sieben Todeskandidaten wußte Bescheid. Die Vorhöllengasse ist eine Welt außerhalb der Welt; aber es war eine Erfahrung, daß man, wenn eines oder mehrerer der fünf Sinne beraubt, den

Mangel durch einen anderen Sinn ersetzt. Ein jeder von ihnen wußte, daß es fast acht Uhr war, und daß Murray um acht Uhr auf den elektrischen Stuhl steigen mußte. In den vielen Vorhöllengassen gibt es auch eine Aristokratie des Verbrechens. Der Mann, der frei heraus tötet, der aus ursprünglichen Gefühlsaufwallungen oder in der

Hitze des Gefechts seinen Feind oder Verfolger niederstreckt, verachtet die menschliche Ratte, die Spinne, und die Schlange.

Murray wunderte sich über seine eigene Ruhe und Fast-Gleichgültigkeit. Im Hinrichtungsraum waren etwa zwanzig Männer, eine Versammlung aus Gefängnisbeamten, Zeitungsreportern und Zuschauern, denen es gelungen war ...

Hier, mitten in einem Satz, wurde *Der Traum* durch O. Henrys Tod unterbrochen. Wir kennen jedoch das Ende: Murray, der Verbrecher, des Mordes an seiner Freundin angeklagt und überführt, sieht seinem Schicksal mit unerklärlicher Gelassenheit entgegen. Als er sich dem elektrischen Stuhl nähert,

mutet ihn die gesamte Szene in der Todeskammer – die Zeugen, die Zuschauer, die Vorbereitungen für die Hinrichtung – unwirklich an. Der Gedanke, daß ein schrecklicher Fehler begangen wird, zuckt durch sein Gehirn. Warum wird er an den Stuhl geschmalt? Was hat er getan? Welches Verbrechen hat er verübt? Er erwacht: Da ist seine Frau, sein Kind. Er begreift: Die Gerichtsverhandlung, die Verurteilung, die Todesstrafe auf dem elektrischen Stuhl – alles ein Traum. Noch zitternd, küßt er seine Frau auf die Stirn. In diesem Augenblick wird der todbringende Strom eingeschaltet.

Die Exekution unterbricht Murrays Traum.

O. Henry



Brüder I: John F. und Robert Kennedy

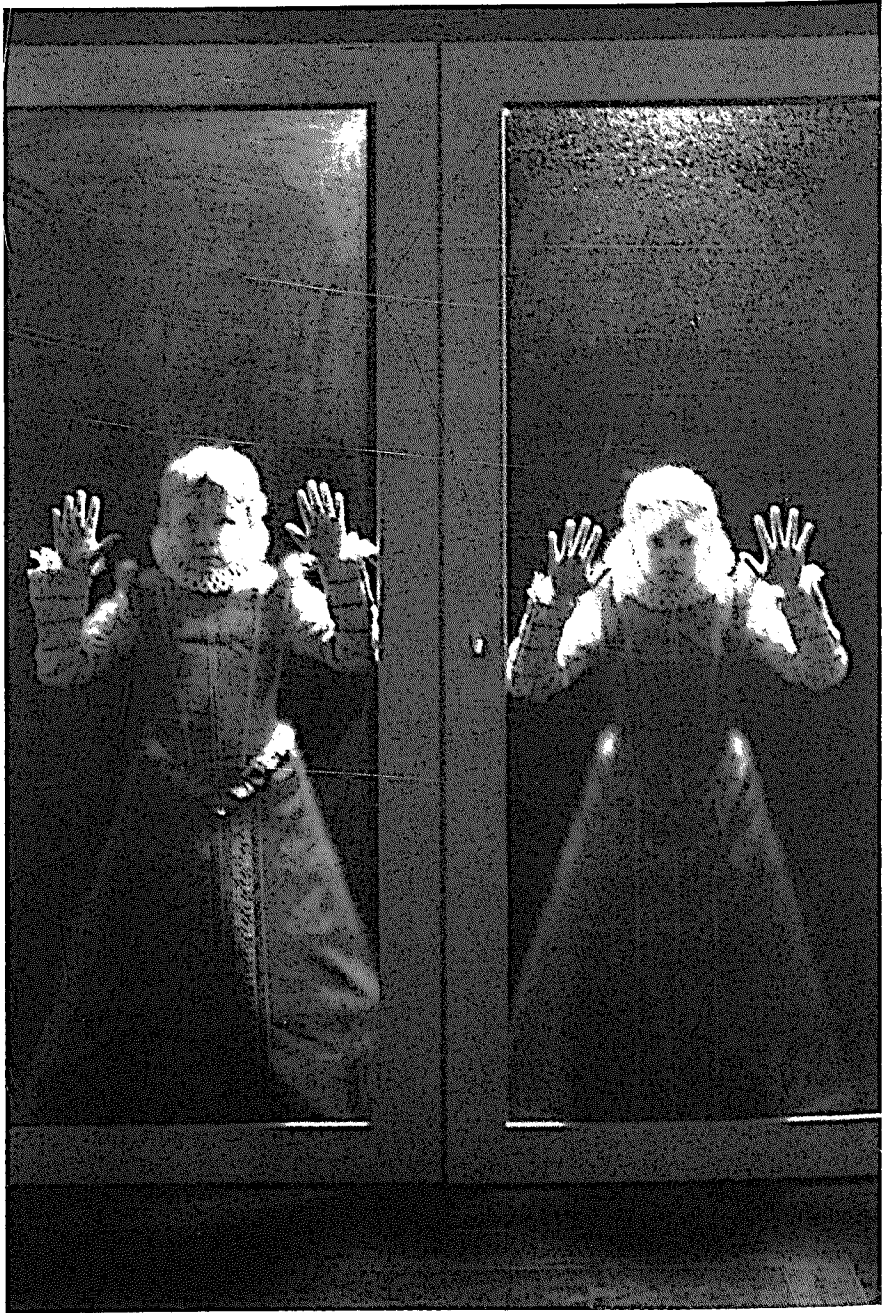
Was am tiefsten fällt, fällt auf Grund
Könige fallen vom Thron, dem Hofnarr zu Füßen
Kein Witz wird uns erretten und keine Wahrheit jemals
Wirklichkeit werden.

Laßt uns zurückkehren zu den Träumen,
die uns nicht schlafen lassen, ins magnetische Feld
der Finsternis,
wo die Geschlagenen ausharren
und die Hoffnungslosen ihre Erlösung aushandeln
und kein Himmel uns stört.

Alle Städte sind nichts heute Nacht
und jeder Mord wieder umsonst.
Wer will schon die Wahrheit wissen?
Ich bin müde und falle fünfhundert Meter tief
ins Bett.

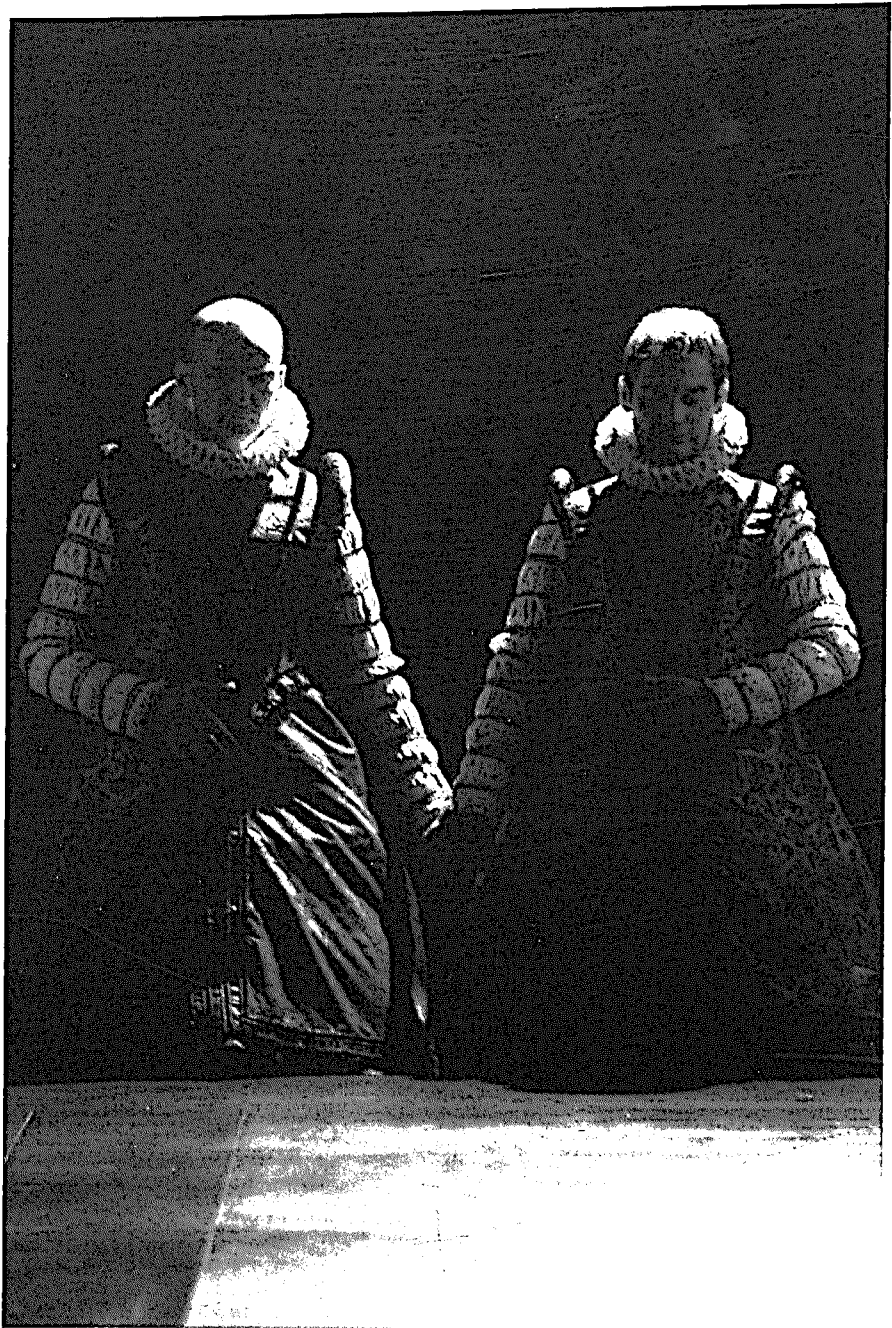
Die Technik wird es schon schaffen,
aus etwas Schlamm etwas noch Schlimmeres
zu machen als einen neuen Menschen.

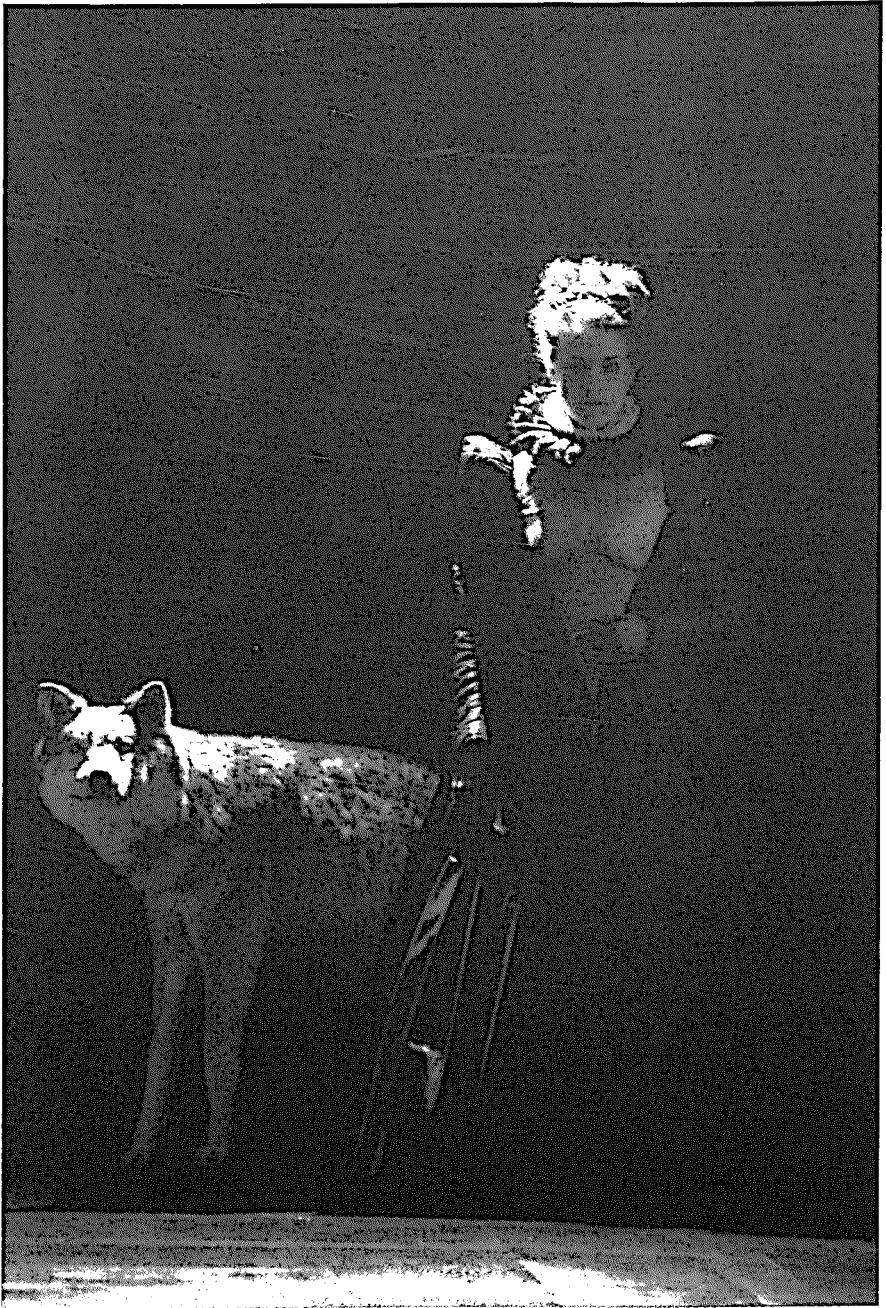
Wolf Wondratschek

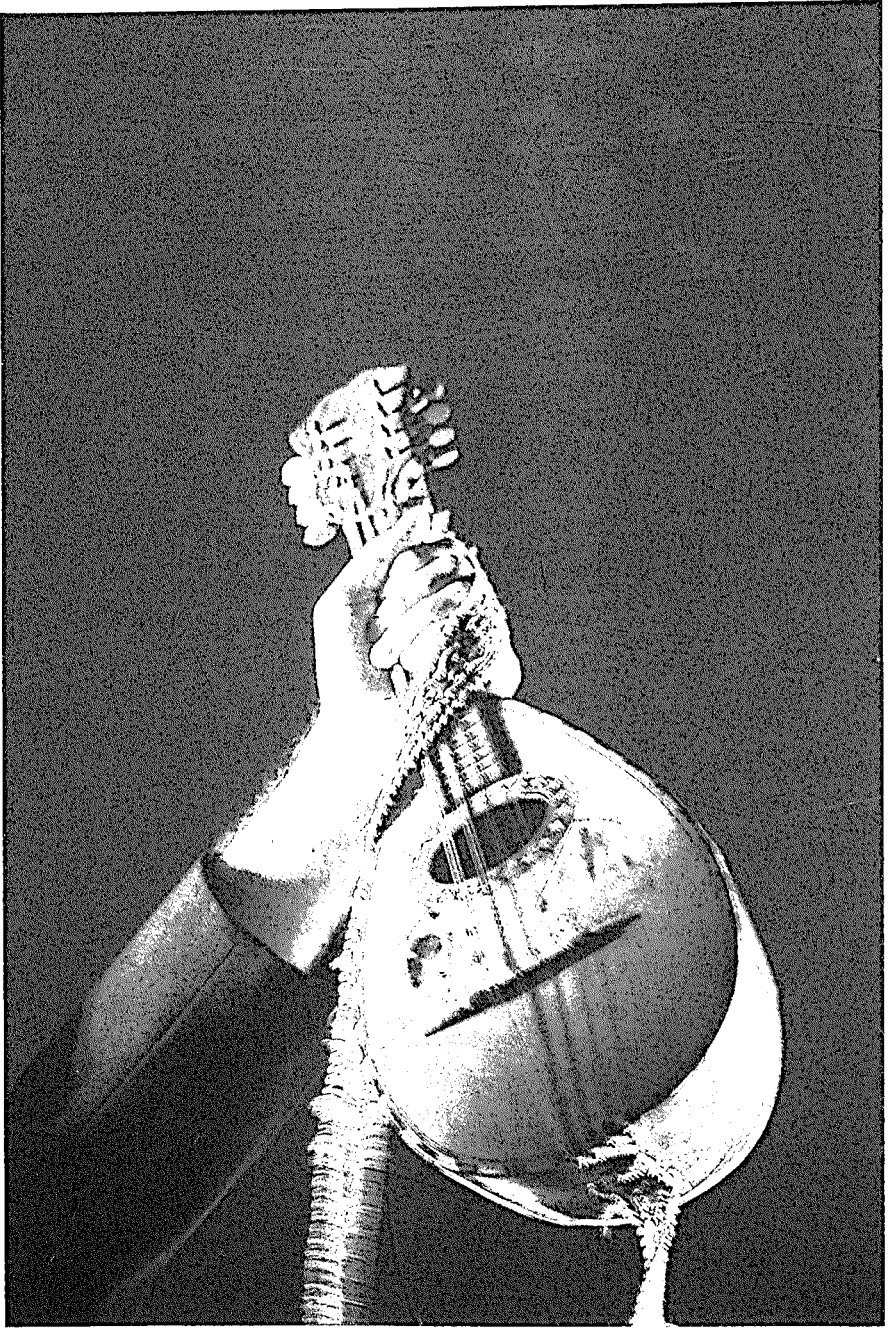








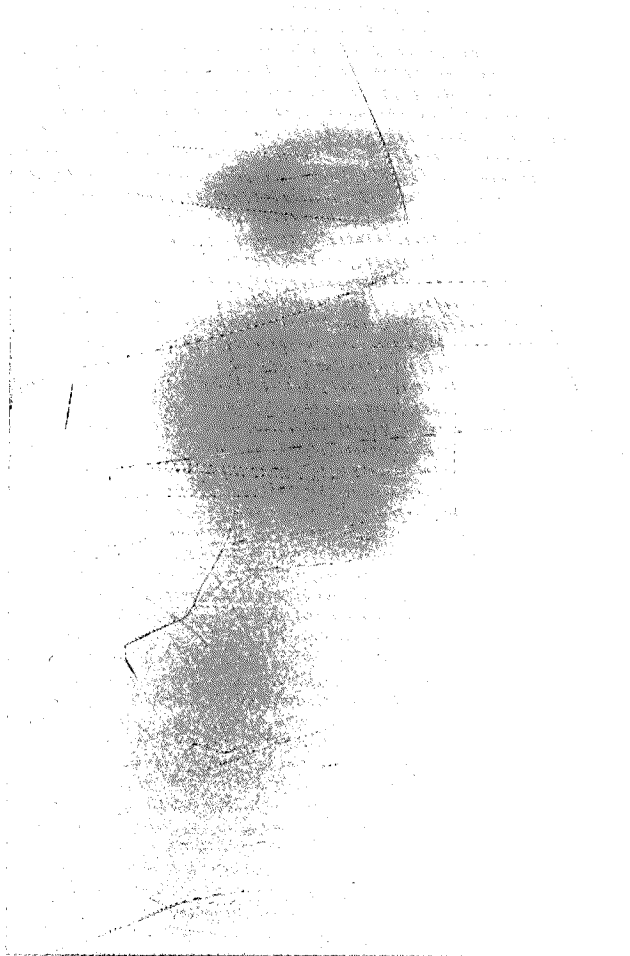




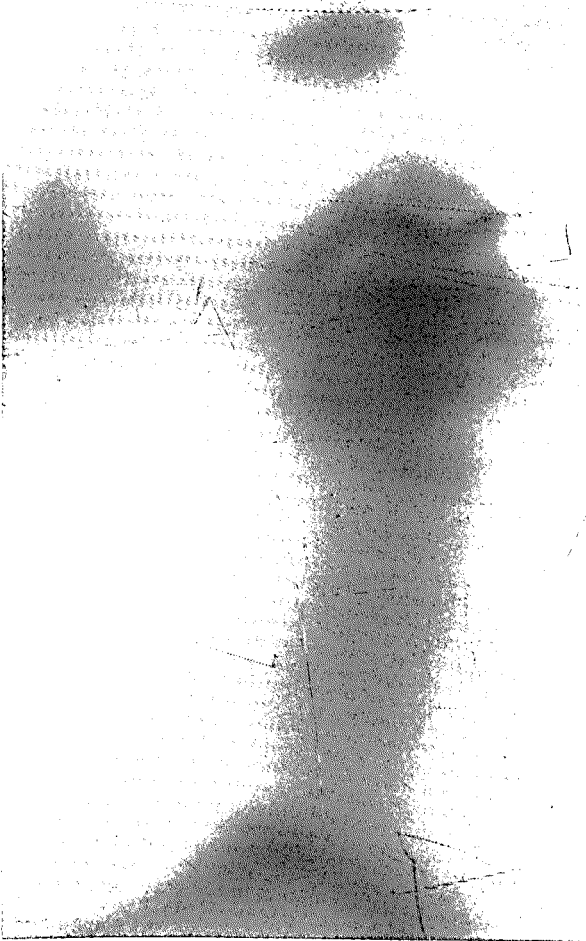




Luna



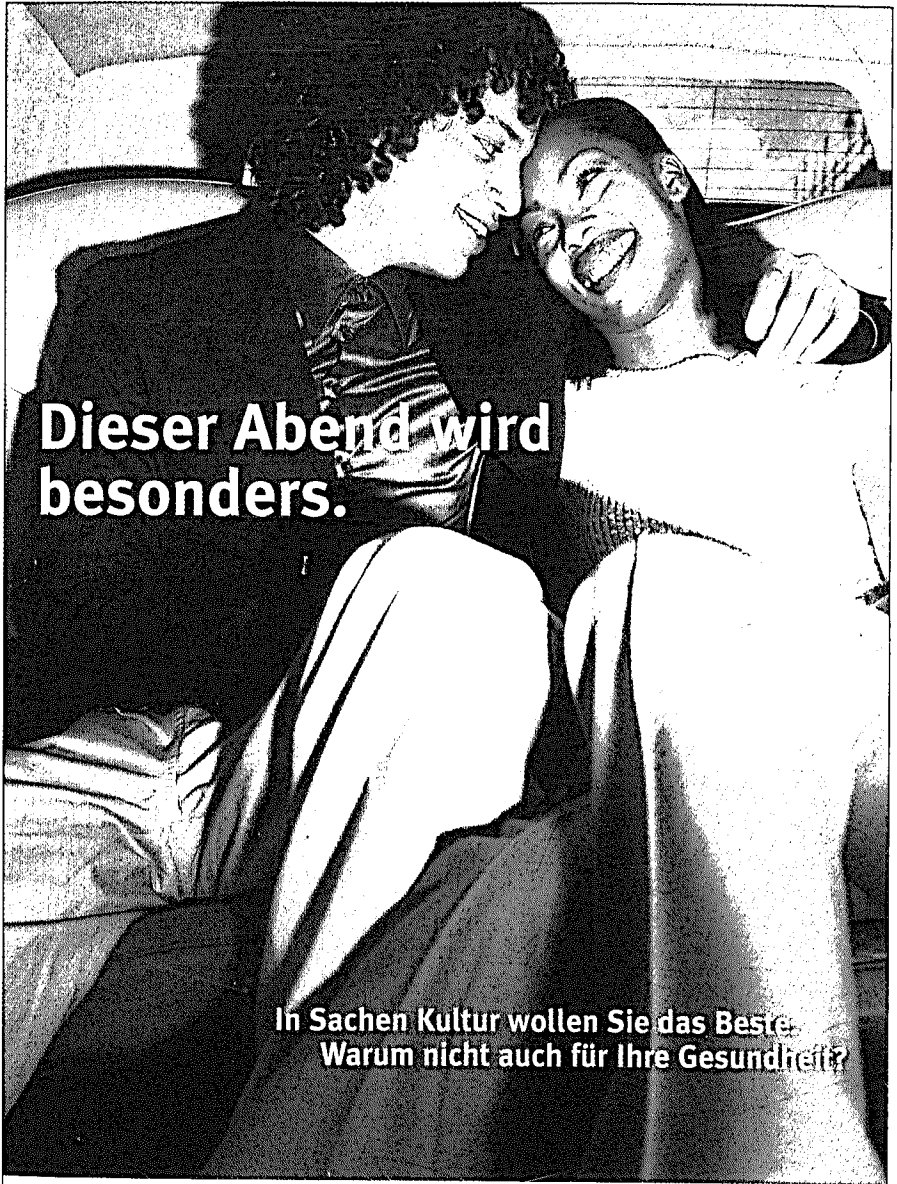
Leonora



Manrico



Azucena



**Dieser Abend wird
besonders.**

**In Sachen Kultur wollen Sie das Beste.
Warum nicht auch für Ihre Gesundheit?**

**Topservice
Niedrige Verwaltungskosten
Zusatzleistungen satt.**

**Handelskrankenkasse
Tel: (0421) 3655 0 | www.hkk.de**

hkk.

**Mit Sicherheit
gesund!**

Wer ist ein Troubadour?

Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liedweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muss. Denn wer Tanzlieder, Coblas und Balladen, Albas und Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour, und von Rechts wegen grössere

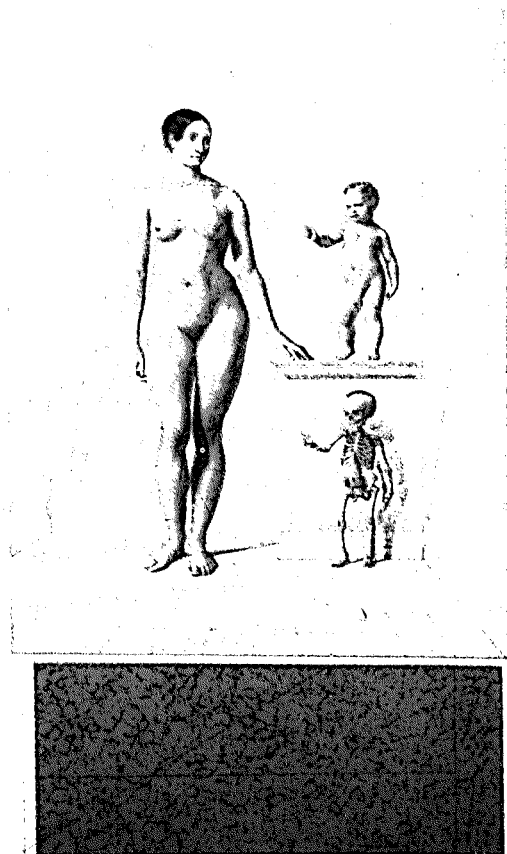


Brüder II: Heinrich und Thomas Mann

Ehre als dem Jongleur, der durch die Werke des ersteren besteht. Ebenso müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre genießen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kund gibt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muss man Ehre auf der Welt erzeigen, mehr als jedem andern Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen in Einklang steht. [...] Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dich-

tens besitzen, und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommenen Troubadours, und wir sehen kein Hindernis, warum ihnen dem Namen und der Tat nach nicht Ehre widerfahren sollte. Wir erklären daher, dass die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und andern oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Taten beschaffen sein müssen, den Namen Doktoren der Poesie verdienen, denn sie belehren jeden, der sie versteht.

Alfons X., König von Kastilien (1221-1284)



Max Ernst: *Facilié - Loplop présente*, 1931

Erinnerung an die tote Mutter

In der Totenkammer liegt ein weißes Gesicht, du kannst es aufheben
und heimtragen, aber besser, du verscharrst es im Elterngrab,
bevor der Winter hereinbricht und das schöne Lächeln deiner Mutter zuschneit.

Thomas Bernhard

Meine Mutter

War sie der große Engel,
Der neben mir ging?

Oder liegt meine Mutter begraben
Unter dem Himmel von Rauch –
Nie blüht es blau über ihrem Tode.

Wenn meine Augen doch hell schienen
Und ihr Licht brächten.

Wäre mein Lächeln nicht versunken im Antlitz,
Ich würde es über ihr Grab hängen.

Aber ich weiß einen Stern,
Auf dem immer Tag ist;
Den will ich über ihre Erde tragen.

Ich werde jetzt immer ganz allein sein
Wie der große Engel,
Der neben mir ging.

Else Lasker-Schüler

Erinnerung – Verwandlung des Bösen

Stille wohnte in nächtiger Höhle das Kind lauschend in der blauen Woge des Quells dem Geläute einer strahlenden Blume. Und es trat aus verfallener Mauer die bleiche Gestalt der Mutter und sie trug in schlummernden Händen das Schmerzgeborne nacht wandelnd im Garten. Und es waren die Sterne Tropfen Blutes schimmernd im kahlen Geäst des alten Baumes und sie fielen in der Nächtigen härenes Haar, und es hob die purpurnen Lider leise der Knabe, seufzend die silberne Stirne im Nachtwind.

Georg Trakl

Azucena, die Schuld und die Gabe

Azucena ist das Opfer eines Versprechens, das sie an den Scheiterhaufen der Mutter fesselt: *Mi vendica*, Rache für eine Mutter ist eine unverjährende Schuld. Ein unersättlicher Moloch ist die Erinnerung an diesen Schrei, der durch die Flammen hin zu jener drang, die vom Grauen angestarrt wird und ihm trotz. Die Schuld glimmt unter der Asche; die Erinnerung an diese Szene nährt eine tiefe »Feindschaft im Angesicht des Feuers«, und jede Flamme erweckt in Azucena den geheiligten Wahn der Gewalt. Aus einer Wahnvorstellung heraus, so könnte man sagen, tötet sie ihr eigenes Kind stellvertretend für den Flammentod der Mutter im Glauben, so ihre Rache zu vollenden. Dieses Fixiertsein auf die Opferstätte in ihren Gedanken sagt viel aus über die anfängliche Gewalt, die Azucena durch einen sinnlosen Akt auf einen Punkt zu bringen versucht, der, weit davon entfernt, die Schuld zu tilgen, sie vielmehr verdoppelt und in nichts dem Kreis der Gewalt ein Ende setzt. Denn es bleibt noch etwas übrig für die Gewalt: hier das gestohlene Kind, das Kind einer fehlgeschlagenen Rache, das jetzt ganz allein einstehen muß für die Schuld einer Tochter an ihrer Mutter und die Liebe einer Mutter zu ihrem Kind. Sind Schuld und Gabe unversöhnbar? Kann Manrico Gegenstand der Rache und gleichzeitig der »Erlösung« sein? [...] Manricos Tod ist der logische Endpunkt des Kreislaufs der Gewalt, den eine angstvolle Gemeinschaft erzeugt hat, indem sie Azucenas Mutter zum Scheiterhaufen verurteilte. Der Mord an diesem Nomaden-Bruder hat nicht nur fundamentale Bedeutung, Manricos Tod setzt dem Heroismus des Gegenstandes ein Ende.



Brüder III. Wieland und Wolfgang Wagner

Eloi Recoing

Todesspirale

Wir sind noch am Leben,
geträumt, verfilmt, vergessen,
wir – die eine Hälfte des Planeten –
die Füße auf dem Tisch
und die Frage im Kopf:
wozu?

Und die Liebesgeschichten, das Leben, der Tod?

Geträumt, verfilmt, vergessen.

Die Weltkriege der Computer,
die Hinrichtungsstätten der Fließbänder,
die Betäubungsindustrie, die jeden von uns
– auch den härtesten Knochen – immer wieder zurückfallen
läßt ins Koma des Durchschnittsmenschen –
der Mond kahl wie die Glatze der Beatles,
zehn Jahre dauert unsere Zukunft, die jeder nun
allein zu Ende leben wird,

all seine Sinne nur darauf gerichtet:

auf einen sinnlos großartigen Überlebenswillen
wie Goldgräber, deren Gesichter sich spiegeln
über einem ausgewaschenen Flußbett,
die kleine dreckige Kneipe,
kleine dreckige Geschäfte,
kleine dreckige Gedanken –

den Hoffenden bleibt wenig Hoffnung
und den Ängstlichen nur das Panorama

der Psychoanalyse --

die Kinder imitieren tötend das echte Leben,
die Frauen schminken sich für ihren Auftritt
in der Todesspirale,

die Männer der Technokratie stellen aus Rohöl
Liebesfilme her:

Warum muß denn immer alles so sein wie im Leben auch?

Deshalb verpassen sie uns etwas, einen Hauch
von Glück, Hoffnung, Schönheit –

neue Flüsse, neues Gold,
Profit –
und wenn es nur eine letzte Hand voll Scheiße wäre,
die sie uns hinhalten, irgendein Gott würde diese Geste
monopolisieren –
dieses biblische Langstreckenrennen hat es in sich,
auch wenn da ein Baum wächst
und durch Sonneneinstrahlung ein Schatten entsteht
und du glauben magst, so sei es recht,
über menschenleere Städte wehen Elegien
der Perfektion,
noch eine Gabel Kaviar für dich
und Mehlsuppe für dich,
noch ein symbolischer Blick auf die Schuhspitzen,
kleine dreckige Gedanken,
kleine dreckige Geschäfte
und dann die endgültige
innere Vereisung.
Niemand kann sich mehr täuschen,
auch wenn er träumend einen Frühling lang
im Schatten liegt,
auch er bleibt vom Hauptquartier abhängig
wie ein Astronaut,
seine Daten eingespeist in Maschinen-Gehirne,
das Leben, ein pausenloses Sondertraining,
dessen Triumph darin besteht, auch die ungeheuerlichsten
Strapazen der Monotonie zu ertragen –
es wird keine Ernüchterung geben,
wir werden alle in unseren Kostümen explodieren,
ein nicht mehr kritisierbarer Skandal,
aber nicht mehr in der Kunst,
sondern im Sterben, im Tod,
dieser unbekannten Schwester Tod,
der einzigen Geliebten.

Wolf Wondratschek

Wege der Schuld

Jedes Vergehen ist ein Kerker, der sich öffnet. Die Übeltäter, die nicht wissen, welchem Mysterium sie unterworfen sind, die Geschöpfe der Raserei, des Blutes und des Verrats errichten mit ihren Taten ihr Gefängnis; der Straßenräuber findet sich, wenn der Tod ihn an die Schulter rührt und weckt, stets von neuem verzweifelt im Kerker, den seine ihm hinterherkriechende Untat erbaute. Tiberius ist in einen Felsen gesperrt, und Sejanus ist eine Schlange. Der Mensch geht seinen Weg, ohne zu wissen, was er



Brüder IV: Jakob und Wilhelm Grimm

tut, im Abgrund. Der Mörder würde erbleichen, sähe er sein Opfer: Er ist es. Mitleidlos auf alle einschlagend schmiedet der schändliche Unterdrücker, der wahnsinnige, düstere Tyrann den Nagel, der ihn in der Finsternis, auf dem Grund der Materie, festnageln wird. [...] Jeder Übeltäter zeugt im Sterben das Ungeheuer, das sein Leben zusammensetzte. Das Grauen folgt dem Grauen. Nimrod brüllt, im schroffen Berge eingeschlossen. Wenn Dalilah ins Grab sinkt, gleitet eine Viper aus den Falten des Leichentuchs, die Seele voller Ränke; der Skorpion, der unter einem Stein schläft, ist

Klytemnästra in den Armen Ägists, ihres Liebhabers [...] Das Ungeheuer ist in seinem lebendigen Grauen eingeschlossen; wie sehr es danach trachtet, sich des Grauens zu entledigen, es wird weiterhin grauenhaft und gestraft sein. Welches Mysterium! Vielleicht hat der Tiger Mitleid. Der Tiger trägt auf seinem Rücken den Schatten der Gitterstäbe seines ewigen Käfigs. Ein unsichtbarer Faden fesselt den schwarzen Raben, dessen Schwingen wie die Sichel geformt sind, an den schwarzen Galgen.

Victor Hugo, Les Contemplations

Die Finsternis ist ein düsterer Spiegel, in dem der Verdammte seine Untaten erblickt; überall ragen seine Gewissensbisse empor; längs des finsternen Weges sieht ein jeder sein Verbrechen (und alles andere ist Chimäre); das gleiche Gespenst läßt Nero »Meine Mutter« sagen und Kain »Bruder« schreien.

Victor Hugo, Inferi – La Légende des siècles

Kains Brudermord

(1) Und Adam erkannte sein Weib Eva, und sie ward schwanger und gebar den Kain und sprach: Ich habe einen Mann gewonnen mit Hilfe des HERRN. (2) Danach gebar sie Abel, seinen Bruder. Und Abel wurde ein Schäfer, Kain aber wurde ein Ackermann. (3) Es begab sich aber nach etlicher Zeit, dass Kain dem HERRN Opfer brachte von den Früchten des Feldes. (4) Und auch Abel brachte von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett. Und der HERR sah gnädig an Abel und sein Opfer, (5) aber Kain und sein Opfer sah er nicht gnädig an. Da ergrimmte Kain sehr und senkte finster seinen Blick. (6) Da sprach der HERR zu Kain: Warum ergrimmt du? Und warum senkst du deinen Blick? (7) Ist's nicht also? Wenn du fromm bist, so kannst du frei den Blick erheben. Bist du aber nicht fromm, so lauert die Sünde vor der Tür, und nach dir hat sie Verlangen; du aber herrsche über sie. (8) Da sprach Kain zu seinem Bruder Abel: Lass uns aufs Feld gehen! Und es begab sich, als sie auf dem Felde waren, erhob sich Kain wider seinen Bruder Abel und schlug ihn tot.

(9) Da sprach der HERR zu Kain: Wo ist dein Bruder Abel? Er sprach: Ich weiß nicht; soll ich meines Bruders Hüter sein? (10) Er aber sprach: Was hast du getan? Die Stimme des Blutes deines Bruders schreit zu mir von der Erde. (11) Und nun: Verflucht seist du auf der Erde, die ihr Maul hat aufgetan und deines Bruders Blut von deinen Händen empfangen. (12) Wenn du den Acker bebauen wirst, soll er dir hinfort seinen Ertrag nicht geben. Unstet und flüchtig sollst du sein auf Erden. (13) Kain aber sprach zu dem HERRN: Meine Strafe ist zu schwer, als dass ich sie tragen könnte. (14) Siehe, du treibst mich heute vom Acker, und ich muss mich vor deinem Angesicht verbergen und muss unstet und flüchtig sein auf Erden. So wird mir's gehen, dass mich totschiägt, wer mich findet. (15) Aber der HERR sprach zu ihm: Nein, sondern wer Kain totschiägt, das soll siebenfältig gerächt werden. Und der HERR machte ein Zeichen an Kain, dass ihn niemand erschläge, der ihn fände.

Poesie ist die Erinnerung
an all die Liebenden, die sich
nach dem Tode sehnten und weiterlebten.

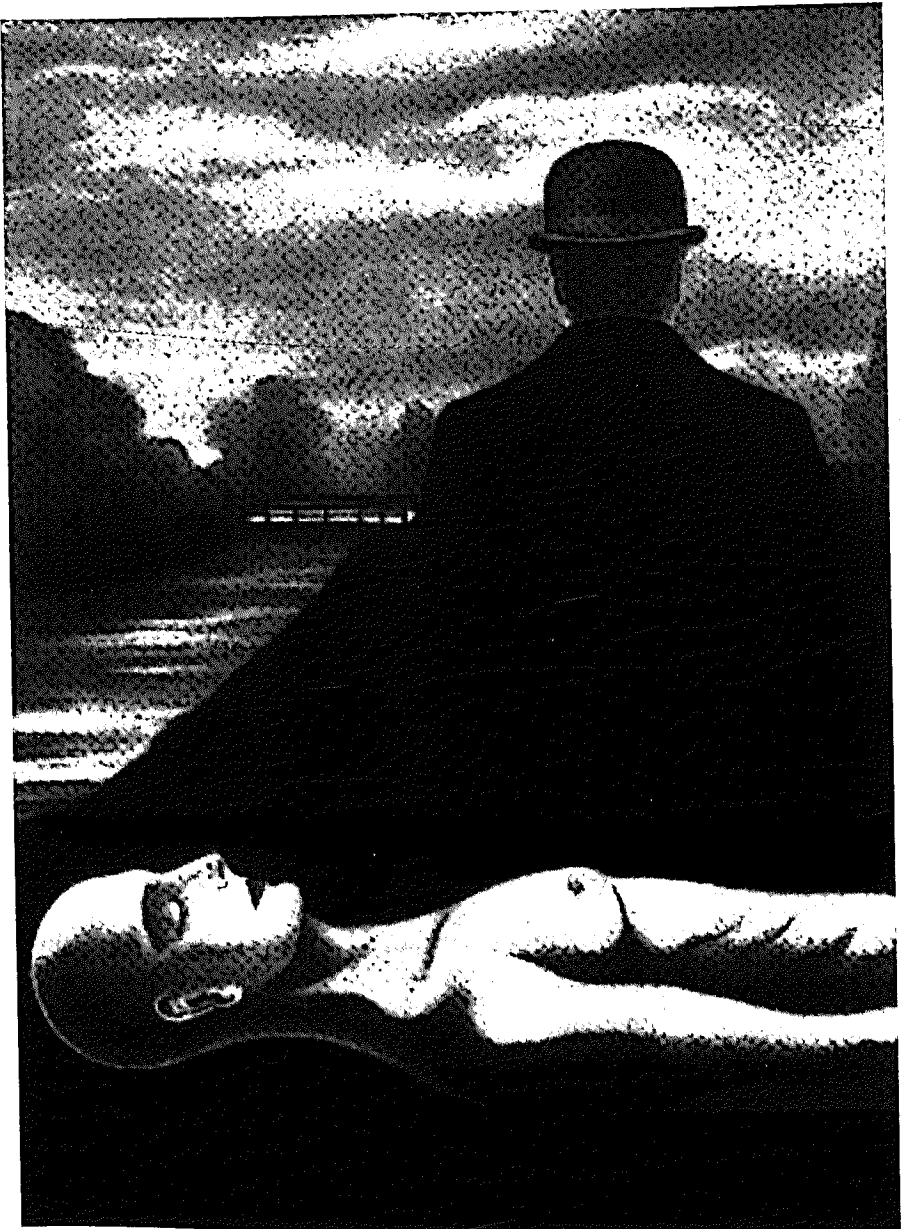
Und wenn sie endlich sterben,
wird es zu spät sein
für jeden von uns.

Über die Vollkommenheit des Unterschieds

Sie sieht einen Film
und der Film ist traurig,
sie ist glücklich dabei
und weint.

Auf dem Heimweg denkt sie,
das Leben ist auch traurig.
Sie hört auf zu weinen;
es gibt jetzt keinen Grund mehr.

Wolf Wondratschek



René Magritte: *Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, 1926-27

sich einfach dieser neuen Mode bemächtigten. Und das so gründlich, dass das nächtliche Beinkleid als Zeichen der weiblichen Emanzipation auch den Weg ans Licht fand. Die Entwicklung, dass Frauen auch im Alltag Hosen tragen, ging nicht zuletzt vom Pyjama aus. Was zunächst nur nachts getragen wurde, zog man – erst noch lediglich in den eigenen vier Wänden – als eine Art bequemer Hausanzug bereits am Abend an. Über die immer schon fortschrittliche und freizügigere Sport- und Strandbekleidung eroberte sich die Hose schließlich einen festen Platz im weiblichen Kleiderschrank.

Und noch heute kann dem Pyjama eine wichtige Funktion bei der weiblichen Sozialisation zukommen. Man denke hier nur an die vor allem bei amerikanischen Teenagerinnen so beliebten Pyjama-Parties. Der obligatorische Schlafanzug stiftet hier als harmlos verspielte Variante des Uniformtopos eine schwesterliche Solidarität. In solch einer Atmosphäre spricht es sich leichter über die Bedürfnisse, Wünsche, Chancen und erste Erlebnisse der erwachenden Sexualität. Derartigen Treffen helfen somit den jungen Frauen, die Probleme der Pubertät beherzter anzugehen.

Auch so ein harmlos anmutendes Kleidungsstück wie der Pyjama kann es also faustdick hinter den Ohren haben, so dass am Ende uns wieder nur das Staunen darüber bleibt, welche Einblicke man in die Tiefenschichten der Kultur bei genauen Hinsehen auf die Dinge des Alltags gewinnen kann.

Wiebke Simonis-Tancredi



S
M

Seit 1913 in Bremen

- ◆ TIEFBAU
- ◆ KANALBAU
- ◆ DEICH + DECKWERKE
- ◆ WASSERBAU
- ◆ ERD + RAMMARBEITEN
- ◆ STRAßENBAU
- ◆ EISENBAHNOBERBAU
- ◆ ROHRLEITUNGSBAU
- ◆ INGENIEUR + HOCHBAU
- ◆ WOHNUNGSBAU
- ◆ OBJEKTBAU
- ◆ BAUBETREUUNG
- ◆ PROJEKTENTWICKLUNG
- ◆ ERSCHLIEßUNGSTRÄGER
- ◆ INGENIEUR BÜRO
- ◆ IMMOBILIEN

Immer gut beraten, geplant, kalkuliert und gebaut

SIEMER
MÜLLER
Baunternehmen

Parkallee 48 · 28209 Bremen · Tel.: 0421/3405-0 · Fax: 0421/3405-253
www.siemer-mueller.de · E-Mail: SuM@Siemer-Mueller.de

BREMEN · BREMERHAVEN · DESSAU · HANNOVER · ROSTOCK · WILHELMSHAVEN

Wir bedanken uns bei der Daimler Chrysler AG – Niederlassung Weser-Ems
für die freundliche Unterstützung



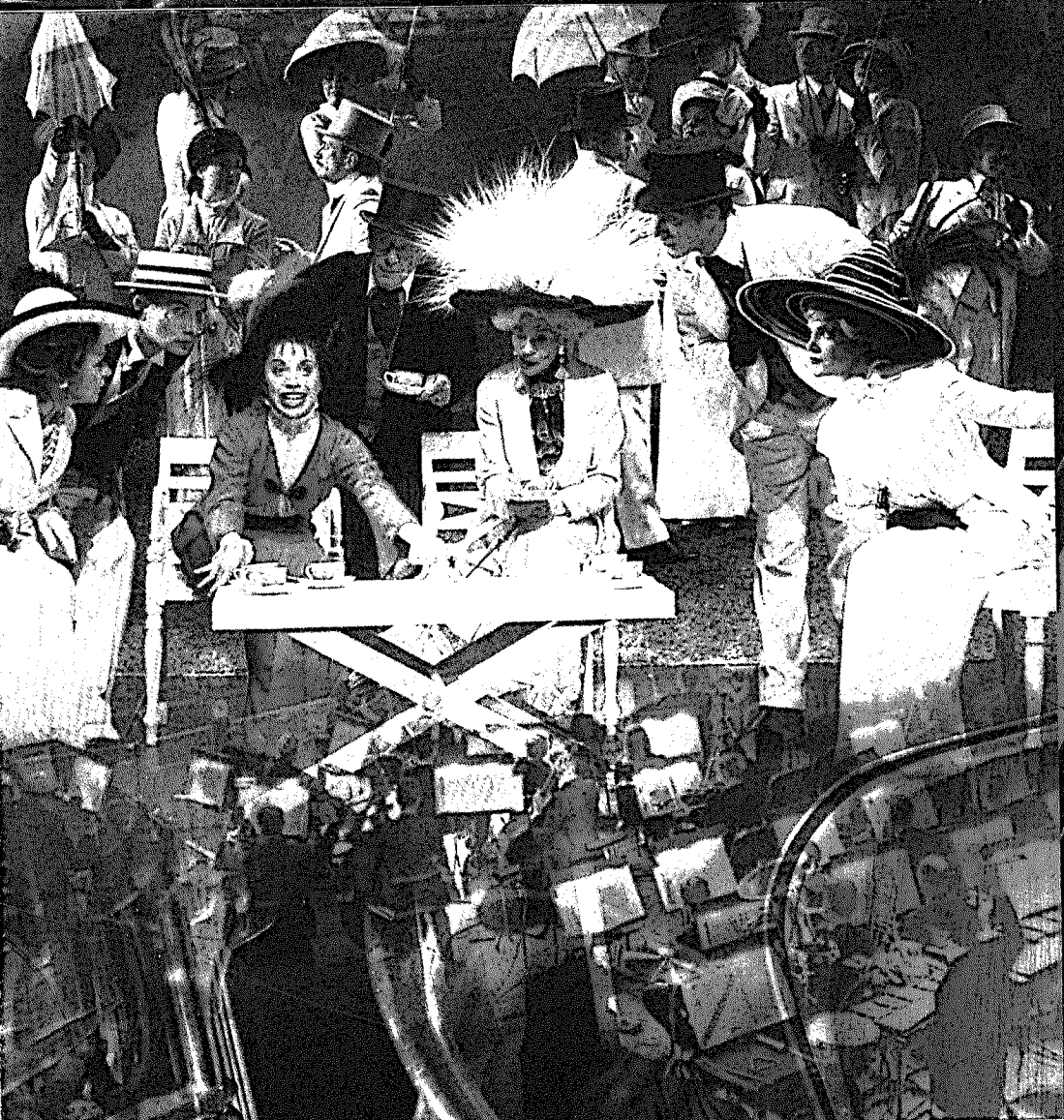
Mercedes-Benz

BREMER THEATER Generalintendant Prof. Dr. Klaus Pierwoß – Kaufmännischer Geschäftsführer Lutz-Uwe Dünwald – Spielzeit 2003/2004 – Giuseppe Verdi DER TROUBADOUR – Premiere am 13. September 2003 im Musicaltheater am Richtweg – Redaktion: Christoph Blitt – Grundlayout: Helmut Brade

NACHWEISE: Texte: Thomas Bernhard: Gesammelte Gedichte, Frankfurt am Main 1991; Christoph Blitt: Ein Traumspiel, Originalbeitrag; Jorge Luis Borges: Buch der Träume, München und Wien 1981; Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares: Das Buch von Himmel und Hölle, Frankfurt am Main 1993; Franz Kafka: Träume – »Ringkämpfe jede Nacht«. Hrsg. von Gaspare Giudice und Michael Müller, Frankfurt am Main 1993; Alfred Kirchner: Überlegung: Warum heißt das Stück *Der Troubadour?*, Originalbeitrag; Menschheitsdämmerung – Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg 1986; Lawrence Renes: Für einen italienischen Verdi, Originalbeitrag; Rainer Maria Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Frankfurt am Main 1964; Wiebke Simonis-Tancredi: Kulturkurzgeschichten, Frankfurt am Main 2001; Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklennar, Salzburg 1970; Giuseppe Verdi: Der Troubadour – Texte, Materialien, Kommentare. Hg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1986; Wolf Wondratschek: Die Gedichte, München 1998. Bilder: Gianni Bisiach: John F. Kennedy, Freiburg und Würzburg 1992; Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag. Hrsg. von Werner Spies, München 1991; Henrik Karge (Hrsg.): Vision oder Wirklichkeit – Die Spanische Malerei der Neuzeit, München 1991; Federico García Lorca: Bilder und Texte, Frankfurt am Main 1986; Harry und Wolfgang Nutt: Teils brüderlich – Brüdergeschichten, Bruderbegriffe, Bruderbeziehungen, Berlin 1989; Klaus Schröter: Heinrich Mann, Reinbek bei Hamburg 1967; Werner Spies: Max Ernst – Collagen, Köln 1988; Karin Sturm: Michael Schumacher – Mensch und Mythos, München 2001; Giuseppe Verdi: Der Troubadour – Texte, Materialien, Kommentare. Hg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1986; Wolfgang Wagner: Lebens-Akte, München 1994

Probenfotos und Porträtstudien: Jörg Landsberg

Satz und Druck: Druckerei Willers, Bremen
Werbung: Roland Verlag GmbH, Schlachte 43, 28195 Bremen
Telefon: 0421 – 12663 – Fax: 0421 – 13317



Energie pur für Kunst und Kultur in Bremen.



swb Enordia

Voller Energie. Für Bremen.

EnordiaStrom

EnordiaGas

EnordiaWasser

EnordiaService

www.swb-Enordia.de