

Saison 1992/93

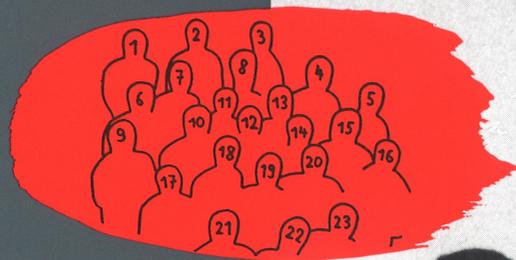
BASLER

BALLETT

THEATER BASEL

Youri Vámos
Coppélia am Montmartre

Grosse Bühne



1 Jhane Hill

2 Günther Plöger

3 Douglas Gawriljuk

4 Youri Vámos

5 Gabriel Otevre

6 Guy Albouy

7 Stephen Dori

8 Hidehiko Harada

9 Massimo Acri

10 Peter Marschel

11 Mirjam Oertli

12 Jacinta Walsh

13 Jörg Simon

14 Katherin Thompson

15 Paul Boyd

16 Jeannette Sommerhalder

17 Leslie Shampaine

18 Anna Vita

19 Andrea Schmidt

20 David Astié

21 Eleonora Citterio

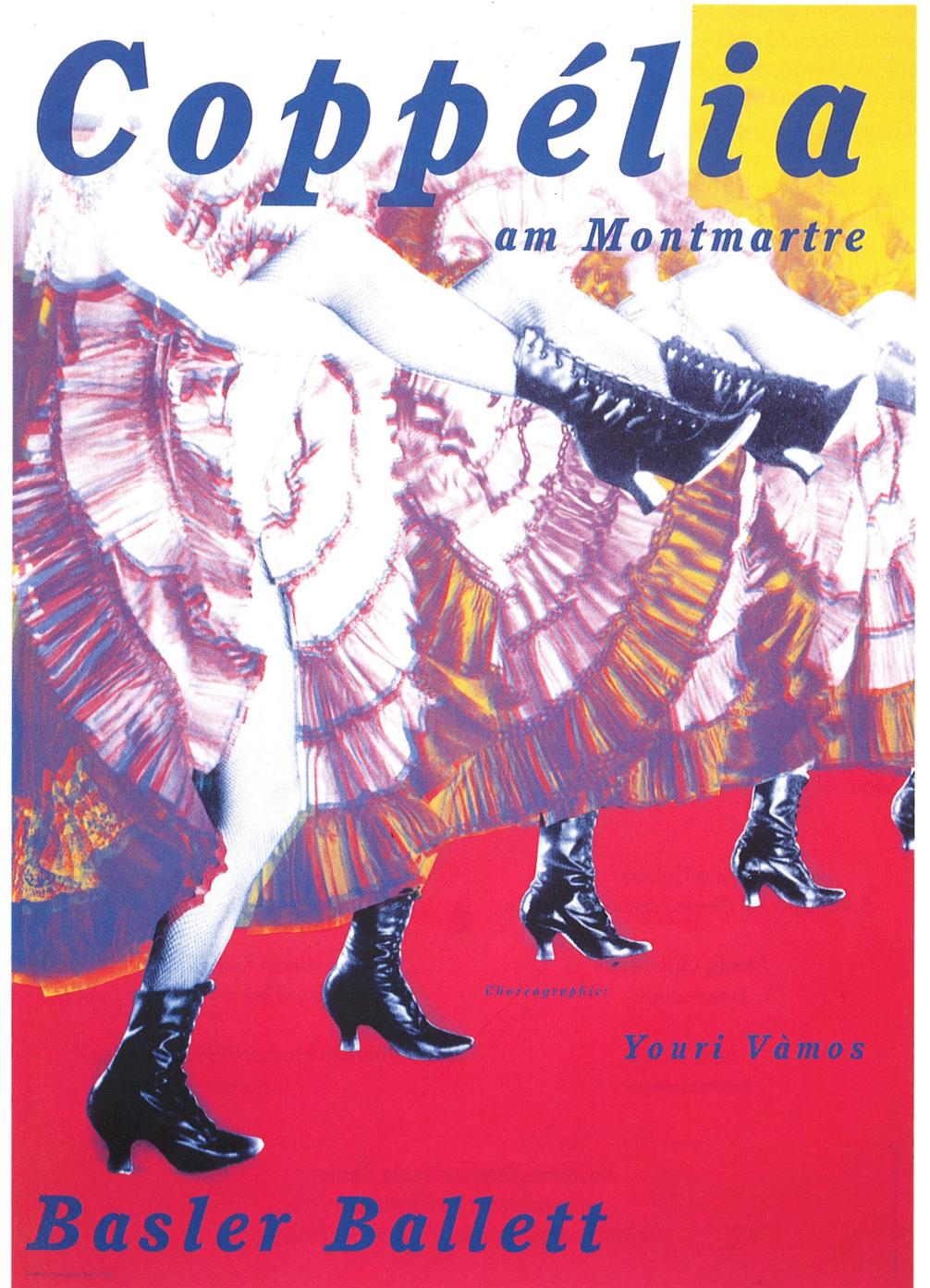
22 Roberta Mazzoni

23 Joyce Cuoco



Coppélia

am Montmartre



Choreographie:

Youri Vámos

Basler Ballett

Coppélia am Montmartre

Ballett in drei Akten von Youri Vámos
Musik von Léo Delibes

Musikalische Leitung

James Tuggle

Kevin Rhodes

Inszenierung und Choreographie

Youri Vámos

Bühnenbild und Kostüme

Michael Scott

Licht

Hermann Münzer

Radio-Sinfonieorchester Basel

Orchester der Stiftung Basler Orchester

Solisten und Ensemble des Basler Balletts

Eleonore Citterio. Edith Ebenberger. Galina Gladkova. Eleonora Gori. Miwa Horimoto. Young-Soon Hue. Aki Kanda. Barbara Korge. Wendy Laraghy. Roberta Mazzoni. Mirjam Oertli. Andrea Schmidt. Leslie Champaine. Jeanette Sommerhalder. Katherin Thompson.

Anna Vita. Jacinta Walsh. Stephanie White.

Massimo Acri. Guy Albouy. David Astié. Paul Boyd. Stephen Dori. Douglas Gawriljuk. Hidehiko Harada. Jhane Hill. Tibor Markus. Gabriel Otevrel. Darren Parish. George Prieto. Marc Ribaud. Markus Schaffer. Uwe Schröter. Jörg Simon. Marc Wenke. Gyula Zentai.

Joyce Cuoco

Solotänzerin und Choreographische Assistentin

Peter Marschel

Ballettmanager

Maria Guerrero

Ballettmeisterin

Leon Kjellsson

Ballettmeister und Referent des Ballettdirektors

Jutta Luder

Ballettsekretariat

Kenneth Herbert/Günther Plöger

Pianisten

Kostümassistenz: Heinz Berner

Inspizienz: Heidi Krützsch

Beleuchtungsinspizienz: Günther Plöger

Technische Leitung: Reinhold Jentzen. Mitarbeiter der Technischen Leitung: Maarten Ekhard Greve, Claude Blatter. Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer. Beleuchtungsmeister: Ernst Kopf, Markus Kury. Leitung Bühnenbetrieb: Adolf Vossen/Stellv.: Otto Stumpp. Bühnenmeister: Peter Butz, Roland Himmelrich, Hugo Stauder. Leitung Maschinenabteilung: Ernst Steiger/Stellv.: Alexander Hess. Leitung Tonabteilung: Robert Hermann/Mitarbeiter: Rolf Adler, Felix Werder. Technische Inspektion: Dieter Müller. Hausinspektion: Paul Bammerlin.

Leitung Werkstätten: Karl Dreher. Produktionsleitung: Jörg Zielinski. Produktionsmitarbeit: Nicole Egeler. Schreinerei: Bruno Hafner/Stellv.: Maurice Boeglin. Schlosserei: Ernst Hettesheimer/Stellv.: Robert Zimmerli. Leitung des Malersaals: Michael Hein/Stellv.: Marcel Winter. Kascheure: Martin Hauser, Otto von Schröder. Leiterin der Kostümateliers: Ruth Rat-schnik. Kostüm-/Gewandmeister: Heinz Berner, Iris Caspar, Renate Ragg, Günter Pfeleiderer, Werner Bongart. Modistinnen: Rosina Barth, Sabine Bieli. Maske: Axel Orlia, Gertraud Bodenstein. Möbel/Tapezierer: Winfried Weber. Requisiten/Pyrotechnik: Stefan Gisler. Ankleidedienst: Roswitha Bloch, Werner Derendinger, Barbara Rombach, Irma Studer.

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten der Oper Bonn hergestellt.

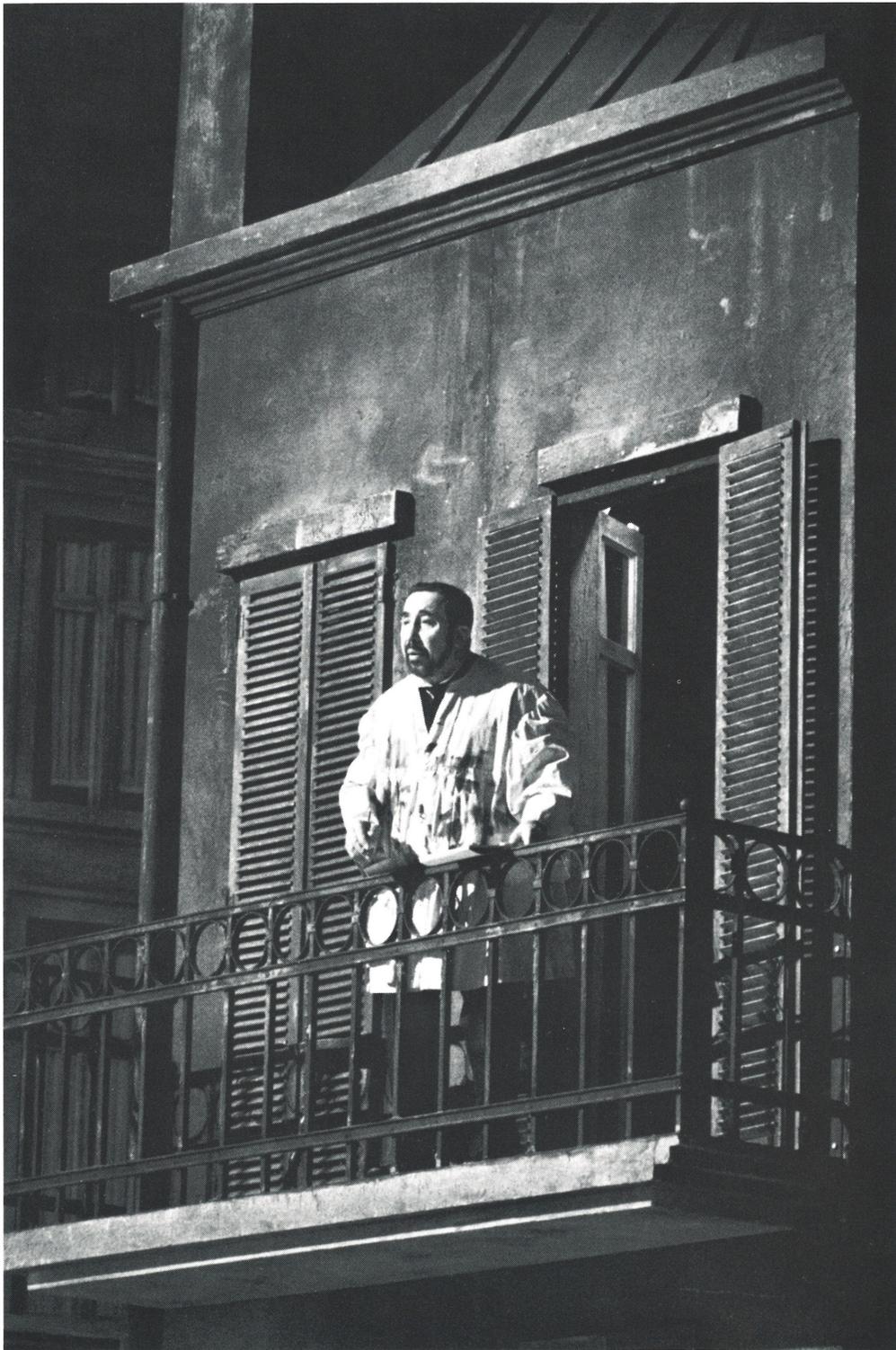
Spieldauer ca. 2½ Stunden

Pausen nach dem Ersten und Zweiten Akt

Schweizer Erstaufführung am 17. Oktober 1992

Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht erlaubt.

Die Grosse Bühne verfügt über eine Infrarot-Schwerhörigenanlage. Möglichkeit der Benutzung eigener IR-Kopfhörer. Gebührenpflichtige Ausleihe an den ausgeschilderten Garderoben.



Handlung

I. Akt

Die Nachtschwärmer vom vorigen Abend eilen ihren Häusern zu, so auch der alte Künstler Coppelius. Er ist bekannt als Stammgast eines verrufenen Etablissements, das von den ehrbaren Bürgern gemieden wird und in dem man allabendlich den für unanständig gehaltenen Cancan tanzt, den die Polizei verboten hat. Eigenbrötlerisch und einsam geworden, sehnt Coppelius sich nach Jugend, Schönheit und Poesie – Dinge, die für ihn unerreichbar sind. So ist er von der zarten, anmutigen Swanhilda fasziniert, die mit Franz, einem sympathischen, unbekümmerten Burschen aus der Nachbarschaft befreundet ist. langsam erwacht die Stadt und das tägliche Leben beginnt. Als Coppelius Swanhilda vor einem Schaufenster trifft, in dem eine elegante, rote Abendrobe ausliegt, kauft er das von ihr heissbegehrte Kleid. Zum Dank dafür begleitet sie ihn, auf seinen Vorschlag hin, in seine Wohnung. Diese Szene beobachtet Swanhildas neugieriger Bruder Hans und berichtet davon ihrem Freund Franz: Inzwischen ist die Polizei eingetroffen, um von der Fassade des Nachtclubs ein Plakat zu entfernen, das eine «verruchte» Cancan-Tänzerin zeigt und das von Coppelius' Freunden dort angebracht worden war. Aber Franz und die Burschen von der Strasse, interessiert an allem, was mit bürgerlichen Tabus belegt ist, setzen das zerrissene Plakat wieder zusammen. Als es Abend wird, macht sich Coppelius, in dessen Haus Swanhilda den ganzen Tag verbracht hat, auf den Weg in sein Stammlokal. Franz, der noch minderjährig ist und zu gern wüsste, was sich in dem zweifelhaften Etablissement abspielt, bittet Coppelius, ihn mitzunehmen. Dieser lässt sich überreden. So öffnet sich für Franz, gehüllt in Coppelius' Mantel,

das Tor zur «lasterhöhle». Es bleibt kein Geheimnis, weil der neidische Hans es der empörten Swanhilda verrät.

II. Akt

Franz erlebt, zunächst noch ungelenkt und ängstlich, aber zusehends sicherer und mutiger werdend, das turbulente Nachtleben der Erwachsenen. Man raucht, trinkt, amüsiert sich, tanzt, flirtet und schmust ungeniert mit den frivolen Mädchen des Etablissements. Da betritt eine verschleierte Dame das Lokal. Es ist Swanhilda – die in ihrem eleganten roten Kleid wie eine Erwachsene wirkt und so Einlass gefunden hat in diese Welt. Franz bittet die geheimnisvolle Schöne zum Tanz, muss aber bald erkennen, dass es sich um Swanhilda handelt, die ihm eine wilde Eifersuchtsszene macht und dann den Nachtclub wütend verlässt. Mit steigendem Alkoholkonsum wird die Stimmung unter den Gästen immer gelöster und ausgelassener und steigert sich schliesslich zu einem Cancan, auf dessen Höhepunkt die Polizei, auf eine Anzeige von Hans hin, das Lokal stürmt und Teilnehmer des verbotenen Spektakels verhaftet. Franz gelingt es zu fliehen.

III. Akt

Der Gerichtsschreiber identifiziert die einzelnen Personen und verliert die Anklageschrift. Coppelius wird vorgeworfen, dass laszive Cancan-Plakat angefertigt und ausserdem den minderjährigen Franz in das Animier-Lokal mitgenommen zu haben. Darüber hinaus wird er beschuldigt, Swanhilda mit dem Kauf des Abendkleides in



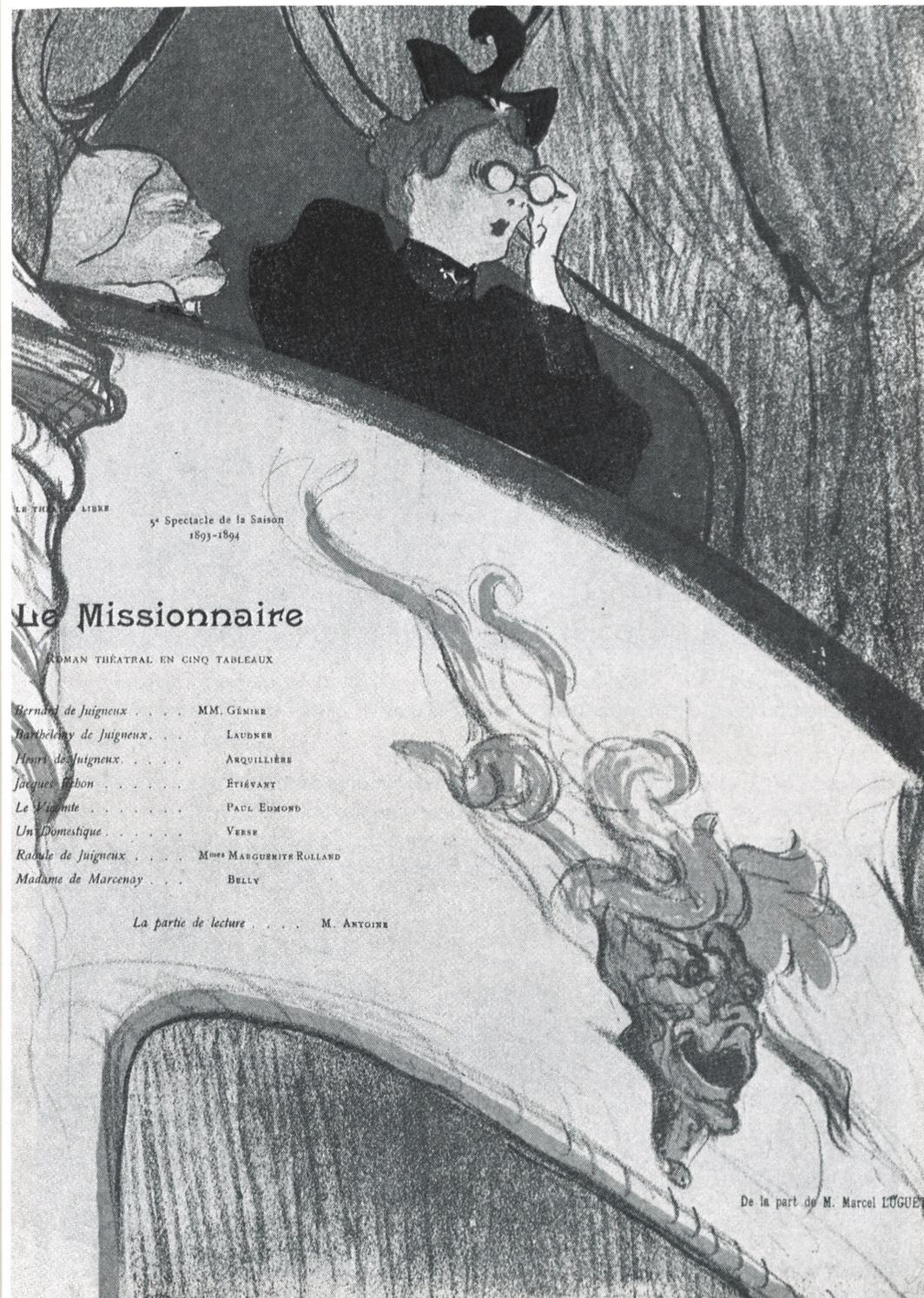
sein Haus gelockt und sie dort, wie man annimmt, verführt zu haben. Als Beweisstück zeigt Hans das Kleid vor, dass er im Zimmer seiner Schwester gefunden hat. Um die Sache zu überprüfen, ordnet der Richter eine sofortige Hausdurchsuchung bei Coppelius an.

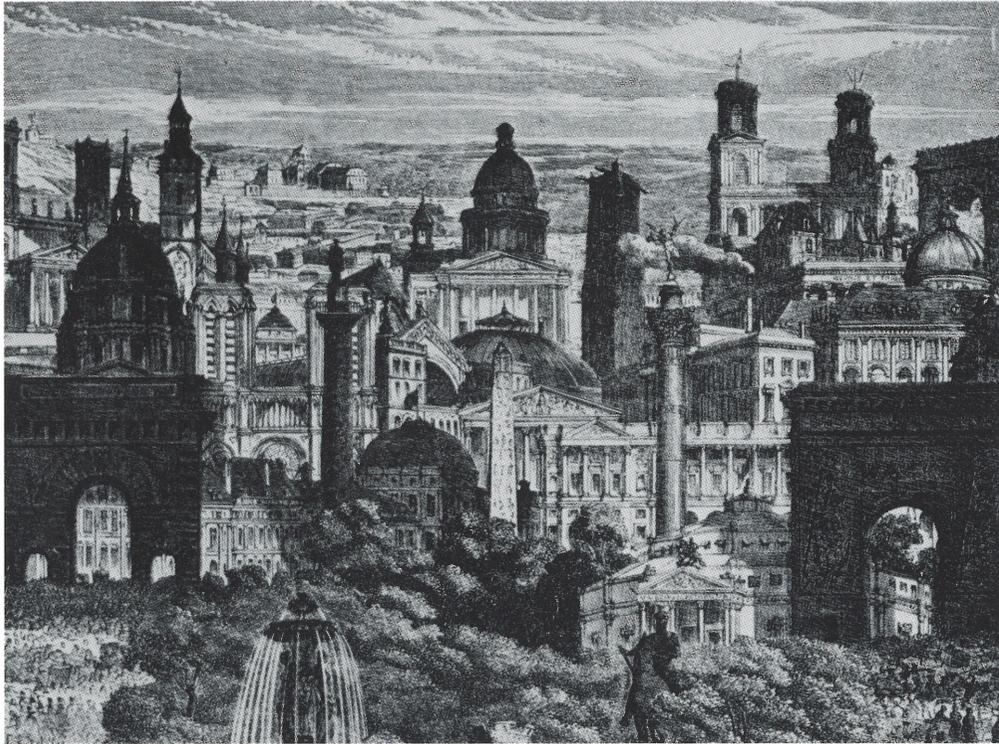
Juristen, Polizisten und aufgebrachte Bürger drängen sich im Haus des Coppelius, zu dem ein Atelier gehört. Zahlreiche vollendete und halb fertige Gemälde weisen ihn als Maler aus. Meist sind es Aktstudien oder Skizzen von halbbekleideten Frauen, die von den entrüsteten Bürgern als obszön empfunden werden. Sie beginnen die Bilder zu zerstören und das Atelier zu verwüsten. Plötzlich aber halten sie inne, als sie unter einem Tuch das Gemälde entdecken, das Swanhilda in ihrem roten Abendkleid darstellt und von dem ein geheimnisvoller

Zauber ausgeht. Alle stehen betroffen vor dem meisterhaft gelungenen Bild. Coppelius, der in der Stadt als sittenloser Tagedieb galt, ist rehabilitiert. Der Richter lässt ihm die Handschellen abnehmen, entschuldigt sich in aller Form und schickt die Bürger nach Hause. Zurück bleibt allein Coppelius mit seinem Gemälde. Ermüdet von den Aufregungen fällt er in seinen Stuhl und versinkt in Schlaf. In seiner Traumvision sieht er sich für einen Augenblick als Franz in Swanhildas Armen. Doch als er erwacht, wird ihm erneut seine Einsamkeit bewusst. Traurig verlässt er die Stadt, nichts mit sich nehmend als sein letztes Porträt.

Y.V.

Toulouse-Lautrec,
Die Loge mit der Goldmaske.
Programm für «Le Missionnaire»
von Marcel Luguët, 1893



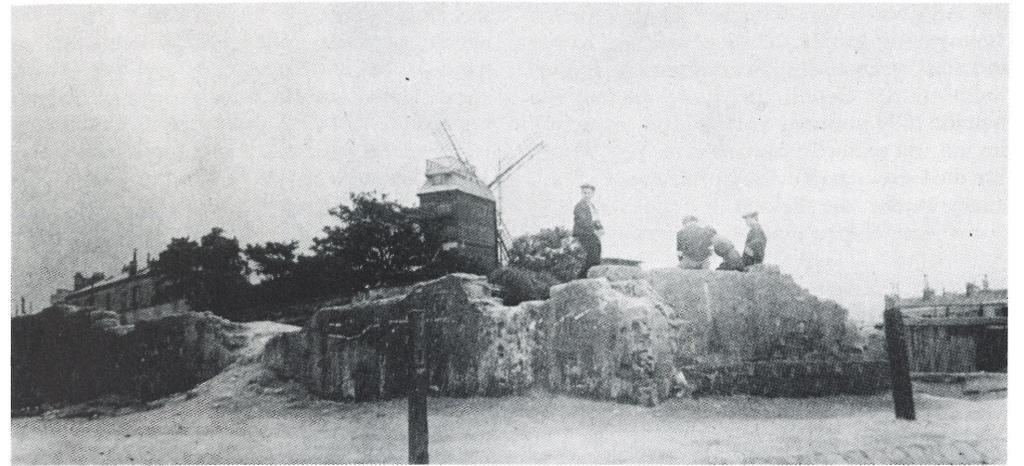


Titelblatt von Texiers *Tableau de Paris*, 1852

○ Stadt! Ameisenbau, daraus Chimären spriessen!
 Wo das Phantom am Tag den Wandler überfällt!
 Wo Rätsel kreisen, wo in Röhren Säfte fließen,
 Davon sich der Koloss bei frischer Kraft erhält!

Charles Baudelaire

1897 gab es in Paris 26 Musiktheater und Sprechbühnen, ausserdem kleine Theater in den Stadtvierteln, 4 Music-Halls (Folies-Bergère, Olympia, Casino de Paris, Moulin-Rouge), 4 Zirkusse und 10 Café-Concerts. Auf der Butte Montmartre zählt das Handbuch «Paris-Parisien» 27 «cabarets artistiques» (Le Carillon, Le Mirliton, L'Ane rouge, Cabaret Macabre, Moulin de la Galette u.a.).

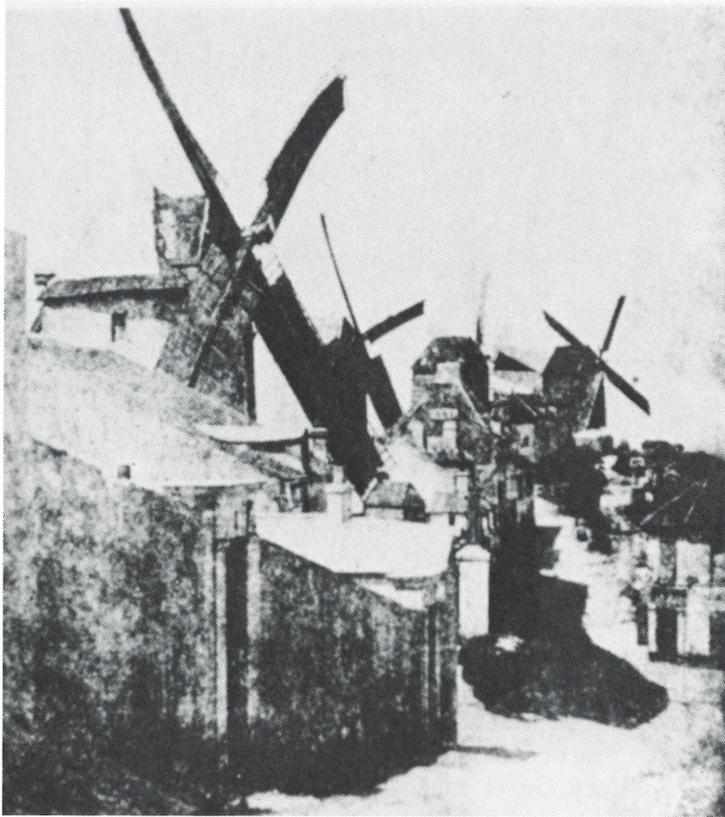


Butte Montmartre

Le Moulin-Rouge war niemals eine Windmühle; es erfreute sich schon während des Zweiten Kaiserreiches unter dem Namen La Reine Blanche besonderer Beliebtheit. Den Namen Moulin Rouge nahm es an, als es 1889 an derselben Stelle, 90 Boulevard de Clichy, unter dem Zeichen einer roten Mühle wieder errichtet wurde. Mit so berühmten Darstellern wie La Goulue, Jane Avril, Grille d'Egout (eine der Quadrille-Tänzerinnen), Valentin le Désossé und Yvette Guilbert erreichte es bald den Gipfel seiner Popularität. Von allen Montmartre-Lokalen, die Lautrec besuchte, war Moulin-Rouge sicher das von ihm bevorzugte und am häufigsten dargestellte.



Montmartre



Die Mühlen von Montmartre. Photo von Bayard, 1839

Montmartre – führt seinen Namen auf den lat. Ausdruck Mons Martis zurück, so nach einem Marstempel benannt, der dort in römischer Zeit gestanden hatte. Vor der Revolution befand sich auf dem Gipfel des Hügels ein hochangesehener benediktinischer Nonnenorden, einige Reste sind noch immer neben der Kirche zu sehen.

Am Fusse des Hügels, in der Nr. 50 der Rue de la Chaussée des Martyrs findet man das Asyle Royale de la Providence, wo sechzig alte und gebrechliche Männer und Frauen leben. Eine Besonderheit dieses Dorfes sind seine zahlreichen Windmühlen und Gartenlokale. Die letzteren werden reichlich besucht.

Der Hügel bietet eine sehr gute Aussicht und man hat einen grossartigen Blick auf Paris. Auf dem Gipfel steht ein Telegraph, der mit Brest, Bordeaux und Spanien korrespondiert.

Die Steinbrüche des Montmartre versorgen die Hauptstadt mit Gips oder, wie man im allgemeinen sagt, mit dem Pariser Gipsmörtel. Die geologische Struktur des Hügels ist hochinteressant, denn die unterschiedlichen Gesteinsschichten, vom groben Kalk (calcaire grossier) über den gipshaltigen Mergel zum frischen Wasser auf der Höhe und sogar das Diluvium, sind leicht zu untersuchen.

In der Nähe des Gipfels, 300 Fuss über dem Wasser, steht eine vor kurzem errichtete Fontäne, die mit Seinerwasser versorgt wird, das mit Hilfe einer Dampfmaschine von St. Quen dorthin gepumpt wird.

Galignani's New Paris Guide, Paris 1837



Das Moulin-Rouge, um 1900

Das Cabaret, dessen schlechter Ruf notorious ist, hat eine ziemlich wichtige Rolle im literarischen und künstlerischen Leben gespielt – und tut es noch immer. Ach! zur Zeit erleben wir, dass eine ganze Anzahl von Intellektuellen es nicht scheut, sich – zum mindesten – im Café zu zeigen und sich dort gut sichtbar (sogar auf der Terrasse) niederzulassen, derart alle Umsicht vergessend, die ein anständiger Mensch sich schuldig ist – und die er auch andern ein wenig schuldet. Sind sie nicht eine Beleidigung für die Moral, diese traurigen aperitiven Schaustellungen? diese öffentlichen Gelage? diese ausschweifenden Greuel?

Natürlich passiert es mir, dass ich auf ein Bier gehe; ich verstecke mich jedoch – nicht aus tadelnswerter Scheinheiligkeit, sondern aus vorsichtiger Zurückhaltung – und vor allem, damit man mich nicht sieht. Ich würde mich schämen, gesehen zu werden! denn, wie mir Alphonse Allais sagte: – «das kann Ihnen eine Heirat verpfuschen.»

Seinerzeit bin ich auch ein wenig im «Chat Noir» gewesen – wie übrigens auch Maurice Donnay; und oft besuchte ich die «Auberge du Clou» – aber heimlich, wohlverstanden, und ich ging nur zwischen den Mahlzeiten hin – die ich in einem anderen, nahe gelegenen Restaurant einnahm.

Im ganzen genommen bin ich kein Café-Besucher: ich ziehe die Bierstube vor. Ja.

Erik Satie

Matthias Arnold

«Aber die Liebe ist etwas anderes»

Über Henri de Toulouse-Lautrec

Keinen Maler führte ein weiterer Weg zu seinem künstlerischen Ziel als den hochadligen Henri de Toulouse-Lautrec. Dieser Abkömmling der bis auf Karl den Grossen und die Kreuzfahrer zurückzuführenden Grafen von Toulouse wird 1864 im südfranzösischen Albi geboren und stirbt als Schilderer der lebenslustigen Pariser Fin-de-siècle-Halbwelt im Jahre 1901 auf Malromé, dem Schloss seiner Mutter. Dass die Eltern enge Blutsverwandte sind, soll sich auf sein Schicksal verhängnisvoll auswirken: Lautrec leidet an einer angeborenen, unheilbaren Knochenkrankheit. Nach zwei Oberschenkelbrüchen wachsen die schwachen Beine des 15jährigen nicht mehr. Mit einer Körpergrösse von 1,52 m und seinem verkrüppelten Körper ist dem Sprössling aus bestem Hause der noble Familienspass des Reitens und Jagens für immer versagt.

Bei den Rekonvaleszenzen und unzähligen Kuren, die der Pubertierende über sich ergehen lassen muss, kommt als Zeitvertreib und Sublimierung immer mehr ein starkes zeichnerisches Talent zum Vorschein: Skizzenbücher füllen sich mit Karikaturen, Pferden, Kutschen und Marinedarstellungen. Lautrec besucht nur zwei Jahre lang eine reguläre Schule und wird anschliessend wegen seiner schwachen körperlichen Konstitution privat unterrichtet: Nach der mühsam bestandenen Wiederholung des Abiturs gestattet man ihm, zum Kunststudium nach Paris zu gehen. Dort fällt dem bislang Behüteten zunächst die Eingewöhnung schwer. Der Mutter schreibt er: «Ich würde so gerne ein wenig davon erzählen, was ich mache, aber das ist so speziell, so 'vogelfrei', Papa würde mich natürlich als

Outsider bezeichnen... Ich habe mich anstrengen müssen, denn Sie wissen so gut wie ich, dass ich gegen meinen Willen ein richtiges Bohèmeleben führe, an das ich mich schwer gewöhnen kann, da mich ein Haufen sentimentaler Rücksichten belastet, den ich über Bord werfen muss, wenn ich etwas erreichen will...»

Ein Selbstbildnis des 16jährigen ist bereits erschütterndes Dokument des Zweifels und der Vorahnung kommender Prüfungen: Fragend und skeptisch schaut der junge Lautrec in einen Spiegel und wagt kaum, sein immer hässlicher werdendes Gesicht aus dem Schatten zu heben. Später wird der Maler nur noch Karikaturen von sich selbst anfertigen. In Briefen bezeichnet sich der Jüngling als «desillusionierten Greis» oder sarkastisch als «Schössling der Grazien». Sein Äusseres vergleicht er mit dem «armen Simon an der Kathedrale von Albi, ein Hinkelbein mit hängendem Kopf und zu kurzen Beinen». In der Tat hat es die Natur mit Lautrecs Körper nicht sehr gut gemeint. Ein Freund beschreibt den Maler: «Er war sehr klein und ausserdem missgestaltet. Sein Kopf hing schwer wie ein Kürbis. Er zog die Beine hinter sich her und stützte sich auf ein winziges Stöcklein, das er seinen Schuhknöpfe nannte: Er war sehr kurzsichtig und sein Kneifer kam ihm nie von der Nase herunter. Bart und Schnurrbart trug er immer schlecht geschnitten. Er hatte einen dicken Mund, die Unterlippe hing tief und tropfte etwas; die Nase war recht gross, sein Blick meistens verschlafen und – stumpf, nur bisweilen schaute er erstaunlich lebendig, neugierig und spöttisch auf.» Eine solch unbarmherzige Charakterisierung könnte man für eine gehässige Überzeichnung halten, würden nicht zahlreiche Photographien ihre Objektivität belegen.

Grausam sind die Leute stets zu solchen, die sich von ihnen unterscheiden. Eines Tage hört der Maler in einem Lokal, wie sich am Nachbartisch zwei Frauen streiten.



Toulouse-Lautrec, Sitzender Clown, Mlle Cha-U-Kao, 1896

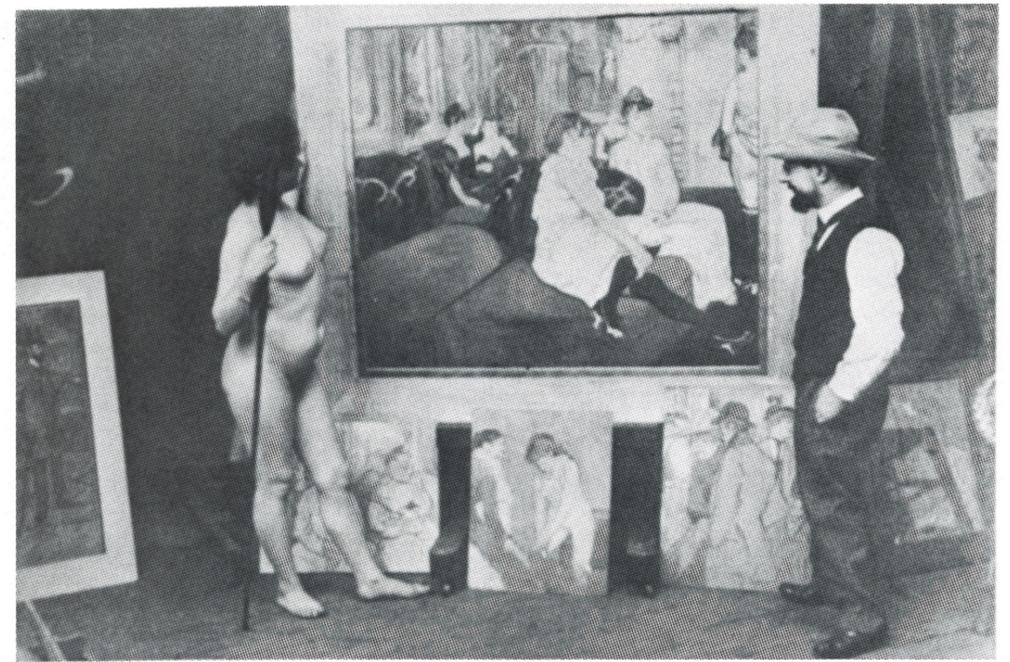
Die eine verteidigt ihren hässlichen Hund gegen den Spott der anderen, welche dessen Reinrassigkeit bezweifelt. Die Hundebesitzerin wendet sich schliesslich an Lautrec mit der hilfeschreitenden Frage: «Nicht wahr, Monsieur, man kann sehr hässlich sein und trotzdem reinrassig?» Lautrec, auf den diese Bemerkung wie ein Blitzschlag niederfährt, antwortet äusserlich gelassen: «Wem sagen Sie das?»

Auf der Suche nach Schutzhaltungen tritt der Maler die Flucht nach vorne an, indem er durch Selbstironie und -karikierung potentiellen Spöttern den Wind aus den Segeln zu nehmen trachtet. Er entwickelt eine starke Vorliebe für Travestien und Kostümierungen – seine Art von Ichflucht und versuchter Irreführung der Umwelt. Eine Maske vor sein Gesicht haltend, fragt er beispielsweise einen Freund: «Findest du sie gut, ist's so recht? – Macht mich doch nicht hässlicher?... Verändert mich bloss!» Durch Extravaganzen in der Kleidung spielt Lautrec den Clown, etwa, wenn er sich aus dem grünen Filz eines Billardtisches einen Anzug schneiden lässt. Auf dem Montmartre gibt es einen noch kleineren Mann als Lautrec. Mit diesem zeigt sich der Maler gerne und demonstrativ auf der Strasse, um der Welt zu beweisen: «Ich bin klein, aber er ist ein richtiger Zwerg.» Mit solcher Eigensuggestion versucht er sein angeschlagenes Selbstgefühl zu stärken.

Übereinstimmend berichten die Zeitgenossen von Lautrecs schönen Augen. Die Chansonette Yvette Guilbert berichtet von der ersten Begegnung mit ihrem Bewunderer: «Ich stehe stumm und sehe dann in Lautrecs Augen. Die sind schön, weit und leuchtend von Wärme und Glanz. Ich verweile bei ihrem Anblick, und rasch nimmt Lautrec, der diese seine einzige Schönheit kennt, den Kneifer ab und bietet sie mir freigiebig dar.» Man hat die Augen den Spiegel der Seele genannt. Wie viele äusserlich unattraktive Menschen besitzt Lautrec

ein gütiges Herz und menschliche Qualitäten, welche den durch ihre eigene Schönheit Korruptierten abhanden gekommen sind. Durch seinen Geist, Witz und Charme zieht er viele Menschen an, die ihn amüsant, unterhaltsam und spendabel finden. Da er stets Furcht vor der Einsamkeit hat, klammert sich Lautrec fast verzweifelt an seine Kameraden. Lange Zeit ist er nicht fähig, allein zu leben, denn er möchte nicht nach getaner Arbeit oder nach abendlichen Lokalbummeln in eine leere, beklemmende Wohnung zurückkehren. Oft sucht er einen Vorwand, um in einsamen Stunden unter Menschen sein zu können. So nimmt er etwa am frühen Morgen eine Zeichnung, begibt sich zur Wohnung eines Freundes, hält dem schlaftrunken Öffnenden wie entschuldigend das Blatt entgegen und sagt: «Eine Zeichnung des Meisters, mein Herr!» Auf solche Weise «erkauft» er sich Wohlverhalten. Manche Weggefährten sind ihm geduldig und selbstlos verbunden, vor allem sein Vetter Gabriel Tapie de Celeyran und der Schulkamerad Maurice Joyant, der auch sein Kunsthändler und authentischer Biograph wurde.

So sehr Lautrec das Talent für Männerfreundschaften besitzt, so wenig findet er Liebesglück bei Frauen. Das Modell Suzanne Valadon, Mutter von Maurice Utrillo und später selbst eine respektable Malerin, lebt eine Zeitlang mit ihm zusammen, doch kann die Liaison mit der temperamentvollen und eigenwilligen Frau auf Dauer nicht gut gehen. Sie betrügt ihn schliesslich und Lautrec konstatiert lakonisch: «Im Erfinden ist sie gross und eine Lüge kostet sie nichts.» Lediglich Dirnen lassen sich erotisch mit ihm ein. Der Freund François Gauzi entdeckt eines Tages in Lautrecs Atelier einen kleinen Veilchenstraus für 2 Sous. Der Maler hat ihn von der Prostituierten Mireille erhalten: «Das ist eine Zuvorkommenheit, die mich gerührt hat. Ich bin nicht an Aufmerksam-



Toulouse-Lautrec mit einem Modell

keiten dieser Art gewöhnt und war weit davon entfernt, bei einer Frau dieser Art ein solches Zartgefühl zu vermuten.» Überhaupt werden die Mädchen in den Freudenhäusern nun sein häufigster weiblicher Umgang: «Sie haben ein gutes Herz. Wahre Bildung kommt vom Herzen und das genügt mir...» Lautrec schlägt seine Zelte zeitweilig für Wochen in den Bordellen der Rue d'Amboise oder Rue des Moulins auf und empfängt dort auch seine Besuche, wie den pruden, über den Ort des Treffens empörten Kunsthändler Durant-Ruel. Er macht sich dort nützlich durch das Anfertigen gemalter Salondekorationen und seinen Rat in den banalen Streitigkeiten und Eifersüchteleien der Mädchen. «Monsieur Henri» studiert aber gleichzeitig jenes Milieu, um es in zahlreichen Studien und einigen trefflichen Gemälden festzuhalten. Ein «Elles» betitelt Album mit un-

vergleichlichen Farblithographien ist dem Leben der Dirnen gewidmet. Lautrec kennt wie kaum ein anderer diese Welt der «maisons closes». Er amüsiert sich über alltägliche Drolligkeiten oder Paradoxien, etwa, wenn er die Leiterin des Etablissements einen lärmenden Streit der Mädchen mit den Worten beenden hört: «Ruhe bitte, was glaubt ihr denn, wo ihr seid?» Der Maler lebt das, was Guy de Maupassant in seiner drastisch-ironischen Novelle «Das Haus Tellier» beschrieb.

Über die Liebe ist Lautrec ernüchert und desillusioniert, vor allem was seine Chancen betrifft, ihr jemals in Erwiderung zu begegnen. Er weiss, dass die wahre Liebe etwas ganz Seltenes, vielleicht Unerreichbares ist: «Und Sie glauben, Sie sprechen über Liebe? Sie sprechen nur über Bettgeschichten... Die Liebe ist etwas anderes...» Zur Guilbert sagte er: «... aber die

Liebe, meine gute Yvette, die Liebe, das gibt es nicht.» So sehr lautrec schöne Frauen hasst, so sehr ist er ihnen auch verfallen. Misia Natanson, der blutjungen und bezaubernden Frau eines reichen Verlegers – einer Alma Mahler vergleichbaren, Männer verbrauchenden Künstlermuse – antwortet er auf deren Frage, warum er die Frauen in seinen Bildern immer so hässlich darstellt: «Weil sie es sind.» Dies hindert ihn aber nicht, sich dennoch wiederholt in hübsche und für ihn gänzlich unerreichbare Frauen zu verlieben, ja er entwickelt geradezu einen Kult aus seinem vergeblichen Streben. Der verwöhnten, exzentrischen Frau seines Freundes Grenier schickt er einmal ein Billett mit den witzig-galanten Worten: «Herzogin, ich möchte Sie erinnern, dass wir morgen miteinander essen. Die Kellner vom 'Ermitage' haben mir gesagt, dass Sie anderntags mit einem Greis auf uns gewartet haben. Bitte vergessen Sie den in einem Schrank. Ich küsse Ihre kleinen Hände – HTLautrec.» In mehreren Porträts drückt der Maler seine Verehrung für Lilli Grenier aus, besonders in jenem frühen Meisterwerk, das die junge Frau in japanischem Kimono lässig auf einem Stuhl sitzend zeigt.

Auf einer Schiffsreise mit Freunden von Le Havre nach Bordeaux entdeckt lautrec auf Deck in einem Liegestuhl eine unbekannte Schöne, die ihn derart bezaubert, dass er sie bis zu ihrem afrikanischen Bestimmungsort Dakar begleiten will, wohin sie ihrem Ehemann nachreist. In Bordeaux ist er nicht von Bord zu bekommen, erst in Lissabon gelingt es den Freunden, ihn aus seinem Traum zu reissen. Bild gewordene Essenz dieser Begegnung ist eine grosse Farblithographie mit dem Titel «Die Passagierin von Nr. 54»: eine schöne, im Liegestuhl sitzende, von ihrer Lektüre aufblickende Frau schaut sinnend über die Reling aufs Meer. Wie so oft verwandelt lautrec hier das ihm vorenthaltene Leben in Kunst.

Ist lautrec wirklich verliebt, so kommt es stets nur zu rührend platonischen Annäherungen. Eines Tages äussert er zu Gauzi: «Erinnerst du dich an die kleine Helene, das kleine Mädchen, das mir vor zwei Jahren als Modell diente? Sie ist sehr schön geworden, ausserordentlich schön, bewundernswert! Ich mache ihr Porträt. Komm mit deinem Apparat, ich möchte ihr Foto haben. Ihr griechisches Profil ist unvergleichlich!» Von diesem in der Tat sehr hübschen Mädchen malt lautrec mehrere meisterhafte Profilbildnisse, deren Ähnlichkeit durch die erhaltene Fotografie belegt wird. Was er nicht besitzen kann, will er sich wenigstens künstlerisch aneignen. Einmal behauptet lautrec: «Der Körper der Frau, ein schöner Frauenkörper, sehen Sie, das ist nicht für die Liebe geschaffen... das ist zu schön, nicht wahr?» Sein Minderwertigkeitskomplex ist unüberwindlich, aber er findet rührende Tricks, um andere von seinem wenig anziehenden Äusseren abzulenken. Damit sie sich nicht an seinem Aussehen stösst, schlägt er einer reizenden jungen Frau eines Tages vor: «Warten Sie; ich setze mich hinter Sie... wir unterhalten uns auch so gut genug... ich bin Ihnen auch so nahe... ich brauche Sie nicht zu sehen, denn ich kenne Sie auswendig.»

Unter seinen Modellen zieht lautrec besonders rothaarige Mädchen vor, was die zahlreichen Darstellungen von Rosa-la-Rouge (Rosa die Rote) und Carmen-la-Rosse (Carmen die Liederliche) beweisen. Die ebenfalls rötlichblonde Yvette Guilbert kann sich nur schwer an lautrecs stilisierende Deformationen gewöhnen. Sie berichtet: «Als ich einmal eine der Zeichnungen ansah, die er von mir gemacht hatte, sagte ich verärgert, weil er mich so entstellte: «Sie sind wirklich ein Genius der Missgestalt.» Mit messerscharfer Stimme erwiderte er: «Na, das kann man wohl sagen!» Ich merkte sofort, was für eine Taktlosigkeit ich begangen hatte.» Eine Kachel, die lautrec



Toulouse-Lautrec, Die Goulue im Moulin-Rouge, 1891

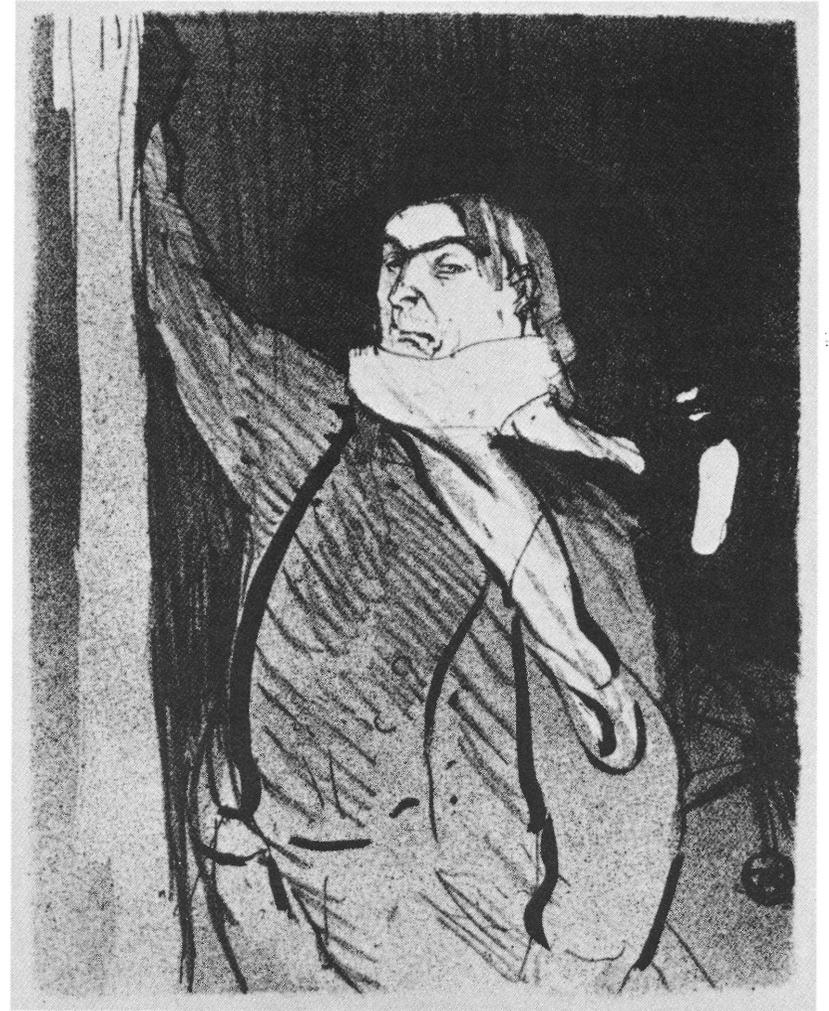


Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert beim Schlussbeifall

mit ihrem Bildnis bemalt, signiert die Chansonette mit den Worten: «Kleines Ungeheuer; da hast du etwas Schreckliches gemacht!» Obwohl sie zweifellos eine grosse Künstlerin war, würden heute nur noch Fachleute von ihr wissen. Nicht durch die geschönten Porträts der «Tageskünstler», sondern durch Lautrecs pointiert charakterisierende Darstellungen ist sie unsterblich geworden.

Auch würde heute kaum noch jemand von der Tänzerin Jane Avril sprechen, wären da nicht Lautrecs ihr gewidmete Plakate und jene psychologisch einfühlsam gemalten Porträts, welche die introvertierte Künstlerin beim Verlassen des «Moulin Rouge» zeigen. Aus Wesensverwandtschaft und grosser Zuneigung heraus erfasst Lautrec als einziger, was dieser Frau erst am Ende ihres Lebens selbst bewusst wird: «Allein? Bin ich's nicht immer gewesen? Meine Träume waren so wirklichkeitsfern! Ich bin durch meine Zeit getanzt und habe nie in mein Innerstes schauen lassen.»

Lautrecs ganzes Interesse gilt dem Leben. Er studiert es an seinen Kulminationspunkten – in den Vergnügungslokalen der französischen Metropole. Das 1889 eröffnete Kabarett «Moulin Rouge» sieht ihn als abendlichen Stammgast. Das lustige Treiben mit Cancan und Quadrille, das Spiegelgeflirr und Stimmengewirr; die musikalischen und tänzerischen Attraktionen, die Kostüme und das bunte Licht inspirieren den Maler. Die hier auftretenden Tänzerinnen haben kuriose Namen. Grille d'égout (Gossengitter), Rayon d'or (Goldstrahl), La Mélinite (Die Hochempfindliche), La Torpille (der Zitterrochen), Nana-la-Sauterelle (Nana die Heuschrecke), Demi Siphon (Halbsiphon), Georgette-la-Vedrouille (Georgette die Bummelerin) und La Goulue (Die Gefräßige). Letztere ist eine Zeitlang der unbestrittene Star des Etablissements. Ihren Auftritt mit dem dünnen, knochigen Valentinle-Désossé (Valentin der Schlangemensch) wählt Lautrec als Sujet für sein Moulin-Rouge-Plakat, das ihn über Nacht in ganz Paris berühmt macht. Die gar nicht zahlreichen Plakate sind auch heute noch seine berühmtesten Werke – wenn auch nicht unbedingt seine besten. Viele der weniger bekannten Lithographien und Gemälde sind dieser Gebrauchskunst künstlerisch weit überlegen. Ein grosser Teil von Lautrecs Oeuvre – in dem sich auf solch unver-



Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant, 1893

gleichliche Weise das Leben spiegelt – ist somit noch zu entdecken.

In der Mischung aus Kunst und Trivialität findet dieser Maler die ideale Themenwelt: Tänzerinnen wie Jane Avril, La Goulue, May Milton und Loïe Fuller, Chansonstars wie Aristide Bruant, Yvette Guilbert und May Belfort, Randexistenzen wie Prostituierte und lesbische Frauen, das Treiben in den Kabarets, Café Concerts, Bars, Re-

staurants und Kaschemmen – dies sind Lautrecs Akteure und deren Milieu.

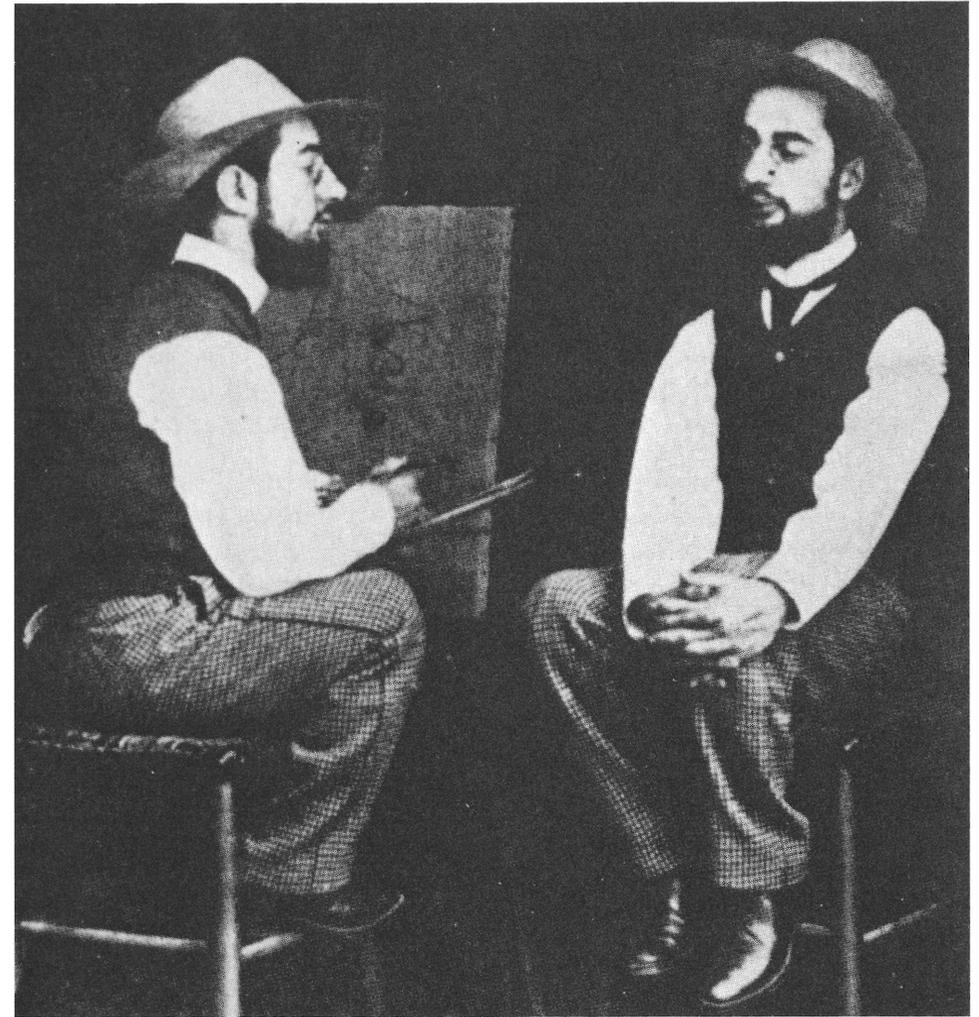
Es verwundert kaum, dass Lautrec durch den Verkehr in der Montmartre-Subkultur schliesslich auch an Syphilis erkrankt, was seine ohnehin schwache Konstitution noch verschlechtert. Hinzu kommt in der Spätzeit ein immer hemmungsloser werdender Alkoholkonsum, der einer bewussten Selbstaufgabe gleichkommt. Joyant bezeichnet

die durch Zusammenbrüche und paranoide Anfälle gekennzeichneten letzten Lebensjahre Lautrecs als die «Époque, die am schmerzlichsten und peinlichsten für all jene ist, die den Verfall und das Ende voraussahen und die hilflose Zeugen beim Totenkampf eines sich ruinierenden Künstlers waren, der vom Leben in einen wahrhaften Selbstmord, in Selbsterstörung und endgültigen Verfall getrieben wurde.»

Nach seinem Tode sagte eine junge Frau aus standesgemäss adligen Kreisen, dass sie Lautrec mit einer Heirat hätte retten können. Warum hat sie es nicht getan? War sie sich zu schade für solch ein «Opfer»? Dem Maler war nur der unpräzise Veilchenstrauß der Dirne Mireille bestimmt. Weil die Liebe für ihn nur als Karikatur erhältlich war, wusste er wie kaum ein anderer über sie Bescheid. Lautrec liebte das Leben, weil es für ihn nicht selbstverständlich war. Als Kranker sah er die Welt der Gesunden deutlicher als ihre Bewohner selbst, denn er war ausgesperrt. «Ah, das Leben, das Leben!» lautete sein häufiger Ausruf. Die Kabarets, Theater, Zirkusveranstaltungen, Pferderennen und Fahrradfahrer repräsentieren den Bereich der vitalen, mühelosen Bewegung, in dem er nur als Voyeur geduldet war. Was er nicht war oder hatte, eignete sich Lautrec in seinen Werken an. Diese sind einzigartig, weil sie ehrlich sind – und mit Herzblut geschaffen.



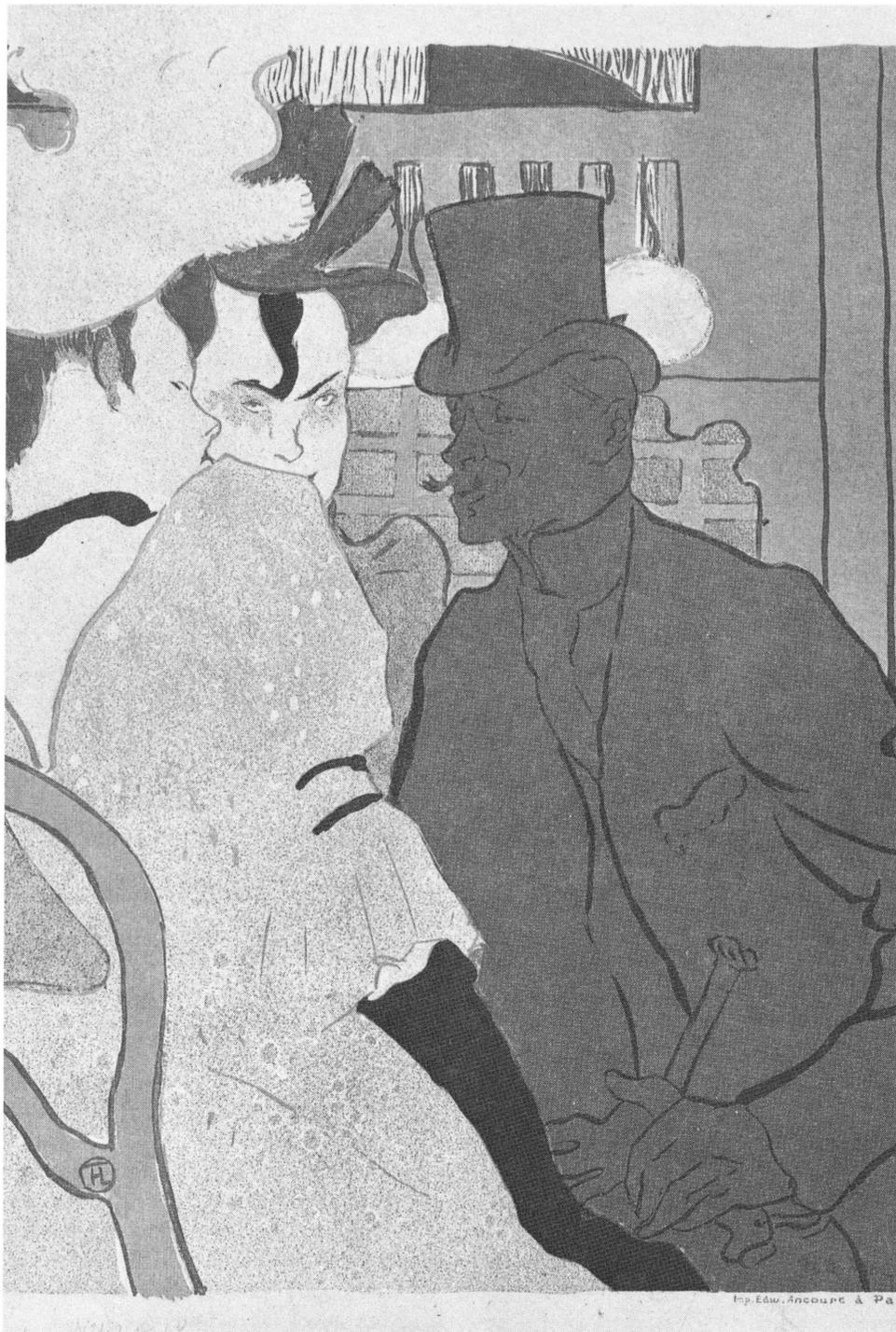
Im Moulin-Rouge



Photomontage von Maurice Guillbert «Monsieur Toulouse malt Monsieur Lautrec-Monfa» um 1890

So schafft er zur Welt eine andere Welt. Sie ist nicht ohne die Wirklichkeit, aber sie selbst ist so unwirklich wie ein Traum, unreal wie die Ekstasen des Wahnsinns oder des Alkohols, «unwirklich», wie alles Köstliche, womit sich unsere schönsten und gefährlichsten Triebe zauberisch umkleiden, um Tod und Leben vor uns zu verbergen, die sie beide in sich umfassen. Soll hier ein Paradoxon über Toulouse-Lautrecs Kunst vorausgeschickt werden, nachdem ihm etwas der Boden vorbereitet ist? – Er ist der Maler des Wirklich-Unwirklichen. Er sieht das Leben mit den Augen eines Frühverstorbenen, der den Tod lange in sich getragen. Er hat ihn seinen lebensprühenden Schöpfungen mitgeteilt als ihr Rätselvollstes und Bestes.

Hermann Esswein, 1904



Toulouse-Lautrec, Der Engländer Warener im Moulin-Rouge, 1892

Heinrich Heine

Heiliger Himmel! Eine Definition des Cancan!

Die untern Klassen, wie gerne sie auch die vornehme Welt nachäffen, haben sich dennoch nicht zu solchem selbstsüchtigen Scheintanz verstehen können; ihr Tanzen hat noch Realität, aber leider eine sehr bedauernswürdige. Ich weiss kaum wie ich die eigentümliche Betrübnis ausdrücken soll, die mich jedesmal ergreift, wenn ich an öffentlichen Belustigungsorten, namentlich zur Karnevalszeit, das tanzende Volk betrachte. Eine kreischende, schrille, übertriebene Musik begleitet hier einen Tanz, der mehr oder weniger an den Cancan streift. Hier höre ich die Frage: was ist der Cancan? Heiliger Himmel, ich soll für die «Allgemeine Zeitung» eine Definition des Cancan geben! Wohlan: der Cancan ist ein Tanz, der nie in ordentlicher Gesellschaft getanzet wird, sondern nur auf gemeinen Tanzböden, wo derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, unverzüglich von einem Polizeiamt ergriffen und zur Tür hinausgeschleppt wird. Ich weiss nicht, ob diese Definition hinlänglich belehrend, aber es ist auch gar nicht nötig, dass man in Deutschland ganz genau erfahre, was der französische Cancan ist. So viel wird schon aus jener Definition zu merken sein, dass die vom seligen Vestris angepriesene Tugend hier kein notwendiges Requisite ist, und dass das französische Volk sogar beim Tanzen von der Polizei inkommodiert wird. Ja, dieses letztere ist ein sonderbarer Übelstand, und jeder denkende Fremde muss sich darüber wundern, dass in den öffentlichen Tanzsälen bei jeder Quadrille mehrere Polizeiamt oder Kommunalgardisten stehen, die mit finster katonischer Miene die tanzende Moralität bewachen. Es ist kaum begreiflich, wie das Volk

unter solcher schmachlichen Kontrolle seine lachende Heiterkeit und Tanzlust behält. Dieser gallische leichtsinn aber macht eben seine vergnügtesten Sprünge, wenn er in der Zwangsjacke steckt, und obgleich das strenge Polizeiauge es verhütet, dass der Cancan in seiner zynischen Bestimmtheit getanzet wird, so wissen doch die Tänzer durch allerlei ironische Entrechats und übertriebene Anstandsgesten ihre verpönten Gedanken zu offenbaren, und die Verschleierung erscheint alsdann noch unzuchtiger als die Nacktheit selbst. Meiner Ansicht nach ist es für die Sittlichkeit von keinem grossen Nutzen, dass die Regierung mit so vielem Waffengepränge bei dem Tanz des Volks interveniert; das Verbotene reizt eben am süssesten, und die raffinierte, nicht selten geistreiche Umgehung der Zensur wirkt hier noch verderblicher als erlaubte Brutalität. Diese Bewachung der Volkslust charakterisiert übrigens den hiesigen Zustand der Dinge und zeigt, wie weit es die Franzosen in der Freiheit gebracht haben.

Ich wiederhole es, mit einer unsäglichen Trauer erfüllt mich immer der Anblick des tanzenden Volks an den öffentlichen Vergnügungsorten von Paris; und gar besonders ist dies der Fall in den Karnevalstagen, wo der tolle Mummenschanz die dämonische Lust bis zum Ungeheuerlichen steigert. Fast ein Grauen wandelte mich an, als ich einem jener bunten Nachtfeste beiwohnte, die jetzt in der Opéra comique gegeben werden, und wo, nebenbei gesagt, weit prächtiger als auf den Bällen der grossen Oper der taumelnde Spuk sich gebärdet. Hier musiziert Beelzebub mit vollem Orchester, und das freche Höllenfeuer der Gasbeleuchtung zerreisst einem die Augen. Hier ist das verlorne Tal, wovon die Amme erzählt; hier tanzen die Unholden wie bei uns in der Walpurgisnacht, und manche ist darunter, die sehr hübsch, und bei aller Verworfenheit jene Grazie, die

den verteuflten Französinen angeboren ist, nicht ganz verleugnen kann. Wenn aber gar die Galopp-Ronde erschmettert, dann erreicht der satanische Spektakel seine unsinnigste Höhe, und es ist dann, als müsse die Saaldecke platzen und die ganze Sippschaft sich plötzlich emporschwingen auf Besenstielen, Ofengabeln, Kochlöffeln – «oben hinaus, nirgends an!» – ein gefährlicher Moment für viele unserer Landsleute, die leider keine Hexenmeister sind und nicht das Sprüchlein kennen, das man herbeten muss, um nicht von dem wütenden Heer fortgerissen zu werden.

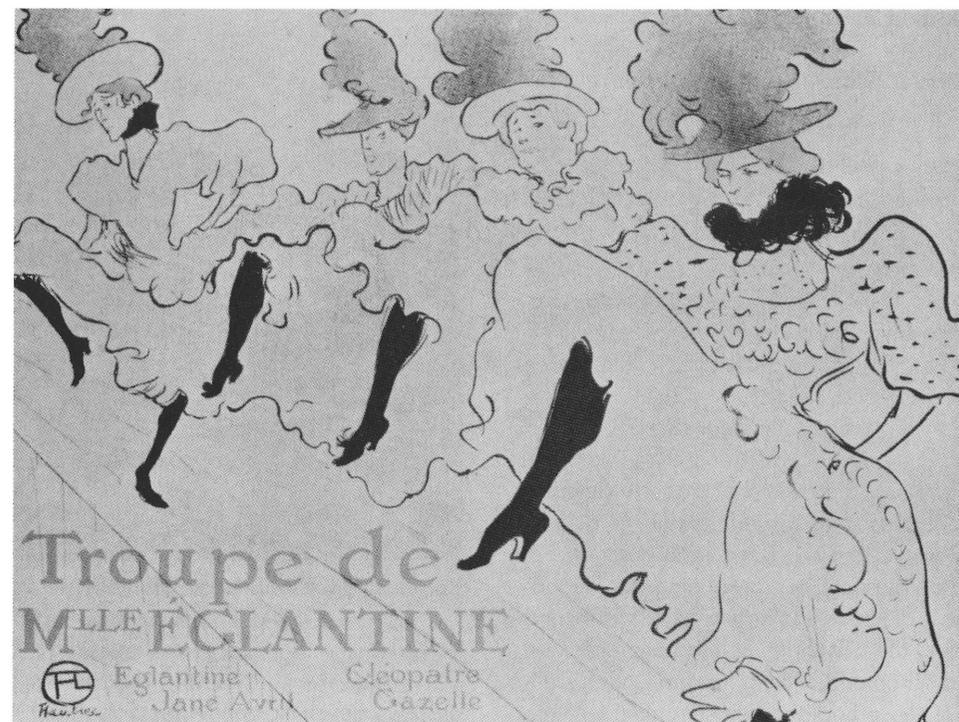
Siegfried Kracauer

Der Sieg des Cancan

Brach das Dunkel herein, so leerte sich die Strasse, und bald danach begannen in allen Theatern die Maskenbälle. Der berühmteste oder vielmehr berüchtigte war damals der des Theaters der Variétés. Ihm strömte die ganze jugendliche Vorhut des Karnevals zu – ein Tross Kostümierter, der sich aus reichen Familiensöhnen, Proleten, Dirnen, Studenten und bekannten Schauspielerinnen zusammensetzte. Diese höchst gemischte Gesellschaft wählte gerade den Variétés-Ball als nächtlichen Schauplatz, weil er zwei besonders verlockende Sensationen bot. Hier dirigierte Musard. Hier wurde der Cancan getanzt. Der *Cancan*, der auf diesem Hexensabbat zelebriert wurde, war erst ein paar Jahre alt. Er leitete sich aus einem Tanz ab, dem das Publikum gewisser Spelunken frönte, die nicht nur an der Grenze der Stadt, sondern auch am Rande der Gesellschaft la-

gen und wie Hafenkneipen als Schlupfwinkel für verrufenes Gesindel dienten. Dorthin war der Tanz angeblich von Soldaten aus Algerien verschleppt worden. Zweifellos wäre er nie über die Kneipen, die seine engere Heimat bildeten, hinausgelangt, hätte nicht nach der Juli-Revolution die Jeunesse dorée ihre soziale Unruhe dadurch zu beschwichtigen gesucht, dass sie Entdeckungsreisen ins «Milieu» unternahm. Müde der ewigen Rundtänze, deren Eleganz schal geworden war, hatte sie sich mit Freuden die teils brutalen, teils schlüpfrigen Figuren jenes Tanzes angeeignet und sie in ihrem Sinn umgestaltet. So war der Cancan entstanden. Und im Cholerajahr 1832 war dann eine vermutlich von «Mylord l'Arsoville» alias La Battue geführte Verschwörerrotte in die Variétés gebräut, um ihn hier der jubelnden Menge vorzutanzten. Es hatte einen grossen Skandal mit polizeilichen Weiterungen gegeben. «Wie bei der Ausbreitung neuer Religionen», meinte Graf Alton-Shée, einer der Hauptbeteiligten, in seinen Memoiren, «ist es auch bei der des Cancans nicht ohne Verfolgungen abgegangen». Das Ergebnis war, dass der Cancan, der Polizei zum Trotz, siegreich vordrang. Die Regierung mochte der aufrührerischen Jugend dieses Ventil nicht ungerne öffnen.

Maskenball in den Variétés: sein oberstes Gesetz war das Drunter und Drüber. Manchmal traf mitten in der Nacht auf dem Gipfel der breiten Treppe, die sich vom ersten Rang in den Saal zog, eine Gesellschaft ein, deren Mitglieder sich Arm in Arm die Stufen hinabstürzten und dabei alles wegfeigten, was ihnen in die Quere kam. Harmlose Zwischenspiele im Vergleich mit dem Cancan selber, der sich immer wieder aus der allgemeinen Konfusion der Glieder entwickelte. «Die Paare führen ihn schon auf einem unanständig engen Raum zusammengedrängt aus», schrieb ein deutscher Reisender namens Ludwig



Toulouse-lautrec, Die Truppe von Mlle Eglantine, 1896

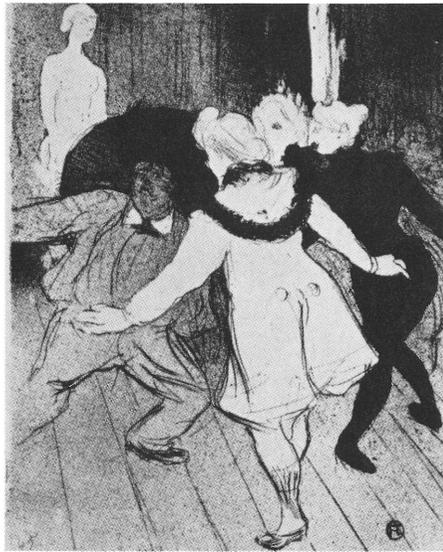
Reisstab, dem die Empörung die Zunge löste, «wo häufig die nur unwillkürlichen Berührungen zu unvermeidlich unschicklichen werden. Wenn man aber sieht, mit welchen Geberden und Körperbewegungen die männlichen Masken sich den weiblichen nähern..., sie an sich pressen und Einer dem Andern förmlich zuwerfen, und das alles unter Jauchzen und Gelächter, und obszönem Scherz; so fasst uns nur Widerwille, ja mehr als das, ein Abscheu, ein Grauen vor dieser Zuchtlosigkeit in Masse, vor diesem Verhöhnern jeder Sinne und Scham... Die Musik beschleunigt ihr Zeitmass, die Bewegungen der Tänzer werden rasender, angreifender, erhitzen; endlich verwandelt sich der Contre-Tanz in eine grosse Galoppade, die in Doppelpaaren, zu Vieren in einer Reihe, den gan-

zen Raum des Saales durchstürmt. Hören hier gleich die entschieden unschicklichsten Bewegungen im Einzelnen auf, so zeugen doch die Stellungen und Gesichtszüge von einer höher entbrannten Wollust, und das Ganze dieses wilden und immer wilderen Galopps gibt ein schauerhaftes Bild bacchantischer Zügellosigkeit. Denn auch bei diesem Tanz beschleunigt sich das Tempo der Musik mehr und mehr, und endlich sieht man die weiblichen Masken, rasenden Mänaden gleich, mit dunkelglühenden Wangen, athemlos wallender Brust, lechzenden Lippen, halb entfesselt fliegendem Haar, in stürmender Schnelligkeit, mehr geschleift als auf eigenen Füßen durch das Rund des Saales jagen, bis sie mit dem letzten Accord der Musik atemlos auf den nächsten Sessel hinsinken!»

Das II. Kaiserreich, der Cancan und Léo Delibes

Am 21. Februar des Jahres 1836 erblickte in St. Germain du Val bei La Fleche Clement Philibert Léo Delibes das Licht dieser Welt. Der Vater, im kaufmännischen Bereich tätig, starb, als der Junge gerade elf Jahre alt war. Von der Mutter scheint er das Musikalische geerbt zu haben; mütterlicherseits waren der Vater (Sänger an der Opéra comique) und dessen Bruder (Organist und geachteter Pädagoge am Pariser Conservatoire) erfolgreich in diesem Metier tätig und zu Ansehen gelangt. Bei eben diesem Grossonkel ging der Elfjährige in die Lehre und errang bereits 1849 und 1850 die begehrten Solfeggienpreise.

So schön und wichtig für den jungen Delibes diese Erfolge auch sein mochten, die Öffentlichkeit – und nicht nur in ganz Frankreich – beschäftigte etwas ganz anderes: Kurz zuvor war nämlich ein historisches Ereignis von gewaltiger Tragweite geschehen. Am 20. Dezember 1848 erfolgte die Wahl Louis Napoleon Bonapartes zum Präsidenten der République Française. Das sollte für die nächsten Jahrzehnte von einschneidender Bedeutung werden, denn bereits drei Jahre nach Regierungsantritt riss er die Monarchie durch einen klug vorbereiteten Staatsstreich an sich. Diejenigen, die einen schwachen Präsidenten erwarteten, sahen sich plötzlich einem cleveren Monarchen gegenüber, der nicht nur im Namen – er nannte sich jetzt Napoleon III. – an seinen Onkel erinnerte. Über Nacht wurde die Regierung der Republik matt gesetzt, ihre führenden Köpfe landeten im Gefängnis. Victor Hugo, der den Monarchen als «Napoleon den Kleinen» bezeichnet hatte und das Wort: «Die Zukunft dieses Mannes gehört mir, am Ohrläpp-



Toulouse-Lautrec, In den Folies-Bergère, 1893

chen werde ich ihn nehmen und der Nachwelt vorstellen», prägte, wurde in die Verbannung geschickt.

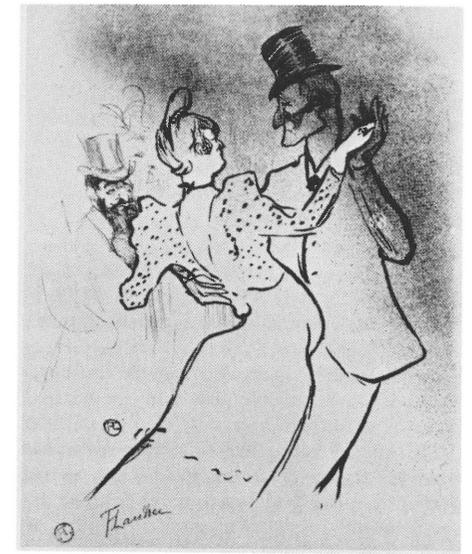
Napoleon, der zunächst scheinbar Gleichgültige, war bald bestrebt, einen modernen Industriestaat zu errichten. Man bewarb sich mit Erfolg um die Weltausstellung 1855 (der später weitere Grossereignisse dieser Art folgten): Das leitete eine Epoche der Industrialisierung ein. Neue Geldquellen wurden erschlossen, eine verstärkte Produktion von Edelmetallen begann, industrielle Unternehmungen schossen wie Pilze aus der Erde, das Banken- und Eisenbahnwesen entwickelte sich sprunghaft – man sprach allenthalben vom «goldenen Zeitalter der Börse».

Die Regierungszeit Napoleons III. ist erfüllt von Glanz, von rauschenden Festen, prunkvollen Empfängen, von Ausgelassenheit und Amüsement. Das Zentrum von Paris wurde in den Folgejahren völlig umgebaut; Stadtteile, die bislang weitab lagen oder Verrufenheit ausstrahlten, wurden

plötzlich auserkorene Mittelpunkte; es entstand eine neue Form der Unterhaltung, die insbesondere nach Montmartre viele Unternehmer, Mäzene, Künstler, aber auch ausreichend zwielichtige Gestalten zog. Die Stadt verwandelte sich sprichwörtlich in einen einzigen Boulevard. Die Weltausstellungen kreierte jeweils den Höchststand der Technik, das Kurtisanen- und Mäzenatentum erreichte seine grösste Blüte. Ähnlich wie sein Onkel wollte der dritte Napoleon Frankreich einer neuen Glanzzeit entgegenführen. Aber der Monarch wusste selbst nur zu gut, dass neben dem Paris der unzähligen Lichter, des Glanzes, der Ausgelassenheit und spektakulären Neubauten ein anderes Paris, ein Paris der Vorstädte, des Hungers und des Elends existierte. Deshalb täuschte er die Welt durch Glanz und äusseren Prunk. Denn nicht zuletzt strebte er nach Hegemonialstellung (wie weiland der Onkel) in Europa: Ein Kampf, der Jahrzehnte dauerte und im Krieg von 1870/71, in dem Napoleon glaubte, Preussen aus dem Rennen werfen zu können, sinnlos viele Opfer kostete.

Bereits Ende der fünfziger Jahre begann eine scharfe Kritik an der Politik des Kaisers, auch durch die satirischen Werke Jacques Offenbachs. In erster Linie aber diente das Theater der seichten Unterhaltung, in der die erotischen Scherze die erste Stelle einnahmen.

In dieser Zeit breitete sich der Cancan aus. Er war – zwar eine französische Erfindung – aus Algier über das Meer gekommen, ist «dem Kontertanz ähnlich, aber mit allerlei mutwilligen, ins Unanständige und Unzüchtige ausartenden Abweichungen in Gebärden und Stellungen; cancanieren = sich unanständig benehmen», wie entrüstet das Meyersche Konversationslexikon von 1888 zu berichten weiss. Der Cancan verbreitete sich schnell; er war ein Volkstanz im wahrsten Sinne, dem nicht selten auch Herren der sittenstrengen Ordnung unterla-



Toulouse-Lautrec, La Goulue und Valentin, 1894

gen. Napoleon selbst musste diesen als unanständig bezeichneten Tanz seinen Untertanen stillschweigend gewähren, machte doch gerade er in moralischer Hinsicht keine sonderlich gute Figur auf hohem Kaiserstuhle. So ordnete er lediglich an, diese «obszönen und lasziven» Tanzvorführungen gelegentlich nur mit kleineren Strafen zu ahnden. Immerhin beauftragte er – angetrieben durch seine sittenstrengen Beamten, die zwar die Prostitution ungehindert duldeten, ja, förderten, den Cancan jedoch wegen «moralischer Zersetzung des Volkes» am liebsten verboten hätten – etliche Sittenkommissare, die incognito die Tanzlokale zu inspizieren hatten, um dadurch die «ärgsten Ausschweifungen» zu verhindern. Der Cancan war die verkörperte Pariser Phantasie: «Das Gemüt des Tänzers muss ebenso phantastisch sein wie seine Beine, denn es handelt sich hier nicht darum, etwas Hergebrachtes, Geregelttes zu produzieren. Es gilt vielmehr, zu erfin-



Toulouse-lautrec, Marcelle Lender, sich verbeugend, 1895

den und zu schaffen. Das rechte Bein darf, sozusagen, nicht wissen, was das linke tut. In einem gegebenen Augenblicke und ohne zu wissen, warum, muss man düster, melancholisch und trübsinnig sein, um mit einem Male wahnwitzig zu werden, zu rasen und zu toben; der Cancan ist alles oder nichts» (Ernest de Blum).

In diese bewegte Zeit hinein fällt Delibes' Hauptschaffen. Er singt zunächst im Opernchor mit und vervollkommt sich kompositorisch bei Adolphe Adam, der ihm die Stelle eines Korrepetitors am Théâtre

lyrique und eines Organisten an der Kirche St. Jean-St. François verschafft. Ebenso ist er zeitweilig als 2. Chordirektor der Oper tätig; hier entstehen etliche Chorkompositionen, die auch preisgekrönt werden. Aber sein Hauptgebiet sieht er im Bühnenwerk, der 19jährige hatte dereinst seine ersten Erfolge mit der einaktigen Operette «Deux sous de charbon» am Théâtre Folies Nouvelles sowie in den Bouffes Parisiens. 1857 bzw. 63 folgen die komischen Einakter «Maître Griffard» und «Le jardinier et son seigneur»: Man rühmt seine eingängi-

ge, graziöse Schreibart. Mit Eduard Minckus, dem grossen Meister fürs Ballett, schreibt er «La source»; 1870 folgen «Coppélia» und 1876 «Sylvia ou la nymphe de Diane». Die heitere Oper «Le roi l'a dit» (1873) erwies sich als ein ebensolcher Renner wie «Jean de Nivelle» (1880) und «Lakmé» (1883). Ferner sind einige Einlagen in Adams «Le corsaire», Romanzen, sowie die unvollendet gebliebene Oper «Kassya» erwähnenswert; allesamt aber waren sie nie so erfolgreich wie «Coppélia». 1881 wird Delibes Nachfolger von Reber am Conservatoire und Professor für Komposition.

Nachdem das Ballett im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem reinen Divertissement herabgesunken war (Ausnahmen bilden etwa die Ballette Adams oder des preussischen Kapellmeisters Hertel), konnte Delibes diesem wichtigen Zweig der Bühnenkunst neues Leben zuführen: «Von der schleuderhaften Praxis der gewöhnlichen Ballett-Composition hat sich Delibes losgemacht, ohne deshalb die Grundlagen dieser Gattung umzuwühlen und das Experiment eines nagelneuen Zukunftsballett-Stils probieren zu wollen», bemerkte der allseits gefürchtete Musikkritiker Eduard Hanslick. Delibes erweist sich als gründlich geschulter Musiker, der neben dem Klangsinn auch über das handwerkliche Können verfügt und der als Meister der sinfonischen Ballettkomposition eine Brücke zu Tschaikowsky schlägt.

Otto Friedrich Regner

Die Geschichte des Balletts «Coppélia»

Die Geschichte des Balletts «Coppélia» ist nicht nur ein Stück Geschichte eines der bedeutendsten Zweige des Musiktheaters, nämlich des Balletts an sich, in ihr spiegelt sich auch ein Stück Kulturgeschichte aus dem «Zweiten Kaiserreich» auf dem Hintergrund der Grand Opéra zu Paris, sie ist aber auch – und zwar nicht als letztes – das Gewebe einer Reihe von Schicksalen – aus Liebe, Ehrgeiz und Eifersucht, Erfolg, Glück und Tod –, die als gelebtes Leben unsere Anteilnahme verdient und die jeden erlebnisfähigen Menschen zu fesseln vermag. Das Ballett «Coppélia» ist seit seiner Uraufführung in der Pariser Oper am 25. Mai des Jahres 1870 – das zum Kriegsjahr wurde – ununterbrochen im Repertoire der Bühnen aller Kontinente: «Coppélia» gehört der Welt.

Die Umstände, die das Werden und die Kreierung des Werkes begleiten, sind merkwürdig, geheimnisvoll und bewegend. Charles Truinet (geboren 1828) ist Archivar an der Oper zu Paris. Er schreibt, basierend auf der Erzählung «Der Sandmann» von E.T.A. Hoffmann, das Libretto für ein Ballett, dem er den Titel gibt: «La fille aux yeux d'émail» (Das Mädchen mit den Emailaugen). Ende 1866 hat Truinet begonnen, sich mit der Niederschrift zu beschäftigen, und von Anfang an hatte er eine bestimmte Ballerina im Auge, die er für sein Werk prädestiniert: sie heisst Léontine Beaugrand (geboren 1824). Truinet, der unter dem Anagramm Nüitter schon früher Libretti geschrieben hatte, ist mit dem Chordirektor der Opéra und gleichzeitigem Komponisten Léo Delibes (geboren 1836) eng befreundet; Delibes übernimmt die Vertonung des geplanten Balletts. Librettist und Komponist suchen, finden und halten

Kontakt mit dem Maître de ballet en chef Arthur Saint-Léon (geboren 1821). Als die Pläne immer mehr Gestalt annehmen, erklärt sich der Direktor der Grand Opéra, Monsieur Perrin, bereit, «Die Nürnberger Puppe» (wie man vorübergehend den Titel gewählt hat) in der Oper aufzuführen. Perrin geht jedoch nicht auf die Bedingung ein, die Hauptrolle mit der Beaugrand zu besetzen. Er will eine selbst für das verwöhnte Paris aussergewöhnliche Ballerina, und Saint-Léon, der zugleich als Choreograph am Zarentheater in Moskau und Petersburg tätig ist, empfiehlt für das neue Ballett den Star Adele Grantsowa (geboren 1845). Sie kommt, und die Proben beginnen. Das grosse Werk in zwei Akten und drei Bildern beansprucht so viele choreographische Details, dass Saint-Léon die Termine nicht einhalten kann. Da der Choreograph und die Grantsowa zur Hochzeit des Zarewitsch nach Russland müssen, übergibt Saint-Léon die Probenarbeit einem Assistenten und reist mit seinem Star nach Petersburg.

Wiederum bemüht sich Nutter (Truinet), zu erreichen, dass Léontine Beaugrand an die Stelle der Grantsowa komme. Statt ihrer aber wird an Stelle der Grantsowa ein blutjunges Mädchen, die 1855 geborene Italienerin Giuseppina Bozzacchi, ausgewählt. Nachdem das Werk insgesamt eine Vorbereitungszeit von nahezu drei Jahren beansprucht hatte, wird es mit seiner Erst-

aufführung, getragen von einer als Ballerina noch unerfahrenen, die Rolle jedoch ganz intuitiv erfassenden Debütantin, ein Riesenerfolg.

Wenige Monate nach der Uraufführung bricht der deutsch-französische Krieg aus – am 19. Juli 1870. Paris wird belagert; eine Seuche sucht die Stadt heim. An ihrem Geburtstag, am 23. November 1870, stirbt Giuseppina Bozzacchi. Im Jahre 1871 wird «Coppélia» wieder in den Spielplan aufgenommen, und am 16. Oktober 1871 tanzt endlich Léontine Beaugrand die ihr von Anfang an bestimmte Rolle.



Toulouse-Lautrec, Clown im Moulin-Rouge, Cha-U-Kao, 1897

Der Sandmann

Nathanael an Lothar

Gewiss seid Ihr alle voll Unruhe, dass ich so lange – lange nicht geschrieben. Mutter zürnt wohl, und Clara mag glauben, ich lebe hier in Saus und Braus und vergesse mein holdes Engelsbild, so tief mir in Herz und Sinn eingepägt, ganz und gar. – Dem ist aber nicht so; täglich und stündlich gedenke ich Eurer aller und in süßen Träumen geht meines holden Clärchens freundliche Gestalt vorüber und lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmutig an, wie sie wohl pflegte, wenn ich zu Euch hineintrat. – Ach wie vermochte ich denn Euch zu schreiben, in der zerrissenen Stimmung des Geistes, die mir bisher alle Gedanken verstörte! – Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl. – Nun soll ich Dir sagen, was mir widerfuhr. Ich muss es, das sehe ich ein, aber nur es denkend, lacht es wie toll aus mir heraus. Ach mein herzliebster Lothar! wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, dass das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte! Wärest Du nur hier, so könntest Du selbst schauen; aber jetzt hältst Du mich gewiss für einen aberwitzigen Geisterseher. – Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödlichen Eindruck zu vermeiden ich mich vergebens bemühe, besteht in nichts anderm, als dass vor einigen Tagen, nämlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglashändler in meine Stube trat und mir seine Ware anbot. Ich kaufte nichts und drohte, ihn die Treppe

herabzuwerfen, worauf er aber von selbst fortging.

Du ahnest, dass nur ganz eigne, tief in mein Leben eingreifende Beziehungen diesem Vorfall Bedeutung geben können, ja, dass wohl die Person jenes unglückseligen Krämers gar feindlich auf mich wirken muss. So ist es in der Tat. Mit aller Kraft fasse ich mich zusammen, um ruhig und geduldig Dir aus meiner früheren Jugendzeit so viel zu erzählen, dass Deinem regen Sinn alles klar und deutlich in leuchtenden Bildern aufgehen wird. Indem ich anfangen will, höre ich Dich lachen und Clara sagen: «Das sind ja rechte Kindereien!» – Lacht, ich bitte Euch, lacht mich recht herzlich aus! – Ich bitt Euch sehr! – Aber Gott im Himmel! die Haare sträuben sich mir und es ist, als flehe ich Euch an, mich auszulachen, in wahnsinniger Verzweiflung, wie Franz Moor den Daniel. – Nun fort zur Sache! Ausser dem Mittagessen sahen wir, ich und mein Geschwister, tagüber den Vater wenig. Er mochte mit seinem Dienst viel beschäftigt sein. Nach dem Abendessen, das alter Sitte gemäss schon um sieben Uhr aufgetragen wurde, gingen wir alle, die Mutter mit uns, in des Vaters Arbeitszimmer und setzten uns um einen runden Tisch. Der Vater rauchte Tabak und trank ein grosses Glas Bier dazu. Oft erzählte er uns viele wunderbare Geschichten und geriet darüber so in Eifer, dass ihm die Pfeife immer ausging, die ich, ihm brennend Papier haltend, wieder anzünden musste, welches mir denn ein Hauptpass war. Oft gab er uns aber Bilderbücher in die Hände, sass stumm und starr in seinem Lehnstuhl und blies starke Dampfwolken von sich, dass wir alle wie im Nebel schwammen. An solchen Abenden war die Mutter sehr traurig und kaum schlug die Uhr neun, so sprach sie: «Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk es schon.» Wirklich hörte ich dann jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe

heraufpoltern; das musste der Sandmann sein. Einmal war mir jenes dumpfe Treten und Poltern besonders graulich; ich frug die Mutter, indem sie uns fortführte: «Ei Mama! wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? – wie sieht er denn aus?» – «Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind», erwiderte die Mutter: «wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heissen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.» – Der Mutter Antwort befriedigte mich nicht, ja in meinem kindischen Gemüt entfaltete sich deutlich der Gedanke, dass die Mutter den Sandmann nur verleugne, damit wir uns vor ihm nicht fürchten sollten, ich hörte ihn ja immer die Treppe heraufkommen. Voll Neugierde, Näheres von diesem Sandmann und seiner Beziehung auf uns Kinder zu erfahren, frug ich endlich die alte Frau, die meine jüngste Schwester wartete: was denn das für ein Mann sei, der Sandmann? «Ei Thanelchen», erwiderte diese, «weisst du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen dass sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.» – Grässlich malte sich nun im Innern mir das Bild des grausamen Sandmanns aus; sowie es abends die Treppe heraufpolterte, zitterte ich vor Angst und Entsetzen. Nichts als den unter Tränen hergestotterten Ruf: «Der Sandmann! der Sandmann!» konnte die Mutter aus mir herausbringen. Ich lief darauf in das Schlafzimmer, und wohl die ganze Nacht über quälte mich die fürchterliche Erscheinung des Sandmanns. – Schon alt genug war ich geworden, um einzuse-

hen, dass das mit dem Sandmann und seinem Kinderneft im Halbmonde, so wie es mir die Wartefrau erzählt hatte, wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben könne; indessen blieb mir der Sandmann ein fürchterliches Gespenst, und Grauen – Entsetzen ergriff mich, wenn ich ihn nicht allein die Treppe heraufkommen, sondern auch meines Vaters Stubentür heftig aufreissen und hineintreten hörte. Manchmal blieb er lange weg, dann kam er öfter hintereinander. Jahrelang dauerte das, und nicht gewöhnen konnte ich mich an den unheimlichen Spuk, nicht bleicher wurde mir das Bild des grausigen Sandmanns. Sein Umgang mit dem Vater fing an meine Fantasie immer mehr und mehr zu beschäftigen: den Vater darum zu befragen hielt mich eine unüberwindliche Scheu zurück, aber selbst – selbst das Geheimnis zu erforschen, den fabelhaften Sandmann zu sehen, dazu keimte mit den Jahren immer mehr die Lust in mir empor. Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht, das so schon leicht im kindlichen Gemüt sich einnistet. Nichts war mir lieber, als schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumlingen u.s.w. zu hören oder zu lesen; aber obenan stand immer der Sandmann, den ich in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle, hinzeichnete. Als ich zehn Jahre alt geworden, wies mich die Mutter aus der Kinderstube in ein Kämmerchen, das auf dem Korridor unten von meines Vaters Zimmer lag. Noch immer mussten wir uns, wenn auf den Schlag neun Uhr sich jener Unbekannte im Hause hören liess, schnell entfernen. In meinem Kämmerchen vernahm ich, wie er bei dem Vater hineintrat und bald darauf war es mir dann, als verbreite sich im Hause ein feiner seltsam riechender Dampf. Immer höher mit der Neugierde wuchs der Mut, auf irgend eine Weise des Sandmanns Bekanntschaft zu

machen. Oft schlich ich schnell aus dem Kämmerchen auf den Korridor, wenn die Mutter vorübergegangen, aber nichts konnte ich erlauschen, denn immer war der Sandmann schon zur Türe hinein, wenn ich den Platz erreicht hatte, wo er mir sichtbar werden musste. Endlich von unwiderstehlichem Drange getrieben, beschloss ich, im Zimmer des Vaters selbst mich zu verbergen und den Sandmann zu erwarten.

An des Vaters Schweigen, an der Mutter Traurigkeit merkte ich eines Abends, dass der Sandmann kommen werde, ich schützte daher grosse Müdigkeit vor, verliess schon vor neun Uhr das Zimmer und verbarg mich dicht neben der Türe in einen Schlupfwinkel. Die Haustür knarrte, durch den Flur ging es, langsamen, schweren, dröhnenden Schrittes nach der Treppe. Die Mutter eilte mit dem Geschwister an mir vorüber. Leise – leise öffnete ich des Vaters Stubentür. Er sass, wie gewöhnlich, stumm und starr den Rücken der Türe zugekehrt, er bemerkte mich nicht, schnell war ich hinein und hinter der Gardine, die einem gleich neben der Türe stehenden offenen Schrank, worin meines Vaters Kleider hingen, vorgezogen war. – Näher – immer näher dröhnten die Tritte – es hustete und scharrte und brummte seltsam draussen. Das Herz bebte mir vor Angst und Erwartung. – Dicht, dicht vor der Türe ein scharfer Tritt – ein heftiger Schlag auf die Klinke, die Tür springt rasselnd auf! – Mit Gewalt mich ermannend gucke ich behutsam hervor. Der Sandmann steht mitten in der Stube vor meinem Vater, der helle Schein der Lichter brennt ihm ins Gesicht! – Der Sandmann, der fürchterliche Sandmann ist der alte Advokat Coppelius, der manchmal bei uns zu Mittag isst!

Aber die grässlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können als eben dieser Coppelius. – Denke Dir einen grossen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht,

buschigten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stehend hervorfunkeln, grosser, starker über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen, dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. Coppelius erschien immer in einem altmodisch zugeschnittenen aschgrauen Rocke, ebensolcher Weste und gleichen Beinkleidern, aber dazu schwarze Strümpfe und Schuhe mit kleinen Steinschnallen. Die kleine Perücke reichte kaum bis über den Kopfwirbel heraus, die Kleblocken standen hoch über den grossen roten Ohren und ein breiter verschlossener Haarbeutel startete von dem Nacken weg, so dass man die silberne Schnalle sah, die die gefälzte Halsbinde schloss. Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine grossen knotigten, haarigen Fäuste zuwider, so dass wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten. Das hatte er bemerkt und nun war es seine Freude, irgend ein Stückchen Kuchen, oder eine süsse Frucht, die uns die gute Mutter heimlich auf den Teller gelegt, unter diesem, oder jenem Vorwande zu berühren, dass wir, helle Tränen in den Augen, die Näscherei, der wir uns erfreuen sollten, nicht mehr geniessen mochten vor Ekel und Abscheu. Ebenso machte er es, wenn uns an Feiertagen der Vater ein kleines Gläschen süssen Weins eingeschenkt hatte. Dann fuhr er schnell mit der Faust herüber, oder brachte wohl gar das Glas an die blauen Lippen und lachte recht teuflisch, wenn wir unsern Ärger nur leise schluchzend äussern durften. Er pflegte uns nur immer die kleinen Bestien zu nennen; wir durften, war er zugegen, keinen Laut von uns geben und verwünschten den hässlichen, feindlichen Mann, der uns recht mit Bedacht und Absicht auch die kleinste



Freude verdarb. Die Mutter schien ebenso, wie wir, den widerwärtigen Coppelius zu hassen; denn sowie er sich zeigte, war ihr Frohsinn, ihr heiteres unbefangenes Wesen umgewandelt in traurigen, düstern Ernst. Der Vater betrug sich gegen ihn, als sei er ein höheres Wesen, dessen Unarten man dulden und das man auf jede Weise bei guter Laune erhalten müsse. Er durfte nur leise andeuten und Lieblingsgerichte wurden gekocht und seltene Weine kredenzt. Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, dass ja niemand anders, als er, der Sandmann sein könne, aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt – nein! – ein hässlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jam-

mer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt.

Ich war festgezaubert. Auf die Gefahr entdeckt, und, wie ich deutlich dachte, hart gestraft zu werden, blieb ich stehen, den Kopf lauschend durch die Gardine hervorgestreckt. Mein Vater empfing den Coppelius feierlich. «Auf! – zum Werk», rief dieser mit heiserer, schnarrender Stimme und warf den Rock ab. Der Vater zog still und finster seinen Schlafrock aus und beide kleideten sich in lange schwarze Kittel. Wo sie die hernahmen, hatte ich übersehen. Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber ich sah, dass das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames



Gerät stand umher. Ach Gott! – wie sich nun mein alter Vater zum Feuer herabbückte, da sah er ganz anders aus. Ein grässlicher krampfhafter Schmerz schien seine sanften ehrlichen Züge zum hässlichen widerwärtigen Teufelsbilde verzogen zu haben. Er sah dem Coppelius ähnlich. Dieser schwang die glutrote Zange und holte damit hellblinkende Massen aus dem dicken Qualm, die er dann emsig hämmerte. Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheussliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. «Augen her, Augen her!» rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme. Ich kreischte auf von wildem Entsetzen gewaltig erfasst und stürzte aus meinem Versteck heraus auf den Boden. Da ergriff mich Coppelius, «kleine Bestie! – kleine Bestie!» meckerte er zähnefletschend! – riss mich

auf und warf mich auf den Herd, dass die Flamme mein Haar zu sengen begann: «Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen.» So flüsterte Coppelius, und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. Da hob mein Vater flehend die Hände empor und rief: «Meister! Meister! lass meinem Nathanael die Augen – lass sie ihm!» Coppelius lachte gellend auf und rief: «Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füsse recht observieren.» Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füsse und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. «Da's steht doch überall nicht recht! Da's gut so wie es war! – Der Alte hat's

verstanden!» So zischte und lispelte Coppelius; aber alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr. Ein sanfter warmer Hauch glitt über mein Gesicht, ich erwachte wie aus dem Todesschlaf, die Mutter hatte sich über mich hingebeugt. «Ist der Sandmann noch da?» stammelte ich. «Nein, mein liebes Kind, der ist lange, lange fort, der tut dir keinen Schaden!» – So sprach die Mutter und küsste und herzte den wiedergewonnenen Liebling.

Was soll ich Dich ermüden, mein herzliebster Lothar! was soll ich so weitläufig einzelnes hererzählen, da noch so vieles zu sagen übrig bleibt? Genug! – ich war bei der lauscherei entdeckt und von Coppelius gemisshandelt worden. Angst und Schrecken hatten mir ein hitziges Fieber zugezogen, an dem ich mehrere Wochen krank lag. »Ist der Sandmann noch da?« – Das war mein erstes gesundes Wort und das Zeichen meiner Genesung, meiner Rettung. – Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich Dir erzählen; dann wirst Du überzeugt sein, dass es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, dass ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße.

Coppelius liess sich nicht mehr sehen, es hiess, er habe die Stadt verlassen.

Ein Jahr mochte vergangen sein, als wir der alten unveränderten Sitte gemäss abends an dem runden Tische sassen. Der Vater war sehr heiter und erzählte viel Ergötzliches von den Reisen, die er in seiner Jugend gemacht. Da hörten wir, als es neune schlug, plötzlich die Haustür in den Angeln knarren und langsame eisenschwere Schritte dröhnten durch den Hausflur die Treppe herauf. «Das ist Coppelius», sagte meine Mutter erblassend. «Ja! – es ist Coppelius», wiederholte der Vater mit mat-

ter gebrochener Stimme. Die Tränen stürzten der Mutter aus den Augen. «Aber Vater, Vater!» rief sie, «muss es denn so sein» – «Zum letzten Male!» erwiderte dieser, zum letzten Male kommt er zu mir, ich verspreche es dir. Geh nur, geh mit den Kindern! – Geht – geht zu Bette! Gute Nacht!»

Mir war es, als sei ich in schweren kalten Stein eingepresst – mein Atem stockte! – Die Mutter ergriff mich beim Arm als ich unbeweglich stehen blieb: «Komm Nathanael, komme nur!» – Ich liess mich fortführen, ich trat in meine Kammer. «Sei ruhig, sei ruhig, lege dich ins Bette! – schlafe – schlafe», rief mir die Mutter nach; aber von unbeschreiblicher innerer Angst und Unruhe gequält, konnte ich kein Auge zutun. Der verhasste abscheuliche Coppelius stand vor mir mit funkelnden Augen und lachte mich hämisch an, vergebens trachtete ich sein Bild los zu werden. Es mochte wohl schon Mitternacht sein, als ein entsetzlicher Schlag geschah, wie wenn ein Geschütz losgefeuert würde. Das ganze Haus erdröhnte, es rasselte und rauschte bei meiner Türe vorüber, die Haustüre wurde klirrend zugeworfen. «Das ist Coppelius!» rief ich entsetzt und sprang aus dem Bette. Da kreischte es auf in schneidendem trostlosen Jammer, fort stürzte ich nach des Vaters Zimmer, die Türe stand offen, erstickender Dampf quoll mir entgegen, das Dienstmädchen schrie: «Ach, der Herr! – der Herr!» – Vor dem dampfenden Herde auf dem Boden lag mein Vater tot mit schwarz verbranntem grässlich verzerrtem Gesicht, um ihn herum heulten und winselten die Schwestern – die Mutter ohnmächtig daneben! – «Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!» – So schrie ich auf; mir vergingen die Sinne. Als man zwei Tage darauf meinen Vater in den Sarg legte, waren seine Gesichtszüge wieder mild und sanft geworden, wie sie im Leben waren. Tröstend ging es in meiner Seele auf, dass sein Bund mit dem teuflischen



Coppelius ihn nicht ins ewige Verderben gestürzt haben könne. Die Explosion hatte die Nachbarn geweckt, der Vorfall wurde ruchbar und kam vor die Obrigkeit, welche den Coppelius zur Verantwortung vorfordern wollte. Der war aber spurlos vom Orte verschwunden. Wenn ich Dir nun sage, mein herzliebster Freund! dass jener Wetterglashändler eben der verruchte Coppelius war, so wirst Du mir es nicht verargen, dass ich die feindliche Erscheinung als schweres Unheil bringend deute. Er war anders gekleidet, aber Coppelius' Figur und Gesichtszüge sind zu tief in mein Innerstes eingepägt, als dass hier ein Irrtum möglich sein sollte. Zudem hat Coppelius nicht einmal seinen Namen geändert. Er gibt sich hier, wie ich höre, für einen piemontesischen Mechanikus aus, und nennt sich Giuseppe Coppola.

Ich bin entschlossen es mit ihm aufzunehmen und des Vaters Tod zu rächen, mag es denn nun gehen wie es will. Der Mutter erzähle nichts von dem Erscheinen des grässlichen Unholds – Grösse meine liebe holde Clara, ich schreibe ihr in ruhigerer Gemütsstimmung. Lebe wohl etc. etc.



Clara an Nathanael

Ach, mein herzgeliebter Nathanael! was konnte so Entsetzliches in Dein Leben getreten sein! Trennung von Dir, Dich niemals wiedersehen, der Gedanke durchfuhr meine Brust wie ein glühender Dolchstich. – Ich las und las! – Deine Schilderung des widerwärtigen Coppelius ist grässlich. Erst jetzt vernahm ich, wie Dein guter alter Vater solch entsetzlichen, gewaltsamen Todes starb. Bruder Lothar, dem ich sein Eigentum zustellte, suchte mich zu beruhigen, aber es gelang ihm schlecht. Der fatale Wetterglashändler Giuseppe Coppola verfolgte mich auf Schritt und Tritt und beinahe schäme ich mich, es zu gestehen, dass er selbst meinen gesunden, sonst so ruhigen Schlaf in allerlei wunderlichen Traumgebilden zerstören konnte. Doch

bald, schon den andern Tag, hatte sich alles anders in mir gestaltet. Sei mir nur nicht böse, mein Inniggeliebter, wenn Lothar Dir etwa sagen möchte, dass ich trotz Deiner seltsamen Ahnung, Coppelius werde Dir etwas Böses antun, ganz heiter, unbefangenen Sinnes bin, wie immer. Geradeheraus will ich es Dir nur gestehen, dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Aussenwelt aber daran wohl wenig teilhatte. Widerwärtig genug mag der alte Coppelius gewesen sein, aber dass er Kinder hasste, das brachte in Euch Kindern wahren Abscheu gegen ihn hervor. Natürlich verknüpfte sich nun in Deinem kindischen Gemüt der schreckliche Sandmann aus dem Ammenmärchen mit dem alten Coppelius, der Dir, glaubtest Du auch

nicht an den Sandmann, ein gespenstischer, Kindern vorzüglich gefährlicher, Unhold blieb. Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anders, als dass beide insgeheim alchimistische Versuche machten, womit die Mutter nicht zufrieden sein konnte, da gewiss viel Geld unnütz verschleudert und obendrein, wie es immer mit solchen Laboranten der Fall sein soll, des Vaters Gemüt ganz von dem trügerischen Drange nach hoher Weisheit erfüllt, der Familie abwendig gemacht wurde. Der Vater hat wohl gewiss durch eigne Unvorsichtigkeit seinen Tod herbeigeführt, und Coppelius ist nicht schuld daran: Glaubst Du, dass ich den erfahrenen Nachbar Apotheker gestern frug, ob wohl bei chemischen Versuchen eine solche augenblicklich tötende Explosion möglich sei? Der sagte: «Ei allerdings» und beschrieb mir nach seiner Art gar weitläufig und umständlich, wie das zugehen könne, und nannte dabei so viel sonderbar klingende Namen, die ich gar nicht zu behalten vermochte. – Nun wirst Du wohl unwillig werden über Deine Clara, Du wirst sagen: «In dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfasst; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt und freut sich, wie das kindische Kind über die goldgleisende Frucht, in deren Innern tödliches Gift verborgen.»

Ach mein herzogeliebter Nathanael! glaubst Du denn nicht, dass auch in heitern – unbefangenen sorglosen Gemütern die Ahnung wohnen könne von einer dunklen Macht, die feindlich uns in unserm eignen Selbst zu verderben strebt? – Aber verzeih es mir, wenn ich einfältiges Mädchen mich unterfange, auf irgend eine Weise anzudeuten, was ich eigentlich von solchem Kampfe im Innern glaube. – Ich finde wohl gar am Ende nicht die rechten Worte und Du lachst mich aus, nicht, weil ich was Dummes meine, sondern weil ich mich so ungeschickt

anstelle, es zu sagen.

Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und fortzieht auf einem gefährvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden – gibt es eine solche Macht, so muss sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur so glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte. Es ist auch gewiss, fügt Lothar hinzu, dass die dunkle physische Macht, haben wir uns durch uns selbst ihr hingegeben, oft fremde Gestalten, die die Aussenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so, dass wir selbst nur den Geist entzünden, der, wie wir in wunderlicher Täuschung glauben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt. – Du merkst, mein herzlieber Nathanael! dass wir, ich und Bruder Lothar uns recht über die Materie von dunklen Mächten und Gewalten ausgesprochen haben, die mir nun, nachdem ich nicht ohne Mühe das Hauptsächlichste aufgeschrieben, ordentlich tiefsinnig vorkommt. Lothars letzte Worte verstehe ich nicht ganz, ich ahne nur, was er meint, und doch ist es mir, als sei alles sehr wahr. Ich bitte Dich, schlage Dir den hässlichen Advokaten Coppelius und den Wetterglasmann Giuseppe Coppola ganz aus dem Sinn. Sei überzeugt, dass diese fremden Gestalten nichts über Dich

vermögen; nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt kann sie Dir in der Tat feindlich machen. Spräche nicht aus jeder Zeile Deines Briefes die tiefste Aufregung Deines Gemüts, schmerzte mich nicht Dein Zustand recht in innerster Seele, wahrhaftig, ich könnte über den Advokaten Sandmann und den Wetterglashändler Coppelius scherzen. Sei heiter – heiter! – Ich habe mir vorgenommen, bei Dir zu erscheinen, wie

Dein Schutzgeist, und den hässlichen Coppola, sollte er es sich etwa beikommen lassen, Dir im Traum beschwerlich zu fallen, mit lautem Lachen fortzubannen. Ganz und gar nicht fürchte ich mich vor ihm und vor seinen garstigen Fäusten, er soll mir weder als Advokat eine Näscherei noch als Sandmann die Augen verderben. Ewig, mein herzinnigstgeliebter Nathanael etc. etc. etc.



Man ist so unwissend über den Künstler, dass man ihm zutraut, er mache leichten Herzens Schönheit; so unerfahren in der Schönheit, dass man es für möglich hält, es sei jemals eine vollendet worden hinter der nicht der Schmerz stand, den Meissel noch in der Hand.

Gustave Flaubert

Act I

The night-owls are hurriedly making their way home, among them the aging artist Coppelius. He is well-known as a regular customer in a notorious establishment, avoided by respectable people, in which every evening the can-can is danced. The can-can is generally considered indecent and has been banned by the police. Coppelius, who, with age, has turned into a lonely eccentric, reflects longingly on youth, beauty and poetry – things that are out of his reach. He is therefore fascinated by the gentle and graceful Swanhilda, whose friend Franz, a likeable, carefree young fellow, lives in the neighbourhood. The city slowly wakes up and the daily routine begins anew. When Coppelius sees Swanhilda standing in front of a shop window, gazing wistfully at an elegant red evening dress, he straight away decides to buy it for her. To show her gratitude, Swanhilda agrees to accompany him to his house. Having witnessed the scene, Swanhilda's inquisitive brother Hans tells Franz what he has seen. Meanwhile, the police have arrived at the establishment. They tear down a poster showing an «outrageous» can-can dancer, which Coppelius' friend had put up. But Franz and the other lads in the street, who find anything interesting that is generally held taboo in society, piece the poster together again. At nightfall Coppelius, in whose house Swanhilda has spent the whole day makes his way to the night-club. Franz, who has as yet not come of age and is therefore curious to know what goes on in the dubious establishment, asks Coppelius to take him with him. Coppelius agrees, and Franz, dressed in under Coppelius' overcoat, gains entry to the «den of sin». This fails to remain a secret for long,

however; out of jealousy Hans tells Swanhilda of Franz's escapade.

Act II

The more he experiences the night-life of the grown-ups Franz, at first awkward and timid, gradually gains confidence and courage. As the customers are smoking, drinking, dancing and frivolously flirting with the girls, a veiled woman enters the establishment. It is no other than Swanhilda. Dressed in her elegant, red dress, she looks quite adult and has so managed to get into the night-club. Franz asks the mysterious lady for a dance, only to realize that it is in fact Swanhilda with whom he has tried to flirt. The furiously jealous Swanhilda makes a scene and then storms out of the place. As the alcohol consumption steadily increases, the atmosphere among the customers becomes more and more exuberant and boisterous, reaching a peak with the can-can. Then, right in the middle of the dance, the police raid the place and arrest everyone present.

Act III

Having established the identity of the accused, the clerk of the court reads out the charge sheet. Coppelius is accused of painting the obscene can-can poster and of illegally taking Franz into the night-club with him. Further, he is accused of enticing Swanhilda to his house and (as is inferred) of seducing her there. As evidence Hans produces the red evening dress, which he found in his sister's room. The magistrate

Premier Acte

thereupon orders that Coppelius' house is to be searched, in order to throw some light on the matter.

Courts officials, police officers and enraged members of the public force their way into Coppelius' house, in which he also has his artist's studio. Amongst the paintings and half-filled canvases which they find in the studio are many studies of nudes and scantily-clothed women. The indignant citizens, in whose eyes the paintings are quite obscene, begin destroying the paintings and wrecking the studio. Then suddenly they are brought to a halt, as they uncover a painting showing Swanhilda in her red evening dress. The painting radiates a certain magic, and everyone is enthralled by the masterpiece. Coppelius, who has a reputation as a licentious idler, is thus rehabilitated. Ordering his handcuffs to be removed, the magistrate makes a formal apology to Coppelius, and sends everyone home. Coppelius is left alone with the painting. Exhausted from all the excitement he sinks into his chair and falls asleep. In a dream he momentarily sees himself as Franz in Swanhilda's arms. But when he wakes up, he once again realizes how lonely he is. Filled with sadness, he leaves town, taking nothing with him but his last portrait.

Y.V.

Les noctambules sont en train de rentrer chez eux; parmi eux se trouve le vieil artiste Coppélius. Il est connu comme hôte habitué d'un établissement mal famé, qui n'est pas fréquenté par les gens «décent», dans laquelle on danse tous les soirs le cancan: Cette danse est généralement considérée comme indécente, et par conséquent elle a été défendue par ordonnance de la police. Dans sa solitude Coppélius, qui est un vrai original, a la nostalgie de la jeunesse, et aspire à la beauté et la poésie – des choses qui sont pour lui inaccessibles. Ceci explique sa fascination pour la douce et charmante Swanhilda, qui a pour ami Franz, un gars sympathique et nonchalant qui vit dans le même quartier. Lentement la ville s'éveille et la vie quotidienne reprend son cours. Lorsque Coppélius voit Swanhilda devant la vitrine d'une boutique dans laquelle est étalée une élégante robe de soir rouge, il décide de la lui acheter. Par gratitude Swanhilda consent à l'accompagner chez lui. Hans, le frère curieux de Swanhilda, est témoin de cette scène: il n'hésite pas à tout raconter à son ami Franz. Entre-temps la police est arrivée, pour enlever l'affiche que les amis de Coppélius avaient mise sur la façade de la boîte de nuit, et qui montre une danseuse du cancan infâme. Mais ensuite Franz et les autres jeunes hommes du quartier, qui s'intéressent à tout ce qui est tabou, recollent l'affiche déchirée.

Comme le soir tombe, Coppélius, dans la maison duquel Swanhilda a passé la journée, se rend à son bistrot. Franz, qui est encore mineur, voudrait bien savoir ce qui se passe dans l'établissement suspect; il demande à Coppélius de l'y amener avec lui.

Coppélius donne son accord, et ainsi Franz, drapé du manteau de Coppélius, réussit à entrer dans la sentine du vice. Pourtant ce secret est bientôt dévoilé car Hans, qui est envieux de Franz, raconte à Swanhilda tout ce qu'il a vu.

Deuxième Acte

Enfin Franz voit la vie nocturne turbulente des adultes. Au début maladroit et timide, il gagne vite de l'assurance. On fume, on boit, on s'amuse, on danse, on flirte avec les jeunes filles frivoles de l'établissement. Une dame voilée entre; c'est Swanhilda. Dans son élégante robe rouge elle a l'apparence plus âgée, ce qui lui a permis d'entrer dans l'établissement. Franz invite la belle dame mystérieuse à danser; sur ce, il reconnaît tout de suite qu'il s'agit de Swanhilda. Toute jalouse, elle lui fait une scène. après quoi elle quitte la boîte en colère. Avec la consommation d'alcool croissante, l'ambiance parmi les invités devient de plus en plus exubérante, culminant dans un cancan. A ce moment-là, des agents de police, avertis par Hans, prennent la maison d'assaut. Tout le monde est arrêté, sauf Franz, qui réussit à s'enfuir.

Troisième Acte

Le greffier du tribunal identifie les prisonniers, et à haute voix il lit l'acte d'accusation. On accuse Coppélius d'avoir fabriqué l'affiche lascive et d'avoir amené Franz, un mineur, dans la boîte de nuit. En plus on l'accuse d'avoir séduit Swanhilda à l'aide de la robe rouge. Comme preuve Hans montre la robe, qu'il a trouvée dans la chambre de sa sœur. Afin de tirer l'affaire au clair, le magistrat ordonne que la maison de Coppélius soit perquisitionnée.

Des juristes, des agents de police et des citoyens indignés se pressent dans la maison de Coppélius, où se trouve aussi son studio. Là, ils trouvent de nombreuses peintures, achevées et inachevées; la plupart sont des études de nu, que les citoyens outrés considèrent comme obscènes. Ils commencent à détruire les peintures et à dévaster le studio. Tout d'un coup ils s'arrêtent: ils découvrent une peinture qui montre Swanhilda dans sa robe de soir rouge. Tout le monde est profondément ému, enchanté par la magie de ce chef-d'œuvre. Coppélius, qui est considéré dans la ville comme un fainéant immoral, est ainsi réhabilité. S'excusant formellement, le magistrat fait retirer les menottes de Coppélius, et envoie tout le monde à la maison.

Coppélius reste tout seul avec sa peinture. Fatigué d'émoi, il se laisse tomber dans son fauteuil. Il s'endort et dans un rêve il se voit pour un instant comme Franz dans les bras de Swanhilda. Mais quand il s'éveille, il se rend compte de nouveau de sa solitude. Tout triste il quitte la ville, n'emportant rien sauf le portrait de Swanhilda.

Y.V.

Nachweise

Pariser Leben. Toulouse-Lautrec und seine Welt. Herausgegeben von Werner Hofmann. Katalog von Gisela Hopp. Hamburger Kunsthalle 1985.
Matthias Arnold, Henri de Toulouse-Lautrec, Reinbek 1982.
Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, Band 5. Herausgegeben von Klaus Briegleb, München 1974.
Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Herausgegeben von Karsten Witte, Frankfurt 1976.
Erik Satie, Schriften. Herausgegeben von Werner Bärtschi, übersetzt von Evi Pillet, Zürich 1980.
Norbert Reglin, Das II. Kaiserreich, der Cancan und Léo Delibes. Originalbeitrag für das Programmheft des Bonner Balletts zu «Coppélia am Montmartre».
Otto Friedrich Regner, Die Geschichte des Balletts Coppélia. Musik und Szene, Heft 4, 1961/62.
E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann (gekürzt). Werke, herausgegeben von Georg Ellinger, Teil 3, Nachtstücke, Berlin/Leipzig 1912.
Aufführungsfotos «Coppélia am Montmartre» von Stefan Odry, Peter Schnetz, Sabine Toepfer.
Das Plakat, entworfen von Beat Brogle, stiftete die Basler Ballettgilde, wofür wir herzlich danken.

Impressum

Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel. Direktion: Frank Baumbauer. Redaktion: Ute Becker. Gestaltung: Ute Becker und Beat Keusch. Inserate: Marcel Meier. Herstellung: Birkhäuser+GBC AG. Das Programmheft erscheint alle 14 Tage. Heft Nr. 4.

Coop
Versicherung

Die Versicherung mit der Sie
kein Theater
haben.

Aeschenvorstadt 67, 4002 Basel, Telefon 061/277 31 11


RUEGG
 FREE STRASSE 60
 BASEL-VERBIER
 PERLEN UND DIAMANTEN


 BAUME & MERCIER
 MADE IN SWITZERLAND

Wir wünschen den Künstlern und unseren Theaterfreunden einen erlebnisreichen Abend.

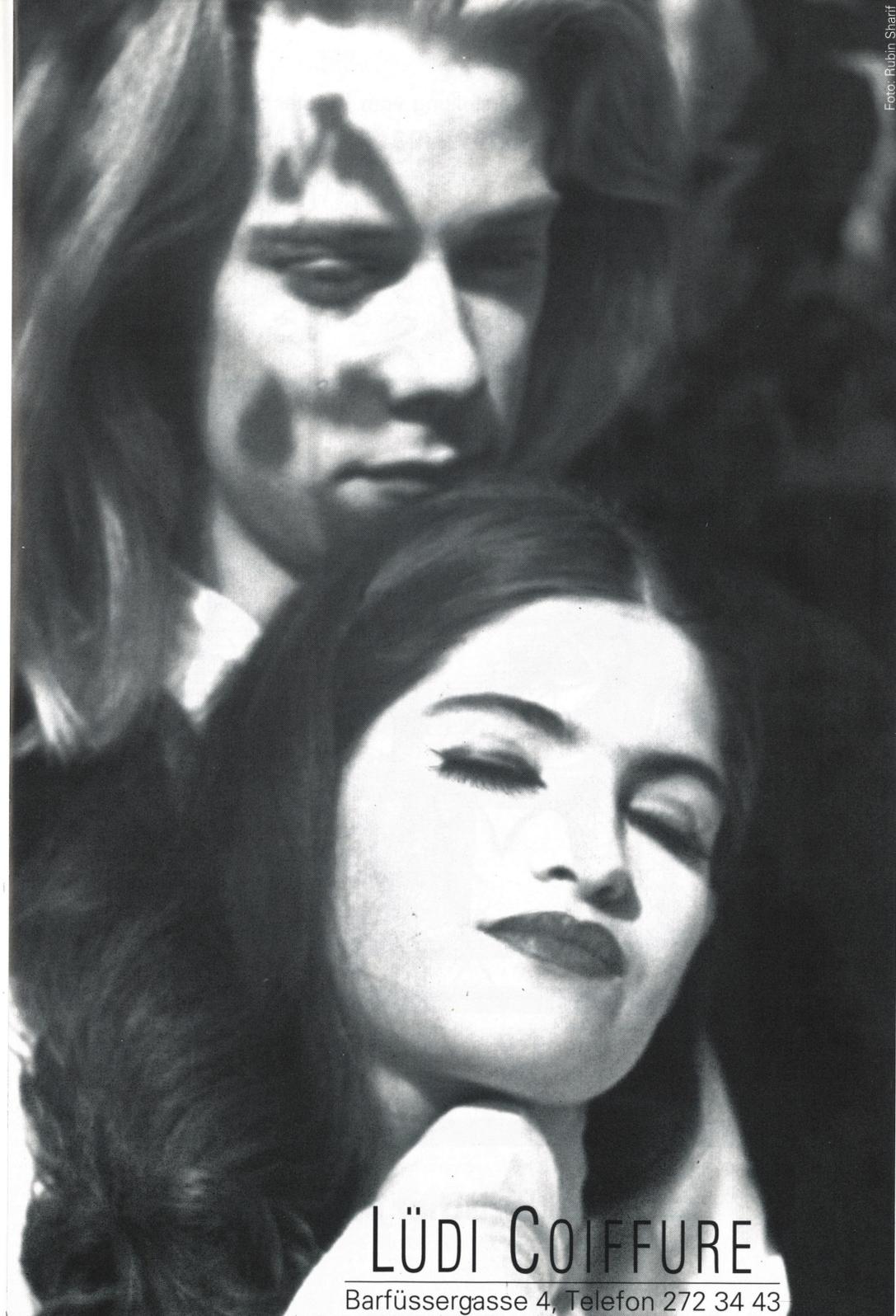
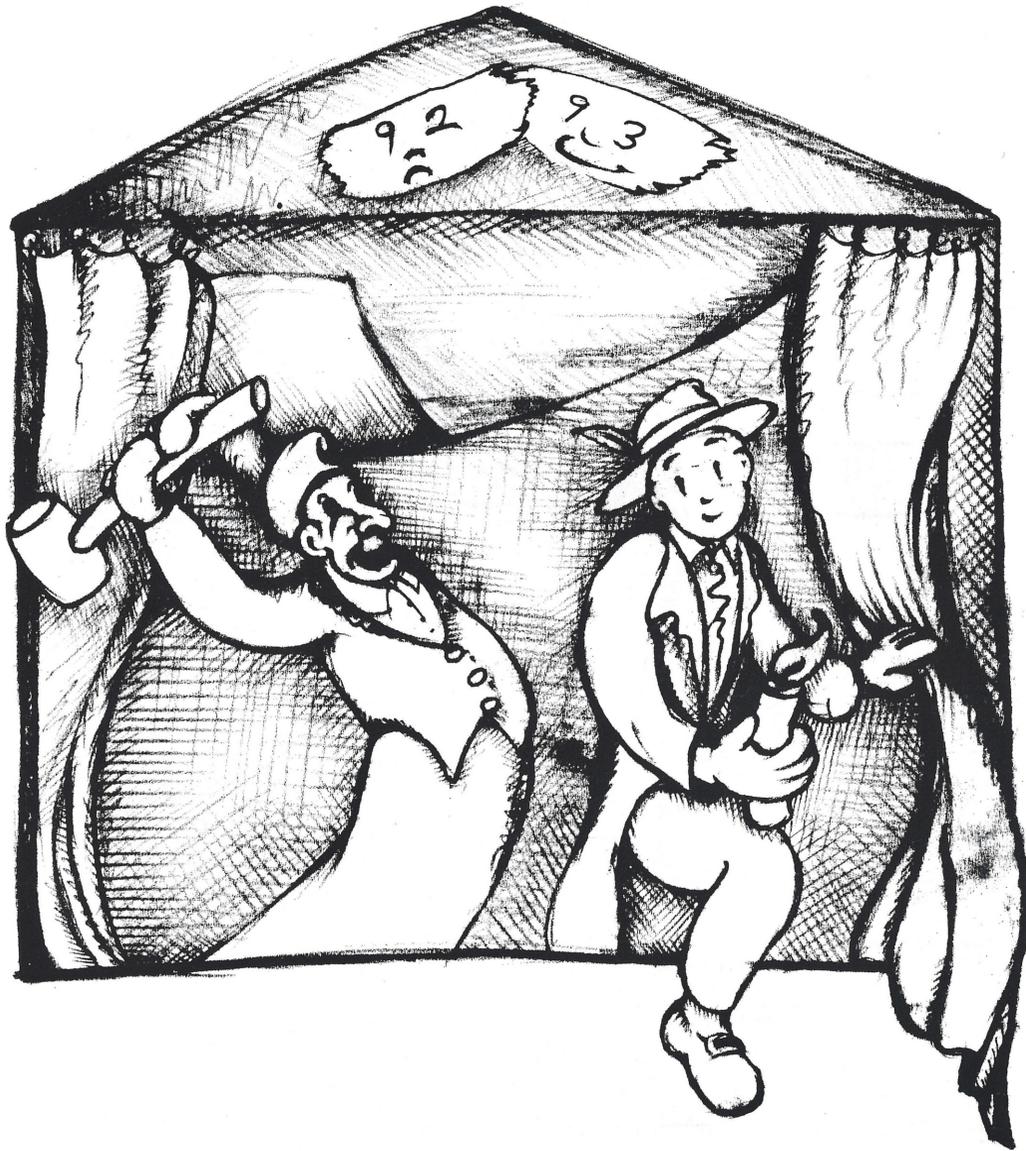


Foto: Rubin Sharif

LÜDI COIFFURE
 Barfüssergasse 4, Telefon 272 34 43

Basler Künstler zeichnen ihre Vorstellung vom Theater für den Bankverein
Theatersaison 1992/93: Aldo Bonato



 **Schweizerischer Bankverein**

Musik
für Geschäftsleute...



EXPERTA

EXPERTA TREUHAND AG 4002 Basel Steinengraben 22 Tel. 061/285 12 12 Fax 061/285 13 13

EXPERTA REVISION AG 4002 Basel Steinengraben 22 Tel. 061/285 12 12 Fax 061/285 13 15

RACOM UNTERNEHMUNGSBERATUNGS-AG

4142 Münchenstein Grabenackerstr. 15 Tel. 061/ 46 10 10 Fax 061/ 46 11 18

A T H E N A



**Boutique für
Grosse Grössen**

Steinenbachgässlein 30
(beim Steinenparking)
4051 Basel, Tel. 061 281 57 87

S'Theater

gheert uf d'Bihni –

nit uf d'Stroos.



PIANO-ECKENSTEIN

Seit 1864 tonangebend.

Schöne Momente
klingen immer nach.



Leonhardsgraben 48 · 4051 Basel · Wählen Sie 261 77 90



Full house
wünschen Euch
die Roche ianer.



**Auf Tasteninstrumenten
spielen wir die erste Geige.**

Flügel
Pianos
Historische
Tasteninstrumente
Kirchenorgeln

Fachliche
Beratung

Stimmungen
Reparaturen

Miete/Kauf

stoffer
ORGELN
PIANOS

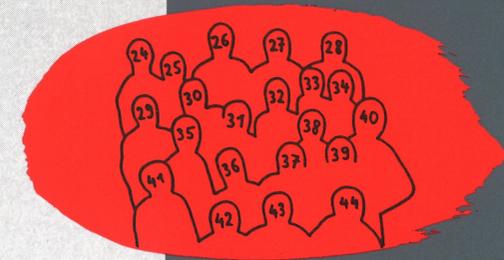
Theaterpassage, Theaterstr. 7
4001 Basel, Tel. 061 272 28 68

Orgeln
Keyboards
Synthesizer
Digital-Pianos
MIDI Systeme
Prof-Instrumente

Music + Computer
Music-Software

Fachliche Beratung

Orgel- und
Keyboardschule



- 24 Marc Wenke
- 25 Uwe Schröter
- 26 Darren Parish
- 27 Leon Kjellsson
- 28 Kenneth Herbert
- 29 Aki Kanda
- 30 Jutta Luder
- 31 Gyula Zentai
- 32 Markus Schaffer
- 33 Barbara Korge
- 34 George Prieto
- 35 Young-Soon Hue
- 36 Galina Gladkova
- 37 Miwa Horimoto
- 38 Edith Ebenberger
- 39 Marc Ribaud
- 40 Tibor Markus
- 41 Stephanie White
- 42 Eleonora Gori
- 43 Wendy Laraghy
- 44 Maria Guerrero

*Wir wünschen
Ihnen gute
Unterhaltung.*



**Basler
Kantonalbank**