

El barberillo de Lavapiés Operette

El barberillo de Lavapiés

Zarzuela in drei Akten

Musik von Francisco Asenjo Barbieri

Text von Luis Mariano de Larra

Ca. 2 Stunden und 15 Minuten inklusive Pause

En español, mit deutschen Übertiteln, with English surtitles

Musikalische Leitung –

José Miguel Pérez-Sierra / Julio César Picos Sol

Inszenierung – Christof Loy

Choreographie – Javier Pérez

Bühne – Manuel La Casta

Kostüme – Robby Duiveman

Lichtdesign – Valerio Tiberi

Chorleitung – Michael Clark

Dramaturgie – Elise Boch

Lamparilla – David Oller

Paloma – Carmen Artaza

Estrella, la Marquesita del Bierzo – Cristina Toledo

Don Luis de Haro – Santiago Sánchez

Don Juan de Peralta – Alejandro Baliñas Vieites

Don Pedro de Monforte – Joselu López

Lope / Gitarrist – Marcelino Echeverría

Tänzer:innen – Iván Amaya, Giuseppe Bencivenga,

Laura García Aguilera, Pascu Ortí, Davide Pillera,

Giulia Tornarolli, Amparo Uhlmann, Chiara Viscido

Chor des Theater Basel

Statisterie Theater Basel

Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung der Sparte Oper – Thomas Wise
Leitung OperAvenir / Coach – Hélio Vida
Pianistinnen / Coaching –
Iryna Krasnovska, Nadejda Petrova Belneeva
Regieassistent – Silvia Aurea de Stefano, Ulrike Jühe
Abendspielleitung – Ulrike Jühe
Bühnenbildassistent – Corentin Muller
Kostümassistent – Anuschka Braun, Stefanie Göttel
Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli
Beleuchtungsinspizienz – Emilien Calpas
Übertitel Einrichtung / Übersetzung – Riku Rokkanen

Technische Produktionsleitung – René Matern
Bühnenmeister – Tobias Vogt
Beleuchtungsmeister – Christian Foskett
Ton – Robert Hermann
Möbel – Brandon Blattner, Florian Stohler,
Nico Beusch, Michelle Bircher
Requisite – Nora Beyl, Tim Fiedler, Frederike Malke-Recinos,
Corinne Meyer, Flynn Meyer, Florence Schlumberger,
Matthias Wäckerlin
Maske – Ursel Frank, Susi Tenner, Anastasia Schischkin,
Carolina Handrik, Annekätli Peutz-Gygax, Almut Gasser
Ankleidedienst – Mario Reichlin, Gioia Schreiber,
Franca Lina Apothéloz, Gönül Yavuz Özçelik, Martin Müller,
Anja Ölhafen, Stefanie Drechsle, Natalie Hauswirth

Technischer Direktor – Peter Krottenthaler
Leitung Bühnentechnik – Mario Keller,
Stv. Helga Gmeiner, Jason Nicoll
Leitung Beleuchtung – Cornelius Hunziker
Leitung Ton – Robert Hermann
Leitung Möbel – Marc Schmitt
Leitung Requisite – Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Andrea Menziger

Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern
Leitung Schreinerei – Markus Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz
Produktionsleiter Kostüm / Stv. Leitung – Florentino Mori
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Eva-Maria Akeret,
Stv. Karen Petermann, Ralph Kudler
Kostümbearbeitung / Hüte – Gerlinde Baravalle,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Laura Felix-Fatima Marty,
Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Leitung Ankleidedienst – Mario Reichlin
Leitung Maske – Gabriele Martin

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.

Uraufführung am 18. Dezember 1874, Teatro de la Zarzuela,
Madrid, Spanien

Premiere am Theater Basel am 27. September 2025





Handlung

In Spanien rumort es. König Carlos III. vernachlässigt seine Amtsgeschäfte und lässt seinen konservativen Premierminister Grimaldi zu sehr gewähren.

Grimaldi hat es insbesondere auf die freiheitlich gesinnten Einwohner:innen von Madrid abgesehen und lässt sie von Tag zu Tag stärker kontrollieren und überwachen. Besonders unbeliebt bei den Madrileños sind die Strassenlaternen, die Grimaldi kürzlich hat errichten lassen. Offiziell sollen sie den Einwohner:innen nutzen, doch in Wirklichkeit dienen sie nur dazu, dass die Wachen bei ihren Kontrollen besser zuschlagen können.

In dem Stadtteil Lavapiés brodelt es besonders. Einige Adelige zeigen Verständnis für die unterdrückten Bürger:innen und arbeiten heimlich daran, den repressiven Minister abzusetzen. Und so kommt es zu ungewöhnlichen Allianzen zwischen Adligen und Frauen und Männern aus dem Arbeitermilieu.

I. Akt

Ausserhalb Madrids, in El Pardo, an einem Sonntag im November.

Die Madrileños sind vor die Stadtmauern gezogen, um ausgelassen das Fest des heiligen Eugenio zu feiern. Sie begrüßen den redseligen Barbier Lamparilla aus dem Stadtteil Lavapiés nahezu als ihren Volkshelden, und er konkurriert um ähnliche Beliebtheit mit der Schneiderin Paloma. Lamparilla ist unsterblich in Paloma verliebt, doch sie traut ihm noch nicht so ganz über den Weg. Allerdings ist klar, dass auch sie sich von ihm angezogen fühlt.

Doch die Spannung zwischen den beiden führt auch bei dieser Begegnung im Pardo wieder einmal zum Streit. Die Adligen, welche die Absetzung von Grimaldi planen, und zu denen die Infantin von Spanien selbst gehört, nutzen das Volksfest, um sich inkognito in einem nahen Wirtshaus zu treffen. Zu den Staatsverschwörer:innen gehört die Marquesita del Bierzo und Don Juan de Arco, beide geben sich durch das Kennwort «Floridablanca» zu erkennen. Floridablanca ist der progressive und aufgeschlossene Politiker, den sie unterstützen wollen.

Doch die Marquesita hat einen eifersüchtigen Liebhaber, Don Luis. Er ist ihr heimlich gefolgt und hält den Mitverschwörer Don Juan für einen heimlichen Geliebten der Marquesita. Er macht ihr eine Szene und hindert sie und Don Juan daran, das Wirtshaus zu betreten. Der Marquesita gelingt es zwar, Don Luis abzulenken, so dass zumindest Don Juan an dem Treffen der Verschwörer:innen teilnehmen kann. Sie selbst zieht es jedoch vor, den Schauplatz zu verlassen und nach Madrid zurückzukehren.

Dabei kommt ihr zu Hilfe, dass sie in der Menge ihre Schneiderin Paloma entdeckt. Beide Frauen verbindet trotz des Standesunterschieds eine tiefe Sympathie füreinander. Lamparilla soll die Marquesita nach Madrid begleiten, doch auch hier kommt wieder der eifersüchtige Don Luis dazwischen. Zudem hat der Anführer der Wallonengarde, Don Pedro, in Erfahrung gebracht, dass in der Nähe ein Treffen von Feinden des Staates stattfinden soll. Don Luis, selbst ein Neffe des konservativen Grimaldi, schwindelt es: Seine Geliebte, die Marquesita, ist eine Terroristin.

Zwar kann Lamparilla, der augenblicklich alles versteht, gerade noch durch den Hintereingang des Wirtshauses den Verschwörern zur Flucht verhelfen, er selbst wird aber irrtümlicherweise festgenommen.

II. Akt

Einige Tage später, in Madrid, im Stadtteil Lavapiés.

Die Bewohner:innen beklagen, dass Lamparilla seit Tagen verschwunden ist und sind zudem mehr als unzufrieden mit den Gehilfen seines Barbiersalons.

Als Lamparilla wieder auftaucht, sind sowohl seine Nachbarn als auch seine Gehilfen erleichtert.

Er erzählt ihnen, dass man ihn einige Tage im Gefängnis behalten und mehrmals vernommen habe, ob er über irgendwelche Verschwörungen informiert oder sogar daran beteiligt gewesen wäre. Da man ihm nichts nachweisen konnte, hat man ihn wieder freigelassen.

Die Marquesita, deren Palais gleich gegenüber von Lamparillas Barbierladen liegt, verfolgt indessen weiter den Sturz des konservativen Parlaments und versichert sich Palomas Hilfe.

Auch Lamparilla soll gemeinsam mit seinen Nachbarn den gewaltsamen Sturz begünstigen und die Wallonengarde durch Störungsaktionen ablenken. Widerwillig, und nur weil er Paloma liebt, sagt Lamparilla seine Hilfe zu.

Doch auch diesmal hat Don Pedro von dem heimlichen Treffen der Verschwörer:innen im Haus der Marquesita über Spione erfahren. Nur in letzter Sekunde können sich die Verschwörer und die Marquesita über einen geheimen Zugang zu Lamparillas Haus retten.

Don Luis hat sich aus Liebe, aber mittlerweile auch aus Überzeugung auf die Seite der Verschwörer:innen geschlagen. Es kommt zu einem nächtlichen Tumult zwischen den Einwohner:innen von Madrid und den verhassten Wachen.

III. Akt

Einige Wochen später, es ist bereits Dezember. In Madrid, in Palomas Wohnung in der Calle de Toledo.

Nach dem missglückten Anschlag auf Grimaldi wird die

Marquesita offiziell als Verschwörerin gesucht. Auch Paloma und Lamparilla sind in Verdacht geraten.

Paloma hält nun schon seit mehr als einem Monat die Marquesita bei sich versteckt und hat, um sie zu schützen, seitdem das Haus nicht mehr verlassen.

Lamparilla besucht sie ebenfalls nur heimlich, um keinen Verdacht aufkommen zu lassen. Paloma geht weiterhin ihren Näharbeiten nach, tut dies aber mit befreundeten Schneiderinnen nunmehr nur noch von zu Hause. Doch ihre Arbeitskolleginnen haben bemerkt, dass Paloma etwas verheimlicht und verschlossener ist als früher.

Lamparilla plant, die Marquesita und Don Luis gemeinsam in Sicherheit zu bringen. Als eine lustige Ausflugs-gesellschaft getarnt, wollen die beiden Paare die Stadt verlassen. Danach will Lamparilla mit Paloma nach Madrid zurückkehren und die beiden wollen heiraten. Denn durch die gemeinsam ausgestandenen Ängste der letzten Wochen sind sie nun ein Paar geworden.

Auch Don Luis ist bereit, gemeinsam mit der Marquesita zu fliehen.

Doch noch einmal schlägt der Anführer der Wachen, Don Pedro, zu und vereitelt die Flucht. Nur Lamparilla selbst entkommt über die Dächer von Madrid, um Hilfe herbeizuholen. Als schon alles verloren scheint, verhindert Lamparilla schliesslich die Verhaftung der Marquesita, von Paloma und ihm selbst. Denn er hat erfahren, dass die konservative Regierung gestürzt wurde und somit die Verschwörer zu Freunden der neuen Regierung geworden sind.

Nun muss Don Luis als Neffe und Protegé des gestürzten Grimaldi das Land verlassen, doch seine Marquesita folgt ihm aus Liebe ins Exil. Ihr Ziel ist erreicht, Spanien hat eine liberale Regierung.

Paloma und Lamparilla wiederum werden endlich heiraten, und von nun an wird sie in dem Barbierladen das Sagen haben.

Christof Loy







Madriider Hutaufstand

März 1766. Der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte und die Menschenmengen dazu brachte, randalierend durch die Strassen Madrids zu ziehen, war ein Vorfall, der durchaus eine Operette hätte inspirieren können. Der Aufstand brach an einem Sonntagnachmittag auf der Plaza de Antón Martín aus, einem der beliebtesten Orte Madrids, an dem sich die Menschen trafen, um sich zu informieren und über lokale Angelegenheiten zu diskutieren. An diesem Tag wachten die Madrilénen mit einer Nachricht auf, die zunächst nur wie eine harmlose Kleinigkeit wirkte und von den Stadtausrufern ausgerufen und an den Mauern der Hauptplätze angeschlagen wurde: Finanzminister Esquilache wollte die langen Capes und breitkrempigen Hüte im Fedora-Stil durch kurze Capes und dreispitzige Hüte nach französischer Mode ersetzen – im Rahmen seines Plans, Spanien zu «modernisieren» und zu «europäisieren». Doch die gabachos – ein abwertender Begriff für die Franzosen – wurden seit der Einführung der Bourbonen-Dynastie nach dem Spanischen Erbfolgekrieg mit Misstrauen betrachtet. Und nur wenige Jahre später sollte Spanien in den Krieg gegen die neue Französische Republik ziehen, gefolgt von einer gross angelegten französischen Invasion des Landes. Schon bevor Napoleon begehrliche Blicke auf Spanien warf, war es denkbar ungeeignet, den Madrilénen vorschreiben zu wollen, sich nach französischer Mode zu kleiden!

Jules Stewart

Die klangliche Identität Spaniens

Christof Loy und José Miguel Pérez-Sierra im Gespräch mit Elise Boch

Elise Boch: Die Zarzuela bildet innerhalb der Welt der Oper ein ganz eigenes Universum: Tausende Werke, Hunderte Komponisten, vier Jahrhunderte Geschichte. Erfüllst du als Spanier und Dirigent, zudem als musikalischer Leiter des Teatro de la Zarzuela in Madrid, eine besondere Mission, wenn du dieses Repertoire dirigierst?

José Miguel Pérez-Sierra: Die Zarzuela gehört zur DNA Spaniens. Dennoch ist sie nicht allen bekannt, denn ihre Wurzeln reichen weit zurück. Wenn man heute in Spanien nach unseren grossen Komponisten fragt, werden Albéniz, de Falla oder – im Falle des Klaviers – Granados genannt, aber nie die Zarzuela. Ich persönlich hatte das Glück, in einer Familie aufzuwachsen, in der die Zarzuela sehr präsent war, denn einer meiner Onkel, ein renommierter Tenor, sang sowohl Opern als auch Zarzuelas. Die jungen Musiker:innen, die heute ans Teatro de la Zarzuela kommen, sind hervorragend, aber wenn sie nicht mit der Zarzuela aufgewachsen sind, haben sie sie auch im Konservatorium nicht kennengelernt, denn dort gehört sie nicht zum Lehrplan. Dabei steckt in diesem Genre alles. Wenn ich in Madrid Zarzuelas dirigiere, achte ich stets darauf, junge Dirigent:innen an meiner Seite zu haben, um das Wissen weiterzugeben. Die Zarzuela macht mich gewissermassen zu einem Botschafter



des spanischen Musiktheaters, und diese Aufgabe ist mir eine Ehre.

EB: Im deutschsprachigen Raum wird die Zarzuela oft als spanische Operette beschrieben, doch handelt es sich um eine Form, die aus einer Zeit stammt, in der es das Wort «Operette» noch gar nicht gab. Woher kommt dieser Begriff? Wie würdest du dieses Genre definieren und warum interessiert es dich?

Christof Loy: In den 50er und 60er Jahren war die Tradition der Operette in Deutschland noch sehr lebendig. Als Kind unterschied ich bereits typische Stimmfächer wie die Soubrette oder den Operettentenor. Im Laufe einer Saison waren es immer dieselben Sänger:innen, die dieses Repertoire sangen, weil sie über eine spezielle Technik verfügten. Dieses Fachwissen ging nach und nach verloren. Nachdem ich Opern von Monteverdi bis Hans Werner Henze inszeniert habe, finde ich in der Zarzuela diese doppelte künstlerische Herausforderung wieder, die nicht nur grosse musikalische Präzision verlangt, sondern auch die Beherrschung der oft schnellen, fein ausgearbeiteten und komplexen gesprochenen Texte.

Wenn die Spanier:innen von Zarzuela sprechen, beziehen sie sich fast immer auf die Meisterwerke des 19. Jahrhunderts, denn in dieser Zeit erfuhr die fast verschwundene Zarzuela in Spanien eine spektakuläre Wiederbelebung. Gleichzeitig erlebte die klassische Operette grosse Erfolge im deutschen Sprachraum. In beiden Fällen wechseln gesungene Nummern und gesprochene Dialoge einander ab, was eine formale Verwandtschaft schafft, die möglicherweise die Ursache für die Gleichsetzung ist. Tatsächlich stammen die ersten Zarzuelas aus dem

Barock. So würde ich die Zarzuela als die Gesamtheit der Werke definieren, die für das Musiktheater auf Spanisch komponiert wurden, sowohl auf Kastilisch, Katalanisch oder Baskisch.

EB: Im 19. Jahrhundert durchlebte Spanien tiefe politische Krisen: die napoleonischen Kriege, eine instabile Monarchie, Kämpfe zwischen Liberalen und Konservativen ... In diesem Kontext komponierte Francisco Asenjo Barbieri rund sechzig Zarzuelas, die das Genre grundlegend neu definieren. «El barberillo de Lavapiés» steht beispielhaft dafür. Welche Merkmale kennzeichnen diese neue Phase in der Entwicklung der Zarzuela? Was macht Barbieris Musik besonders?

JMP-S: Als sich Barbieri und seine Zeitgenossen wie Joaquín Gaztambide oder Ruperto Chapí in der Dynamik des europäischen musikalischen Nationalismus bewegten (ähnlich wie Chopin in Polen, Smetana in Böhmen oder Glinka in Russland), erlebte die Welt der Oper gleichzeitig eine Spaltung. Die Oper wurde als ernste Kunstform wahrgenommen, die sich mit gewichtigen Themen befasste und eine intellektuelle Dimension besass, während sich die Operette als leichtere, unterhaltsame und populäre Form etablierte, die oft als musikalisch weniger anspruchsvoll galt. In diesem Kontext setzten die Komponisten ein neues Schema durch, das zu einer echten nationalen Theaterform für alle werden sollte: die zarzuela grande in drei Akten. Sie verbindet eine anspruchsvolle Musik, die die Codes der europäischen Oper beherrscht, mit spanischen Volkstraditionen, insbesondere mit folkloristischen Tänzen. «El barberillo de Lavapiés» mit seinem Orchester von fünfzig bis sechzig Musiker:innen repräsentiert musikalisch das Volk Madrids und bekräftigt eine

klangliche Identität Spaniens. Dieses Werk wurde somit zu einem emblematischen und dauerhaften Modell für das Genres. In den folgenden Jahrzehnten schufen die Autoren die zarzuela chica: eine kürzere Form, oft in einem Akt, kostengünstiger in der Produktion und noch zugänglicher. Dies führte um die Wende zum 19. Jahrhundert zum Theater «por hora» (stündlich), das es erlaubte, dieselbe Zarzuela bis zu viermal am Abend aufzuführen. Im Teatro Apolo in Madrid (heute nicht mehr existent) trafen bei der letzten Vorstellung des Abends die Bewohner:innen der Arbeiterviertel auf ein eleganteres Publikum, das oft direkt aus dem Teatro Real kam, um den Abend zu verlängern.

EB: Im Libretto von Luis Mariano de Larra spielt die Handlung im Jahr 1776 unter der Herrschaft Carlos III. Deine Ästhetik verfolgt jedoch keine festgelegte historische Verortung. Welches Madrid möchtest du in deiner Inszenierung zeigen?

CL: Auch wenn das Originallibretto auf dieser bestimmten Epoche basiert, handelt es sich um eine Erfindung, was das Sujet betrifft. Auch ich versuche mit dieser Produktion, eine theatralische Vision eines poetischen Madrids zu vermitteln. Angesichts der Geschichte dieses Landes, insbesondere des 20. Jahrhunderts und der dunklen Jahre des Franquismus, halte ich es für wichtig, die Fähigkeit zum Widerstand der Madrider Bevölkerung gegen ein System, das die Freiheit einschränken will, zu unterstreichen. Angesichts der Gefahr ist die wirksamste Waffe der Protagonist:innen die Liebe, die Freude und der Humor. Und das äussert sich manchmal in einer Musik, die kommentiert, indem sie zum Beispiel durch einfache und sich wiederholende

Märsche eine sehr enge Denkweise illustriert, nämlich die eines unterdrückerischen Systems (die Wallonengarde), das nicht weniger gefährlich ist.

EB: Die soziale und politische Dimension drückt sich also nicht nur im Libretto aus, sondern auch in der Musik selbst. Die Zarzuela weist jedem Charakter zudem eine ausgeprägte stimmliche Identität zu. Was sagen uns die Stimmen der Figuren bei Barbieri?

JMP-S: Am Ende des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass die Zarzuela die Oper zum Thema nahm. Ein Beispiel dafür ist «El dúo de La africana» von Manuel Fernández Caballero, das eine kleine Truppe zeigt, die «L'Africaine» von Giacomo Meyerbeer vorbereitet. Meiner Meinung nach lässt sich Barbieri ausserdem von Rossini inspirieren. Wenn man an «Il barbiere di Siviglia» denkt, sind die Parallelen auffallend. Abgesehen davon, dass die Hauptfigur ein Barbier ist, ähnelt der erste Auftritt von Figaro in vielerlei Hinsicht dem von Lamparilla. Man bemerkt, dass die beiden Figuren stimmlich sehr nah beieinander liegen. Der Sänger, der Lamparilla interpretiert, wäre auch ein ausgezeichnete Figaro und umgekehrt. Das Gleiche gilt für Paloma, die ein leichter, brillanter Mezzosopran ist, ein echter Rossini-Mezzosopran! Barbieri bedient jedoch nicht nur das komische, virtuose Genre. Mit Fortgang der Handlung entsteht ein anderer ernsterer und angespannterer Ton, der ein ganz anderes Erbe evoziert: das von Verdi. Manche Ensembles wie die Duette zwischen der Marquesita und Don Luis oder das Verschwörungsterzett mit Don Juan erinnern in ihrer dramatischen Intensität und musikalischen Färbung an psychologische Konfrontationsszenen des italienischen Melodramma oder der französischen Grand Opéra.

Das Register wird ernster, die Konflikte tiefgründiger, auch wenn spritzige Leichtigkeit nie weit entfernt ist. So wird verständlich, wie die Zarzuela die zeitgenössische Opernsprache aufnimmt. Sie zollt ihr Tribut und integriert sie gleichzeitig in die spanische Kultur. Das Ergebnis ist erstaunlich, denn die Handlung gewinnt dadurch eine politische Dimension.

EB: Hier erinnert die Wechselbeziehung zwischen Volk und Adel auch an *«Le nozze di Figaro»*, insbesondere an die Allianz von zwei Frauen aus gegensätzlichen Milieus. Doch in diesem Fall entsteht diese Solidarität nicht nur auf der Ebene der Männer und im Privaten, sondern im Rahmen einer politischen Intrige mit nationaler Bedeutung. Inwiefern hat diese Verbindung deine Inszenierungsentscheidungen beeinflusst?

CL: Beim Entdecken des Werkes fiel mir auf, dass die meisten Inszenierungen sehr grosse Textkürzungen vornehmen. Ich habe mich entschieden, das Gegenteil zu tun. Einerseits, weil ich keinen allzu einseitigen Zugang zur Darstellung dieser Handlung wählen wollte, andererseits, weil es mir wichtig erscheint, das Gleichgewicht zwischen der politischen Dimension und der Entwicklung der beiden Paare zu bewahren, insbesondere dem von Paloma und Lamparilla. Dieses populäre Paar steht meiner Meinung nach im Zentrum einer faszinierenden Dynamik. Man verfolgt Schritt für Schritt einen Weg, der mit einer fast stereotypen Situation beginnt: Zwei junge Menschen sind zwischen Verlangen und Zurückhaltung auf der Suche, bis sie ein gemeinsames Engagement für eine grössere Sache finden. Diese Entscheidung verwandelt ihre Beziehung in eine viel tiefere und aufrichtigere. Und das geschieht erst am Ende, wenn alle Figuren eine Veränderung

durchlaufen haben, bereichert durch die Erfahrung der Gefahr und durch die Risiken, die sie für andere eingegangen sind. An diesem Punkt wird es fast unmöglich, zwischen dem Politischen und dem Emotionalen zu unterscheiden.

EB: Und das alles immer in Verbindung mit dem Publikum ... auch jenem aus Basel?

JMP-S: Ja, denn die Musik der Zarzuela steht immer auf der Seite des Publikums, und wenn die Sänger:innen sich direkt ans Publikum wenden, heben sie symbolisch die Trennung zwischen Bühne, Orchestergraben und Zuschauerraum auf: Das Orchester wird zu einer echten Brücke.

CL: Genau das hat mich zur Figur des Lope inspiriert. Im zweiten Akt wird er laut einer Regieanweisung mit seiner Gitarre im Hintergrund platziert. Ich habe mich entschieden, ihn zu einem vollwertigen Musiker zu machen, zu einem stillen, doch präsenten Zeugen, der über das Geschehen wacht und das Publikum leise durch die Dialoge begleitet.

JMP-S: Genau darin liegt die Herausforderung der Zarzuela: diesen Gesamtfluss, musikalisch wie erzählerisch, aufrechtzuerhalten, indem man den Wechsel zwischen gesprochenen Dialogen und musikalischen Nummern möglichst organisch gestaltet.



Glossar

El Pardo Königspalast bei Madrid, Residenz der spanischen Könige
Romería de San Eugenio Religiöses Fest mit Prozession, Gesang, Tänzen
Bellotas Eicheln, Symbol für Reichtum und beliebte Süßigkeit
Madrid Spanische Hauptstadt, Hauptschauplatz dieser Zarzuela um 1776
Hidalgos Verarmter spanischer Adel mit Ehrenprivilegien
Walones In den Niederlanden rekrutierte Garde der spanischen Könige
Suizos Schweizer Soldaten als Elitengarde an europäischen Höfen
Rebocillo Kurzer Schleier oder Tuch, das den Kopf und die Schultern bedeckt
Carlos Tercero Karl III. (1716–1788), König von Spanien
Sabatini Francesco Sabatini (1721–1797), einflussreicher Hofarchitekt

Serenos Laternenanzünder und Nachtwächter
Grimaldi Jerónimo Grimaldi (1710–1789), Erster Minister
Esquilache Leopoldo de Gregorio, Markgraf von Squillace (1699–1785), Finanzminister
Conde de Aranda Pedro Pablo Abarca de Bolea, Graf von Aranda (1719–1798), Präsident des Ministerrats
Floridablanca José Moñino y Redondo, Graf von Floridablanca (1728–1808), Neuer Erster Minister
Infanta Spanische Prinzessin, Tochter des Königs
Maja Volksikone für Madrid
Alcalde Bürgermeister
Venta Gasthaus oder Herberge
Caballero Adliger oder galanter Herr

Jota Schneller Volkstanz im 3/8- oder 3/4-Takt
Alcalá (de Henares) Stadt bei Madrid, berühmt für ihre Universität aus dem 15. Jahrhundert
Inquisición Kirchliches Gericht gegen Ketzerei in Spanien
Mancebos Gehilfe
Real de vellón Spanische Münze
Lavapiés Volkstümliches Viertel in Madrid
Vistillas Parkanlage in Madrid
Doblón Spanische Goldmünze
Duque de Arco ungeklärter historischer Bezug, hier Adliger Verbündeter Floridablanca
Me quedo en mis trece Redewendung: unbeirrt bei seiner Meinung bleiben
Calderón Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), Barockdramatiker des Goldenen Zeitalters

Luna Juan de Luna (1575–1645), spanischer Schriftsteller und Sprachlehrer
Lerma Pedro de Lerma (1461–1541), Theologe und erster Kanzler der Universität Alcalá
Aranjuez Stadt und Königspalast 50 km südlich von Madrid
Calle de Toledo Strasse in Madrid
Virgen de la Paloma Volksheilige und Schutzpatronin Madrids
San Lorenzo Katholische Kirche in Lavapiés
Mantilla Kleiner Spitzenschleier
Caleseras Volkslieder, ursprünglich von Kutschern gesungen
¡Sámalacatron! Fröhlicher Ausruf
Manolas Elegante Frauen aus Madrid



Kantonsspital
Baselland
genau für Sie

Medical Partner des Theater Basel

KSBL.CH/HNO



Mesut Pasha Chefarzt in Co-Leitung Klinik HNO mit Sophie Kidwell, Mezzosopran



Photo: Ingo Höhn

TheaterVereinBasel

Werden auch
Sie Mitglied!

Ihre Vorteile

Als Mitglied des Theatervereins Basel erhalten Sie:

- Eintrittskarten für das Theater Basel zu reduzierten Preisen
- Speziell für den Theaterverein Basel zusammengestellte Theater-Abonnemente mit einem Nachlass von 20% auf die Tagespreise
- Zugang zu exklusiven Veranstaltungen des Theatervereins Basel
- Eine Mitgliedschaftskarte, die Sie als Förderin bzw. Förderer des Theater Basel ausweist.

Die Mitgliedschaft beträgt CHF 75.– pro Jahr.

Weitere Informationen finden Sie unter
www.theaterverein-basel.ch und auf Facebook



Wir sind die Partnerin hinter den Kulissen.

Seit mehr als 20 Jahren
Kulturpartnerin
des Theater Basel.

**Sitzplatz-
Upgrade für
Kund:innen**

Über 300 Engagements in der Region.
blkb.ch/sponsoring

Die bz – Zeitung für die Region Basel ist Medienpartnerin des Theater Basel.

Mit freundlicher Unterstützung durch den Gönnerkreis Theater Basel

Textnachweise:

Das Interview ist ein Originalbeitrag für
dieses Programmheft.
Die Inhaltsangabe schrieb Christof Loy.
Jules Stewart: Madrid. The history, London 2013
Urheber, die nicht erreicht werden konnten,
werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung
um Nachricht gebeten.

Redaktion: Elise Boch

Photos: Ingo Höhn

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 25/26

Intendant:
Benedikt von Peter

Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der
Schweiz.

Diese Drucksache ist
nachhaltig und klima-
neutral produziert
nach den Richtlinien
von FSC und Climate-
Partner.



THEATER-BASEL.CH