

CAROUSEL



CAROUSEL

51 SAISON 2016/2017

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

RODGERS & HAMMERSTEINS CAROUSEL

**Musik von Richard Rodgers
Buch und Songtexte von Oscar Hammerstein II
nach dem Schauspiel «Liliom» (1909) von Ferenc Molnár
in der Adaption von Benjamin F. Glazer
Originaltänze von Agnes de Mille
Deutsche Fassung von Frank Thannhäuser**

Julie Jordan **Bryony Dwyer***
Billy Bigelow **Christian Miedl**
Carrie Pipperidge **Maren Favela**
Enoch Snow **Nathan Haller***
Nettie Fowler **Cheryl Studer**
Jigger Craigin **Andrew Murphy**
Mrs. Mullin/Schuldirektor **Myriam Schröder**

David Bascombe/Erster Sternwart /
Enoch Snow jr./Der andere Mr. Snow **Mario Fuchs**

Polizist/Zweiter Sternwart/Dr. Seldon
Thomas Reisinger

Louise **Anne Sauvageot**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir^{PLUS}

Ballett des Theater Basel

Bitte beachten Sie die Abendbesetzung.

Chor des Theater Basel

Basel Sinfonietta

Deutsche Dialoge, englische Songtexte.
Mit deutschen und englischen Übertiteln.

Musikalische Leitung **Ansi Verwey**
Inszenierung **Alexander Charim**
Choreografie **Richard Wherlock**
Bewegungschoreografie **Teresa Rotemberg**
Bühne **Stefan Mayer**
Kostüme **Ivan Bazak**
Licht **Roland Edrich**
Chorleitung **Henryk Polus**
Dramaturgie **Pavel B. Jiracek**

Musikalische Assistenz **Nikolaus Reinke**
Studienleitung **Ansi Verwey**
Ballettmeister_in **Cristiana Sciabordi, Thibaut Cherradi**
Korrepetition **Leonid Maximov, Iryna Krasnovska**
Regieassistenz **Ulrike Jühe**
Bühnenbildassistenz **Frederike Malke**
Kostümassistenz **Valentina Obergantschnig,**
Sophie Klebba
Regiehospitantz **Joel Mähne**
Bühnenbildhospitantz **Pia Schwarz**
Kostümhospitantz **Eva Maria Jäggi**
Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**
Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung **Claudia Christ**
Sprachcoaching **Dorothea Sidow**

Für die Produktion:

Bühnenmeister **Mario Keller, René Camporesi**
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**
Ton **Cornelius Bohn**
Video **David Fortmann**
Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer, Corinne Meyer, Hans Wiedemann, Nathalie Pfister**
Maske **Andrea Blick, Daniela Hoseus, Simone Mayer, Susanna Piccarreta, Susanne Tenner, Carolina Schorr**
Ankleidedienst **Barbara Rombach, Nicole Persoz, Mario Reichlin**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Bühnenbetrieb **Michael Haarer**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann,**
Stv. **Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**
Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Johannes Stiefel
Leitung Schreinerei **Markus Jeger**, Stv. **Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin**, Stv. **Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger**, Stv. **Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**
Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,**
Stv. **Gundula Hartwig**, **Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**
Liliana Ercolani
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 15. Dezember 2016 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause nach
dem 1. Akt

Aufführungsrechte Die Aufführung erfolgt durch
besondere Vereinbarung mit R & H Theatricals Europe
GmbH

Uraufführung am 19. April 1945 im Majestic Theatre,
New York City

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht
gestattet.

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Auf dem Rummelplatz sorgt der Ausrufer Billy Bigelow für Kundschaft auf Mrs. Mullins Karussell. Der gut aussehende Wüstling erregt insbesondere bei jungen Damen grosse Aufmerksamkeit, auch bei den Textilarbeiterinnen Julie Jordan und Carrie Pipperidge. Da seine eifersüchtige Chefin vermutet, dass es auf dem Karussell zu einer Berührung zwischen Billy und Julie gekommen ist, sucht sie die Auseinandersetzung. Als Billy sich auf die Seite der Mädchen stellt, wird ihm gekündigt. Während sich Carrie ein bürgerliches Leben an der Seite ihres zukünftigen Ehemanns Enoch Snow erträumt, findet Julie Gefallen an Billy. Trotz der Warnungen ihres Chefs, des Fabrikdirektors David Bascombe, und eines Polizisten beschliesst Julie, bei Billy zu bleiben und verliert ihren Job. Billy und Julie kommen sich näher.

Im Café Nettie Fowlers, bei der das frischvermählte Paar Billy und Julie Unterschlupf gefunden hat, laufen die Vorbereitungen für das traditionelle Meeresfrüchtepicknick auf Hochtouren. Carrie schmiedet Zukunftspläne mit Enoch Snow, der sich ein florierendes Fischgeschäft sowie reichen Kindersegen erhofft. Billy ist unglücklich über seine Arbeitslosigkeit und wird seiner Frau gegenüber gewalttätig. Julie kann ihren Mann davon abbringen, zu seinem alten Leben auf dem Karussell zurückzukehren: Sie gesteht Billy, dass sie schwanger ist. Um möglichst schnell an Geld zu kommen, geht Billy auf den Vorschlag seines Kumpanen Jigger Craigs ein, während des Meeresfrüchtepicknicks einen Raubüberfall auf den Fabrikdirektor Bascombe auszuüben.

ZWEITER AKT

Beim Picknick haben sich alle satt gegessen. Enoch Snow erwischt Jigger bei einem erfolgreichen Annäherungsversuch an Carrie und wendet sich tief enttäuscht von seiner zukünftigen Braut ab. Während einer Schatzsuche stehlen sich Billy und Jigger davon, um den geplanten Raubüberfall auf David Bascombe in die Tat umzusetzen. Bereits vor der Tat verspielt Billy seinen Anteil an dem noch nicht geraubten Geld. Als der Überfall misslingt, tötet Billy sich selbst. Julie gesteht dem sterbenden Billy ihre Liebe.

Im Himmel bekommt Billy die Chance, nach fünfzehn Jahren wieder auf die Erde zurückzukehren, um eine gute Tat zu vollbringen. Billy sieht, wie unglücklich seine älter gewordene Tochter Louise ist, die als Kind eines Verbrechers gehänselt wird.

Carrie hat mittlerweile neun Kinder mit Enoch Snow. Ihr ältester Sohn, Enoch Snow jr., eröffnet Louise, dass er sie heiraten möchte. Louise lacht ihn aus, woraufhin er ihren verbrecherischen Vater beschimpft.

Billy tritt auf Louise zu und gibt sich als Freund ihres Vaters aus. Er erzählt von ihm und will ihr einen gestohlenen Stern schenken. Louise weist den fremden Mann brüsk zurück und wird von ihrem Vater geschlagen. Sie empfindet jedoch keinen Schmerz.

Unerkannt nimmt Billy an Louises Schulabschlussfeier teil, wo mit einer bewegenden Rede an den Zusammenhalt der Gemeinschaft appelliert wird.

«You'll never walk alone.»

DIE WIEDER- VERZAUBERUNG DER WELT

Alexander Charim (Inszenierung) im Gespräch
mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

**Das Musical «Carousel» basiert auf einer berühmten
Vorlage – dem Schauspiel «Liliom» von Ferenc Molnár.**

Worin unterscheiden sich die beiden Stücke voneinander?

In «Liliom» steht die Geschichte eines Paares im Mittelpunkt: Liliom und Julie. Auch in «Carousel» dreht sich die Handlung natürlich um diese Protagonisten, doch erzählt das Musical darüber hinaus auch die Geschichte einer Gesellschaft. In «Carousel» haben die Figuren kaum die Möglichkeit, Intimität miteinander zu erleben, ständig sind Billy (wie die Liliom-Figur im Musical heisst) und Julie von anderen Menschen umgeben, die ihnen zuschauen und sie kommentieren. Auch wird der soziale und gesellschaftliche Rahmen, innerhalb dessen sich die Figuren bewegen – etwa in Bezug auf ihre Arbeitsrealität –, im Musical noch konkreter gezeichnet. Wenn in «Liliom» fünfzehn Jahre vergehen zwischen Lilioms Tod und seiner Rückkehr auf die Erde, spielt das für die Figuren im Stück nur insofern eine Rolle, als dass Lilioms Tochter in der Zwischenzeit erwachsen geworden ist. In «Carousel» spielt darüber hinaus eine Rolle, dass sich nach Billys Rückkehr tatsächlich die Zeit verändert hat: Manche Menschen sind reicher geworden, andere hingegen sind arm geblieben – es gibt Gewinner und Verlierer. Richard Rodgers und Oscar Hammerstein II. haben die Handlung sicherlich ganz bewusst vom Budapest des frühen 20. Jahrhunderts ins Neuengland des späten 19. Jahrhunderts verlegt, also in die Zeit der amerikanischen Industrialisierung, um die grossen gesellschaftlichen Umwälzungen dieser Periode, die bis heute spürbar sind, sichtbar zu machen. Ein weiterer Unterschied zwischen beiden Stücken ist, dass in «Liliom» sehr viel im Bereich des Nichtgesagten stattfindet: Die Protagonisten vermögen es nur begrenzt, ihr Innenleben mithilfe von Sprache mitzuteilen – vieles erschliesst sich nur «zwischen den Zeilen». Und dort, wo in «Liliom» die Sprache aufhört, beginnt in «Carousel» die

Musik. Mithilfe ihres Gesanges reflektieren die Figuren ihr Dasein und träumen sich mitunter weg. Ein Beispiel: Wenn Liliom im Schauspiel die Nachricht bekommt, dass Julie ein Kind bekommt, teilt er sich seinem Kumpan Ficsur (in «Carousel» Jigger Craigin genannt) mit den Worten mit: «Julie bekommt ein Kind.» Das ist alles, was Liliom in dieser Situation an Gefühlen preisgibt. In «Carousel» hingegen erleben wir an dieser Stelle den berühmten Song «Soliloquy», in dem Billy ein Wechselbad der Gefühle in Form eines musikalischen Selbstgesprächs durchläuft. Man bekommt in «Carousel» den Eindruck, dass die Musik eine verschlossene Welt öffnet und die Figuren noch einmal ganz anders zum Leben erweckt. Das Musical «vertont» also nicht etwa das Schauspiel, sondern begibt sich an einen Ort, an dem Molnárs «Liliom» nicht ist.

**Das Musical als eine Art Traumfabrik – eine Eigenschaft des
Genres insgesamt?**

Das Genre Musical produziert Seifenblasen. Es produziert Momente, in denen die Realität ausser Kraft gesetzt wird und auf einer anderen, irrealen Ebene darüber reflektiert wird, wie die Welt noch aussehen könnte. Deswegen «darf» das Musical auch all das auf der Bühne zeigen, was vielleicht sonst im Theater eher verpönt ist – es darf bunt sein, es darf kitschig sein. Immer wieder denke ich bei den Proben: Darf man das eigentlich, was wir hier gerade machen? Aber das Musical lebt davon, dass es bisweilen auch die Regeln des guten Geschmacks übertritt. Man muss in die Lust investieren, dass ein Musical teilweise auch banal ist, und sich im Rausch baden und in den Möglichkeiten, die das Genre einem bietet. Ich empfinde die Schamlosigkeit, ironiefrei unterhalten zu wollen, als äusserst befreiend. Das Tolle an «Carousel» ist, dass man immer wieder auf die Bruchlinien zwischen Traum und Realität gestossen wird, auf die Mechanismen des «Make-believe». Mit den Figuren passiert oft etwas, das sie vielleicht selbst nicht verstehen – wie etwa die Tatsache, dass sie plötzlich anfangen zu tanzen. Es erscheint dann fast so, als ob ein unsichtbarer Puppenspieler sie plötzlich anfasst und wie durch Magie bewegt. Das fasziniert mich. Ich denke, der entscheidende Grund, Musicals zu machen, ist, an der Wiederverzauberung der Welt zu arbeiten. Das ver-

sucht das Musiktheater im besten Falle immer, durch die Magie des Gesangs. Aber das Genre Musical ist diesbezüglich gerade deshalb so stark, weil es den Zauber selbst in den Mittelpunkt stellt. Insbesondere in «Carousel» ist dies virulent. Die Gefahr an dem Stoff besteht ja darin, dass man sich angesichts der Härte der dargestellten Welt quasi «im Dreck suhlt» und sich an der Misere der Figuren ergötzt, in einem geradezu pornografischen Sinne. «Carousel» entgeht der Gefahr: In den Momenten, in denen die Härte unerträglich erscheint, hebt das Musical ab.

Welche Bedeutung hat der Titel des Werkes: Ist das Karussell lediglich eine «Erlustigungsmaschine» (Elfriede Jelinek) oder ist es gar ein Sinnbild für die Welt im Kleinen?

Ein Karussell dreht sich und dreht sich bisweilen so schnell, dass einem schwindelig wird und man fast vergisst, wo man sich befindet. Alle Figuren in «Carousel» stehen unter einem enormen Druck. Die meisten haben keine Bildung genossen und besitzen kaum Chancen in der Welt. Sie müssen sich ihr Geld durch harte Arbeit verdienen. Wann immer der Druck, dem sie ausgesetzt sind, unerträglich wird, retten sie sich in den Traum – bis ihnen schwindelig wird. Das Karussell ist sowohl symbolisch als auch konkret der Ort, an dem man kurz vergisst, wie schlecht es einem geht, und an dem man in eine andere Wirklichkeit getragen wird. Natürlich sitzt man dabei einem Schwindel auf: Zwar meint man, sich auf dem Karussell zu bewegen, bleibt aber eigentlich immer am selben Platz.

Was reitet die junge Fabrikarbeiterin Julie, ihren Job – und damit auch ihre Lebensgrundlage – aufs Spiel zu setzen und einem Mann zu folgen, mit dem sie zunächst nur ein flüchtiger Hautkontakt und ein kurzer Wortwechsel verbindet?

Julie sieht auf dem Rummelplatz diesen Mann, Billy, in den sie sich wahnsinnig verliebt, und plötzlich wird diese Liebe wichtiger als alles andere. Julie hat das Rückgrat und die enorme Kraft – die fast kein anderer in dem Stück hat –, zu ihrem Gefühl zu stehen, und zwar bedingungslos. Auf der anderen Seite kann man Julies Verbindung mit Billy aber auch als eine Art Flucht lesen: Sie sieht ihre Freundin Carrie, die durch ihre Verlobung mit Enoch Snow auf dem

Weg in die Biederkeit und Fantasielosigkeit ist, und fasst den Entschluss, einen anderen Weg zu gehen. Auf dem Rummelplatz schaut Julie in die Leben anderer Menschen und sieht in Billy einen Seelenverwandten – weil auch er so sehr sucht. Und dann erlebt sie mit Billy einen Moment des Vertrauens und des Glücks, der allerdings recht unrealistisch ist, weil sich die beiden nie sagen: «Ich liebe dich», sondern lediglich von «If I loved you» singen («wenn ich dich lieben würde»). Es ist, wenn man so möchte, eine Flucht in den Konjunktiv. Aber dieser besondere Moment trägt Julie so weit weg, dass sie daraufhin alles aufgibt. Wir sind es heutzutage gewohnt, pragmatische Entscheidungen zu treffen und alle Konsequenzen unserer Schritte zu bedenken. «Carousel» zeigt, wie es ist, wenn man ganz aus seinem Gefühl heraus lebt. Das hat eine grosse Kraft. Gleichwohl sieht man auch die katastrophalen Auswirkungen dieser Lebensweise und den Abgrund, in den Julie und Billy stürzen – der zunächst erst einmal ein finanzieller ist.

In Billy lodert eine grosse Wut, die in der Gesellschaft allerdings kein Ventil findet – was ihn in gewisser Weise zu einem Vorgänger der Aussenseiterfiguren macht, die James Dean oder Marlon Brando wenige Jahre später auf der Leinwand verkörpern sollten. Wodurch speist sich Billys Aggression?

«Carousel» ist in mancher Hinsicht vopolitisch. Billy ist jemand, der ein Talent hat und in dem sehr viel Gefühl steckt: Wenn er auf dem Karussell steht und die Masse ihn bewundert, dann ist er glücklich wie ein kleines Kind, wie ein Schauspieler beim Applaus. Trotzdem bietet ihm die Gesellschaft keine Chancen. Er kann aber den Sachverhalt nicht ausdrücken, dass er deshalb chancenlos ist, weil die Gesellschaft ihn immer kleingehalten hat. Er findet keine Worte, um die politischen Verhältnisse zu beschreiben, und deswegen drückt sich alles, was in ihm brodelt, in Aggression aus. Aber obwohl Billy nicht viel zu wissen scheint, spürt man, dass er sehr viel ahnt. Er ist lediglich gefangen in der Sprachlosigkeit. Ich glaube zudem, dass Billy eine sehr auto-destruktive Seite hat. Er ahnt, dass ihm in dieser Gesellschaft nur ein Sauleben beschieden ist, und in gewisser Weise wirft er sein Leben daraufhin weg. Thomas Assheuer hat in Bezug auf Liliom einmal geschrieben: «Er vollzieht an sich die Strafe, die die Gesellschaft ihm aufer-

legt hat – nämlich, dass er nichts kann und nichts ist.» In dieser Welt hat auch die Liebe keinen Spielraum, weil der Alltag einen auffrisst: Billy und Julie haben kein eigenes Zuhause, kein Essen, kein Geld. Aber «man kann sich nur lieben, wenn man Geld hat», wie Bertolt Brecht einmal geschrieben hat. Diese Tatsache holt Billy und Julie ein, und zwar sehr schnell.

Die Liebe zwischen Billy und Julie wird nicht zuletzt auch dadurch auf die Probe gestellt, dass Billy seine Frau körperlich misshandelt und sie schlägt. Ist «Carousel» auch ein Stück über häusliche Gewalt?

Ja – und es ist auch ein Stück über das Stockholm-Syndrom einer Frau, die diese Partnerschaft trotzdem erhalten will. Mehrmals ist die Sprache davon, dass Billys Schläge Julie nicht wehtun, weil sie erkennt, was diese Schläge wirklich sind – nämlich auf eine verquere Weise ein Ausdruck von Liebe. «Carousel» zeigt, wie sich Gewalt in einer Gesellschaft weiterträgt: Der eine tut es dem anderen an, und der trägt es weiter. Wir erleben ständig Situationen, in denen Billy wie Dreck behandelt wird, etwa von der Polizei oder vom Fabrikdirektor. Als Billy stirbt, «trösten» die Umstehenden Julie, indem sie sagen, dass es besser sei, dass er gestorben ist. Es wird immer wieder gezeigt, was jemand wie Billy in dieser Gesellschaft wert ist: nämlich nichts. Ich denke oft darüber nach, wer heute die «Billys» in unserer Gesellschaft sind – vielleicht die jungen, arbeitslosen Männer in unseren Vorstädten, die «zu viel» Zeit haben und aus Langeweile gewalttätig werden? Das sind ebenfalls Menschen, denen die Gesellschaft kaum eine Perspektive bietet, weil sich niemand darüber Gedanken gemacht hat, wie man deren Talente entwickeln und einsetzen kann. Somit wird «Ausschussware» produziert, die niemand benötigt – was sich aber langfristig rächt.

Aufsteiger der Gesellschaft in «Carousel» sind Julies Freundin Carrie Pipperidge und ihr Mann Enoch Snow. Die beiden haben zwar Geld, trotzdem kann man das Paar aber kaum als glücklich bezeichnen...

Das Beispiel Carrie und Enoch – ein Paar, das im Vergleich zur Molnár-Vorlage im Musical aufgewertet ist – zeigt, dass

auch die pragmatischen und wirtschaftlich richtigen Entscheidungen im Leben nicht unbedingt glücklich machen. Carrie spürt instinktiv, dass der spiessige Enoch vielleicht doch nicht der ideale Partner ist und stürzt sich zwischenzeitlich in ein absurdes amouröses Abenteuer mit dem Halunken Jigger Craigin. Man hat das Gefühl, dass in Carrie noch etwas kocht, dass sie doch noch auf der Suche nach irgendetwas im Leben ist. Trotzdem wählt sie Enoch Snow, und ihre Wahl sorgt dafür, dass sie wirtschaftlich aufsteigt und letztendlich gut überlebt.

Allerdings erscheint diese Form des Überlebens wie ein darwinistisches «Survival of the fittest», gründet doch der Reichtum Enoch Snows auf Betrug: In seiner Fabrik verkauft er Heringe als Sardinen und erwirtschaftet mit diesem Schwindel ein Vermögen. Jeder scheint gegen jeden zu kämpfen. Wie ist in diesem Lichte die Hymne «You'll never walk alone» zu verstehen, mit der «Carousel» schliesst?

«You'll never walk alone» mag wie eine Fantasie anmuten, aber man darf diese Fantasie nicht denunzieren. Sie hat ihre Berechtigung in dem Sinne, dass das Musical die Fantasie beziehungsweise den Traum neben der Realität gleichberechtigt behauptet. «You'll never walk alone» ist zwar keine Zustandsbeschreibung, aber ein Versprechen. Es ist der amerikanische Traum, wenn man so möchte. Dieser Traum ist nicht – und das ist irgendwie auch schockierend – das Ändern der Verhältnisse, das Bauen einer anderen Welt, in der es diese Art von Ungerechtigkeit und Armut nicht mehr gibt. Der amerikanische Traum ist hier vielmehr die Solidarität, das Mehr an Miteinander.

«Carousel» wurde im April 1945 uraufgeführt, noch vor der Kapitulation Deutschlands im Zweiten Weltkrieg und vor Hiroshima und Nagasaki. Was bedeutet das Datum «1945» für das Verständnis des Werkes?

Man hat das Gefühl, dass in «Carousel» eine versunkene Welt verborgen liegt, die aus vielen unterschiedlichen Schichten besteht. Man spürt die Welt Ferenc Molnárs: die versunkene Welt der K.-u.-k.-Monarchie, die Zwischenkriegszeit und die jüdische Kultur, die ja für die Gattung Operette und später das Musical wichtige Impulse gesetzt

hat. Ich stelle mir oft vor, wie der traurige alte Molnár, der aus Europa fliehen musste, 1945 hochgradig depressiv in seinem Apartment im New Yorker Plaza Hotel vor sich hin lebte. 1945 heisst aber auch: Das Leben geht weiter. Das ist, glaube ich, auch die Botschaft, die die Leute damals hören wollten: dass man aufsteht und weitergeht, und dabei nicht alleine ist. Aus unserer heutigen Perspektive mutet es geradezu unglaublich an, dass zu der Zeit überhaupt ein Werk wie «Carousel» produziert wurde. Aber sowohl damals als auch heute scheint zu gelten, dass das Weltenkarussell sich weiterdreht – komme, was wolle. The show must go on.

AUF DER ACHTERBAHN

Notizen zu Rodgers & Hammersteins «Carousel»

Er war Stammgast in dem prunkvollen, goldverzierten Literatencafé an der Budapester Ringstrasse, das den verheissungsvollen Namen «Café New York» trug. Als Journalist hatte sich der Spross einer angesehenen jüdischen Arztfamilie bereits seine Sporen verdient, doch sein Herz schlug fürs Theater: Während seines Jurastudiums in Genf hatte er mehrmals Paris besucht und dort die französischen Boulevardkomödien kennengelernt, die seinerzeit en vogue waren. Inspiriert kehrte er nach Ungarn zurück, legte seinen Geburtsnamen Ferenc Neumann ab und veröffentlichte fortan unter dem Namen Ferenc Molnár. Noch war er zwar nicht der «Prophet der Budapester Gründerjahre» (Otto F. Beer), als der er später in die Literaturgeschichte einging, doch sollte Molnár ab 1902 eine Reihe von Theaterstücken verfassen, die erfolgreich in Budapest uraufgeführt wurden und ihm zu beträchtlicher Bekanntheit verhelfen. Ebenso bekannt wie seine Theaterstücke war Molnárs schillerndes Privatleben, insbesondere seine zahlreichen amourösen Verstrickungen. 1906 heiratete er die Journalistin Margit Vészi, die ein Jahr später eine Tochter gebar. Die Gerüchteküche in Budapest brodelte: Molnár wurde nachgesagt, nicht nur untreu, sondern auch gewalttätig zu sein und Frau und Kind zu misshandeln. Die Scheidung liess nicht lange auf sich warten. Wie als eine Art Verteidigung verfasste er 1908 im Feuilleton ein kurzes «Schlummermärchen», in dessen Zentrum ein grober, aber liebevoller Vater steht. Ein Jahr später, 1909, sass der 31-jährige Molnár auf der Suche nach einem Stoff für ein neues Theaterstück erneut im Café New York und fasste den Entschluss, sein «Schlummermärchen» für die Bühne zu bearbeiten und daraus die Vorstadtlegende «Liliom» zu formen. Noch konnte Molnár nicht ahnen, dass das Schicksal ihn und seine Budapester Vorstadtlegende einst fort vom Café New York über den Atlantik tragen würde – ins «echte» New York, wo er auf der Flucht vor der Shoah eine neue Heimat finden und «Liliom» in der Bearbeitung als «Carousel» den Broadway erobern sollte.

Kleiner Mann, was nun?

Im «Schlummermärchen» sowie in «Liliom» erzählt Molnár die Geschichte eines Hutschenschleuderers namens Andreas Závoczki (Spitzname: Liliom) – ein rabiater Tunichtgut, der Menschen auf dem Rummelplatz des Budapester Stadtwäldchens zum Lachen bringt und doch im Leben selber nichts zu lachen hat. «Natürlich ist das Lustige, mit dem Liliom das Publikum von einem Alp befreit, nur das Umkehrbild einer tiefen Verzweiflung» (Thomas Assheuer), die Liliom im Verlauf der Handlung in den Abgrund zu treiben vermag. Obwohl Liliom im Stück durch Gewaltakte Schuld auf sich lädt, verspricht sein Name (ungarisch für Lilie) Sühne, ist die Lilie doch traditionell ein Symbol der Reinheit und erscheint in der Welt der Sagen oft auf dem Grabe unschuldig Getöteter. Liliom ist ein Opfer der Verhältnisse und ist trotzdem stets darauf bedacht, nicht als ein solches betrachtet zu werden: «Für ihn, den Unbeherrschten, ist Mitleid eine Geste der Macht, die ihn zum Opfer stempelt und entwürdigt» (Assheuer). Deshalb auch stösst er alle Gesten der Zuneigung und des Mitleids unwirsch von sich, verprellt die Frau, die ihn liebt (Julie), und straft sie nicht nur mit der Gewalt seiner Schläge, sondern auch mit der Härte seiner Worte: «Molnár zwingt uns dazu, die Tragödie seiner Menschen dort aufzusuchen, wo sie auf den ersten Blick niemand vermutet: in der Zerstörung der Sprachverhältnisse (...). Die Verletzungen, die sie (die Figuren) sich zufügen, sind Verletzungen, die aus dem Innersten der Sprache kommen. Die Wörter schneiden nicht nur ins Fleisch, sondern gleich auf die Knochen» (Assheuer). Und das bis zum bitteren Ende. Selbst der vermeintlich sentimentale Schluss im Himmel bietet keine (sprachliche) Erlösung, «zertrümmert Molnár doch (auch dort) jede sprachmetaphysische Hoffnung, es könne einen himmlischen, einen Naturfrieden der Wörter geben – eine Sprache, die gerecht und bedeutend ist und den anderen wahrhaft erreicht» (Assheuer).

Schön ist so ein Ringelspiel

Als symbolisches Zentrum der bei Molnár porträtierten Vorstadtwelt erscheint das Karussell. Auf dem Rummelplatz ist das Karussell eine Maschine, die Menschen «immer wieder wie neu erscheinen lassen konnte, auch wenn sie immer wieder die Alten waren, wenn sie davon herunterstiegen oder daraus hervorkamen, diese Verviel-

fältigungsmöglichkeiten (...) machen aus den Menschen vorübergehend etwas, denke ich, das sie auf alle anderen Menschen bezieht, indem eine Vergnügungsmaschinerie sie, die Menschen, sich selbst abnimmt, sie ihrer selbst enthebt» (Elfriede Jelinek). Doch auch auf dem Rummelplatz «wird in kleiner Münze heimgezahlt, auch hier herrscht der unerbittliche Kampf ums Überleben, um Achtung und Anerkennung. Es gibt Opfer und Verlierer; auf dem grausamen Karussell des Lebens, scheint Molnár zu sagen, ist kein Platz für alle» (Assheuer).

Die Dusterheit des Stoffes wirkte befremdlich auf das Publikum, das sich bei der Uraufführung von «Liliom» am 7. Dezember 1909 im Budapester Vígszínház versammelt hatte. Gewohnt war man in diesem «Lustspieltheater» eher leichte, französische Kost: Einen Selbstmörder auf der Bühne zu zeigen kam einem Tabubruch gleich. Das Stück fiel durch. Wenig später unternahm Ferenc Molnár aufgrund einer unerwiderten Liebe zu einer Schauspielerin selbst einen Suizidversuch, der allerdings missglückte. 1912 erlebte «Liliom» bei der deutschen Erstaufführung am Berliner Lessingtheater einen Achtungserfolg. Erst 1913 wendete sich das Blatt: Bei der österreichischen Erstaufführung im Wiener Theater in der Josefstadt wurde «Liliom» in der Bearbeitung von Alfred Polgar stürmisch bejubelt und trat von Wien aus einen Siegeszug um die ganze Welt an. Die Jahre des Ersten Weltkrieges, in denen Molnár zeitweise als Kriegsberichterstatte an der galizischen Front arbeitete, unterbrachen den Erfolg «Lilioms» zunächst – doch nach 1918, in der Zwischenkriegszeit, wurde «Liliom» eines der meistgespielten Werke auf den internationalen Bühnen, und Ferenc Molnár zu einem der am häufigsten aufgeführten Autoren. Auch Berlin war nun vollkommen im «Liliom»-Fieber – legendäre Aufführungen entstanden, wie 1922 im Theater am Kurfürstendamm mit Max Pallenberg als Liliom, und vor allen Dingen 1931 an der Volksbühne Berlin, wo Hans Albers den Liliom gab und damit seine Paraderolle fand. 1800 Mal (!) sollte Albers im Laufe seiner Karriere insgesamt in diese Rolle schlüpfen (Aufführungen der Nachkriegszeit eingerechnet) und seinen Song «Komm auf die Schaukel, Luise» dazu schmettern. 1933 wurde Molnár von den Spielplänen Nazideutschlands gestrichen, doch auch auf Exilanten übte der Stoff

grosse Anziehungskraft aus: Fritz Lang etwa drehte 1934 eine «Liliom»-Verfilmung in Frankreich.

Molnár selbst war gezwungen, Budapest 1937 zu verlassen und vor dem nationalsozialistischen Terror zu fliehen. Über Umwege erreichte er 1940 schliesslich die Stadt New York, wo Ingrid Bergman zur selben Zeit als Julie in «Liliom» auf der Bühne stand. Molnár zog in das Apartment Nr. 835 im Plaza Hotel am Central Park, wo er bis zu seinem Lebensende wohnen blieb. Er verliess das Hotel kaum und war von schweren Depressionen gezeichnet. Verbittert blickte er auf die Welt: «Wir entgingen Folter und Ermordung, wie sie so viele unserer Verwandten in Budapest und im Konzentrationslager ereilt hatten, durch die Flucht ins Ausland; dadurch wurde unser Leben jedoch lediglich um einige Jahre verlängert» (Molnár in «Gefährtin im Exil»). Sein Freund und Schriftstellerkollege Friedrich Torberg, ebenfalls Exilant, hat Molnárs Leben in New York in seiner Anekdotensammlung «Die Tante Jolesch» verewigt und Molnárs kleinen Radius zwischen der 5th und 6th Avenue auf humorvolle Weise beschrieben.

Boulevard of Mended Dreams

Die Stadt New York pulsierte, und nirgendwo war ihr Herzschlag deutlicher zu spüren als auf dem Broadway. Ambitionierte Theaterproduktionen auf die Bühne zu bringen und das musikalische Unterhaltungstheater weiterzuentwickeln, war nicht erst mit dem Zustrom der europäischen Exilanten auf die Tagesordnung der Broadwayproduzenten gerückt – wengleich die Geflüchteten einen erheblichen Beitrag zur Kreativität auf dem Broadway leisteten.

Bereits 1918 war in New York die Theatre Guild gegründet worden, ein Schriftstellerverband, der sich darauf spezialisiert hatte, herausragende europäische und amerikanische Dramen für den Broadway zu adaptieren. Produziert hatte die Theatre Guild unter anderem das Theaterstück «Porgy» sowie George Gershwins Oper «Porgy and Bess» nach der gleichnamigen Novelle von DuBose Heyward. 1921 hatte die Guild zudem die New Yorker Premiere von Molnárs «Liliom» herausgebracht, in einer Übersetzung des irisch-stämmigen späteren Hollywood Drehbuchautors Benjamin Glazer («The Jazz Singer», 1927; «Mata Hari», 1931). Federführend bei der Theatre Guild waren Theresa Helburn und Lawrence

Langer. Beide hatten eine progressive Einstellung und zeichneten sich dadurch aus, Autorenteams einen fruchtbaren Boden zu bereiten, um sich künstlerisch zu entfalten. Dazu gehörten auch zwei der unangefochtenen Sterne des Broadwayhimmels: Komponist Richard Rodgers (1902–1979) und Librettist Oscar Hammerstein II (1895–1960). 1943 begann die Partnerschaft des Autorenduos – mit einem Werk, das eine neue Ära des amerikanischen Musicals einläutete: «Oklahoma!», nach dem Drama «Green Grow the Lilacs» von Lynn Riggs. Wurden Musicals zuvor meist nach dem Rezept «funny jokes, love songs, fast dancing and some pretty girls in the chorus» (Hammerstein) gekocht, so entwickelten Rodgers & Hammerstein hier ein veritables Musikdrama, in dem nicht etwa einzelne Shownummern beliebig aneinandergelagert wurden – wie vorher üblich –, sondern die Musik tatsächlich mit Handlung verbunden war. Theresa Helburn und Lawrence Langer, die «Oklahoma!» im Rahmen der Theatre Guild produziert hatten, suchten nach dem überwältigenden Erfolg des Werks nach einem Nachfolgeprojekt für das Autorenteam – und schlugen als Stoff Molnárs «Liliom» vor. Rodgers & Hammerstein waren zunächst skeptisch – zum einen wegen des «bitteren, pessimistischen Endes, das für ein Musical unpassend war» (Rodgers), zum anderen wegen des Budapester Lokalkolorits. «Aber Terry (Theresa Helburn) und Lawrence waren hartnäckig. Sie betonten, dass der Schauplatz nicht zwangsläufig Budapest sein müsse; es konnte dort spielen, wo wir wollten. Terry schlug vor, es nach New Orleans zu verorten, aber auch das schien nicht richtig. Ich schlug vor, die Geschichte nach Neuengland zu verlegen, was einhellige Zustimmung erfuhr» (Rodgers). Der Grundstein zum Musical «Carousel» war gelegt. Doch bedeutete es kein leichtes Unterfangen, Ferenc Molnár davon zu überreden, die Rechte für eine Vertonung von «Liliom» freizugeben. Mehrere Komponisten hatten dies bereits versucht, darunter Kurt Weill, Giacomo Puccini und vermutlich auch George Gershwin. Molnárs berühmte Absage an Puccini lautete: «Wenn Sie mein Stück vertonen, wird alle Welt von einer Puccini-Oper sprechen. So aber bleibt es ein Stück von Molnár.» Rodgers & Hammerstein hingegen erhielten den Zuschlag: «Wir fühlten uns geehrt, als Molnár, nachdem er «Oklahoma!» gesehen hatte, uns die Genehmigung für eine Vertonung erteilte.»

Eines Tages erschien Molnár bei den Proben zu «Carousel»: «Dort, ganz hinten im Theater, den Mantel um die Schultern gelegt und das Monokel im rechten Auge, sass Ferenc Molnár. Wir hatten uns nie zuvor gesehen, niemand hatte uns gesagt, dass er da sein werde, und ich hatte Angst. «Dreh dich nicht um», flüsterte ich Oscar zu, «aber Molnár sitzt in der letzten Reihe.» Beide begannen wir zu schwitzen. An diesem Nachmittag sah nichts richtig aus, klang alles falsch. Wir sahen alles durch Molnárs kritisches Auge und hörten alles durch seine missbilligenden Ohren. Im Geiste begann ich Listen von Entschuldigungen und Erklärungen zu machen. Ich war mir sicher, dass er den neuen Schluss hassen würde. Um der Geschichte etwas Hoffnungsvolles zu geben, hatten wir die Szene in eine Highschool-Abschlussfeier umgewandelt, in der Louise, die unglückliche, verängstigte Tochter von ihrem toten Vater ermutigt wird, die Worte des Songs «You'll never walk alone» zu beherzigen. (...) Dies veränderte vollkommen den Geist des Originals, sodass wir eine demütigende Standpauke des Autors erwarteten» (Rodgers). Doch Molnárs Urteil fiel wohlwollend aus: «Was Sie getan haben, ist so schön. Und wissen Sie, was mir am besten gefällt? Das Ende!»

Auf dem Weg zu «Carousel»

Der künstlerische Entstehungsprozess von «Carousel» gestaltete sich indes als nicht unkompliziert. Richard Rodgers musste sich zunächst der Frage stellen: «Wie singt man Liliom?» – eine Figur, die zwar auf dem Karussell nicht auf den Mund gefallen ist, jedoch im eigenen Leben und in Bezug auf die eigenen Gefühle sprachlos erscheint. «Auf einmal hatten wir die Idee zu einem Selbstgespräch («Soliloquy») am Ende des ersten Aktes, in dem der Hauptdarsteller seine gemischten Gefühle über die bevorstehende Vaterschaft offenbaren konnte. Das brach das Eis» (Rodgers). Rodgers und Hammerstein machten sich daran, verschiedene Konventionen im Musical zu brechen: «Wegen der Ouvertüre zu «Carousel» beschloss ich, dass es keine geben würde. Ich war es leid – und bin es noch – den Klang während einer Ouvertüre aus dem Orchestergraben zu hören. Ich versuchte dieses Problem zu umgehen, indem ich mit einer pantomimischen Szene eröffnete, bei der das Orchester ein einziges Stück spielte, den «Carousel Waltz», und

nicht das gewöhnliche Medley. Auf diese Weise gaben wir dem Publikum ein Gefühl für die Charaktere der Geschichte und halfen, die Atmosphäre des ganzen Stückes zu etablieren.» Dieser «Carousel Waltz» wurde virtuos in Szene gesetzt von der Choreografin Agnes de Mille (Nichte des grossen Hollywoodregisseurs Cecil B. DeMille) und Regisseur Rouben Mamoulian und gilt hinsichtlich der Darstellbarkeit von Handlung mithilfe von Bewegung und Tanz als Pionierleistung.

Rodgers & Hammerstein verlegten die Handlung vom Budapest des frühen 20. Jahrhunderts in den amerikanischen Bundesstaat Maine des Jahres 1873 – in eine Zeit, in der sich in Amerika eine neue Gesellschaft formierte, weg von der Landwirtschaft hin zur Industrialisierung. In der Zeit, die zwischen Billys Tod und seiner Rückkehr auf die Erde vergeht – die Jahre 1873 bis 1888 – verändern sich die Verhältnisse: Zu Beginn von «Carousel» erleben wir Menschen, die trotz ihrer Berufstätigkeit kämpfen müssen, um sich (finanziell) über Wasser halten zu können. Später, gegen Ende des Stückes, ist eine Mittelschicht entstanden. Gewerkschaften haben sich in Amerika formiert. Es gibt Profiteure. Julie und ihre Tochter Louise jedoch gehören nicht dazu – sie sind nicht «mitgekommen».

E pluribus unum

«Carousel» entstand 1945 am Ende einer Ära: Zwischen 1933 und 1945 hatte der demokratische Präsident Franklin D. Roosevelt das Land regiert und mit seiner progressiven Politik zu einer erheblichen Verbesserung der sozialen Zustände in den USA beigetragen, u. a. durch die Einführung sozialer Sicherungssysteme im Rahmen des «New Deal» sowie durch die Stärkung von Gewerkschaften und Minderheiten. In der Kunst schlug sich die Ära Roosevelt auf unterschiedlichste Weise nieder – so etwa in der Musicalrevue «Pins and Needles», die die Gewerkschaft der Textilarbeiterinnen 1937 am Broadway uraufführte und damit ein Jahr später auch ins Weisse Haus zu einer Aufführung vor Präsident Roosevelt und seiner Frau Eleanor eingeladen wurde. «Carousel» reflektiert in seiner Darstellung sozialer Ungerechtigkeit die politische Temperatur der Roosevelt-Jahre sowie die aktuellen Gewerkschaftsbewegungen in den USA. Am 12. April 1945 sollte «Carousel» erstmals vor Publikum

ein «Tryout» erleben. Am selben Tag verstarb Franklin D. Roosevelt. «Niemand, der in der Ära Roosevelt gelebt hat, wird den Tag, an dem es passierte, je vergessen können, oder den seltsamen persönlichen Verlust, der im ganzen Land zu spüren war» (Rodgers).

Die Uraufführung von «Carousel» in New York am 19. April 1945 war ein rauschender Erfolg. 890 Vorstellungen im Majestic Theatre wurden gegeben, ausserdem gewann das Werk den begehrten New York Drama Critic Award für das beste Musical des Jahres. Der eifersüchtige Kurt Weill schrieb an seine Frau Lotte Lenya (Brief vom 18. Mai 1945), dass Richard Rodgers hinsichtlich der beiden im gleichen Jahr uraufgeführten Werke «The Firebrand of Florence» (von Kurt Weill) und «Carousel» die erste Runde gewonnen hatte.

«Carousel» war das Stück der Stunde. Mitten im Zweiten Weltkrieg lautete die Botschaft an die amerikanische Bevölkerung im Land und an den Kriegsschauplätzen: «You'll never walk alone.»

Bereits am 1. Mai 1945 kam eine Singleversion des Liedes, gesungen von Frank Sinatra, auf den Markt, die im Radio unentwegt wiederholt wurde. Frank Sinatra war ursprünglich auch für die Rolle des Billy in der Verfilmung von «Carousel» aus dem Jahre 1956 vorgesehen, doch übernahm stattdessen Gordon MacRae. Sinatra sollte «You'll never walk alone» gegen Ende seines Lebens wieder singen – zur Amtseinführung von Präsident George Bush sen. 1989. Die Sopranistin Renée Fleming wiederum sang das Lied im Konzert zur Amtseinführung von Präsident Barack Obama im Jahr 2009. Ob bei politischen Grossveranstaltungen unterschiedlicher Couleur oder bei Spielen des Fussballclubs FC Liverpool: «You'll never walk alone» ist über die Jahre zu einer Hymne der Gemeinschaft und der Hoffnung geworden.

... und dann und wann ein weisser Elefant

Für Ferenc Molnár jedoch, der zurückgezogen in seinem kleinen New Yorker Hotelapartment wohnte, war die Hoffnung nicht in Greifweite. 1947 nahm sich seine langjährige Gefährtin Wanda Bartha in New York das Leben. Nach zahlreichen skandalträchtigen Ehen und Liebeleien war Wanda Bartha sein Anker geworden. Doch sie konnte den Verlust

ihrer Familie während der Shoah nicht verkraften. Molnár schrieb: «Wanda starb – mein einziges Licht ging aus ... Nun gibt es keine Hoffnung mehr im Leben! Wanda machte den Gedanken an meinen Tod, der mich immer mit Grauen erfüllt hatte, erträglich für mich.» Ferenc Molnár starb 1952 an den Folgen von Magenkrebs. Nicht nur im Budapester Café New York lebt sein Andenken noch heute fort.

Pavel B. Jiracek

ENTDECKERISCHES HÖREN

Über die Musik von «Carousel»

Als Dirigent steht man vor der Wahl, welche persönlichen Erfahrungen als Musiker und Zuhörer in das Studieren und Ausführen jeder neuen Partitur, die einem begegnet, investiert werden können. Karlheinz Stockhausen bemerkt in seinem Vortrag «Zuhören ist eine Kunst» (November 1961) Folgendes über den «richtigen Entdecker»: «Das entdeckeri-sche Hören ist in seiner Art des schöpferischen Hörens ein Aufdecken von vorhandenen Zusammenhängen und Beziehungen.»

Aus dem Fussballstadion zurück auf die Bühne

Schon die Tatsache, dass Librettist Hammerstein und Komponist Rodgers sich von Molnárs eher düsteren Vorstadtle-gende «Liliom» dazu anregen liessen, gegen Ende des Zwei-ten Weltkrieges ein amerikanisches Musical zu schaffen, bietet bei jeder neuen Produktion von «Carousel» erneut die Gelegenheit, die musikalischen Wurzeln der Komposi-tion zu pflegen. Einige Nummern aus dem Musical wie der Prolog, «June is bustin' out all over» und «You'll never walk alone» haben sich inzwischen fast selbstständig gemacht – sprich, wir haben bei dieser Neueinstudierung die zusätzli-che Aufgabe, die musikalischen Nummern, die lustvoll ein Eigenleben bis ins Fussballstadion entwickelt haben, wieder ins Musical einzuladen, ohne dabei die Popularität dieser Nummern als Zweckentfremdung zu sehen. Wenn es Puc-cinis «Nessun dorma» («Turandot») trotz wiederholter Aus-wärtsspiele im Fussballstadion geschafft hat, sich ebenso prunkvoll wieder im Opernkontext einzubürgern, sehe ich keine Schwierigkeit, «You'll never walk alone» aus den eng-lischen Fussballstadien nach Basel zu locken.

Der Prolog, besser bekannt als «Carousel Waltz», zeigt einen Reichtum an Orchestrationseinfällen, die sich klangmale-ri-sch in Richtung Richard Strauss bewegen, der einst behauptete, er könne das Knistern eines Butterbrot-papiers mit seiner Orchestration malen. Im «Carousel Waltz» wird die verschlafene Welt eines Rummelplatzes mit Karussell vom Orchester durch tiefe Streicher und Posaunen als

Grundlage einer langsamen Holzbläser-Geistermelodie mit offenen Quarten und Quinten zum Leben gebracht. Aus dem langsamen Anfang des Prologs entwickelt sich eine in dem Walzer übersetzte Erzählung des Alltags eines Rummelplat-zes. Die Energie der Walzerabschnitte durchläuft ein Spek-trum vom derben Schuhplattlergefühl bis hin zu einer Ele-ganz wie in Tschairowskys «Schwanensee». Man kommt nicht daran vorbei, beim Hören des schmetternden Posau-nenmotivs, das die Unschuld des Freudenwalzers unter-bricht, die Verwandtschaft zu Strauss' blutigen Walzer zum Thema «und über Leichen hin, werd' ich die Knie hochhe-ben, Schritt für Schritt» in «Elektra» zu ahnen. Im Prolog wird die Möglichkeit des Glücks und des drohenden Unheils durch drei klare Brüche im Tanzzwang des Walzers voraus-gesagt. Ein Schema (Walzeralltag – Träume der Klarinetten und Harfe – Walzeralltag – intime Streichersehnsucht – Wal-zeralltag – Trauer der Fagotte) ist deutlich zu erkennen, bevor der Walzer flamboyant mit Blechbläserschall und Pau-kenwirbel zu Ende geht.

Orchesterfarben

In der Aufführungsgeschichte von «Carousel» gab es aus Platz- und Kostengründen schon viele Kompromisse in Sachen Orchesterbesetzung. Bei Tourneeproduktionen des Stücks, bei denen mindestens acht Vorstellungen pro Woche von der Besetzung abverlangt werden, sowie bei Aufführungen an kleineren Bühnen werden Fassungen von «Carousel» häufig mit Keyboards als Ersatz für Solisten und Gruppen des Orchesters gespielt. Viele musikalische Details werden so der Funktionalität geopfert.

In der Originalfassung der Partitur, die wir in Basel spielen, trägt jedes Instrument im Orchester zur Erzählung bei. Laut Komponist Richard Rodgers darf die Harfe als Herzstück der Partitur nicht fehlen. Die Harfenstimme von «Carousel» for-dert den Spieler sowohl technisch als auch dramatisch: der Spieler hat viele solistische Momente, die mal zart, mal ver-spielt, mal verzweifelt das Geschehen auf der Bühne kom-mentieren, und trägt erheblich zur Farbdefinition der Strei-cher- und Holzbläsergruppen bei. Die Geigen werden gerne verwendet, um dem Zuhörer einen neuen Gedanken oder ein musikalisches Thema zunächst schlicht anzubieten, bevor andere Instrumente das neue Material weiterentwi-

ckeln. In dem Duett «If I loved you» zwischen Julie und Billy werden die vier Töne, die im vorherigen Duett zwischen Carrie und Julie von Oboe und Klarinette als Erkennungsmotiv für Julie Jordan etabliert wurden, zärtlich von den Geigen angeboten, um dem Zuhörer die Möglichkeit und Magie der Liebe zwischen Billy und Julie einzuflüstern. Für diese Liebe ist durchgehend die Tonart Des-Dur reserviert.

Durch eine lange Kette schlichter Achteln, unterstützt von der Harfe, wird die Monotonie der Fabrikarbeit klar dargestellt. Der Komponist hat hier eindeutig in Mozarts Trickkiste des Alberti-Basses gegriffen. Die Alliteration im Libretto erzeugt streckenweise eine ähnliche Energie wie Wagners Stabreime. Zum Textabschnitt «with her little tail a-swishing ev'ry lady fish is wishin' ...» spiegelt sich die flinkernde Bewegung des besagten Fisches und der Konsonanten in einer Kette brillanter Triller der Cellogruppe.

Der Chor wird musikalisch eingesetzt, um gleichzeitig die enge Verbundenheit und die Grundlagen für Verfeindungen in einer kleinen Dorfgemeinschaft zu unterstreichen. Wir sehen eine klare Geschlechtertrennung in dieser nicht heilen Welt, wenn ausschliesslich Männer in «Blow high, blow low» die Freuden des Walfanges anpreisen. Was Frauen sich in dieser Gesellschaft von der Ehe versprechen, wird durch die Tonart a-Moll deutlich, in der sich die Chordamen auf Carries bevorstehende Ehe mit Mr. Snow freuen. Die Melodie zum Text «When you walk down the aisle» lebt von jazzartigen Punktierungen, die gleichzeitig ein Ausdruck von Freude wie von Tränen sein könnten.

Der Antiheld Billy Bigelow bekommt eine operntaugliche Arie gegen Ende des ersten Aktes («Soliloquy»). Seine Hoffnungen werden vom Orchester mit Zärtlichkeit und Humor unterstützt. Wenn Billy aber am Ende seines Monologs die Entscheidung trifft, sein Leben zu ändern, ändert sich die Orchesterbegleitung schlagartig zu einer Unheil versprechenden chromatischen Phrase der tiefen Streicher.

Vor der Uraufführung von «Carousel» schrieb der nervöse Librettist: «Es wird wahrscheinlich eine Zugabe geben. Falls nicht, werden Librettist und Komponist sich in den Charles-Fluss werfen.» Wir haben schon die Zugaben parat.

Ansi Verwey