

GIOACCHINO ROSSINI
IL BARBIERE DI SIVIGLIA
DEUTSCHE OPER BERLIN

rufen. Alt
rauen und
senschaft
artig beein-

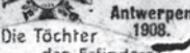
Goldene
Medaille



Paris

und
Ehrenkreuze.

Die Töchter
des Erfinders.



Antwerpen
1908.

ohne Er
Beschreib
h mit den
und trotz
Bart lang
es Balsan
l zum He
dass soga
habe, füg
openhagen.
der Welt:



Färbylecht
die
Haut,



Zu haben bei
den bedeutenden
Coiffeurs und
Parfümeuren

MÉLANOGENE DICQUEMARE in Rouen

Zur Färbung der Haare und
des Bartes in SCHWARZ-BRAUN,
KASTANIEN, GUNKEL-BLOND



Patentiert in allen
Cultursäalen.

Aecht
und un-
schädlich
in jeder
ge-
wünschten
Farbe.

Diese neue Erfindung vereinfacht die
Haarfärbung für Damen u. Herren un-
gemein u. empfiehlt sich von selbst.

Zahllose Atteste! Preis 3 Mark.

Zu haben bei Friseuren, Par-
fümerien, Droguerien. Gegen
Marken oder Nachnahme, wo nicht
zu haben, von den Fabrikanten:

TOCHTERMANN & Co., BERLIN SW. Ritterstr. 82.
TOCHTERMANN & Co., PARIS, 61, Rue d. Petits Champs.
TOCHTERMANN & Co., NEW-YORK, 530, Broadway.

Für Haarleidende
sendet Prospect gratis und franco. 1985
A. H. Wagner, Dresden-N.



Unsichtbar!!

leicht beim Tragen natürlich

find die vor mir erfundenen und
angesetzten Toupet u. Scheitel
für Damen und Herren, selbige
beden sofort ganz lästig gewordene
Stellen im Haup- wie im Bart-
harr auf die natürliche Weise. Trok jahres-
langer Dauerhaftigkeit einer solchen Haartour
ist der Preis ein sehr geringer, je nach Größe
von 10-30 Mark. Anleitung zum Selbstma-
nehmen verweise gratis und franco.

C. Hübscher,
Berlin, 8 Burgstraße 8, an d. Königstraße.



←
Neu!

Praktisch!



D. R. G. M.
Regd. Trade Mark.

Eine Wohltat für Frauen ist das Kämmen mit
„Federleicht“ stabil, glatt und
unzerbrechlich.
R. Elberg. Friedenau - Berlin.

**GIOACCHINO ROSSINI
IL BARBIERE DI SIVIGLIA
[DER BARBIER VON SEVILLA]**

PREMIERE 29.11.2009
DEUTSCHE OPER BERLIN

GIOACCHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE

[DER BARBIER VON SEVILLA
ODER DIE NUTZLOSE VORSICHT]

Melodramma buffo in zwei Akten
Libretto von CESARE STERBINI

Uraufführung am 20. Februar 1816 in Rom

AUF EINEN BLICK

Gioacchino Rossinis BARBIERE DI SIVIGLIA gehört bis heute zu den beliebtesten Komödien der Opernliteratur. Das liegt nicht allein an der Musik oder der Handlung, die voller Komik und witziger Situationen steckt. Teil des Erfolges ist auch die Vorlage, die dem Werk zugrunde liegt.

Geistiger Vater des BARBIERE ist der französische Dichter Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, dessen Komödie LA PRECAUTION INUTILE OU LE BARBIER DE SEVILLE nach anfänglichen Schwierigkeiten ein Riesenerfolg wurde und zahlreiche Opernkomponisten inspirierte. Beaumarchais erweiterte seine Figaro-Geschichte später zu einer Trilogie, deren zweiter Teil in Mozarts DIE HOCHZEIT DES FIGARO zum Höhepunkt ihres Genres wurde. Während in Mozarts Oper noch viel vom Geist der bevorstehenden Revolution zu spüren ist, weht bei Rossini bereits ein anderer Wind: Nicht revolutionärer Elan treibt die handelnden Personen, sondern viel eher der – verständliche – Wunsch nach Liebe und Geld. Wenn Figaro während seiner Auftrittsarie im ersten Akt seine Vorzüge mit größtem, durchaus bürgerlichem Selbstbewusstsein zu benennen weiß, so lässt er an einer Grundbedingung seiner Arbeit keinen Zweifel: Liquide sollte der Kunde sein, dem seine aufmerksame und umfassende Behandlung zuteil wird, denn erst die inspirierende Kraft des Goldes entfacht das Barbiers ganze Kreativität: Und nicht nur Figaro, auch seine Mit- und Gegenspieler wissen das überzeugende Argument einer gut gefüllten Börse zu schätzen.

Geld, mehr oder weniger subtil unter die Leute gebracht, verhilft dem Grafen Almaviva zur Hand der ersehnten Rosina, die von ihrem Vormund Bartolo begehrt wird, dessen Handlanger Basilio durch Überreichung eines Ringleins zur rechten Zeit aus dem Verkehr gezogen wird, kurz: Die Macht des Geldes ist der stetig sich drehende Motor des Rossinischen Intrigenspiels. Im farbenfrohen Ambiente eines südländischen Badeortes entfaltet sich die Geschichte vom umtriebigen Friseur Figaro, dessen Erfindungsreichtum am Ende alle Hinderisse überwindet. Obwohl die Protagonisten dieses verwirrenden Spiels zunächst wie aus der Zeit gefallen scheinen, bleibt am Ende die Erkenntnis, dass manche Dinge Bestand haben.

Unterscheiden sich unsere Wünsche, Leidenschaften und Begehrlichkeiten wirklich so sehr von den Wünschen und Bestrebungen derjenigen Menschen, von denen Rossini erzählt?

ICH HABE DIE EHRE, ...

... Ihnen ein kleines Werk nach meiner Art anzubieten. Ich wünsche, Sie in einem dieser glücklichen Augenblicke anzutreffen, in dem Sie, bar aller Sorgen, zufrieden mit Ihrer Gesundheit, mit Ihren Geschäften, mit Ihrer Geliebten, mit Ihrem Essen, mit Ihrem Magen, einen Augenblick lang an der Lektüre meines Barbiers von Sevilla Gefallen finden könnten; denn es bedarf all dessen, um ein unterhaltsamer Mensch und ein nachsichtiger Leser zu sein.

Aber wenn irgendein unglücklicher Zufall Ihre Gesundheit gestört hat, wenn Ihre finanzielle Lage gefährdet ist, wenn Ihre Schöne ihren Schwüren untreu geworden ist, wenn Ihr Essen schlecht und Ihre Verdauung mühsam war, dann lassen Sie meinen Barbier liegen, das ist jetzt nicht der richtige Augenblick; überprüfen Sie Ihre Finanzen, studieren Sie die Streitschrift Ihres Gegners, lesen Sie noch einmal diesen verräterischen Schultschein, mit dem Rose überrascht wurde, oder überfliegen Sie die Meisterwerke Tissots über die Mäßigung und stellen Sie Überlegungen an über die Politik, die Wirtschaft, die Diäten, die Philosophie oder die Moral. [...]

Welch heiteren Charme hätte ein Stück für übelgelaunte Leute? Und was spielt es für Sie für eine Rolle, ob Figaro, der Barbier, sich über Bartolo, den Arzt, lustig macht, indem er seinem Rivalen hilft, ihm die Geliebte auszuspannen? Man lacht kaum über die Fröhlichkeit anderer, wenn man selbst schlechte Laune hat.

Aber nun, steht bei Ihnen alles zum Besten? Haben Sie zu Ihrer vollen Zufriedenheit einen gesättigten Magen, einen guten Koch, eine ehrliche Geliebte und einen ungestörten Schlaf?

Nun dann, lassen Sie uns sprechen, schenken Sie meinem Barbier Gehör.

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

DIE HANDLUNG

1. Akt

Frühmorgens in Sevilla-al-Mare. Eine Gruppe dunkler Gestalten versammelt sich auf der Piazza, angeführt von Fiorello, dem Diener des Grafen Almaviva. Es sind Straßenmusikanten, vom Grafen engagiert, um einer unbekannten Schönen, an die er sein Herz verloren hat, ein Morgenständchen zu bringen. Leider reagiert die Dame nicht wie gewünscht, und verärgert schickt der Graf die Musikanten fort. Mit einem fröhlichen Lied auf den Lippen erscheint der Barbier Figaro. Er ist auf dem Weg zu seinem Laden, als er den Grafen bemerkt, für den er früher als Kammerdiener gearbeitet hat. Almaviva dämpft seine Begrüßungsfreude, denn er möchte inkognito bleiben. Figaro weiß zu berichten, dass das Mädchen, Rosina, im Hause des alten Doktor Bartolo lebt, bei dem er als Barbier ein und ausgeht. Bartolo ist Rosinas Vormund und bewacht sein Mündel eifersüchtig, ja, er plant sogar, die junge Frau zu heiraten, verfügt sie doch über ein nicht unbedrächtliches Vermögen. Der Graf ist entsetzt, doch Figaro weiß Rat: Er ermuntert ihn zu einem weiteren Ständchen. Getarnt als mittelloser Student Lindoro erklärt Almaviva Rosina seine Liebe. Wieder gelingt es ihm nicht, seiner Angebeteten gegenüberzutreten. Figaro bietet seine Hilfe an. Einzige Bedingung: eine reichliche Entlohnung. Figaros Plan: Almaviva möge sich als betrunkener Soldat und mit einem gefälschten Quartierschein Zutritt zum Haus Bartolos verschaffen.

Rosina hat indessen die Bemühungen ihres Verehrers mit großem Gefallen zur Kenntnis genommen. Auch sie ist in den hübschen Unbekannten verliebt und erhofft sich von ihm die Befreiung aus ihrem langweiligen Dasein mit dem alten Bartolo, den sie unter gar keinen Umständen zum Ehemann wünscht. Zu jeder List bereit, schreibt sie »Lindoro« einen Liebesbrief, den sie Figaro bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit zur Weitergabe an den »Studenten« zu übergeben hofft. Figaro erscheint wenig später, doch bevor die beiden sich verständigen können, unterricht der misstrauische Bartolo das Gespräch. Figaro versteckt sich, und Bartolo macht seinem Ärger Luft. Entnervt zieht sich Rosina zurück.

Bartolos Laune bessert sich nicht, als Basilio, der Musiklehrer des Mädchens und sein Vertrauter, mit der Nachricht eintrifft, der Graf Almaviva sei in der Stadt und habe es auf Rosina abgesehen. Aber Basilio weiß ein Rezept gegen den unerwünschten Verehrer: Eine Verleumdung sei das beste Mittel, den Grafen zu ruinieren. Bartolo jedoch besteht auf seinem Vorhaben, Rosina so schnell wie möglich zu heiraten. Basilio, der einen hübschen Gewinn in Aussicht sieht, verspricht seine Hilfe.

Figaro hat alles mit angehört. Er berichtet Rosina von Bartolos Plan und bestätigt ihr, dass »Lindoro« sie liebe und auf ein Zeichen von ihr warte. Glücklich gibt Rosina ihm das Briefchen, das sie zur Verblüfung Figaros längst geschrieben hat. Wieder poltert Bartolo herein, als er Figaros Stimme hört. Der verschwindet, und Rosina muss sich eine heftige Standpauke gefallen lassen.

Schließlich betritt der Graf wie verabredet als betrunkener Soldat die Szene und zeigt dem Doktor seinen [gefälschten] Quartierschein. Bartolo platzt beinahe vor Wut, der Lärm lockt Rosina heraus, und es gelingt dem Grafen, sich in einem unbeobachteten Moment als »Lindoro« zu erkennen zu geben. Während Bartolo schimpfend nach der Bescheinigung sucht, die ihn von der Verpflichtung befreit, ein Quartier anbieten zu müssen, versucht »Lindoro« Rosina unbemerkt einen Zettel zuzustecken, vergeblich, denn Bartolo hat den Zettel gesehen. In letzter Sekunde und wieder mit der heimlichen Hilfe Figaros, der aus seinem Versteck das Treiben beobachtet, vertauscht Rosina den Zettel gegen – eine Wäscheliste. Bartolo ist außer sich. In das allgemeine Durcheinander platzt ein Trupp Wachsoldaten, deren Anführer den »betrunkenen Soldaten« auf Geheiß Bartolos verhaften will. Erst auf ein geheimes Zeichen des Grafen hin erkennt der Offizier, wen er vor sich hat, und zieht sich zurück. Die Szene endet im Tumult.

2. Akt

Bartolo hat Verdacht geschöpft. Während er noch darüber räsoniert, ob der betrunkene Soldat vielleicht ein Abgesandter des Grafen Almaviva gewesen sein könnte, betritt dieser in einer neuen Verkleidung das Haus. Er stellt sich als Musiklehrer Don Alonso vor, der für den angeblich erkrankten Don Basilio eingesprungen sei. Um sich beim Alten einzuschmeicheln, zeigt er ihm Rosinas Brief und rät ihm, dem Mädchen weiszumachen, der Brief sei bei einer der vielen Geliebten Almavivas gelandet. Rosina solle glauben, dass »Lindoro« nur ein Spiel mit ihr treibe. Bartolo ist über die neue Intrige begeistert. Die »Musikstunde« beginnt. Rosina erkennt »Lindoro« sofort. Während Bartolo nach den ersten Takten von Rosinas Arie in seinem Sessel einschläft, gestehen sich die beiden ihre Liebe. Bartolo, aus seinem Schlummer erwacht, ahnt von alledem nichts und bringt seinerseits ein altmodisches Lied zu Gehör. Die Musikstunde wird durch das Eintreten Figaros unterbrochen, der den Doktor zur Rasur auffordert, in Wirklichkeit aber eine Gelegenheit sucht, sich den Schlüssel für die geplante Befreiungsaktion Rosinas zu verschaffen. Tatsächlich gelingt es ihm, den Schlüssel an sich zu nehmen.

In diesem Augenblick tritt der ahnungslose Basilio ein, der sich wundert, warum Bartolo ihn so besorgt nach seinem Befinden fragt.

Almaviva muss verhindern, dass der Schwindel um den Brief auffliegt, zumal er noch keine Gelegenheit hatte, Rosina über seine wahre Identität aufzuklären. Gemeinsam mit Figaro bearbeitet er Basilio so lange, bis dieser selber glaubt, er sei krank und müsse ins Bett. Eine heimlich zugestekte Geldbörse des Grafen beschleunigt den Prozess. Basilio verschwindet und Figaro beginnt mit der Rasur Bartolos. Almaviva weicht Rosina in den Plan ein, sie um Mitternacht zu entführen. In dem Augenblick, als er das Geheimnis seiner Verkleidung aufdecken und erklären will, warum er Rosinas Brief weitergegeben habe, schnappt Bartolo das Wort »Verkleidung« auf und wird schlagartig misstrauisch. Er schneidet dem Grafen das Wort ab, verscheucht Figaro, Rosina und »Don Alonso« und bleibt allein zurück: Was zuviel ist, ist zuviel! Das findet auch seine Dienerin Berta, die ihrer Empörung endlich einmal Luft macht.

Wenig später beauftragt Bartolo Basilio damit, unverzüglich den Notar zu bestellen, um die Hochzeit mit Rosina auf dem schnellsten Wege zu vollziehen. Er ruft sein Mündel und zeigt ihr den Brief, den er von »Don Alonso« erhalten hat. Sein Plan scheint aufzugehen. Rosina ist empört und verletzt, da sie sich von »Lindoro« hintergangen glaubt. Aus Rache erklärt sie sich einverstanden, ihren Vormund zu heiraten. Bartolo geht fort, um letzte Vorbereitungen für die Hochzeit zu treffen. Rosina bleibt allein zurück. Ihre Stimmung ist so düster wie das Wetter: Es gießt, ein heftiges Gewitter tobts in den Straßen von Sevilla. Kurz darauf riskieren Figaro und der Graf Kopf und Kragen bei dem Versuch, die Entführung Rosinas mit Hilfe einer Leiter zu bewerkstelligen. Doch Rosina, überzeugt davon, dass »Lindoro« sie verraten habe, will sich nicht entführen lassen. Schließlich gelingt es dem Grafen, sie von seiner Liebe zu überzeugen: Er gibt sich als Graf Almaviva zu erkennen und beteuert seine aufrichtigen Gefühle für sie. Vergeblich mahnt Figaro zur Eile. Die beiden Liebenden sind so in ihr Glück versunken, dass sie nicht merken, wie die Leiter weggezogen wird. Und schon tritt Don Basilio ein, der den Notar mit den vorbereiteten Hochzeitspapieren mitgebracht hat. Vor die Wahl gestellt, einen Ring des Grafen am Finger oder zwei Kugeln aus dessen Pistole im Kopf zu tragen, entscheidet er sich für den Ring. Rosina und der Graf unterschreiben das Dokument, Basilio und Figaro sind die Trauzeugen – die Hochzeit ist vollzogen. Zu spät trifft Bartolo ein, der in Begleitung der Soldaten einen erneuten Versuch unternimmt, Figaro und den Grafen verhaften zu lassen. Und als der Graf endlich sein Incognito lüftet, wird klar: Bartolo hat auf der ganzen Linie verloren. Dem Glück des jungen Paars steht nun nichts mehr im Weg. Figaro kann wieder einmal mit sich zufrieden sein: »Ich lasse die Laterne verlöschen, denn hier bleibt mir nichts mehr zu tun.«



Gewitter und andere angekündigte Überraschungen in Rossinis Musiktheater

»Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerlässlich, dass das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist.«

[ALFRED HITCHCOCK]

1 Arturo Toscanini begann seine Konzerte gern mit einer Ouvertüre von Rossini oder schloss sie damit ab. Schon das sechste Konzert mit dem für ihn geschaffenen NBC Symphony Orchestra begann einen Monat nach der Gründung mit der Ouvertüre zu LA SCALA DI SETA mit dem berühmten klappernden Effekt ganz am Anfang, wenn die Musiker mit ihren Geigenbögen rhythmisch auf die Notenpulte schlagen. 1945 nahm er im Studio sechs Stücke von Rossini auf, die dann wenige Jahre später, auf einer Langspielplatte zusammengefasst, den Weg in die Wohnstuben auf der ganzen Welt fanden. Auch wenn die Langspielplatte noch weit vom Dynamikumfang einer CD entfernt blieb, war hier nachzuhören, was als das Besondere an Rossinis Musik gilt und auch von Lexikon zu Lexikon und von Opernführer zu Opernführer weiter getragen wird: seine außerordentliche Beherrschung des Orchesterklanges und sein berühmtes *Crescendo*.

Erfunden wurde das Orchester-*Crescendo* rund vierzig Jahre vor Rossinis Geburt in Mannheim. Johann Friedrich Reichardt, der Hofkapellmeister des Preußenkönigs Friedrich II. und spätere musikalische Berater Goethes, sagt dazu: »Dieses ist das für unsere Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes fürs Meer ist: eben so sichere Ebbe und Flut wird dadurch in uns hervorgebracht.« Reichardt zeigt sich hier ganz als Klassiker, wie auch Beethoven noch, wenn er im Zusammenhang mit seiner 6. Sinfonie, der »Pastorale«, davon spricht, dass die Musik mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei sei. Doch ohne dieses Kunstmittel wäre keines der vielen berühmten Operngewitter des 19. Jahrhunderts denkbar, für die stellvertretend der Anfang der WALKÜRE von Richard Wagner [1872] und der Anfang von OTELLO von Giuseppe Verdi [1887] genannt seien.

2 Das Fitzwilliam Virginal Book, eine Sammlung von unterschiedlichsten Kompositionen für Tasteninstrumente aus dem frühen 17. Jahrhundert, enthält im ersten Band ein Stück mit dem Titel »Faire Weather« von John Mundy, dem Organisten von Eton und seit 1585 der auf der anderen Seite der Themse liegenden St. George's Chapel in Windsor wie auch der Westminster Abbey in London. Es ist eine

Fantasie, die aus mehreren gegensätzlichen Abschnitten besteht, die jeweils eigene Überschriften haben, und die in etwa dem Verlauf eines Nachmittags im Aprilwetter entsprechen. Das »schöne Wetter« wird mit ruhigen, dreistimmig ineinander greifenden Melodien in hohen Lagen, als wäre es ein Engelschor von Palestrina, repräsentiert, die Blitze zucken rhythmisch auf und das Donnergrollen wird mit schnellen Läufen in tiefen Lagen nachgeahmt. Alles endet in einem gottesfürchtigen Choral, der uns versichert, dass alles Chaotische auf der Welt sich am Ende als Teil der göttlichen Fügung entpuppt. Zu spielen ist das Stück auf dem Virginal, einem Cembalo fürs Wohnzimmer, das seinen Namen ebenso wie der US-Bundesstaat Virginia der behaupteten Jungfräulichkeit der englischen Königin Elizabeth [I.] verdankt, die auch Titelheldin einer Oper von Rossini ist, ELISABETTA, REGINA D'INGHILTERRA. Die Ouvertüre zu dieser Oper ist viel besser bekannt unter dem Titel »Ouvertüre zum BARBIER VON SEVILLA«.

3 Programmmusik, hauptsächlich in der Form von Sinfonischen Dichtungen und Ouvertüren, die gar nicht mehr zur Eröffnung eines Theaterstücks, sondern direkt für den Konzertgebrauch komponiert wurden, gehört zu den auffälligsten Erscheinungen der musikalischen Romantik. Das unmittelbare Vorbild ist Beethovens 5-sätzige Sinfonie Nr. 6, die »Pastorale«, und darin vor allem der 4. Satz »Gewitter und Sturm«. An ihm orientieren sich auch die drei großen Gewittermusiken von Gioacchino Rossini.

Ein Orchester ist jedoch nicht unbedingt notwendig, um einen musikalischen Sturm zu entfachen. Wie wir bei John Mundy gesehen haben, kann man das auch auf einem einfachen Tasteninstrument machen, das nicht einmal über die Möglichkeit verfügt, durch den Tastendruck die Tonstärke zu modulieren, auf einem Virginal. Bedeutend bessere dynamische Möglichkeiten besitzt die Orgel. Mit bis zu fünf Manualen – Orgeln mit so vielen wurden allerdings erst im 20. Jahrhundert gebaut, die typische Barockorgel hat deren zwei und nur in Ausnahmefällen auch einmal drei – bildet sie idealtypisch die »Terrassendynamik« des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts ab. Darunter sind dynamische Abstufungen zu verstehen, die sich hauptsächlich aus den Gegensätzen laut–leise ergeben und sehr oft ein ganz anderes Naturphänomen repräsentieren, das Echo.

Doch auch ohne diese Hilfsmittel hat das »Orgelgewitter« eine lange, bis auf die »Battaglien« der Renaissance zurückgehende Tradition und Höhepunkt so manchen Orgelkonzerts. Kein Wunder, dass da und dort in Orgeln auch andere tonproduzierende Instrumente verbaut wurden als nur Pfeifen. So zum Beispiel bei der Renovierung der Orgel in der Hofkirche Luzern 1864 eine Regenmaschine.

4 Zu den berühmtesten Organisten, die ihre Orgel ordentlich donnern ließen, gehörte Georg Joseph Vogler. Als Abbé Vogler ist er in die Musikgeschichte eingegangen vor allem als Lehrer von zwei berühmten Zeitgenossen und Konkurrenten Rossinis: Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer, die ihre Opern ihrerseits mit berühmt gewordenen Natur- und Gewitterszenen ausstatteten. Ihm wird in diesem Zusammenhang die Erfindung des Klavier-Clusters zugesprochen, der entsteht, wenn man anstatt mit einzelnen Fingern Töne anzuschlagen die ganze Hand oder den Unterarm nimmt und eine ganze Reihe von nebeneinander liegenden Tönen gleichzeitig spielt. Notiert hat er davon allerdings nichts. Genaue Anweisungen, wie man auf der Orgel ein Donnergrollen akustisch nachbildet, gibt sein Konkurrent Justin Heinrich Knecht 1794 in der Vorrede seiner *Spazierfahrt auf dem Rheine, unterbrochen vom Donnergrollen*. Ein bibliisches Sujet, das sich gut auf der Orgel präsentieren ließe, hat Rossini erstmals 1818 vom Orchester des Teatro San Carlo in Neapel spielen lassen, den Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer. Er beschließt die Oper MOSÈ IN EGITTO rein instrumental.

5 René Descartes hat mit seinem Buch *Traité des passions de l'âme* [Abhandlung über die Leidenschaften der Seele] 1649 eine wichtige Grundlage für die Affektenlehre ausformuliert, deren Kenntnis für die Komponisten der Barockoper entscheidend war. Da aber Emotion [auf der Bühne dargestellte und beim Zuschauer hervorgerufene] auch noch für das ganze 19. Jahrhundert und darüber hinaus ein wesentliches Element der musikalischen Bühnenkunst ist, über die Inhalte erst transportiert wird, ist es legitim, Descartes auch im Zusammenhang mit Rossini zu sehen.

Der erste Affekt, der über die anderen hinausgehoben ist, weil er als nicht direkt mit einem Organ verbunden dargestellt wird, sondern als eine Art Uraffekt, ist »admiration«, »Verwunderung« oder »Bewunderung«, je nach Übersetzung.

Ein geniales Mittel, die »admiration« des Zuschauers möglichst lange anhalten zu lassen, ist der Alfred Hitchcock zugeschriebene »suspense«, dessen Theorie er in dem Zitat am Anfang dieses Artikels auf einen knappen Nenner bringt. An einer anderen Stelle des berühmten Interviews mit François Truffaut grenzt er den »suspense« von der Überraschung ab, die den Zuschauer nur für eine kurze Zeit zu fesseln vermag.

Alle bereits genannten musikalischen Beispiele spielen mit »suspense« und Überraschung gleichzeitig, was Hitchcock nicht genannt hat, was er aber selbstverständlich in seinen Filmen auch praktiziert: innerhalb des angekündigten Verlaufs ereignen sich durchaus über-

raschende Wendungen. Wann wird das Gewitter die friedliche Rheinfahrt unterbrechen? Wird es plötzlich hereinbrechen, oder sich vorher ankündigen? Diese Details weiß man noch nicht, wenn man sich auf der Kirchenbank niederlässt, um dem Organisten zuzuhören. Genau das macht es spannend. Und genau das ist es, was Rossini auf ebenso geniale Weise beherrschte wie Hitchcock.

6 Das Gewitter ist keine Hinzufügung Rossinis, es ist schon bei Beaumarchais Bestandteil als Zwischenaktmusik vor dem 4. [bzw. 5.] Akt. Paisiello hat es selbstverständlich in seine Oper übernommen und ein – verglichen mit dem ein Jahr früher entstandenen Meeressturm in Wolfgang Amadé Mozarts IDOMENEO – harmloses Auf- und Abbrausen komponiert. Rossini aber war hier in seinem Element, er verfügte trotz des in Rom gegenüber St. Petersburg eher kleineren Orchesters über eine ungeheure Klang-Raffinesse. Paisiello setzt das inzwischen von Mannheim aus über den ganzen Kontinent verbreitete relativ kurzatmige Orchester crescendo in mehreren Anläufen ein. Der Aufbau der Nr. 15, »Temporale«, bei Rossini mutet demgegenüber geradezu sinfonisch an. Zunächst wird eine Thematik aus Gegensätzen entwickelt, die man als Windhauch, Blitz in der Ferne, Regentropfen, Donnergrollen, Klappern von Fensterläden interpretieren kann. Vom *pianissimo, sotto voce* [»ganz leise, mit unterdrückter Stimme«] bis zum *piano* [»leise«] reicht in diesem ersten Teil die Dynamik, das Gewitter kündigt sich aus der Ferne an. Dann aber bricht die Naturgewalt aus im *fortissimo*. Interessant ist die Tonart, die hier erreicht wird, es ist Es-Dur, die »heroische« Tonart. Wir sind von C-Dur [»Freude, Unbeschwertheit«] über c-Moll [»Bedrohung, Schicksal«] hierher gelangt. Trotz des plötzlichen Hereinbrechens der höchsten Lautstärke haben wir das Gefühl, dass das Gewitter immer näher gekommen ist. Das *Crescendo* [»Anschwellen«] wurde nicht durch vorgeschriebene höhere Lautstärke erreicht, sondern durch unterschiedliche Tonlagen und Wiederholungen, die immer auch Intensivierungen sind. Wir waren dadurch vorbereitet auf die Überraschung des Sturms.

Noch ist der Höhepunkt des Gewitters nicht erreicht, obwohl mit *fortissimo* [»Sehr laut«] hier schon die höchste Lautstärke vorgeschrieben ist. Als Höhepunkt ist der Beginn des Orgelpunkts auf G zu sehen im 77. Takt [von 131 Takten, also nicht genau in der Mitte, sondern etwas später]. Als Orgelpunkt bezeichnet man einen lang ausgehaltenen Basston, der von den übrigen Stimmen mit zum Teil auch ganz entfernten Harmonien umspielt wird. Ein Organist verankert sozusagen seine Füße auf einem Ton der Pedale und spielt auf den Manualen immer weiter, als ob der durchgezogene Ton gar nicht da wäre.

Bis zu diesem Höhepunkt wendet Rossini verschiedene Taktiken des *Crescendos* an. Zweimal führt er das klassische [Mannheimer] Orchestercrescendo aus, geht zurück zum *piano*, verdünnt den Orchestersatz und schreibt dann mit einer »*Crescendo-Gabel*«, einer langen quasi umgedrehten Pfeilspitze, eine Steigerung bis zum *fortissimo* innerhalb von drei Takten vor. Zusätzlich kommt als Verstärkung im dritten Takt mit *mezzoforte* [»halb-laut«] die Piccoloflöte dazu. Die Technik des Orchester crescendos wird somit mit der Technik des Orgelcrescendos kombiniert, wo nach und nach zusätzliche Register gezogen werden, um die Lautstärke zu erhöhen. Danach bleibt alles *fortissimo*, durchzogen von einigen *sforzati* [»Verstärkungen«]. Der Effekt des Anschwellens wird dadurch erreicht, dass der Basston langsam ansteigt, bis er sich dann auf dem G festsetzt.

Nun wird gewissermaßen der Rückwärtsgang eingelegt. Das Gewitter bildet sich zurück. Kleine Varianten im Verlauf sind die Kennzeichen des quasi sinfonischen Aufbaus. Statt von Donnergrollen und Blitzen ist der Regentropfen-Teil jetzt vom ruhig abfließenden Wasser und einer abschließenden Aufhellung umgeben, durch die man mit etwas Fantasie einen Regenbogen erkennen kann.

Das Gewitter im BARBIERE DI SIVIGLIA unterscheidet sich von denen in anderen Opern Rossinis insofern, als es ein eigenständiges Stück ist. Ein Zwischenakt, der wie bei Beaumarchais bei offener Bühne gespielt wird. Sonst sind die Gewitter in die Handlung verwoben und sind entweder Teil der Ouvertüre oder einer anderen Nummer und sie kündigen sich meist schon etwas früher, etwa mitten in einem Rezitativ, an. Die musikalischen Motive oder besser Formeln, aus denen die Naturschilderungen zusammengebaut sind, sind freilich genau die gleichen. Die musikalischen Mittel sind allerdings meistens reichhaltiger durch ein größeres Orchester mit Posaunen und Pauken.

7 Eine eigenständige musikalische Nummer ist also das Gewitter mit einer Form, die zum Vergleich mit den anderen Nummern herausfordert. Und siehe da, es gibt eine Arie, die fast genau gleich aufgebaut ist, nur vielleicht noch etwas strenger in den Proportionen. Es ist die Arie des Basilio Nr. 6, die sogenannte Verleumdungs-Arie. Sie umfasst 119 Takte. Im 59. Takt, also genau in der Mitte, geht der erste Kanonenschuss los. Der Text der Arie beschreibt parabelartig eine Naturkatastrophe, vorzugsweise ein Gewitter, aber auch ein Erdbeben wird angesprochen, in die sich eine Verleumdung verwandeln kann.

Tempo und Taktart sind gleich wie in der Gewittermusik [Allegro, 4/4], die Streicher beginnen *sottovoce*. In den meisten Aufführungen stimmt sogar die Anfangstonart, C-Dur, überein. Das Original der

Basilio-Arie steht allerdings in D-Dur, die übliche Besetzung mit einem »schwarzen« Bass bedingt die Transposition.

Ganz streng sind die ersten 16 Takte in 4-taktige Perioden aufgeteilt. Im Gesangstext wird das Ausstreuen eines Gerüchts mit einem Lüftchen verglichen, das ... Hier hält die Musik inne, auf einen verminderten Septakkord, jene leicht süßliche Dissonanz, die im Zeitalter der »Empfindsamkeit«, Ende des 18. Jahrhunderts, von manchen Komponisten [etwa von Carl Heinrich Graun in seinem *Tod Jesu*] bis zum Überdruss verwendet wurde, folgt eine gedehnte Generalpause. Und nun erklärt Basilio in drei Takten, immer noch *piano* und *dolce*, wie es sich zu verbreiten anfängt: zuerst ist es nur ein Flüstern. Auf das Stichwort beginnt ein großflächiges, typisch rossinisches *Crescendo*. Wie auch in der Gewittermusik dauert es lange, bis in der Partitur der Begriff *Crescendo* auch auftaucht. Bis dahin wird das sich im Schneeballsystem verbreitende Gerücht symbolhaft durch Hinzufügen von Instrumenten und wechselnde Tonlagen erzeugt. Der Geräuschhaftigkeit und dem buchstäblich schlechten Ton eines solchen Vorgehens wird durch eine besondere Spielanweisung für die Streichinstrumente Nachdruck verliehen: *sul ponticello*. Wenn der Bogen, wie damit verlangt, ganz nah am Steg geführt wird, entsteht sehr viel Neubengeräusch und außerdem kann man auch noch viel leiser spielen.

Über 8 Takte [und damit viel länger als in der Gewittermusik, wo es vom *piano* zum *fortissimo* nur 3 Takte sind] zieht sich das Orchester-crescendo. Vom ganzen Orchester *fortissimo* begleitet, wird das ersehnte Ergebnis der Verleumdung beschworen: es kommt zum Überlauf, zu einer Explosion. Und für diese Explosion, den Kanonenschuss, greift Rossini neben dem Einsatz der Großen Trommel zu einem ganz alten Trick der Oper, zum »Neapolitanischen Sextakkord«. Er setzt ihn allerdings ganz anders ein als die alten neapolitanischen Meister. Gemeinsam ist nur die Überraschung durch den eigentlich tonartfremden Klang. Dort gehörte er in die Abfolge einer »Kadenz«, das abschließende Zurückfallen auf die Grundtonart. Darin war er ein Farbwert, der möglicherweise mit neapolitanischer Volksmusik zu tun hat, die ihrerseits auf musikalische Traditionen bis in die griechische Antike zurückblickt. Hier aber ist es eher eine Art Rückung. Basilio ist so erregt, dass er den vorgesehenen hohen Ton für das Wort »cannone« noch um einen halben Ton höher hinaus schreit. Diese Interpretation wird sogleich bestätigt, indem nun die erreichte Tonart zur neuen Tonart gemacht wird, von der aus ein neuer neapolitanischer Sextakkord erreicht wird.

Anders als ein Gewitter zieht Basilio nicht vorüber. Die Arie endet nach drei erneuten *Crescendo*-Anläufen im Fortissimo. Auch das ist vorhersehbar.

8 Zu den strengsten musikalischen Formen, deren Verlauf in gewisser Weise vorhersagbar ist, gehört der Kanon. Höheres Ansehen genießt die Fuge, deren Beginn jedoch ganz ähnlich verläuft wie ein Kanon. Die bekanntesten Kanons sind allerdings sehr viel einfacher gestrickt als etwa Bachsche oder Beethovensche Fugen. Jeder kennt »Bruder Jakob«, wie alle populären Kanons der Unterform des Zirkelkanons zugehörig, bei dem jede der nacheinander einsetzenden Stimmen am Ende der Melodie wieder vorne anfängt und der dadurch beendet wird, dass alle einfach an der Stelle, wo sie gerade sind, aufhören zu singen.

Kanon und Fuge gehören nicht zu den Formen, die man in einer Oper erwarten würde. Sie sind in gewisser Weise »undramatisch«, weil sie eher ein »Auf-der-Stelle-Treten« repräsentieren, als ein stetiges Vorangehen, wie es der Verlauf einer Bühnenhandlung erfordert. Ein paar Ausnahmen bestätigen die Regel. Besonders berühmt sind zwei Fugen, die »Prügelfuge« in Richard Wagners DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG und die Schlussfuge in Verdis FALSTAFF.

Doch der Kanon ist Bestandteil unzähliger italienischer Opern des 19. Jahrhunderts. Er taucht da als »falso canone« auf, als »falscher Kanon«. Falsch deswegen, weil er meist nur am Anfang wirklich den Regeln gehorcht und gegen Ende auch falsche Einsätze erlaubt. Je nach den dramaturgischen Erfordernissen wird er auch einfach abgebrochen statt beendet. Meistens ist der »falso canone« Bestandteil eines Finales und begleitet dort ein »Tableau«, ein stehendes Bild. Etwas, wenn Unerwartetes eingetreten ist, das die ganze Gesellschaft quasi in Erstarrung versetzt. Alle haben das Gleiche erlebt, reagieren also mit dem gleichen Text und der gleichen Musik. Trotzdem bleibt jeder allein für sich und bringt seinen Gefühlsstand individuell zum Ausdruck. Beispielsweise die Episode im Finale des 1. Aktes SEMIRAMIDE von Rossini, nachdem sich der Geist Ninos durch Donner und Blitz bemerkbar gemacht hat. Dieser Episode nachgebildet ist im Finale des 2. Aktes von Verdis NABUCCO die Erstarrung, nachdem Nabucco überraschend aufgetreten ist und Abigaille die Krone vom Kopf gerissen hat, um sie sich selbst aufzusetzen.

9 »Quadro di stupore«, »ein Bild der Verblüffung«, das ist es, was der Offizier im Finale des 1. Aktes von IL BARBIERE DI SIVIGLIA provoziert, wenn er plötzlich Almaviva gar nicht mehr verhaften will, weil der ihm den Beweis dafür gezeigt hat, dass er adlig ist und durchaus berechtigt, im Haus herumzupoltern. Eine typische Situation für den »falso canone«. Und den bietet uns Rossini auch. Nach vier Einleitungstakten, die den stockenden Rhythmus des [beinahe] Herzstillstandes charakteristisch überzeichnet schon vorgeben, setzt

Rosina ein: »Freddo ed immobile come una statua, fiato non restami da respirar.« »Ich bin kalt und unbeweglich wie eine Statue und ich habe keine Luft mehr zum Atmen.« Almaviva zeigt sich genauso überrascht, er setzt als Zweiter mit genau der gleichen Melodie ein, variiert nur die abschließende Koloratur spiegelbildlich. Als Dritter kommt Bartolo dazu und der ist so lächerlich, dass Figaro nicht mehr an sich halten kann: »Guarda Don Bartolo! Sembra und statua! Ah, ah, da ridere sto per crepar.« »Schau auf Don Bartolo! Er ist wie eine Statue! Haha, ich sterbe vor Lachen.«

Der Einsatz Figaros bringt alles durcheinander. Er steht genau in der Mitte des »Concertato«, das noch einmal Platz bieten würde für vier weitere Einsätze des Kanon-Themas. Natürlich kommen diese Einsätze jetzt nicht mehr, sie würden alle vom Gelächter Figaros verdrängt. Dennoch wird der Verlauf textlich und in der *Crescendo*-Wirkung des Hinzufügens von immer mehr Stimmen fortgesetzt. Alle außer Figaro singen den Text des Kanons, nur eben jetzt mit anderer Melodie. Eine dem *Crescendo* entsprechende Beschleunigung ergibt sich außerdem daraus, dass Almaviva eine neue Melodie anstimmt, die von Rosina und Berta nachgeahmt werden. In der Kompositionslehre nennt sich das Imitation und wird u. a. in der Fuge angewandt, besonders in dem Teil, der Engführung genannt wird. Die Stimmen kommen immer näher zueinander und auch die Abfolge der Einsätze beschleunigt sich. Der Kanon ist nun endgültig »falsch«. Die Erstarrung aber bleibt, bis sie sich am Ende in die wirbelnde Stretta entlädt, wo sich alles nur noch um sich selbst dreht. Nur Almaviva und Rosina werfen sich gegenseitig einige Koloraturen zu, sie sind nach Figaro die Ersten, die wieder Luft zum Atmen gewinnen.

Rossini unterläuft so die Vorhersehbarkeit des »falso canone«. Aber die Spannung lässt deswegen nicht nach, im Gegenteil, sie wird durch die kleinen Abweichungen vom Erwarteten noch erhöht.

10 Diese drei Ausschnitte, das Gewitter, die »Verleumdungs«-Arie und der kleine Ausschnitt aus dem Finale des 1. Aktes, bieten Gelegenheit, ein wenig in die Werkstatt des Komponisten zu blicken und ihn in der Musikgeschichte zu verankern. Es lohnte sich, jeden einzelnen Takt so unter die Lupe zu nehmen, wofür hier nicht Platz ist. Die Betrachtungen sind jedoch als Anregung zu verstehen, hineinzuhorchen in das Werk; die kleinen Veränderungen im Geflecht der Stimmen wahrzunehmen und darüber den Blick zu schärfen für das Miteinander und Gegeneinander auf der Bühne, für den Raum, der sich plötzlich weitet, wenn die Zeit stehenzubleiben scheint; das aufzunehmen, was uns Rossini direkt und in seiner eigenen Sprache über die Bühnenhandlung hinaus mitteilen will.



Ich bemühe mich, über alles zu lachen,
aus Angst, darüber weinen zu müssen.

Figaro, in: **DER BARBIER VON SEVILLA** von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

DIE OPERA BUFFA: EIN LABORATORIUM DER AUFKLÄRUNG

[Alessandro Baricco]

Die Opera buffa [komische Oper] entstand als Intermezzo der Opera seria [ernste Oper]. Die Darbietung der hohen und feierlichen Töne wird unterbrochen, auf der Bühne erscheint etwas, das eben, weil es »Intermezzo« ist, das *Andere* zur Opera seria darstellt. Dieser Aufschub ist mehr als ein Zeitfenster, er ist eine wahre *epoché* [griechisch: ἐποχή – »Zurückhaltung«]. Denn das, was aufgeschoben wird, ist nicht nur die Aufführung, sondern, tiefgreifender, die ganze, von der Opera seria besungene Welt: das Schicksal, der Mythos, die Helden. Das Intermezzo entsteht aus einem kollektiven Aufschieben, Ausklammern des »Ernsten«, des Symbolischen und Bedeutsamen, des Mythischen. Das plötzliche und drastische Aufklären fegt all das von der Bühne, was nicht die Merkmale des unzweifelhaft Realen trägt; zurück bleiben dort Dienstmägde, gichtige Herrschaften, Geld, Hochzeiten, Wünsche. Es ist nichts als das blanke Leben, das da als Konzentrat aus der *epoché* hervorgeht, die etwas pump sein mag, aber durchaus ihre Wirkung tut und im Übrigen ja im Theater und nicht im Elfenbeinturm konsumiert wird. Man begegnet in der Opera buffa denselben Personen wieder wie in der seria: aber nun korrodiert und aufs Wesentliche eingedampft. Figaro, die tausend Figaros der Opera buffa lassen sich durch eine unvoreingenommene und kühle Reduktion aus den Heroen des Mythos gewinnen.

Die Opera buffa entstand mithin als Intermezzo der Opera seria. Sie war die kollektive Feier einer aufklärerischen *epoché*. [Dass all dies sich dann zum Komischen wendete und unter Gelächter aufgenommen wurde, widerspricht nicht dem Nervenkitzel bei der Überschreitung, vielleicht auch nicht dem Glück der Entschädigung und mit Sicherheit nicht dem Schaudern vor dem Verbotenen.]

Wie in einem aufklärerischen Laboratorium wird in der Opera buffa eine Welt erprobt, die einen Augenblick lang frei ist von jedem Bezug aufs Mythische, Transzendentale, Symbolische. Eine Welt, die in sich selbst die eigene *raison* des Seins und Werdens trägt. Zwei Elemente, die bis dahin die tragenden Pfeiler des Musiktheaters gewesen waren, verflüchtigen sich bei dieser drastischen Reduktion: das *Schicksal* verschwindet, und mit ihm hat sich auch die Figur des *Helden* in nichts aufgelöst. Da jedwedes »Jenseits«, das die Bewegungen auf der Bühne bisher lenkte, ausgelöscht ist, ist auch der über-

menschliche Horizont verschwunden, vor dem allein jenes Verhalten, das aus einem Individuum einen Helden, einen Übermenschen machte, sinnvoll erschien: es wird zur unsinnigen Hypertrophie, und unsinnig erscheint nun der Held. Da auch das Schicksal nicht mehr mitspielt, wird der Handlung zugleich jener Motor, jenes dynamische Prinzip entzogen, das bisher den gobelinartigen Figuren eine theatralische Vitalität verlieh. Die aufklärerische Reduktion, die das komische Intermezzo vornimmt, scheint damit auf beunruhigende Weise das Theater selbst samt all seiner Mechanismen zu ersetzen. Theoretisch will die Reduktion etwas Unmögliches bewerkstelligen: die Opera buffa scheint etwas auf die Bühne stellen zu wollen, über das sie gar nicht mehr verfügt; sie hat, theoretisch, gar kein dynamisches Prinzip mehr, keinen Protagonisten und nicht einmal ein Handlungssujet. Eine leere, tote Bühne.

Wenn die Opera buffa trotzdem gespielt wird, so deshalb, weil sie um eine Hypothese kreist, die sie dem Schweigen entreißt und in die Zukunft blicken lässt: die Hypothese, dass auch dann, wenn die Bindungen an die »jenseitige« Welt, an eine übersinnliche, metaphysische Ordnung gekappt sind, die Wirklichkeit nicht einfach erlischt oder in gänzliche Bedeutungslosigkeit und Starre versinkt; dass sie vielmehr, da sie über eine eigene Dynamik und eigene Belange verfügt und diese auch eigenständig zu verwalten vermag, von sich aus ein effektives und nachvollziehbares Geschehen hervorbringt. Es ist die Hypothese eines ganz und gar imaginativen und autonomen Geschehens. Die Opera buffa erprobt die Hypothese: sie stellt nicht etwas dar, das sie schon besäße – das ihr schon in Form eines Konzepts gegeben wäre –, sondern etwas, das nur durch die Aufführung Form und Gestalt annimmt. Es ist eine experimentelle Übung, und sie wird niemals ganz den Geruch des Laboratoriums ablegen.



DER BARBIER VON SEVILLA

Komponiert in vierzehn Tagen und durchgefallen?

[Curt A. Roesler]

Zu den unverwüstlichen Legenden der Operngeschichte, aus denen sich der Kenner bedient, um sich beim Aperitif mit ein paar lässigen Bemerkungen als solcher zu erkennen zu geben, gehört die Geschichte vom in nur vierzehn Tagen komponierten BARBIER VON SEVILLA. Ob dabei die Bewunderung für die Bewältigung der physikalischen Aufgabe ohne nennenswerte Verkrampfungen der Schreibhand zu erleiden oder die herablassende Anerkennung des Vielschreibers im Vordergrund steht, ist manchmal gar nicht so genau herauszuhören.

Unbestreitbare Tatsache ist, dass Rossini am 26. Dezember 1815 einen Vertrag mit dem Impresario des Teatro Argentina in Rom unterzeichnete und dass die Oper, die er diesem Vertrag gemäß schrieb, am 20. Februar zur Uraufführung gelangte und zwar unter dem Titel ALMAVIVA OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE [ALMAVIVA ODER DIE UNNÜTZE VORSICHT]. Das sind zwar etwas mehr als vierzehn Tage, aber es gilt zu bedenken, dass bei Vertragsunterzeichnung noch kein Libretto vorlag und dass der Vertrag als Premierendatum den 5. Februar nennt. Das Libretto, das Cesare Sterbini dann auf Anregung Rossinis schrieb, erreichte den Komponisten erst zwischen dem 25. und 29. Januar, also zu spät, als dass der Premierentermin noch hätte gehalten werden können.

Was für eine Kühnheit es für den 23-jährigen Komponisten bedeutete, als Sujet die Komödie LE BARBIER DE SÉVILLE von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais vorzuschlagen, können wir heute kaum noch ermessen. Kennen wir doch die opera buffa IL BARBIERE DI SIVIGLIA OVVERO LA PRECAUZIONE INUTILE von Giovanni Paisiello nur noch sehr mittelbar: Wolfgang Amadé Mozart war ein großer Bewunderer der 1782 in St. Petersburg uraufgeführten Oper und gestaltete die Serenade des Don Giovanni in bewusster Anlehnung an die Serenade des Grafen aus dem 1. Akt, mit vom Sänger selbst [zumindest »als-ob«] zu spielendem Zupfinstrument. Damals aber gehörte dieses Werk zum unveränderlichen Repertoire jeder italienischen Opernkompanie. Da nützte es nichts, den Titel zu verändern [und damit den Star des Teatro Argentina, Manuel García, zum Titelhelden zu machen], schon das Gerücht, dass Rossini an dem Stoff arbeitet, soll zu Störungen von Aufführungen seiner Oper L'ITALIANA IN ALGERI in Rom geführt haben.

Es war eine doppelte Herausforderung für Rossini: er musste in Windeseile eine Partitur herstellen und er musste ein Werk schaffen, das an den Erfolg Paisiellos anknüpft und sich doch erkennbar von ihm unterscheidet.

Wenden wir uns zunächst einmal dem Zeitdruck zu, unter dem Rossini stand. Dabei ist es wichtig, den Unterschied zwischen dem Komponieren und dem Niederschreiben einer Partitur zu erfassen. Das Komponieren geschieht im Kopf des Autors und ist an gar keine Zeit gebunden. Das komplexeste Musikwerk kann in der Eile des Gedankens entstehen. Seine Fixierung auf Papier dauert auf jeden Fall länger, wenn während des Schreibens neue Gedanken hinzukommen und die handwerkliche Arbeit an der Partitur Veränderungen erfordert. Mozart war vermutlich der »schnellste« Komponist, in seinem Kopf waren die Kompositionen bereits so ausgearbeitet, dass er wirklich nur wie ein Kopist Noten schrieb und dabei, glaubt man nun wieder anderen Legenden, sich auch noch anderen Tätigkeiten, zum Beispiel dem Kegeln, widmen konnte. Rossinis Genie kommt dem Mozarts sicherlich sehr nahe und so ist es kein ungläubiges Staunen erheischendes Wunder, dass er bereits am 6. Februar zum vermutlichen Beginn der Proben, den 1. Akt seiner Partitur abliefern konnte. Viel erstaunlicher ist da, dass sich die Sänger tatsächlich in vierzehn Tagen Text, Musik und szenische Ausgestaltung ihrer Partien einprägen konnten, lässt man sich doch heute allein für die szenischen Proben einer Oper vier bis acht Wochen Zeit.

Ein Teil der Kompositionssarbeit war von Rossini allerdings schon lange vorher geleistet worden. Kleinere und größere Abschnitte vor allem des 1. Aktes gehen zurück auf Partituren von nicht weniger als sechs früheren Opern und Kantaten. Die Ouvertüre, deren Orchestrierung sich durch die Verwendung einer 2. Oboe und der Pauken vom übrigen Werk unterscheidet, geht noch auf eine siebte Oper zurück. Und das Erstaunlichste dabei ist: wenn man es nicht wüsste, käme man nicht darauf. Und schon gar nicht darauf, dass Teile der Introduktion und der Rosina-Arie aus einem »dramma serio«, einer Ernstnen Oper, nämlich AURELIANO IN PALMIRA stammen. Es wäre ein großer Fehler, aus dieser Tatsache auf eine Beliebigkeit von Rossinis Erfindung zu schließen, im Gegenteil: instinktsicher hat er sich die Elemente aus seinen früheren Werken geholt, die in diesem Zusammenhang die jeweilige lächerliche oder spöttische Situation unterstützen. Genauso verfuhr fast 80 Jahre später Verdi in seinem FALSTAFF, der zwar keine wörtlichen Wiederholungen früherer Werke enthält [und für den er sich reichlich Zeit zum Komponieren nahm], aber die bewährten Kompositionselemente in einen überraschenden neuen Zusammenhang stellt.

Die zweite unverwüstliche Legende betrifft das Fernbleiben des Komponisten von der Uraufführung und deren Misserfolg. Diese Legende entspricht sogar historischer Wahrheit, nur sollten daraus keine zu weit gehenden Schlüsse gezogen werden. Der Misserfolg der Uraufführung könnte nämlich vom Impresario des Teatro Valle inszeniert gewesen sein. Bestimmt war dieser nicht gerade begeistert davon, dass Rossini, dessen Oper *TORVALDO E DORLISKA* er in seinem Theater am 26. Dezember 1815 zur Uraufführung brachte, ausgerechnet an diesem Tag einen Vertrag mit dem Konkurrenzunternehmen Teatro Argentina für eine Oper noch in der gleichen Spielzeit unterzeichnete. Es wäre naheliegend, dass er ein paar Bewunderer des *BARBIERE* von Paisiello dazu angestiftet hätte, bei der Premiere des jungen Komponisten ordentlich Radau zu machen. Die gegenüber dem Gewohnten neuartige Musikdramaturgie mit ihren Tendenzen zur Überdrehung bis ins Absurde mag beim Premierenpublikum auch eine Rolle gespielt haben. Das jedoch hat sich schnell eingerenkt und seit der zweiten Vorstellung gehört Rossinis *IL BARBIERE DI SIVIGLIA*, wie die Oper schon bald richtigerweise genannt wurde, zu den großen Publikumserfolgen. Sie taugt somit keineswegs zum Beweis dafür, dass es immer eine gewisse Zeit braucht, bis sich das Neue durchsetzt.

GUTER RAT IST TEUER – ODER: WER IST FIGARO?

[Monika Grütters]

*Alle rufen nach mir,
alle wollen was von mir!
Frauen und junge Männer,
Alte und Mädchen ...
Hier, die Perücke ...! Schnell, den Bart ...!
Hier einen Aderlass ...! Rasch noch ein Briefchen!
Figaro, Figaro, Figaro, Fi-ga-ro!*

Mit dieser furiosen Arie stellt sich Figaro gleich zu Beginn der Oper vor – und gibt mit Genugtuung diese fröhliche Arbeitsplatzbeschreibung ab. Dass sie keineswegs die Einbildung eines eitlen Gesellen ist, sondern sehr zutreffend sein Verhältnis zum Geschehen auf der Bühne des Lebens beschreibt, das ist die Geschichte des BARBIER VON SEVILLA.

Anders als in der Fassung der Erstaufführung, die unter dem Titel ALMAVIVA O SIA L'INUTILE PRECAUZIONE, zu deutsch DIE NUTZLOSE VORSICHT, die 1816 über die Bühne ging, trat Rossinis Meisterwerk schon kurze Zeit später als DER BARBIER VON SEVILA [IL BARBIERE DI SIVIGLIA] seinen Siegeszug durch die Opernmetropolen der Welt an. Und in der Tat: Es ist der Barbier, der der Oper nicht nur ihren Titel, sondern ihr Thema gibt. Er ist es, dessen raffiniertes Agieren die Handlung bestimmt, die anderen Personen folgen seinem heimlichen Arrangement. Nur einer weiß Bescheid: sein Auftraggeber Graf Almaviva.

»Wir schlagen die Schlacht anderer Leute«, so beschreibt ein PR-Berater von heute sein Geschäft [Klaus Kocks, PR-Berater, in *Die Zeit*, 12.10.2006, Nr. 42]. Was wäre Figaros Tun anderes? Denn schlägt nicht auch Figaro die Liebesschlacht des Almaviva?

Personen des öffentlichen Lebens sorgen sich seit jeher um ihr Bild in der Öffentlichkeit. Entsprechend hoch ist die Bereitschaft, sich beraten zu lassen. In der Politik, in der Wirtschaft und in vielen anderen Bereichen des öffentlichen – und erst recht des privaten – Lebens ist das schon lange die Regel. PR- und andere Berater haben eine verantwortungsvolle Aufgabe und Rolle übernommen. Ihr literarisches, musikalisches und historisches Vorbild haben sie ganz offenbar im BARBIER VON SEVILLA, der schon damals eine diebische Freude an seiner Art der »Beratung« hatte:

*Macht Platz dem Faktotum der Stadt!
La ran la la ran la la ran la la!
Rasch zum Laden, es wird schon Tag!
Ach, wie schön ist das Leben!
Welch ein Vergnügen
für einen Barbier, der etwas taugt!
Bravo, Figaro!
Bravo, bravissimo!
Ich bin wahrhaft der Glücklichste!
Zu allem bereit, Tag und Nacht,
ständig unterwegs, immer auf Achse!
Das reinste Schlaraffenland für einen Barbier!
Ein feineres Leben gibt es nicht!
Frauen und junge Männer,
Alte und Mädchen ...
Hier, die Perücke ...! Schnell, den Bart ...!
Hier einen Aderlass ...! Rasch noch ein Briefchen!*

Und auch das hat eine lange Tradition: die Frisierstube als Umschlagplatz jüngster Erkenntnisse, als Beratungscouch, als Markt der Meinungen und als Kristallisierungspunkt politischer Entscheidungen. Sogar Obamas Wahlkampfstrategen hatten die Friseure als Werbeträger ihres Wahlkampfes entdeckt – und nicht zuletzt bei diesen Barbieren ist die US-Wahl im Volk gewonnen worden.

Professionell betrieben kann das für diese Art »Berater« ein durchaus einträgliches Geschäft werden – ganz wie in unserem BARBIER VON SEVILLA:

*Ah, das Leben ist schön!
Wenig Mühe, viel Vergnügen,
und in der Tasche immer ein paar Dublonen ...
So ist es nun einmal:
Ohne Figaro heiratet in Sevilla kein Mädchen.
Zu mir kommt die Witwe,
um einen neuen Mann zu finden ...
Am Tag unter dem Vorwand, sie zu frisieren,
bei Nacht mit Hilfe der Gitarre.
Ehrlich zu allen, ohne zu übertreiben,
trachte ich danach, zu Gefallen zu sein!
Was für ein Leben!
Welch ein Beruf!*

Figaro bietet dem Grafen seine Hilfe bei der Eroberung der schönen Rosina an: als Barbier komme er täglich in das Haus. Für seine Beratung fordert er selbstverständlich eine angemessene Vergütung vom Grafen – »... in der Tasche immer ein paar Dublonen«. Denn: Guter Rat ist teuer, und das nicht erst seit heute ...

PR-Berater Klaus Kock behauptet, er erzeuge »gegen Honorar Wirklichkeiten, wie sie sich andere wünschen«. Im BARBIER VON SEVILLA glauben alle an die Macht des Geldes. Auch Figaros Motivation ist Geld; auch ihn macht Geld erfunderisch.

FIGARO:

Also, Gold nach Belieben?

GRAF:

Gold in Hülle und Fülle!

FIGARO:

*Los geht's! Ich bin bereit! Ihr kennt noch nicht
die wunderbare Wirkung, die die Vorstellung des Goldes in mir erzeugt!*

Wer über die einschlägigen Kontakte verfügt und dies geschickt zu vermarkten weiß, konnte schon immer gut davon leben. So wird Figaro die treibende Kraft der Oper. Dank seines Pragmatismus und Einfallsreichtums ist er dem hilflos verliebten, eher ideenarmen und orientierungslosen Grafen weit überlegen. Liebe, vorausschauende List, auch gezielte Intrigen sind maßgebliche Faktoren des Geschehens. Figaro liefert die Verbindung zu seinem Kunden Bartolo, Figaro rät zur Verkleidung und zum Rollenspiel, Figaro stiehlt im richtigen Moment die Schlüssel. Ein wenig hilflos begibt sich sein Auftraggeber ganz in seine Hände. Fremd gesteuert zwar, aber doch ohne sich die Finger schmutzig machen zu müssen, lohnt Graf Almaviva dem Figaro seine Ränkespiele mit gutem Geld.

Dieser inszeniert mit großem Geschick seine Kampagne, denn er kennt den Weg zum Ziel am besten. Der Barbier zieht alle denkbaren Publicity-Register. Figaro tritt immer in den richtigen Momenten auf und improvisiert mit unglaublicher Kreativität:

Mit persönlichem Einsatz – »Ich lausch' und wache!« –, mit Charme und Raffinesse versucht er alles, um dem Grafen zu seiner Rosina zu verhelfen. Jede neue Situation erfordert schnell einen neuen Schachzug im Spiel um Aufmerksamkeit und Wahrnehmung – bis zum letzten Geniestreich, der das Spiel endgültig für den Grafen entscheidet. Figaro kommentiert entzückt: »... hier bleibt mir nichts mehr zu tun!«

Figaro ist wandlungsfähig, gewandt, vielseitig, flamboyant, großspurig und gewitzt; er ist gaunerhaft und spitzbübisch, ausgestattet mit Gerissenheit, Witz und dezenter Anmaßung. Auch Katharina Thalbach fragt: »Wer ist der Barbier? Der, der mit allen zu tun hat und zu dem sie alle hinwollen.« Man könnte fast meinen, Figaro habe sich als Berater einen unglaublichen Ruf aufgebaut – es scheint ein fast star-kultartiges Interesse an seinen Beraterkünsten zu geben:

*Figaro, hier! Figaro, dort!
Figaro oben! Figaro unten!
Ich bin so fix wie ein Blitz,
bin das Faktotum der ganzen Stadt!*

Wer also ist Figaro? Er ist das »Faktotum der ganzen Stadt«, er ist die heimliche und zugleich die offensichtliche Hauptperson der Oper. Figaro, der genial seine Dienste am Kunden erledigt und der dafür gut kassiert, er ist der wahre Held. Am Ende hat so mancher [PR-]Berater seinen Schützling in der Öffentlichkeit überlebt. Auch Rossinis Oper war zunächst mit »Almaviva« überschrieben – doch die spektakulä-rere Karriere hat der Figaro gemacht, der BARBIER VON SEVILLA.



ALL'IDEA DI QUEL METALLO ...

Schon beim Gedanken an dieses Metall,
wundersam und allmächtig,
beginnt sich mein Verstand
in einen Vulkan zu verwandeln.

DER BARBIER VON SEVILLA [Figaro, 1. Akt, 4. Szene]

Was durch das *Geld* für mich ist, was ich zahlen, d. h., was das Geld kaufen kann, das *bin ich*, der Besitzer des Geldes selbst. So groß die Kraft des Geldes, so groß ist meine Kraft. Die Eigenschaften des Geldes sind meine – seines Besitzers – Eigenschaften und Wesenskräfte. Das, was ich *bin* und *vermag*, ist also keineswegs durch meine Individualität bestimmt. Ich *bin* häßlich, aber ich kann mir die *schönste* Frau kaufen. Also bin ich nicht *häßlich*, denn die Wirkung der *Häßlichkeit*, ihre abschreckende Kraft ist durch das Geld vernichtet. Ich – meiner Individualität nach – *bin lahm*, aber das Geld verschafft mir 24 Füße; ich bin also nicht *lahm*; ich bin ein schlechter, unehrlicher, gewissenloser, geistloser Mensch, aber das Geld ist geehrt, also auch sein Besitzer. Das Geld ist das höchste Gut, also ist sein Besitzer gut, das Geld überhebt mich überdem der Mühe, unehrlich zu sein; ich werde also als ehrlich präsumiert; ich *bin geistlos*, aber das Geld ist der *wirkliche* Geist aller Dinge, wie sollte sein Besitzer *geistlos* sein? Zudem kann er sich die geistreichen Leute kaufen, und wer die Macht über die Geistreichen hat, ist der nicht geistreicher als der Geistreiche? Ich, der durch das Geld *alles*, wonach ein menschliches Herz sich sehnt, *vermag*, besitze ich nicht alle menschlichen Vermögen? Verwandelt also mein Geld nicht alle meine Unvermögen in ihr Gegenteil?

Wenn ein Geschäftsmann keine Haare mehr hat, kann er immer noch die Bücher frisieren.



WASCHEN UND LEGEN UND NOCH VIEL MEHR ...

Ein Streifzug durch die Geschichte der Friseurkunst

[Angelika Maidowski]

»Vor dem Frisör sind alle gleich.« [KARL KRAUS]

Ein Friseur ist ein Mensch – Mann oder Frau –, der anderen Menschen die Haare wäscht, schneidet oder frisiert. Soweit nichts Ungewöhnliches, möchte man meinen. Und doch gibt es mehr berühmte Friseure als Schneider, Fußpfleger oder Physiotherapeuten. Jeder Prominente, der auf sich hält, hat »seinen« Friseur und die einschlägige Presse berichtet gerne und ausführlich über beide. Politiker, Stars, Models – ihr Styling wird mitunter lebhafter diskutiert als ihr Wahlprogramm, ihre Darstellungskunst oder ihr Talent. Man mag das beklagen und als Ausdruck eines auf Äußerlichkeiten fixierten Zeitgeistes kritisieren, aber ändert das irgendetwas? Zumal der Zeitgeist, wie ein Blick in die Historie zeigt, eigentlich kein Argument ist. Genau genommen, interessierte sich der Zeitgeist nämlich schon immer für Haare und Frisuren.

Bereits im alten Griechenland und noch viel früher haben Menschen sich Gedanken um ihren Haarschmuck gemacht. Diejenigen, die sich darum kümmerten, waren gefragte Spezialisten. Die Mutter des ägyptischen Königs Teti [um 2420 v. Chr.] etwa hinterließ eine umfangreiche medizinische und kosmetische Rezeptsammlung für Haarfärbe- und HaarentfernungsmitTEL. Archäologen haben nicht nur ausgeklügelte Konstruktionen wie kombinierte Rasiermesser/ Lockenstäbe gefunden, sondern auch Hinweise darauf, dass die Friseurläden bei den alten Ägyptern nicht nur zum Haareschneiden aufgesucht wurden, sondern auch schon damals Umschlagplätze für Klatsch und Tratsch waren. In Griechenland entstanden die ersten Friseurschulen, und in Rom spezialisierte sich ein gewisser Licinius auf namhafte Kunden aus Politik und Gesellschaft und wurde damit sozusagen der erste Udo Walz der Geschichte. Das Friseurhandwerk blühte. Haare und die Art und Weise, wie man sie trug, wurden zum wichtigen Ausdrucksmittel für Stand, Beruf und soziale Hierarchie. Die Reihe der Beispiele ist so lang wie Haare, wenn man sie nur wachsen ließe, daher präsentieren wir nur eine kleine Auswahl.

Frisuren ...

Im Mittelalter trug der Adel gerne offene Locken, während der einfache Bürger mit dem Pagenkopf vorlieb nehmen musste. Minnesänger ondulierten sich die kunstvolle Haartracht mit dem sogenannten

»Chrölleisen«. Als mit Beginn der Gotik diese im Wortsinne lockeren Sitten unter dem Einfluss der Kirche verboten wurden – verheiratete Frauen hatten ihr Haar nun unter strengen Hauben zu verbergen –, rasierten sich die Damen den Haarsatz, um dem Schönheitsideal einer hohen Stirn Genüge zu tun, wenn sie schon keine Haare zeigen durften. Diese rigiden Vorschriften wichen nach dem Wüten der Pest im 14. Jahrhundert lustvollem Flechtwerk, denn wer die Epidemie überstanden hatte, wollte seine neu erwachte Lebensfreude nicht mehr unter Hüten, Schleieren und Hauben verstecken. Wer allerdings als Frau mit roten Haaren geboren war, für den gab es nichts zu lachen. Rothaarige Frauen hatten im Mittelalter die Verbrennung als Hexe zu befürchten. Eine Paste aus gesalzenen Schnecken galt als Mittel der Wahl, um die unerwünschte Haarfarbe zu verändern.

Ganz unabhängig vom eigenen Haar war man mit einer Perücke. Im frühen Barock begann der aus Hanf oder Flachs hergestellte künstliche Haarschopf seinen Siegeszug durch die Salons. Auch und gerade die Herren griffen zum Haarersatz. Vorbild war Ludwig IV., der zunächst seiner schütteren Haare wegen eine Perücke trug, dann aber schnell Nachahmer fand. Auch hier gab es Standesregeln zu beachten: Lange Perücken trugen Adelige und höfische Beamte. Nach 1700 wurden diese Haarteile weiß gepudert, die kürzeren Modelle der unteren Schichten durften nicht gepudert werden, Bauern und Handwerkern war das Tragen einer Perücke verboten. In Preußen verhängte König Friedrich I. zwecks Sanierung der Staatsfinanzen eine Perückensteuer, die allerdings schon bald wegen Uneffizienz wieder aufgehoben wurde. In England erhob man wegen der Mengen an Haarpuder, die für die immer höheren Perückentürme benötigt wurden, sogar eine Steuer auf Haarpuder. Perücken verschwanden allerdings wieder aus der Mode, der Ausbruch der Französischen Revolution ließ sie vollends als Relikte einer überholten Zeit erscheinen. Lediglich Haarteile, die in einem Zopf endeten – der sogenannte Mozartzopf –, hatten eine längere Verweildauer im öffentlichen Erscheinungsbild. [Heute werden diese Zöpfe nur noch von älteren Modeschöpfern mit Sonnenbrille getragen.] Das Verschwinden der Perücken bescherte den Perückenmachern, darunter dem Begründer der Firma Wella, eine handfeste Wirtschaftskrise, die letzterer allerdings auf kreative Weise löste: Er begann Trockenhauben und Dauerwellapparate zu produzieren.

Und dies mit Erfolg: Zu den bedeutenden Erfindungen in der Geschichte der Friseurkunst gehört in der Tat die Dauerwelle. Entwickelt vom Todtnauer Friseurmeister Karl Nessler, funktionierte sie zunächst nach dem Motto: »Wer schön sein will, muss leiden.« Seine Ehefrau, an der er sein Verfahren erprobte, musste ziemlich häufig

leiden. Das Ganze dauerte fast fünf Stunden, die Wickler wogen bei nahe ein Kilo. Die Gefahr, durch die verwendeten Chemikalien Verätzungen zu erleiden, war groß, auch schädigte die Hitze die Haare und verursachte nicht selten Brandblasen bei der geplagten Kundin. 1908 wurde die Methode nach einigen Verbesserungen und Veränderungen in London patentiert. Seitdem gehörte sie zu den gefragtesten Prozeduren in den Friseursalons landauf, landab. Selbst Männer ließen sich die Haare dauerhaft kräuseln. Der Traum von der Lockenpracht nach Wunsch war erfüllbar geworden.

Ob schlicht oder kunstvoll gesteckt, gelockt, mit Haarschmuck versehen oder mit Hüten oder Tüchern geschmückt – die Haartracht vor allem der Frauen befand sich in steter Veränderung. Dabei gab es Vorbilder, an denen man sich orientierte. Berühmte Trendsetter waren etwa Königin Marie Antoinette, später Kaiserin Elisabeth [»Sissi«] oder, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leinwandstars wie Romy Schneider. Bei den Herren verhalf Rudolph Valentino der Pomaden-Industrie zur Blüte. Die schlichten Kurzhaarfrisuren der Modeschöpferin Coco Chanel veränderten das Frauenbild dann grundlegend. Komplizierte Frisuren passten nicht mehr zum Typus der emanzipierten, berufstätigen Frau. Nun wurden die Haare zum Symbol eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins.

Manchmal allerdings nicht ganz freiwillig. Traurige Berühmtheit erlangte während des Zweiten Weltkriegs die sogenannte »Entwarnungsfrisur«, bei der die Frauen die Haare oben auf dem Kopf zusammengebunden trugen, entsprechend dem erlösenden Ruf »Alles nach oben!«, wenn der Luftschutzkeller nach erfolgter Entwarnung wieder verlassen werden konnte. Später, als fast ausschließlich Frauen mit der Beseitigung der Trümmerberge beschäftigt waren, blieb für aufwendige Haarmoden weder Zeit noch Kraft. Erst die Nachkriegsgenerationen konnten sich wieder unbeschwert dem Kult ums Haar widmen. Überspringen wir die sechziger Jahre mit ihren Pilzköpfen, die Siebziger und Achtziger mit Föhnwelle und Popper-Frisur, und wenden uns einem Klassiker für die Herren zu, der bis heute nicht aus dem Straßenbild verschwunden ist. Der »Vokuhila« [»Vorne-kurz-hinten-lang«], auch als »Nackentapete«, »Manta-Matte« oder »Nackenspoiler« bekannt, heißt bei unseren dänischen Nachbarn »Bundesliga-hår« und bei den Italienern »capelli alla tedesca«, weil man eine Zeit lang glaubte, dies sei der offizielle Look der deutschen Fußballmannschaft. Selbst diejenigen, die sich dem dekadenten Tanz um das »richtige« Erscheinungsbild entzogen und jede Art bürgerlicher Dekoration ablehnten, hatten doch längst ihre eigene Kultfrisur geschaffen: Die Punks, deren Irokesenschnitte sogar die Perückenmacher aus dem Rokoko zum Staunen gebracht hätten.

... und Friseure

Haare sind also seit jeher essentielle Attribute der Selbstbestätigung und Gruppenzugehörigkeit, der erotischen Attraktivität und des Wohlbefindens. Gleichgültig sind sie niemandem. Wo sie fehlen, gerät nicht selten der ganze Mensch aus dem Takt. Ist es da nicht nahe liegend, dass den Hütern und Gestaltern dieses zentralen menschlichen Schmuckes, den Friseuren, eine besondere Bedeutung kommt?

Große Verantwortung trugen sie schon im Altertum, umfassten doch ihre Aufgaben nicht nur die Pflege und Gestaltung von Haartracht und Bart sowie die gesamte Körperpflege, sondern auch zahlreiche medizinische Verrichtungen, von denen das Zähneziehen noch die harmloseste war. Als »Chirurgen« [vom griechischen Wort für »Handarbeiter«] behandelten die sogenannten Bader auch Schussverletzungen, Hauterkrankungen, Verrenkungen und Verstauchungen, setzten Klistiere und traktierten ihre Kunden mit Aderlässen und Schröpftherapien. Noch Ende des 17. Jahrhunderts war es den Badern und Barbieren in Berlin per Privileg erlaubt, chirurgische Eingriffe durchzuführen. Glücklicherweise machte der wachsende Erkenntnisgewinn in der Medizin diese Dienstleistungen im Laufe der Zeiten mehr und mehr überflüssig, so dass sich die Friseure auf die Haare und Bärte ihrer Kundschaft konzentrieren konnten. Nichtsdestoweniger bleibt ihre Stellung privilegiert.

Ein Blick auf Kunst und Literatur mag dies verdeutlichen. Kaum ein anderer Berufsstand hat es zu so vielen eigenen Theaterstücken oder Opern gebracht wie der des Barbiers. Neben Rossini haben u. a. Giovanni Paisiello [1782], Wolfgang Amadé Mozart [1786], Johann Elsberger [1786], Johann Schulz [1786], Nicolò Isouard [1796], Francesco Baldassare Morlacchi [1816] und Leopoldo Cassone [1922] die Figaro-Geschichten des französischen Dichters Pierre Augustin Caron de Beaumarchais vertont, Peter Cornelius schrieb seinen BARBIER VON BAGDAD nach einem Stoff aus *Tausendundeine Nacht*, Francisco Barbieri komponierte eine berühmte Zarzuela mit dem Titel BARBERILLO DE LAVAPIES [1874], und in Johann Strauß' EINE NACHT IN VENEDIG geht der Barbier Caramello dem Herzog um den Bart.

Der Theaterwissenschaftler Volker Klotz hat eine interessante Erklärung für diese »eindrucksvolle Bühnen-Potenz der Barbiere«: »Sie erwächst ... aus ihrer einzigartigen berufseigenen Paradoxie. Die aber äußert sich im sinnlichen und sinnbildhaften Hergang des Balbierens. Nachdrücklich führt er uns vor: die kurzfristige, doch umso wirksamere Übermacht eines Subalternen. Geschmeidig schafft es jeder Barbier, dass hervorragende Männer, die an Körperkraft, an Rang und Vermögen hoch

über ihm stehen, wehrlos unter ihn zu sitzen kommen. Im Handumdrehen bringt er es hin, diese Mächtigen, zumindest zeitweilig, zu entmachen. Egal ob der Barbier nun eigens darauf aus ist oder nicht. In jedem Fall vollführt sein beruflicher Eingriff – pinselnd, schabend, schnippelnd – ganz augenfällig eine solche Entmachtung. Und ausnahmslos alle Bühnenbarbiere kosten sie aus, so oder so.«

Aus der momentanen Aufhebung der Unterschiede zwischen dem Frisierten und seinem Friseur entsteht die Komik [Barbiere kommen, zumindest im Theater, ausschließlich in Komödien vor. Dort, wo das Ganze tragisch oder pathetisch wird, also etwa im Falle von SAMSON UND DALILA, wo der Haarverlust den kompletten Verlust der Manneskraft bedeutet, spielt der eigentliche Vorgang des Rasierens und Schneidens so gut wie keine Rolle.] Wenn aber tatsächlich der Mächtige, womöglich angetan mit einem lächerlichen Kittelchen, in einem Friseurstuhl sitzt, das Gesicht mit weißem Schaum bedeckt, und der Barbier ihm das Messer an den Hals setzt, verliert sich die Aura von Macht und Potenz ganz schnell. Die Verhältnisse scheinen sich ins Gegenteil zu verkehren. Der Untergebene ist seinem Herren überlegen, hat ihn im wahrsten Sinne des Wortes in der Hand. Kein Wunder, dass die Sprache für Akte der Überwältigung oder des Beträgens so häufig Metaphern aus dem Bereich des Friseurgewerbes verwendet: jemanden einseifen, ihm das Messer an die Kehle setzen, jemanden über den Löffel balbieren, ihn einwickeln oder an der Nase herumführen. [Was nicht heißen soll, dass Angehörige dieses Berufsstandes einen Hang zum Unseriösen hätten!] Kein Wunder auch, dass der »Ur-Figaro«, nämlich der Barbier aus Beaumarchais' Komödien-Trilogie, so viel revolutionäres Potenzial enthielt, dass die erste Vorstellung von DER TOLLE TAG ODER FIGAROS HOCHZEIT erst nach jahrelanger Verzögerung durch Zensurmaßnahmen des französischen Hofes uraufgeführt werden konnte. Zwar war Figaro hier vom Barbier zum Kammerdiener aufgestiegen, aber sein qua Profession gegebenes Selbstbewusstsein hatte eher noch zugenommen. Sein Monolog im 5. Akt gehörte denn auch zu den Stellen, die – fünf Jahre vor dem Sturm auf die Bastille – vom Publikum am meisten bejubelt wurden: »Adel, Reichtum, Rang und Würden, all das macht Sie so stolz! Was haben Sie denn geleistet für so viele Vorteile? Sie haben sich die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts.«

Bei Rossini ist vom revolutionären Geist des Barbiers allerdings nicht mehr viel zu spüren. Die Revolution war geschafft, »Einheit, Gleichheit und Brüderlichkeit« zumindest auf dem Papier der Verfassungen erreicht. Menschen mussten nicht unbedingt »von Stand« sein, um Macht und Einfluss zu besitzen. Es reichte, wenn sie Geld hatten. Geld und Gold sind denn auch die eigentlichen Triebfedern

»unseres« Barbiers. Revolutionärer Elan ist seine Sache nicht. Er verkehrt mit seinem Herrn auf Augenhöhe. Die vielbeschworene Gleichheit [*égalité*] herrscht auch hier noch nicht, scheint aber zumindest in Sichtweite zu sein. Es ist eben alles eine Frage des Geldes. Wenn Figaro nicht müde wird, seine Vorzüge mit größter Überzeugungskraft zu benennen, so lässt er an einer Grundbedingung seiner Arbeit keinen Zweifel: Liquide sollte der Kunde sein, dem seine aufmerksame und umfassende Behandlung zuteil wird, denn erst die inspirierende Kraft des Goldes entfacht das Barbiers ganze Kreativität: »*Schon beim Gedanken an dies Metall, wundersam und allmächtig, beginnt sich mein Verstand in einen Vulkan zu verwandeln.*« [Duett Figaro/Graf Almaviva 1. Akt] Und auch die Intrige wäre ohne Geld nur halb so gelungen [»Gold, mein Gott, Gold: das ist die Vorbedingung jeder Intrige!«].

Die Macht des Geldes ist der stetig sich drehende Motor des Rossinischen Verwirrspiels. Rossini, der damit den Geist des heraufziehenden Industriezeitalters spiegelt, präsentiert diese Einsicht ganz unaufgeregt und moralfrei. Es ist so, wie es ist. Es ist eben menschlich. Der Barbier, seiner Kunst gewiss, weiß, dass er gebraucht wird: Im Moment des Schneidens, Rasierens, Frisierens ist er seinem Herrn/Kunden nicht nur ebenbürtig, sondern er überragt ihn sogar, und dieser weiß es, genießt den kurzen Moment des sorglosen Rollentauschs und gibt sein Geld gern. Das war schon immer so, und es ist auch heute noch so. Selbst wenn der Kunde oder die Kundin kein bisschen prominent ist.







DER FRISEUR VERLIERT SEINE SOZIALE FUNKTION

[Pasquale Hugues]

Wird eine alte Berliner Einrichtung bald der Beschleunigung zum Opfer fallen? Bedroht das »Cut and Go« den traditionellen Friseursalon? Seit ein paar Jahren erscheint dieses Fastfood für den Haarschnitt an jeder Straßenecke. Wenn es sich weiter so vermehrt, wird es in dieser Stadt bald mehr Expressfriseure als Kneipen geben, und die Stadt, bis heute eine der langsamsten Metropolen Europas, wird ihre Schwestern Paris und London in ihrem verzweifelten Lauf gegen die Uhr eingeholt haben. Denn für den Haarschnitt will man keine Zeit mehr verschwenden.

Man muss sich nicht mehr im Voraus anmelden. Man stürmt in den Laden, wenn einem gerade danach zumute ist. Man zieht eine Zahl wie bei der Passverlängerung im Konsulat oder im Einwohnermeldeamt. Man wartet einen kurzen Moment, kaum berührt der Po die Kante eines Designersessels, man ist bereit zum Sprung. Rasche Haarwäsche, schneller Schnitt, ohne dass mit dem stummen Friseur ein Wort gewechselt wird. In den neuen In-Lokalitäten schlürft man eine Bionade oder einen grünen Gewürztee, während man vor sich hin starrt. Klipp, klapp, fertig! Der Friseur schickt einen ganz allein in die Ecke zum Haaretrocknen. Das ist billiger und ein bisschen so, als würde man im Restaurant abwaschen, um die Rechnung zu ermäßigen. Man verliert keine Zeit mehr mit Föhnen, Lockenwicklern, Lockenstab, Wolken von Haarspray, die in der feuchten Luft dahintreiben. Schluss auch mit der Maniküre. Früher zog die Metamorphose sich über Stunden hin. Leicht benommen und erstarrt verließ man den Salon. Heute ist die Angelegenheit in einer Viertelstunde beigelegt.

Vor allem darf man nicht in den Tiefen seines Sessels oder in den Windungen eines Gesprächs versinken. Der Gang zum Friseur ist ein flinkes Intermezzo ohne Stimmung, eine ganz kurze Unterbrechung im frenetischen Rhythmus des Tages. Man darf weder Zeit noch Geld verlieren, indem man sich von einem redseligen Figaro verwöhnen lässt, der seine politischen Theorien herniederregnen lässt, während er einem den Schädel mit kräftigendem Haarwasser massiert. Der Friseurbesuch hat nichts mehr mit Luxus und Genuss zu tun, bei dem man Kopf und Körper den Händen des Experten überlässt. Wie Pick and Pay, Take away oder Park and Drive ist das Cut and Go eine neutrale Handlung ohne besonderes Engagement.

Darüber hinaus verliert der Friseursalon allmählich seine soziale Funktion. An diesen Ort, geschlossen und diskret wie ein Beichtstuhl,

kam man, um sein Gewissen zu erleichtern und die Welt neu zusammenzusetzen. Der Friseur: Vertrauter in der Tragödie, seelischer Mülleimer, Berater, gelegentlich auch Prügelknabe, ein Echo der eigenen Gedanken. Zwei Schritte abseits lächelte er in den Spiegel und empfing wohlwollend die Seelenqualen, die Rückenschmerzen und die kleinen ästhetischen Kümmernisse. Dreimal mit der Schere geklappt, und die Sorgen waren weg.

Bei den Frauen erfüllte der Friseursalon die gleichen Aufgaben wie das Kaffeekränzchen. Unter der Haubenreihe zogen die Frauen stundenlang über die Nachbarschaft her. Noch in den 70er Jahren gingen gutbürgerliche Frauen einmal in der Woche zum Friseur. Nie hätten sie daran gedacht, sich selbst die Haare zu waschen, den Kopf über die Badewanne gebeugt. Sie hatten einen festen Termin, an dem sie sich die Strähnen und den ehelichen Verdruss in Ordnung bringen ließen, an dem der Friseur die kunstvolle Architektur ihrer Haare wieder aufbaute. Hier verbrachten sie den Nachmittag und nannten die Friseurin, immer dieselbe, beim Vornamen. Maryvonne, Solange, Odette ... vor der Globalisierung trugen die französischen Friseusen wunderbar altmodische Vornamen und gehörten fast zur Familie. Sie waren mit rosa Nylonkitteln und orthopädischen Sandalen ausstaffiert. Heute nennen die Friseurinnen sich von Paris bis Berlin Bianca, Jessica oder Samantha. Sie beziehen ihre Vornamen von den Starlets der amerikanischen Fernsehserien. Und mit ihren Tattoos und ihren gebleichten Strähnchen sehen sie alle gleich aus.

Schon seit Wochen hingen dem kleinen Berthold die Haare über den Kragen, und seine Mutter überlegte sich, wie sie ihn zum Friseur kriegen könnte. Sie sagte, er sähe wie ein Mädchen aus, und lauter ähnlich kränkende Dinge. Aber Berthold, obwohl er sonst ziemlich brav war, schüttelte den Kopf und antwortete immer: »Wenn ich doch nicht mag!« Das machte: ihm fehlte der Vater, denn der war früh gestorben. Und außerdem ließ sich der Junge lieber drei Backenzähne ziehen als einmal die Haare schneiden. Na ja, so war er eben.

Da kam der Mutter eine Idee. Sie versprach dem Jungen, sie wolle mit ihm zum ›Friseur am Zoo‹ gehen. Damit war Berthold sofort einverstanden. Der ›Friseur am Zoo‹ war nämlich etwas besonders Feines. Erst mussten sie durch den Herrensalon. Hier wurde mit Schlagsahne eingeseift und rasiert, und Berthold schimpfte innerlich, weil er noch keinen Bart hatte. Dann war ein Herr da, der ärgerte sich über seine abstehenden Ohren. Und da ließ er sich mit Brennscheren, mit denen man sonst die Haare umlegt, seine Ohren so lange biegen, bis sie ordentlich und glatt am Kopf anlagen. Einem alten Herrn, der eine große Glatze hatte, wurde Haarsamen auf die kalte Billardkugel gesät; dann kam ein Gehilfe mit einer Gießkanne, begoss den Kopf, und schon krochen die ersten Haarspitzen aus dem Schädel. Berthold lachte und fragte, ob auch noch Blumen herauswuchsen. Da wurde der Herr böse. Und die Mutter zog den Jungen schnell fort.

Im Kinderzimmer vom ›Friseur am Zoo‹ war es noch viel großartiger. Vor jedem Spiegel stand ein Tier, ein lebendiges, versteht sich, und da stiegen die Kinder in den Sattel und klopften den Tieren auf den Rücken, fütterten sie, kraulten sie hinter den Ohren und merkten so kaum, dass ihnen inzwischen ein Friseurgehilfe das Haar schnitt. Es gab da ein Pony, einen Esel, ein Schwein, einen Hirsch, einen jungen Elefanten, einen Bernhardinerhund und ein zahmes Einhorn.

Als Berthold kam, waren schon mehrere Kinder da, und nur das Schwein lag noch auf dem Teppich und grunzte. Es war auf Kinder nicht gut zu sprechen, weil die überallhin lieber wollten als auf ein Schwein. Berthold wollte auch nicht darauf, und das Schwein dachte bei sich: dafür werde ich dich ärgern!

Kurz und gut, das Schwein wurde gesattelt, und Berthold musste hinaufklettern. Als er oben saß, kam auch schon der Friseur mit einer Schere und einem Kamm und fing an, die Haare auf der linken Seite wegzuschneiden. Plötzlich trat das Schwein von einem Bein aufs andere und verlangte: »Streichle mich!« Aber der Junge schüttelte den Kopf. Dabei tat ihm die Schere des Friseurs weh. Er stieß verse-

hentlich dem Schwein in die Flanken, und das begann sofort, wütend im Salon hin und her zu rennen.

Der Friseur setzte sich hinter dem Jungen auf den Schweinerücken und versuchte, im Haarschneiden fortzufahren. Das Schwein lief wie angestochen umher und machte alle übrigen Tiere furchtbar nervös. Die schimpften sehr, und das Einhorn drehte sich um und kitzelte das Schwein mit dem Horn. Da quiekte das Schwein, rannte zur Tür hinaus, durch den Herrensalon, die Treppe hinunter und auf die Straße.

Könnt ihr euch vorstellen, wie das aussah? Ein Schwein mit einem Jungen auf dem Rücken, dem die linke Hälfte der Haare weggeschnitten war?

Es sah zum Schreien aus.

Die Straßenbahnen standen auf der Stelle still. Ein Autobus machte Männchen. Aber das Schwein rannte weiter. Schließlich fiel der Friseur herunter und blieb zwischen den Straßenbahnschienen sitzen. Berthold begann das Galoppieren Spaß zu machen. Doch plötzlich sauste das Schwein in eine Villa, die Treppen hoch, einen Gang entlang und, weil eine Tür offenstand, in ein Zimmer hinein. Dort blieb es stehen.

In dem Zimmer war ein Bett. Und in dem Bett lag ein kleines Mädchen, das Bella hieß und sehr krank war. Es lag seit acht Tagen gleichgültig im Bett, mochte nichts essen und nichts reden, und Bellas Vater – die Mutter war tot – wusste, obwohl er selbst Arzt war, absolut nicht, was der Kleinen fehlte.

Sie sah das Schwein im Zimmer stehen, einen Jungen obendrauf, dem man zur Hälfte die Haare abgeschnitten hatte und der aussah, wie Gänse, wenn's gedonnert hat, und da fing sie an zu lachen. Berthold lachte mit, und nun lachten die zwei Kinder, dass man es im ganzen Haus hörte! Verblüfft kam Bellas Vater aus dem Sprechzimmer gelaufen, sah seine Tochter vergnügt und mit roten Backen und erkannte sofort: Jetzt ist sie wieder gesund. Dann klingelte Bertholds Mutter an der Haustür und fragte aufgeregt, ob hier ein Schwein und ein kleiner Junge eingetroffen seien. Nun war die Freude groß. Und später wurde Bertholds Mutter sogar die Frau von Bellas Vater, zog mit ihrem Jungen in die Villa, und Bella und Berthold wurden Geschwister, die einander sehr liebhatten. Das Schwein kauften sie dem ‚Friseur am Zoo‘ ab, und es blieb bei ihnen, hatte es gut und wurde niemals geschlachtet.

Ob es wahr ist, dass auf diese Weise die Redensart entstanden ist:
Na, die haben aber Schwein gehabt?

Die Verächter italienischer Musik werden
einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe
nicht entgehen und sind vielleicht verdammt,
die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes
zu hören als Fugen von Sebastian Bach.

Heinrich Heine



IMPRESSUM

© Stiftung Oper in Berlin 2009

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin. || Intendantin: Kirsten Harms || Spielzeit 2009/2010 || Gioacchino Rossini: IL BARBIERE DI SIVIGLIA || Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 29. November 2009 || Herausgegeben von der Dramaturgie, Chefdramaturg: Andreas K. W. Meyer || Redaktion: Angelika Maidowski || Lektorat: Peter Kain || Gestaltung: lmn-studios || Herstellung: hausstätter Berlin

Quellen

Baricco, Alessandro: *Die Opera buffa: Ein Laboratorium der Aufklärung*. In: *Morire dal ridere. Saggio sul carattere trascendentale del teatro comico rossiniano*. Turin. 1997. Aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner.

de Beaumarchais, Pierre Augustin Caron: *Maßvoller Brief über den Durchfall des und die Kritik am >Barbier von Sevilla<*, Übersetzung aus dem Französischen von Anne Sorg-Schumacher. Zitiert im Programmheft des Theaters der Stadt Heidelberg, 1980/81.

Grütters, Monika: *Guter Rat ist teuer – Oder: Wer ist Figaro?* Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Hugues, Pasquale: *Der Friseur verliert seine soziale Funktion*. Erschienen in: »Der Tagespiegel« vom 25. April 2009. Abgedruckt mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Kästner, Erich: *Das Schwein beim Friseur*. In: *Das Schwein beim Friseur und anderes*. Zürich. 1962.

Maidowski, Angelika: *Waschen und Legen und noch viel mehr. Ein Streifzug durch die Geschichte der Friseurkunst*. Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Marx, Karl: *Geld*. In: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. K. Marx u. F. Engels, Werke, Ergänzungsband. Berlin 1968.

Roesler, Curt A.: *Come un colpo di cannone. Gewitter und andere angekündigte Überraschungen in Rossinis Musiktheater*. Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Roesler, Curt A.: *DER BARBIER VON SEVILLA. Komponiert in vierzehn Tagen und durchgefallen?* Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Abbildungen

Transparent: Annoncencollage aus Friseurzeitschriften der Jahrhundertwende. In: *Katalog der Friseurgeschichtlichen Sammlung der ELG [Einkaufs- und Liefergenossenschaft] des Friseurhandwerks Berlin*.

Szenenfotos: Matthias Horn

Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

5000 Mark Belohnung

für Bartlose und Kahlköpfige



Bart und Haar tatsächlich in 8 Tagen durch echt dänischen „Mos Balsam“ zu wachsen. Herren und Damen brauchen nur „Mos Balsam“ zur Haar, denn es ist bewiesen worden, dass „Mos Balsam“ das einzige ist, welches während 8 bis 14 Tagen durch Einwirkung auf die Flüssigkeit, dass die Haare gleich zu wachsen anfangen. Unschädlich.

Ist dies nicht die Wahrheit, zahl

5000 Mark

jedem Bartlosen, Kahlköpfigen oder Dünnaarigen, welcher folg benutzt hat.

Obs.: Wir sind die einzige Firma, welche eine derartigen ungen und Empfehlungen. Vor Nachahmungen wird dringend ge

Betreffend meine Versuche mit Ihrem „Mos Balsam“ kann Balsam durchaus zufrieden sein. Schon nach acht Tagen erschien die Haare hell und weich waren, waren sie doch sehr kräftig sam seine natürliche Farbe an, und dann erst fiel die außerordentliche Reichtum ins Auge. Dankend verbleibe ich L. C., Dr. Tverg, Copenhagen.

Ich, Unterzeichneter, kann jedem den echten dänischen Mos Balsam vorrufen von neuem Haar empfehlen. Ich habe lange Zeit an nackten Flächen im Haare erschienen. Nachdem ich aber Mos Balsam das Haar wieder zu wachsen an u. wurde dicht u. schwer. Frl. M. C. A.

ticket „Mos“ 10 Mk. Discr. Verpackung. Durch Vorauszahlung oder Nachnahme zu erhalten. Man schreibt an da

Mos-Magasinet, Copenhagen. 46. a. I

I.R.G.R.

224 305.



Kein langweil. Warten mehr. Schnurrbart sitzt sofort. Kompl. App. M. 3,30 p. N.



Passende Binde und 2 Kämme Mk. 1.—
Allein - Vertrieb: R. Eiberg,
Verwertung und Vertrieb von Neuheiten,
Berlin-Friedenau, Hauffstr. 8.



Bomeyers Blondeur.

(Eau doré.)

Amtl. analysiertes, bewährtestes u. unschädliches Haarfärbemittel. Niedrigkosten in allen grossen Städten. Berlin W., Mohrenstr. 50.



Sie wasche sich den Kopf

und klagen über die Umständlichkeit des Haartrocknen. Sie vereinfachen sich diese Arbeit bei Gebrauch von:

Haartrockenapparat, „Einfach“

D. R. G. M. — Preis M. 19.—
Verlangen Sie gratis Prospekt von

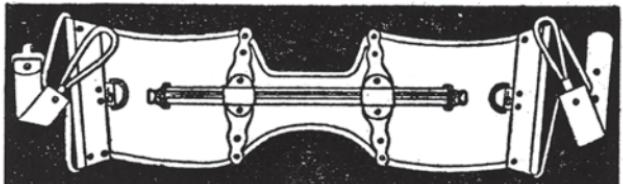
B. Schönfelder, Naunhof, Hain



+ Damenbart,

Armen- u. Körperhaare beseit. einzig u. sich. f. immer d. Tötend d. Wurz. mein warm empf., absolut unschädli. Haarverf. „Perfect“. Jegl. Haarwuchs verschwindet. einf. ästhet. Selbstwand. unfehl. in 5 sonst Geld zu! Kein Risiko! Preis 4 M. g. Allein. Fabrik. Walt. Kroll, Elberfeld 28, Isl.

Steinbach-Binde Patente angem.



Wenn sich der Druck wirklich auf Ihren Schnurrbart konzentriert soll, verlangen Sie in jedem Friseur-, Drogen-, Parfümerie- und Fachgeschäft ausdrücklich die „Steinbach-Binde“.

Feine Ausführung . . . per Stück K 1.—

Extrafeine Ausführung per Stück K 1.75

auch gegen Briefmarken.

Marcel M. Steinbach, Wien, VII/1, Bandg. 32/1.

Besonders geeignet zum Übergang von englischer zur ursprünglichen Barttracht.

Transportable Kopfdouche

mit 24 fortlaufenden starken Strahlen
Gebrauch auf jedem Waschtisch
Damen u. Herren m. kalt. u. warmem Wa-



Nervenstärkend, v. ersten Aerzten empfohlen.

Stärkt die Haarwurze

In- u. Ausland portofrei Nachnahme

F. Z. Hopf & Co. Nfg., Ottensen b/Ham

