

A woman in a vibrant blue dress with a gold belt and multiple necklaces stands on a silver ladder. She is looking down at a man who is wearing a detailed goat mask with large horns and a blue and white costume. The background is dark with blue lighting and features large, ornate mechanical gears and a pagoda-like structure.

DIE SCHÖNE UND DAS BIEST

Oper von Philip Glass

DIE SCHÖNE UND DAS BIEST

(La Belle et la Bête) Oper von Philip Glass



Premiere am 18. März 2023

DIE SCHÖNE UND DAS BIEST OPER VON PHILIP GLASS

nach einem Film von Jean Cocteau • In deutscher Sprache

Félicie Hana Lee
Adélaïde Haruna Yamazaki
Belle Danielle Rohr
Das Biest / Der Prinz Kabelo Lebyana
Avenant Johannes Fritsche
Der Vater Jongmin Lim
Ludovic Christoph Plessers
Geldverleiher Werner Pürling
Lakai / Hafenbeamter Peter Rembold

Statisterie

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Felix Pätzold
Inszenierung Mascha Pörzgen
Bühne und Kostüme Frank Fellmann
Dramaturgie Marion Meyer
Licht Michael Reif
Video Frank Fellmann

Musikalische Einstudierung Laura Bos, Karsten Huschke, Francisco Rico
Regieassistenz und Abendspielleitung Michael Calderone
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Luz Riveros Vitar
Theaterpädagogik Danilo Tepša
Übertitelinspizienz Rebekka Stanzel, Stefanie Metz

Vorstellungsdirigate Felix Pätzold

Technischer Direktor Johannes Kessler • Produktions- und Werkstattleiter Sebastian Auer
Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistent N.N. • Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister Markus Bollinger • Leiter:in der Requisite N.N. • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des Malsaals Bastian Helbach
Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach • Kostümassistent Antje Schnier
Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske Konstanze Göllner-Ullmann, Mario Koller, Yvonne Strubich, Eva Vojtech, Kristin Zeller Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau, Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Cornelia Schumann

18. März 2023, Großes Haus

Dauer der Vorstellung: ca. 90 Minuten, keine Pause

Aufführungsrechte: 1994 Dunvagen Music Publishers, Inc.
Used by Permission

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

SYNOPSIS

Ein Kaufmann hat vier Kinder, den Sohn Ludovic und die Töchter Félicie, Adélaïde und Belle. Unglücklicherweise verliert der Vater alle seine Schiffe in einem Sturm und die Familie verarmt. Félicie und Adélaïde lassen ihren Unmut über das Schicksal an Belle aus. Avenant, ein Freund der Familie, ist in Belle verliebt und versucht immer wieder, sie zu überreden, seine Frau zu werden. Belle lehnt ab, um bei ihrem Vater bleiben zu können.

Eines Tages erfährt der Vater, dass eins seiner Schiffe doch noch sicher im Hafen angekommen ist. Er macht sich auf den Weg dorthin und fragt seine Töchter, was er ihnen von der Reise mitbringen soll. Félicie und Adélaïde wünschen sich teure Kleider, Belle möchte nur eine Rose. Als der Vater im Hafen ankommt, muss er leider erkennen, dass seine Gläubiger schneller waren als er und von der Ladung des Schiffes nichts mehr übrig ist. Frustriert macht er sich noch in der Nacht auf den Heimweg, kommt dabei aber vom Weg ab und irrt durch einen mysteriösen Wald, bis er vor einem verlassenem Schloss steht. Im Schloss servieren ihm magische Hände ein üppiges Mahl und bereiten ihm ein Nachtlager. Als der Vater am nächsten Morgen nach Hause zurück möchte, kommt er im Schlossgarten an einem Rosenzweig vorbei und pflückt eine Blume, um sie Belle mitzubringen. In diesem Moment erscheint der Besitzer des

Schlusses, ein grausiges Biest, das außer sich vor Wut über den Diebstahl seiner Rose ist. Er droht, den Vater zu töten, es sei denn, dieser schickt eine seiner Töchter an seiner statt zum Schloss.

Mit Hilfe eines Pferdes, das das Biest ihm zur Verfügung stellt, gelangt der Vater nach Hause. Niedergeschlagen erzählt er seinen Kindern, was geschehen ist. Belle ist sofort bereit, den Vater zu retten und reitet zum Schloss.

Es stellt sich heraus, dass das Biest zwar furchterregend aussieht, aber ein gutes Herz hat. Es kümmert sich darum, dass es Belle im Schloss gut geht. Jeden Abend essen die beiden gemeinsam, wobei das Biest Belle immer wieder dieselbe Frage stellt: Möchtest du meine Frau werden? Belle verneint.

Währenddessen geht es Belles Familie immer schlechter. Da nicht nur die Waren des Vaters verloren sind, sondern Ludovic noch dazu Spielschulden hat, werden die Möbel der Familie gepfändet.

Belle erfährt, dass ihr Vater vor Kummer im Sterben liegt und bittet das Biest, noch einmal zu ihm zu dürfen. Das Biest erlaubt die Reise, nachdem Belle ihm versprochen hat, nach einer Woche wieder zurückzukehren. Als Zeichen seines Vertrauens gibt es Belle den goldenen

Schlüssel zum Pavillon der Diana, in dem sich seine Schätze befinden. Es offenbart Belle, dass es sterben wird, falls sie nicht zu ihm zurückkommt. Mit einem Zauberhandschuh und dem Pferd ausgestattet, begibt sich Belle zurück zu ihrer Familie.

Der Vater ist überglücklich, seine Tochter wiederzusehen. Félicie und Adélaïde platzen allerdings vor Neid, als sie sehen, dass Belle wertvolle Kleider und Schmuck trägt. Gemeinsam mit Avenant und Ludovic beschließen sie, das Biest zu töten, um an seine Reichtümer heranzukommen. Die Schwestern überreden Belle, nicht sofort zum Biest zurückzukehren und entwenden ihr den goldenen Schlüssel. Avenant und Ludovic reiten damit auf dem Pferd des Biestes zum Schloss.

In einem Spiegel sieht Belle, dass das Biest leidet, weil sie nicht zu ihm zurückgekommen ist. Mit Hilfe des Handschuhs gelangt sie zum Schloss und versucht, das Biest von seinen Qualen zu befreien. Währenddessen klettern Avenant und Ludovic auf den Diana-Pavillon und versuchen, an die Schätze zu kommen. Da erwacht eine Diana-Statue zum Leben und erschießt Avenant mit einem Pfeil. Im selben Moment verwandelt sich das Biest in einen Prinzen und erklärt der ungläubigen Belle, dass ihr liebender Blick ihn erlöst hat. Gemeinsam entschweben sie in sein Königreich.



VON DER MAGIE DES MÄRCHENS ODER WIE AUS EINEM FILM EINE OPER WURDE

Jean Cocteau, der gerne zu sagen pflegte, er sei genauso alt wie der Eiffelturm (er wurde im Jahre 1889 geboren), war Schriftsteller, Dichter, Theaterautor, Illustrator, Drehbuchautor und Filmregisseur. Die Tatsache, dass er so vielseitig arbeitete, führte dazu, dass ihn einige Zeitgenossen belächelten und ihm unterstellten, keine der genannten Disziplinen wirklich zu beherrschen – eine Ansicht, die sich heute zum Glück geändert hat. Philip Glass, der bereits in den 1950er Jahren in Paris mit dem Werk von Jean Cocteau in Kontakt kam, erinnerte sich später: „Damals dachte man, er sei nur ein Leichtgewicht – und ganz zu Unrecht hielt man ihn für einen Dilettanten. [...] Cocteaus verschiedene Arbeitsmedien waren im Grunde verschiedene Arten, ein und derselben Frage nachzugehen: Wie funktioniert der schöpferische Prozess? Es war, als ginge er um diese Frage herum und betrachtete sie von verschiedenen Standpunkten.“

Von der Schönen und dem Biest

In den 1990er Jahren vertonte Philip Glass drei Werke von Jean Cocteau: Auf das Drehbuch von Cocteaus Film *Orphée* (*Orpheus*) komponierte Glass eine Kammeroper, aus *Les Enfants terribles* (*Kinder der Nacht*) wurde ein Ballett und *La Belle et la Bête* (*Die Schöne und das Biest*), im deutschsprachigen Raum

auch unter dem Titel *Es war einmal* bekannt, wurde eine Filmoper. Der Film entstand bereits in den 1940er Jahren. Noch während des 2. Weltkrieges bereitete Cocteau die Dreharbeiten vor. Ein erstes Abendessen zur Planung des Films fand bei Elisabeth de Rothschild statt, die später von der Gestapo verhaftet wurde und in Ravensbrück ums Leben kam. Jean Marais übernahm im Film sowohl die Rolle des Biestes und des Prinzen, als auch die von Avenant. Josette Day spielte Belle. Die Filmmusik komponierte Georges Auric, einer der Mitglieder der *Groupe des Six*.

Während sich Cocteau mit seinem Gedicht *La Crucifixion* (*Die Kreuzigung*), das zur selben Zeit entstanden ist, sehr direkt mit dem Thema Krieg und Tod auseinandersetzte, wählte er mit dem Märchenstoff *Die Schöne und das Biest*, dessen Vorlage von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont aus dem Jahre 1756 stammte, ein poetisches Kontrastprogramm. Cocteau wollte sich mit dem Film an den Rest Kindheit richten, den die Menschen noch in sich trugen, in einer Zeit, in der nur die Welt der Erwachsenen zählte. Beziehungsweise in einer Zeit, in der die Erwachsenen die destruktivste, die grausamste Seite der Kindheit hervorholten: das Bedürfnis, alles um sich herum zu zerstören. Dem setzte Cocteau ein Nationalmärchen entgegen, das die

Möglichkeit gibt, sich in eine andere Welt zu träumen, in der das scheinbar Böse überwunden wird. Und das dennoch auch Raum gibt, über moralische Fragen nachzudenken. Nicht weniger als ein Meisterwerk sollte sein Film werden: „Ein Meisterwerk ist eine wider den Tod gewonnene Schlacht.“, so Cocteau. Bis es soweit war, gab es allerdings einige Hürden zu überwinden. Die Dreharbeiten begannen im Sommer 1945 und Rohfilm war zu der Zeit noch schwer zu bekommen. Ebenso wie Medikamente – Cocteau litt unter einer schweren Hautkrankheit und musste zeitweise ins Krankenhaus, um eine Blutvergiftung behandeln zu lassen. Jean Marais litt ebenfalls, da seine Haut den Leim, mit dem die Maske des Biestes auf seinem Gesicht befestigt wurde, nicht vertrug.

Doch allen Widrigkeiten zum Trotz konnte der Film im Frühjahr 1946 fertiggestellt werden. Cocteau veranlasste eine Filmvorführung für die Crew und die Techniker. In seinem Tagebuch notierte er: „Die am Schwarzen Brett angeschlagene Ankündigung der Vorführung hatte Saint-Maurice in Aufruhr versetzt. Man musste Bänke und Stühle anfügen. Lacombe hatte seine Aufnahmezeiten geändert, damit seine Darsteller und sein Personal frei waren. Um halb sieben saß Marlene Dietrich neben mir, und ich stand auf und versuchte, ein paar Worte zu sprechen. Aber die Anhäufung all der Augenblicke, die nun auf diese Mi-

nute hinausliefen, lähmte mich und machte mir's fast unmöglich. Ich sah dem Film zu, und dabei zerdrückte ich Marlenens Hand, ohne dessen gewahr zu werden. Der Film rollte ab und ging außerhalb von mir seinen Weg, strahlend, einsam, fühllos, fern wie ein Gestirn. Er hatte mich umgebracht. Er stieß mich aus und lebte sein eigenes Leben. Ich sah in ihm nur noch die Erinnerungen, die sich an jeden Meter des Streifens knüpfen, und die Qualen, die ich dabei auszustehen hatte. Ich konnte mir nicht ausdenken, dass andere darin den Verlauf einer Geschichte erblickten. Ich stellte mir vor, dass all das wieder in meine Phantasie zurückgetaucht war.

Die Aufnahme, die der Film bei diesen Werkstätten fand, wird mir unvergesslich bleiben. Sie ist mein schönster Lohn. Ich werde, was immer auch kommen mag, nie wieder eine so herzliche Feier erleben, die auf die natürlichste, schlichteste Weise organisiert wurde, von einem kleinen Dorf, dessen Handwerk darin besteht, Traumkonserven zu bereiten.“

Märchen, Mythen und Wahrheit

Dass Cocteau sich einen Märchenstoff aussuchte, war alles andere als untypisch für ihn. In seinem gesamten Werk griff er kontinuierlich auf bekannte Stoffe zurück, die er stets weiter verarbeitete: in seinen literarischen Werken, seinen Filmen, aber auch Zeichnungen und Malereien.

Mythologische Figuren wie Antigone, Ödipus, Tristan und Isolde und immer wieder Orpheus durchziehen sein Werk. Cocteau interessierte sich für mythologische Themen und Märchenstoffe, da sie ihm eine neue Dimension des Begriffes „Wahrheit“ ermöglichten. Mythen und Märchen hatten in seinen Augen einen höheren Wahrheitsgehalt als historische Ereignisse. Sie haben vielmehr ihre eigenen Gesetze und gehorchen einem „Realismus des Irrealen“. Cocteau interessierte sich für das, was wahrer ist als die Wahrheit („le plus vrai que le vrai“). Deshalb appellierte er an seine Leser und Zuschauerinnen, sich auf diese andere Ebene von Gesetzmäßigkeiten einzulassen. Zu Beginn des Films *Die Schöne und das Biest* sieht man Cocteau selbst, der mit Kreide auf eine Schiefertafel schreibt und seine Zuschauer und Zuschauerinnen bittet, sich daran zu erinnern, dass man in der Kindheit an Märchen glaubte: „Ein bisschen von dieser Naivität erbitte ich mir jetzt von Ihnen und sage, um uns allen Glück zu bringen, die drei magischen Worte, das wahre Sesam-öffne-dich unserer Kindheit: Es war einmal...“

Gerade auch das Medium Film eröffnete Cocteau einen anderen Zugang zu dem, was „real“ sein kann: „Jeder Film ist realistisch, weil er die Dinge wirklich zeigt, anstatt nur, wie ein gelesener Text, an sie denken zu lassen. Was man sieht, das sieht man. Also wird es wahr...“

Pferd, Spiegel und Handschuh

So wie Themen bei Cocteau immer wieder auftauchen, hat er sich in seinem Schaffen auch einen ganzen Katalog von Motiven erschaffen. Oft stehen diese in Verbindung mit einem Reisen von einer Welt in eine andere, mit einem Wechsel vom Diesseits ins Jenseits. Der bei Cocteau oft als elegante Dame personifizierte Tod trägt lange Handschuhe. „Manchmal zieht der Himmel Handschuhe an, um uns zu berühren“, schrieb Cocteau einmal in einem Brief an den Philosophen Jacques Maritain. „Sobald der Himmel seine Hand zurückzieht, bedeutet das den Tod.“ Als Durchgang von der irdischen in die jenseitige Welt, dient bei Cocteau stets ein Spiegel. Oder er ermöglicht das Eintreten in eine Märchenwelt, so wie bei *Alice im Wunderland*. Pferde stehen meistens in Verbindung mit dem Bösen oder zumindest Unheimlichen. Nicht von Ungefähr hat das Pferd, das in *Die Schöne und das Biest* vorkommt, einen Namen, Le Magnifique – Der Herrliche. Es ist wichtig, um die Figuren zur Welt des Schlosses zu bringen. Durch einen Spiegel erkennt Belle, dass das Biest stirbt und dass sie zu ihm zurückkommen muss. Und auch der Handschuh ist in diesem Film wichtig: Da ihr Freund und ihr Bruder schon auf dem Pferd unterwegs sind, gelangt Belle in letzter Minute mithilfe des Handschuhs zurück zum Schloss.

Philip Glass in Frankreich

Philip Glass wurde 1937 in Baltimore (Maryland) geboren. Sein Vater besaß ein Plattengeschäft und brachte öfter Aufnahmen mit nach Hause. So lernte Philip Glass Werke von Schönberg, Bartók oder Hindemith kennen. Als Jungstudent ging er an die University of Chicago, bevor er zum Kompositionsstudium an die Juilliard School in New York aufgenommen wurde. Mit einem Fulbright-Stipendium reiste er 1964 zu Nadia Boulanger nach Paris und nahm Unterricht in Harmonielehre, Komposition, Musikanalyse und Instrumentation. An die strenge Lehrerin erinnert sich Glass folgendermaßen: „Die schlechteste Zeit, zu der man Unterricht haben konnte, war der Mittagsunterricht um zwölf Uhr, den ich über einige Monate hindurch hatte, da Mademoiselle Boulanger nie mit dem Unterricht aufhörte, um zu essen. Das Mittagessen wurde ihr am – oder besser gesagt auf dem Klavier serviert. Für mich gab es dabei etwas, das mich wahnsinnig aus meiner Fassung brachte: Sie dabei zu beobachten, wie sie ihren Teller auf den Klaviertasten balancierte und gleichzeitig Kontrapunktübungen korrigierte. Meine Aufmerksamkeit war hin- und hergerissen zwischen der sehr realen Gefahr, dass das Essen plötzlich in unseren Schoß rutschen könnte und der viel ernstern Gefahr, dass sie entdecken könnte, wo irgendwie in meine Musik ‚versteckte Quinten‘ eingeflossen waren.“

Neben der klassischen Ausbildung bei Nadia Boulanger wurde eine andere musikalische Begegnung wichtig für Glass: Ebenfalls in Paris lernte er den indischen Musiker und Komponisten Ravi Shankar kennen, der gerade dabei war, die Musik zu einem Film zu komponieren. Glass wurde gebeten, die Noten in eine westliche Notierung zu transkribieren, damit die französischen Musiker und Musikerinnen sie spielen und aufnehmen konnten. Er war fasziniert von dem Umgang mit Rhythmus: „In der westlichen Musik unterteilen wir die Zeit – als ob man eine bestimmte Länge Zeit nehmen und sie so aufschneiden würde, wie man einen Laib Brot in Scheiben schneidet. In der indischen Musik (und in all der nicht-westlichen Musik, die mir bekannt ist) nimmt man kleine Einheiten, sozusagen „Takte“ und reiht sie aneinander, um größere Zeitwerte zu bilden. [...] Das Problem tauchte auf, wenn ich Taktstriche, wie sie in der westlichen Musik üblich sind, in die Musik einfügte. Das erzeugte ungewollte Akzente. [...] Schließlich ließ ich aus Verzweiflung die Taktstriche ganz weg. Und da konnte ich direkt vor meinen Augen sehen, was mir Alla Rakha versucht hatte klarzumachen. Anstelle deutlicher Unterteilungen von jeweils acht Noten war ein ständiger Fluss an rhythmischen Schwingungen dabei, sich zu offenbaren.“

Die neue Herangehensweise an Rhythmus war entscheidend für die



Weiterentwicklung von Glass' Ton-sprache. Erste minimalistische Kompositionen entstanden für das experimentelle Theaterkollektiv *Mabou Mines*, das Glass mitgründete und das noch heute in New York existiert. Obwohl Glass zusammen mit Steve Reich, Terry Riley und La Monte Young zu den wichtigsten Vertretern der „minimal music“ gehört, sieht er sich selbst ab Mitte der 1970er Jahre nicht mehr als ein reiner Vertreter dieser Gattung. Die Begegnung mit Robert Wilson gab den Anstoß für eine intensive Arbeit am Medium Theater, aber auch mit Tanz und Film. Als erste Zusammenarbeit kam 1976 *Einstein on the Beach* zur Uraufführung. Die Oper dauert 4 ½ Stunden – Raum und Zeit erfahren hier eher eine maximale als minimale Ausdehnung.

Philip Glass und Jean Cocteau

Als sich Philip Glass dann in den 1990er Jahren – wie oben erwähnt – seiner Cocteau-Trilogie zuwandte, dienten ihm für alle drei Werke die Filmdrehbücher als Libretto. Während *Orpheus* und *Kinder der Nacht* zu reinen Bühnenwerken (Kammeroper und Ballett) wurden, blieb bei *Die Schöne und das Biest* jedoch der Film erhalten. Glass entfernte lediglich die Tonspur, also alle Dialoge und die Originalfilmmusik von Georges Auric, und vertonte beides neu. Die vorher gesprochenen Texte der Schauspieler und Schauspielerinnen wurden nun von Sängern

und Sängerinnen gesungen. Dass das neben dem reinen Vorgang des Komponierens auch ein großer technischer Aufwand war, beschreibt Glass so: „In ein oder zwei Interviews habe ich schon erzählt, wie ich den Film mit einer Zeitkodierung versehen und jede seiner Zeilen gestoppt habe, dann das Libretto abschrieb – es ist nicht mit dem veröffentlichten identisch, da ich die Worte des Films haben wollte – und jedes Wort davon gestoppt und dann mathematisch genau in die Partitur eingesetzt habe. Als ich dann fertig war, nahmen Michael Riesman [der Dirigent] und ich sie auf und unterlegten sie dem Film, nur um festzustellen, dass die Partitur nicht exakt genug war. Also fingen wir an, Computer zu benutzen, um die Melodielinie hin und her schieben zu können, bis sie mit der Lippenbewegung im Film übereinstimmte. Dann musste ich die Musik neu schreiben, um eine bessere Synchronisierung zu erzielen. Dann brachte Michael all das den Sängern und Sängerinnen bei, und die mussten lernen, das ‚live‘ zu machen.“ Während der Uraufführung 1994 in Gibellina (Sizilien) standen die Sängerinnen und Sänger dann vor der großen Leinwand und gaben ihren Alter Egos im Film eine neue musikalische Stimme.

Von Raum und Zeit

Mittlerweile wird Glass' *Die Schöne und das Biest* an den meisten Bühnen nicht mehr in Kombination mit

Cocteau's Film, sondern als reines Bühnenwerk gezeigt, so auch am Theater Koblenz. Der Rhythmus des Films bleibt aber dennoch spürbar. Da durch Glass die Filmdialoge und damit gesprochene Sprache vertont wurde, ist der Gesang bei diesem Werk viel schneller, als man es sonst vom Musiktheater gewohnt ist. Dem gegenüber stehen lange Sequenzen, in denen überhaupt nicht gesungen wird, da an diesen Stellen im Film lange Kamerafahrten die Handlung weiter erzählten. Noch dazu war für Cocteau die Langsamkeit ein wichtiges Charakteristikum des Märchens: „Ein Märchen ist fast immer kurz, aber es spielt sich mit Langsamkeit ab. Ich habe nicht gezögert, diesen Rhythmus beizubehalten. Vielleicht wird man mir das einmal vorwerfen. Mein Film beinhaltet sehr lange Sequenzen, ohne Worte, in denen nichts passiert – eine Figur geht nur von einem Punkt zu einem anderen – das heißt – scheinbar passiert nichts.“

Auch die Musik von Glass klingt an diesen „langsamen“ Stellen anders, minimalistischer, als an den Stellen, an denen viel gesungen wird. Die mystische Welt des Biestes und seines Schlosses stehen der quirligen

Welt der Familie gegenüber, musikalisch wie bildlich. Die Zeit im Schloss verläuft anders als die Zeit zu Hause. „Meine Nacht ist nicht deine. Bei mir ist es Nacht, bei dir ist es Tag.“, sagt das Biest zu Belle. Oder – um die Bildsprache von Cocteau noch einmal aufzugreifen: Dies- und jenseits des Spiegels gilt ein anderes Zeitmaß. Seine Figuren reisen durch die Zeit, sie „springen über die vierte Wand“, wie Cocteau es nannte. Und bleiben damit gegenwärtig.

Für Glass liegt die Aktualität des Stoffes von *Die Schöne und das Biest* in der Frage nach der Identität des Künstlers: „Und am Schluss, wo die Schöne und das Tier zum Königreich davonfliegen, steht die endgültige Transformation des Künstlers. Bis dahin weiß das Tier zwar, wer er ist, aber der, der er ist, kann er nicht sein. Und wir sind doch in genau diesem Zustand, wenn wir unsere kreative Arbeit zu tun versuchen. Wie kann man werden, wer man ist? Jeder Künstler kennt dieses Problem.“

Für jeden Zuschauer und jede Zuschauerin hält das Märchen noch andere Geschichten und Wahrheiten bereit. Es ist an uns, sie zu entdecken. Es war einmal...

Marion Meyer



In der Kindheit glaubt man, was einem gesagt wird und zweifelt nichts an. Man glaubt, dass wenn man eine Rose pflückt, der Familie ein Unglück widerfährt. Man glaubt, dass die Hände einer menschlichen Bestie, sobald sie jemanden tötet, zu dampfen anfangen und dass sich die Bestie dafür schämt, wenn ein junges Mädchen in ihrem Hause wohnt. Man glaubt noch tausend andere naive Sachen. Ein bisschen von dieser Naivität erbitte ich mir jetzt von Ihnen und sage, um uns allen Glück zu bringen, die drei magischen Worte, das wahre Sesam-öffne-dich unserer Kindheit: Es war einmal...

Jean Cocteau



JEAN MARAIS – SPIEGEL MEINER ERINNERUNG

Noch während des 2. Weltkrieges begann Jean Cocteau mit den Vorbereitungen zu seinem Film *La Belle et la Bête*. Die Dreharbeiten starteten im Sommer 1945. Jean Marais, der das Biest, den Prinzen und Avenant spielte, erinnert sich an die Zeit der Filmaufnahmen:

Jean wollte *La Belle et la Bête* drehen und setzte bei General Leclerc durch, dass ich von unserem Standort im Département Indre mit einem Sonderauftrag nach Paris abkommandiert wurde. Einmal die Woche musste ich mich im Hôtel des Invalides melden und ein Schreiben unterzeichnen, das meinen Aufenthalt in Paris bestätigte.

Marcel Pagnol bat Jean, seine Freundin Josette Day, von der er sich trennte, für den Film zu engagieren.

Hierzu muss ich auf ein Abendessen zurückkommen, das eigens zu diesem Zweck arrangiert worden war, und zwar von Lili de Rothschild; natürlich vor ihrer Verhaftung durch die Gestapo, also vor der Befreiung. Diese charmante, elegante Frau ist auf entsetzliche Weise in der Gas-kammer umgekommen. [...]

[Beim Abendessen] anwesend waren Bérard, Pagnol, Josette Day, Jean und ich. Josette mit ihrem Lockenkopf entsprach nicht dem Bild, das Jean sich von seiner „Belle“ machte; er wollte kein Pin-up-girl. Bérard stand auf, ging mit Josette auf die Toilette, feuchtete ihr Haar

an, bürstete die Locken glatt und steckte das Haar zu einem Knoten im Nacken auf. Dann kehrte er, Josette vor sich herschiebend, an den Tisch zurück und sagte: »Da hast du deine >Schöne<!«

Für das Ungeheuer hatte ich mir einen Hirschkopf vorgestellt. Ich dachte nur an schöne Wälder. Bérard [der Szenograf] machte mir klar, dass es kein pflanzenfressendes, sondern ein fleischfressendes Tier sein müsste. Auch ein noch so prächtiges Hirschgeweih würde das Publikum nur zum Lachen reizen. Unser Tier musste etwas Erschreckendes haben. Er hatte recht. [...]

Hundert Hindernisse stellten sich der Verwirklichung dieses Meisterwerks in den Weg. Wegen Strommangels mussten wir nachts drehen. Die Familie Labédoyère verweigerte uns ihren Park, in dem wir gerne die Aufnahmen vor dem Schloss des Ungeheuers gemacht hätten. Rohfilm war nur mit großen Schwierigkeiten zu bekommen. Mila [sie spielte die Rolle der Félicie] hatte von einem Reitunfall eine Verletzung im Gesicht. Ich bekam ein Furunkel. Aber am schlimmsten war eine Erkrankung Jeans. Seit Monaten litt er an Hautausschlag, Nesselfieber, Ekzemen, Geschwüren und Phlegmonen – fast alles zur gleichen Zeit. Er konnte sich nicht mehr rasieren und vertrug das Scheinwerferlicht nicht. Bei der Arbeit trug er einen Hut, an den er mit Wäscheklammern einen Bogen

schwarzes Papier – mit zwei Löchern für die Augen – geheftet hatte. Aber trotz dieser Qualen gab er uns mit einer beispiellosen Geduld und Höflichkeit seine Anweisungen. Mehr noch, er machte witzige Bemerkungen und kam auf den Einfall, einen alten, verkalkten General zu mimen, um uns bei guter Laune zu halten. »Ein General darf niemals weichen, auch nicht der höheren Gewalt«, sagte er mit meckernder Stimme. Oder: »Hinten ist bei Vorgesetzten vorne.« Oder auch: »Der Krieg hat dem Film gegenüber den Vorzug, dass Zeit keine Rolle spielt.«

Alles lachte und redete ihn mit »Herr General« an.

Als er sah, wie sehr ich unter meiner Maske zu leiden hatte, sagte er: »Du siehst, der liebe Gott bestraft mich dafür, dass ich dich martere, er lässt mir auch ein Fell wachsen.« Das Schminken dauerte bei mir fünf Stunden – drei fürs Gesicht, eine für jede Hand. Wie eine Perücke war meine Maske gearbeitet, Haar für Haar auf Tüll genäht und aus drei Teilen bestehend, die aneinander geklebt wurden. Meine Zähne wurden teilweise mit schwarzem Lack optisch zugespitzt, und auf die Eckzähne kamen von Goldklammern gehaltene Hauer. Dieses fleischfressende Tier aß nur Pürees und Kompotte, und zwar an Labédoyères Tafel; die Schlossherren hatten uns schließlich doch noch ihren Park zur Verfügung gestellt. Entgeistert starrten

die Kinder auf dieses seltsame Wesen, das mit ihnen zu Mittag aß. Aus Angst, meine Maske zu beschädigen, sprach ich wenig und bemühte mich, die Lippen möglichst nicht zu bewegen – Resultat: Man verstand nicht, was ich sagen wollte, und Marais hatte schlechte Laune. [...]

Eines Tages rief Professor Mondor mich im Atelier an und erklärte, wenn man den Film nicht unterbräche und Jean sich nicht im Pasteur-Krankenhaus behandeln ließe, könne er innerhalb von achtundvierzig Stunden an Blutvergiftung sterben. Ich war entschlossen, eine Pause zu erzwingen. Jean war müde, am Ende seiner Kräfte. Mit Tränen in den Augen willigte er ein. Sie legten ihn in einen Glaskäfig und behandelten ihn mit Penicillin (das in New York beschafft werden musste, denn in Frankreich gab es noch keines). Gesund wurde er nicht, aber es bestand wenigstens keine Lebensgefahr mehr.

Jean fürchtete den Tod nicht. Im Gegenteil, er sah in ihm einen Freund, der in seinem Körper wohnte. Es lag ihm nur daran, den Film fertigzustellen, und das tat er. Danach war seine erste Sorge, ihn den Atelierarbeitern, Beleuchtern, dem ganzen Stab vorzuführen. Ich kenne wenige Regisseure oder Autoren, die daran denken.

Der Film hatte einen riesigen Erfolg, der sich aber nicht sofort einstellte, sondern langsam, lautlos, fast unbemerkt.



Christoph Plessers, Haruna Yamazaki, Jongmin Lim, Johannes Fritsche

Hana Lee, Danielle Rohr

Siehst du hier den Pavillon? Man nennt ihn „Pavillon der Diana“. Es ist der einzige Ort, den niemand betreten darf, nicht du und nicht mal ich. Alles, was du hier siehst, besitze ich durch einen Zauber. Doch in diesem Pavillon, da ist mein wirklicher Reichtum. Ein goldener Schlüssel öffnet die Tür. Hier ist er. Belle, ich geb' dir jetzt den größten Vertrauensbeweis, den es nur gibt auf der Welt, denn wenn du nicht zurückkommst, sterbe ich. Nach meinem Tod riskierst du gar nichts mehr. Mein ganzer Reichtum gehört dann dir. Nimm jetzt diesen Schlüssel, Schöne! Ich kenne deine Seele. Dieses Pfand in deiner Hand wird der Garant für deine Rückkehr sein. Belle, eine Rose, die dich zu mir gebracht, ein Handschuh, mein Spiegel, dieser Schlüssel und mein Pferd, diese fünf sind das Geheimnis meiner Macht. Du sollst sie haben.

Das Biest



Im Schloss begegnen wir einem Wesen – halb Mensch, halb Tier – dessen Macht von zauberischen Kräften herrührt, die wiederum auf fünf Elementen beruhen: dem Spiegel, dem Schlüssel, der Rose, dem Pferd und dem Handschuh. Für jeden, der sich mit Cocteau auskennt, ist der Spiegel der Durchgang, der Eingang zur Anderen Welt oder zur Transzendenz. Die Rose ist natürlich die Schönheit selbst. Der Schlüssel ist dann die Methode. Das Pferd repräsentiert Kraft und Zielstrebigkeit und Geschwindigkeit. Der Handschuh nun – und darüber habe ich viel nachgedacht – stellt den Aspekt des „Adels“ dar, den wirklichen Rang des Künstlers. Also macht Cocteau hier eine recht interessante Aussage, nämlich die, dass der Künstler die Verkörperung des Edlen im Menschen darstelle. Er braucht Mut, Kraft, Zielstrebigkeit, eine Vision des Erhabenen und Schönen, eine Methode. Aber warum ist er in diesem Schloss gefangen? Weil ihn, wie das Tier weiß, nur der liebende Blick retten kann. Das ist das sechste Element. Der Film handelt von der Transzendenz des halb Menschlichen/halb Tierischen – also unsere – zum Stand des Adels des Künstlers, zu dem das Tier am Ende wird. Und am Schluss, wo die Schöne und das Tier zum Königreich davonfliegen, steht die endgültige Transformation des Künstlers. Bis dahin weiß das Tier zwar, wer er ist, aber der, der er ist, kann er nicht sein. Und wir sind doch in genau diesem Zustand, wenn wir unsere kreative Arbeit zu tun versuchen. Wie kann man werden, wer man ist? Jeder Künstler kennt dieses Problem.

Philip Glass

Was verstehen Sie unter „Film“?

Ein Film ist eine versteinerte Quelle an Gedanken.
Ein Film lässt leblose Taten auferstehen.
Ein Film verleiht dem Irrealen den Schein des Realen.

Und was bezeichnen Sie als unreal?

Das, was die armseligen Grenzen
unserer Vorstellungskraft übersteigt.

Zusammengefasst existieren bei Ihnen also
Lebewesen, die einem schlafenden Invaliden ohne
Arme und Beine gleichen, der davon träumt,
zu rennen und zu gestikulieren.

Da geben Sie eine ausgezeichnete Definition des Dichters.

*Jean Cocteau
Das Testament des Orpheus*



FIN

Meine Methode ist einfach: Ich kümmere mich nicht um Poesie. Sie muss schon von alleine kommen. Wenn man ihren Namen auch nur flüstert, verscheucht man sie. Ich versuche, einen Tisch zu bauen. Es liegt nun an Ihnen, sich zum Essen an ihm niederzulassen, ihn zu befragen oder damit ein Feuer zu entzünden.

Jean Cocteau

Textnachweise:

Zitat aus dem Filmvorspann von Jean Cocteau Film *Es war einmal*, 1946

Jean Marais: *Spiegel meiner Erinnerung. Mit unveröffentlichten Gedichten und Briefen, die Jean Cocteau mir schrieb.*

München: Kindler Verlag GmbH, 1975, Ausschnitte aus Seiten 195-198
(Übersetzung: Gerhard Vorkamp, von der Redaktion an die neue Rechtschreibung angepasst)

Interview mit Philip Glass aus dem Booklet zur CD *La Belle et la Bête*.

Nonesuch Records, 1995 (Übersetzung: Konstanze Streesel)

Filmdialog aus Jean Cocteau Film *Das Testament des Orpheus*, 1959

(Übersetzung durch die Redaktion)

Jean Cocteau: *La Belle et la Bête. Journal d'un film.*

Éditions du Rocher, 2003 (Übersetzung durch die Redaktion)

Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Verwendete Literatur:

Friedrich Hagen [Hrsg.]: *Leben und Werk des Jean Cocteau.*

Zweiter Band. München: Verlag Kurt Desch GmbH, 1961 (Übersetzung: Friedrich Hagen)

Robert T. Jones [Hrsg.]: *Musik: Philip Glass.*

Berlin: Sargos Verlag GbR, 1998 (Übersetzung: Dhanya Helmi Komarek)

André Bernard, Claud Gauteur [Hrsg.]: *Jean Cocteau – Entretiens sur le cinématographe.*

Paris: Pierre Belfond, 1973

Bildnachweise:

Die Figurinen stammen von Frank Fellmann.

 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2022/2023

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Marion Meyer

Fotos: Matthias Baus (von der Klavierhauptprobe am 13. März 2023)





312

 THEATER KOBLENZ