

Don Quichotte

MUSIKTHEATER

**Comédie héroïque
von Jules Massenet**



Johannes Seokhoon Moon

Don Quichotte

Jules Massenet

Comédie héroïque in fünf Akten von Jules Massenet / Libretto von Henri Cain
nach Jacques Le Lorrains „Le Chevalier de la longue figure“

Eine Produktion der Bregenzer Festspiele 2019

Premiere am Sonntag, 13. Februar 2022, 18:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Originalbesetzung der Produktion von 2022

DON QUICHOTTE Johannes Seokhoon Moon / Sam Carl

SANCHO David Stout / Julian Orlishausen

DULCINÉE Solgerd Isalv / Lena Sutor-Wernich

PEDRO Juliana Zara / Cathrin Lange

GARCÍAS Jana Baumeister / Megan Marie Hart

RODRIGUEZ Michael Pegher

JUAN David Pichlmaier

EIN BANDIT Stanislav Kirov

DIENER Werner Volker Meyer, Myong-Yong Eom

ANFÜHRER DER BANDITEN Elie Chapus

DER MANN Felix Defèr

STAATSORCHESTER DARMSTADT

OPERNCHOR & STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen REGIE Mariame Clément

BÜHNE & KOSTÜME Julia Hansen SZENISCHE EINSTUDIERUNG Marcos Darbyshire

DRAMATURGIE Olaf A. Schmitt (Bregenz) LICHTDESIGN Ulrik Gad

LICHTADAPTION Heiko Steuernagel TON Christoph Kirschfink

KAMPFCHOREOGRAFIE Ran Arthur Braun

CHOREINSTUDIERUNG & BÜHNENMUSIKDIRIGAT Ines Kaun

REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Stephan Krautwald
STUDIENLEITUNG UND MUSIKALISCHE ASSISTENZ Jan Croonenbroeck
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Irina Skhirtladze, Elena Postumi, Neil Valenta
SPRACHCOACHING Marie-Paule Hallard, Anne Larlee CHORASSISTENZ Alice
Zorzit BÜHNENMEISTER Marko Hechler PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirsch-
stein KOSTÜMASSISTENZ Saskia Scherer MASKE Melanie Stelzer, Konstanze Baatz,
Silke Malter, Christine Schmitt, Karin Seiter REQUISITE Großes Haus
INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Julia Abe, Giacomo Marignani
LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun REGIEHOSPITANZ Moritz Brach-
mann KOMMUNIKATION Judith Kissel

AUFFÜHRUNGSRECHTE Universal Edition AG, Wien in Vertretung für Schott
Music GmbH & Co KG/ Alphonse Leduc
PROLOG We Believe: The Best Men Can Be/ Gillette

DAUER *circa 2 Stunden 40 Minuten, inkl. einer Pause nach dem 3. Akt*



Handlung

Erster Akt

Auf einem Platz huldigen die Passanten sowie Pedro, Garcias, Juan und Rodriguez der schönen Dulcinée. Von ihrem Balkon aus besingt sie die Vergänglichkeit der Jugend und verschwindet wieder. Freudig wird die Ankunft Don Quichottes auf seinem Pferd und seines Dieners Sancho Pansa mit dessen Esel begrüßt. Alle preisen die Großzügigkeit des seltsamen Ritters, der freigiebig Almosen verteilen lässt.

Um Dulcinée ungestört ein Ständchen singen zu können, schickt Don Quichotte seinen Diener in die Kneipe. Doch er wird in seinem Gesang von Juan unterbrochen, der ihn als seinen Rivalen bekämpft. Dulcinée geht dazwischen und lobt die Dichtkunst des Ritters. Wenn er ihr die gestohlene Kette zurückbringe, werde er sie wirklich glücklich sehen. Mit der Aussicht auf ihre Liebe verspricht der Ritter, sich selbst unter Einsatz seines Lebens zu den Räubern zu begeben. Dulcinée geht mit ihren Kavalieren schäkernd zurück ins Haus. Don Quichotte glaubt sich geliebt und schwört, sein Wort zu halten.

Zweiter Akt

Don Quichotte arbeitet an einem neuen Gedicht für Dulcinée. Sancho hält ihm vor Augen, dass er vor Kurzem auf eine Hammelherde losgegangen sei, in der er Ungläubige gesehen habe. Er beschwert sich über das ihm aufgezwungene Leben, er habe kaum etwas zu essen. Schuld daran sei nur Dulcinée, die ihre Macht über seinen Herrn ausnutze. Sancho schimpft über alle Frauen, die verlogen seien und dem männlichen Geschlecht den Untergang brächten. Plötzlich meint Don Quichotte in einer Windmühle einen schrecklichen Riesen zu erkennen, den er bekämpfen muss.

Dritter Akt

Don Quichotte und Sancho suchen an einem unwirtlichen Ort nach den Banditen, mit denen sie in einen Kampf geraten. Der Räuberhauptmann möchte den Ritter töten lassen. Don Quichotte beginnt zu beten und versetzt damit die Räuber in Rührung. Sie lassen von ihm ab. Ausführlich beantwortet er die Frage nach seiner Identität und stellt sich als herumirrender Ritter vor, der sich um die Armen kümmert. Der Hauptmann händigt ihm die gestohlene Kette aus. Verzückt bitten die Banditen Don Quichotte um seinen Segen.

Vierter Akt

Juan, Rodriguez, Garcias und Pedro bemühen sich weiterhin um die Gunst Dulcinées, doch sie ist von deren Liebesschwüren gelangweilt. Sie fordert zu neuer und fiebriger Leidenschaft auf. Sancho Pansa meldet die Ankunft Don Quichottes, der nun seinem Glück entgegensieht. Seinem Diener verspricht er großzügige Belohnung für dessen Ergebenheit, wenn er Dulcinée geheiratet haben wird. Dulcinée und ihre Verehrer können nicht fassen, dass Don Quichotte unversehrt von den Banditen zurückgekehrt ist. Er überreicht ihr die Kette und bittet um ihre Hand, was sie lachend abweist. Als beide allein sind, entschuldigt sie sich bei ihm, doch in ihrer Lasterhaftigkeit sei sie seiner unwürdig. Don Quichotte bedankt sich für ihre Offenheit und segnet sie. Sie verteidigt ihn gegenüber dem Spott der anderen, doch nachdem sie gegangen ist, bekommt Don Quichotte ihn umso mehr zu spüren. Sancho verurteilt die Oberflächlichkeit der Spötter und verteidigt seinen Herrn.

Fünfter Akt

Von Schwäche gezeichnet, erwartet Don Quichotte seinen Tod. Er blickt auf seine Taten zurück und verspricht Sancho eine Insel: die Insel der Träume. Aus der Ferne hört er Dulcinées Stimme und stirbt.

Mein Leben

Autobiographie von Jules Massenet

Lange bevor man sich entschloss, die Proben für [die Oper] „Bacchus“ aufzunehmen (das war erst 1909, am Ende der Spielzeit), hatte ich das Glück, das dreiaktige Stück „Don Quichotte“ in Musik zu setzen. Raoul Gunsbourg hatte dieses Sujet sowie die Rollenbesetzung recht dringlich für das Theater in Monte Carlo gewünscht.

Ihr könnt Euch vorstellen, meine Kinder, dass meine Stimmung höchst widerwärtig war bei dem Gedanken an die Misshelligkeiten, die mir „Bacchus“ eingebracht hatte, ohne dass ich mir als Mensch und als Musiker irgendetwas hätte vorwerfen müssen. „Don Quichotte“ wirkte also auf mich als besänftigender Balsam, und so etwas brauchte ich sehr. Seit dem vorigen September litt ich unter heftigen rheumatischen Beschwerden und verbrachte meine Tage mehr im Bett als außerhalb. Ich hatte eine besondere Art Schreibpult erfunden, das mir erlaubte, im Liegen zu komponieren. Bacchus und das ungewisse Schicksal, das ihm die Zukunft bringen würde, verdrängte ich aus meinem Gedächtnis, und die Komposition des „Don Quichotte“ machte Tag für Tag größere Fortschritte. Wie gewohnt, hatte Henri Cain nach der Heldenkomödie von Le Lorrain sehr geschickt ein Libretto hergestellt.



Solgerd Isalv, Johannes Seokhoon Moon

Le Lorrain – ein Dichter mit herrlicher Zukunft, die aber vom Elend, das ihn vor seinem Tode umgab, zerschlagen wurde! Ich entbiete meinen Gruß diesem Helden der Kunst, dessen Physiognomie unserem Ritter von der traurigen Gestalt sehr ähnelte. Vor allem Le Lorrains geniale Erfindung, Cervantes' Dulcinea, die fette Wirtsmagd, durch die wirklich originelle und bildhübsche Schöne Dulcinea zu ersetzen, brachte mich darauf, diese Oper zu schreiben. Keiner der renommiertesten französischen Dramatiker war auf eine so ausgezeichnete Idee gekommen. Sie trug das Element weiblicher Schönheit in unser Stück, und unser Don Quichotte erhielt damit zugleich einen mächtigen poetischen Anreiz, starb er doch in diesem Falle aus echter Liebe zur Schönen Dulcinea, die eine solche Leidenschaft in hohem Maße rechtfertigte. Ich wartete mit unendlicher Lust auf den Tag der Aufführung. Sie fand in der Opéra zu Monte Carlo im Februar 1910 statt. Ach, es war eine wunderschöne, prachtvolle Premiere! Mit großer Begeisterung nahm man unsere großartigen Sänger auf: Schaljapin – ein idealer Don Quichotte, Lucy Arbell – eine funkelnde, außergewöhnliche Schöne Dulcinea und Gresse als ein Sancho von umwerfender Komik!

Wenn ich an dieses Werk zurückdenke, das man fünfmal in der gleichen Saison in Monte Carlo gab – ein einzigartiges Ereignis an diesem Theater – so fühle ich, wie alles bebt in mir bei der Vorstellung, jenes Traumland, den Palast von Monte Carlo und Seine Durchlaucht wiederzusehen, und dies bei nächster Gelegenheit, bei „Roma“. Für „Mes Souvenirs“ aus dem Jahre 1912 habe ich mir zu diesem Thema schon zahlreiche Notizen aufgehoben. Bei den „Don Quichotte“-Proben im Théâtre-Lyrique de la Gaîté gab es wiederum viel Freude. Die Gebrüder Isola empfingen mich auf das herzlichste und freimütigste. Die Besetzung in Paris unterschied sich ein wenig von der in Monte Carlo: Als Don Quichotte hatten wir den großartigen Sänger Vanni Marcoux, und den Sancho sang der meisterhafte Komödiant Lucien Fugère. Lucy Arbell verdankte ihrem Erfolg in Monte Carlo ein Engagement am Théâtre de la Gaîté als Schöne Dulcinea. Doch gibt es jemals ungetrübtes Glück? Diese bittere melancholische Überlegung hat nicht etwa der rauschende Erfolg unserer Sänger und die Inszenierung der Brüder Isola, unterstützt vom Hauptregisseur Labis, zur Ursache. Ganz gewiss nicht!

Urteilt selbst: Über drei Wochen musste die Generalprobe verschoben werden, denn alle drei Sänger wurden hintereinander sehr krank. Merkwürdig indes und ein wirkliches Wunder: Fast zur selben Zeit wurden die drei Interpreten wieder gesund, und haargenau am Tage der Generalprobe verließen sie ihre Krankenzimmer, diese Zeugen ihrer Leiden. Die lieben, guten Sänger, sie sollen hochleben! Am 28. Dezember 13 bis 17 Uhr fand die Generalprobe statt, und der frenetische Beifall des Publikums war für sie süßer, köstlicher Lohn. Auch mein erster Tag im neuen Jahr wurde schön begangen. Mein Leiden hatte sich arg verschlimmert an diesem Tag, und die Visitenkarten meiner treuen Schüler, die Rohrpostbriefe der Freunde, die glücklich waren über den Erfolg, die wunderschönen Blumen für meine Frau – all das brachte man mir an mein Schmerzenslager, dazu eine Bronzestatuette von Raoul Gunsbourg. Dieses Souvenir erinnerte mich an alles, was ich ihm bezüglich „Don Quichotte“ verdankte, dessen erste Aufführungen und auch die Wiederaufnahmen ja in Monte Carlo stattgefunden haben. Ich weiß, dass die Spielzeit 1912 im nächsten Februar, mit einer neuerlichen Wiederaufführung des Werkes beginnen wird, während für Roma die Proben laufen. Im Theater der Brüder Isola hat das erste Jahr des „Don Quichotte“ an die 80 Vorstellungen dieses Werkes gebracht.

Ich möchte gern noch an einige malerische Details erinnern, die mein lebhaftes Interesse während der Proben an diesem Werk fanden. Da war zum Beispiel unsere schöne Dulcinea Lucy Arbell. Sie besaß die seltene Kühnheit, sich selbst beim Chanson im 4. Akt auf der Gitarre zu begleiten. Es gelang ihr binnen recht kurzer Zeit, dieses Instrument wirklich virtuos zu spielen. Man bedient sich in England, in Italien, sogar in Russland dessen gern bei Volksliedern. Dies war eine zauberhafte Neuerung, und sie befreite uns von jener albernem Art, die Künstlerin eine mit Bindfäden versehene Gitarre zupfen zu lassen, während hinter den Kulissen der Gitarrist sitzt und spielt und die Gesten der Sängerin gar nicht mit der Musik übereinstimmen. Bis auf den heutigen Tag hat keine einzige Dulcinea es vermocht, diesen Kraftakt unserer ersten Darstellerin zu wiederholen. Ich erinnere mich auch noch daran, dass ich ihre verwegene Partie mit Vokalisieren durchsichtiger machte, wusste ich doch um ihre gewandte Kehle. In der Folgezeit hat das mehr als eine Interpretin sehr erstaunt, und dabei muss doch

eine Altstimme genauso geschmeidige Vokalisieren singen können wie ein Sopran! „Le Prophète“ und „Il barbiere di Siviglia“ sind schließlich Zeugnis genug dafür! Die Inszenierung des Windmühlen-Aktes, den Raoul Gunsbourg so erfinderisch gelöst hatte, gestaltete sich im Théâtre-Lyrique de la Gaîté kompliziert. Sehr geschickt verbarg man vor dem Publikum das Auswechseln der Pferde, und so konnten Don Quichotte und sein Double nicht auseinandergehalten werden. Auch im 5. Akt gab es bei Gunsbourg eine Neuerung. Natürlich möchte ein Sänger bei einer Todesszene, und sei es der allerberühmteste, auf dem Boden liegend sterben. Doch ein Geistesblitz ließ Gunsbourg ausrufen: „Ein Ritter stirbt aufrecht!“ Und unser Don Quichotte – damals Schaljapin – lehnte sich an einen Baum und hauchte so seine stolze und verliebte Seele aus.



Opernchor, Juliana Zara, Solgerd Isaly, Jana Baumeister

Auf dem Weg zu einer neuen Männlichkeit

Regisseurin Mariame Clément im Gespräch

Kaum eine literarische Figur lässt so viele Bilder im Kopf entstehen wie Miguel de Cervantes' Don Quijote. Welche Gedanken löste das Angebot, eine Oper über diese Gestalt zu inszenieren, im ersten Moment aus?

Einige Opern konfrontieren uns tatsächlich so sehr mit kulturellen und literarischen Mythen, dass sie erdrückend sein können; das ist bei „Don Quichotte“ der Fall, aber ich hatte das gleiche Gefühl, als ich zum Beispiel für Claudio Monteverdi „Il ritorno d’Ulisse in patria“ angefragt wurde. Ganz zu Beginn ist man gleichzeitig überschwänglich und eingeschüchtert in der Auseinandersetzung mit solch monumentalen Werken. Aber – wie letztlich immer – rettet uns vor der Panik, sich in die Arbeit zu stürzen: Cervantes' „Don Quijote“ lesen, in Massenet's Oper eintauchen, über die Arten nachdenken, in denen der Mythos über die Jahrhunderte hinweg gelesen, verstanden, interpretiert und bearbeitet wurde. Das Interessante an diesen fundamentalen Werken über die großen Mythen ist tatsächlich, dass sie eine Konversation unter dreien auslösen. Gewöhnlich befinden wir uns im Dialog nur mit der Oper, die wir inszenieren. Hier ist es ein Hin und Her zwischen Cervantes, Massenet's Oper und meiner Lektüre dieser beiden Werke. Das ist extrem bereichernd und ergiebig. Ich empfinde auch eine immense Dankbarkeit: Dank dieser Inszenierung hatte ich das Privileg, Cervantes' „Don Quijote“ zu lesen, den ich bisher nur in Auszügen kannte. Ohne Zweifel eine der außergewöhnlichsten literarischen und intellektuellen Erfahrungen, die ich gemacht habe.

Jules Massenets Oper ist eine eigenwillige und musikalisch farbenreiche Interpretation dieses großen Stoffes. Worin liegt die Faszination dieser Oper?

Als ich anderen davon erzählte, dass ich diese Oper inszenieren werde, war ich überrascht, wie viele Menschen sie besonders mögen, während ich selbst sie zuvor kaum kannte. Ich traf zum Beispiel viele Bässe, die mir gestanden, dass sie diese Titelrolle sehr gern singen oder davon träumen, sie zu interpretieren. Das ist offenbar zuallererst Massenets Musik geschuldet. Als Komponisten habe ich Massenet kennengelernt, als ich vor einigen Jahren „Werther“ inszeniert habe [und in naher Zukunft auch „Cendrillon“ inszenieren werde]. Wie viele Menschen hatte ich anfangs Befürchtungen, auf ein etwas kitschiges oder fades Werk zu stoßen – doch ich habe genau das Gegenteil entdeckt. Die „Don Quichotte“-Partitur ist reichhaltig und vielfältig.

Das spanische Kolorit ist sehr präsent, vor allem im ersten und vierten Akt, wo jeweils Dulcinée im Mittelpunkt steht. Die Partitur steckt oft voller Humor. Aber man findet darin auch sakral anmutende Musik – Don Quichottes Arie im dritten Akt wird von einer Orgel begleitet – und sehr ergreifende Momente wie den fünften Akt, der mit einer aufwühlenden Fuge beginnt. Die Verse wirken auf den ersten Blick manchmal seltsam, doch bei genauer Lektüre der Partitur erkennt man, dass Massenet das eher schwache Libretto mittels sehr detaillierter Akzentuierungen und Phrasierungen mit großem dramatischen Instinkt vertont hat. Folgt man genau seinen musikalischen Anweisungen, ist ein großer Teil der Inszenierung der Sängerinnen und Sänger getan, auf sehr subtile Weise. Aber vor allem schrieb Massenet eine unglaublich ehrliche Musik, die keine Angst vor Gefühlen hat. Das ist vielleicht der Grund, warum er als „Komponist von Frauenmusik“ etikettiert und verachtet wurde. Was „Don Quichotte“ zweifelsohne zu einem einzigartigen Werk macht: mit dieser „Frauenmusik“ von einem männlichen „Helden“ zu erzählen. Und obwohl aus vielerlei Perspektiven Massenets Oper ein schrecklicher Verrat an Cervantes' Buch ist, gibt es darin einen Punkt, den ich packend finde und der tatsächlich eine essentielle Sache im Mythos Don Quijote berührt: die Fragestellung nach der Idee des „Helden“, die zwangsläufig männlich ist, aber in der die „Manneskraft“ recht schlecht behandelt wird.

Wie lässt sich die Veränderung von Cervantes' Roman zur Oper beschreiben und was bedeutet sie für das Regiekonzept?

Um ehrlich zu sein, war ich zu Beginn etwas deprimiert wegen der Verkümmern, die der Roman in der Adaption des Librettos erleiden musste. Die Figur, die offensichtlich am meisten darunter leidet, ist Dulcinea. Im Roman – das ist ohne Zweifel eine der genialsten Erfindungen des Buchs – ist Dulcinea eine Illusion: In Wirklichkeit ist sie eine einfache Bäuerin, etwas vermännlicht mit einem Geruch von Knoblauch, die in Don Quijotes Vorstellung zu der Dame wird, die er für die Konstruktion seiner Ritterpersönlichkeit benötigt. Das ist natürlich sehr witzig, aber auch eine geniale Metapher für die Tatsache, dass jede Liebe notwendigerweise eine Projektion ist. Für Massenet war es offenbar schwer vorstellbar, eine zentrale Frauenrolle zu schreiben, die ein ungehobelter, schlecht riechender Klotz ist. Dulcinée wird ein reizendes Ding, irgendwo zwischen Célimène in Molières „Menschenfeind“ und Roxane in „Cyrano de Bergerac“. Ich habe schnell verstanden, dass es unmöglich wäre zu versuchen, bei Dulcinée eine Verbindung zur Figur des Romans herzustellen: Es galt diese „Verfälschung“ zu akzeptieren.

Der dritte Akt – mit den Banditen – ist genauso problematisch, da er in totalem Gegensatz zu Cervantes steht. Im Roman befreit Don Quijote Kriminelle auf dem Weg zur Galeere, weil er ihre Bestrafung für eine Ungerechtigkeit hält. Kaum befreit, schlagen die Kriminellen ihn zusammen und beklauen ihn, was die Absurdität seiner Handlung zeigt. In der Oper passiert das genaue Gegenteil: Don Quichottes Gebet rührt die Banditen so sehr, dass sie ihm nicht nur Dulcinees gestohlene Kette wiedergeben, sondern zu seinen Füßen niederknien und ihn wie eine christliche Figur verehren, die sie um ihren Segen anflehen. Dieses radikale Umkippen ist nicht nur unglaublich, sondern steht vor allem in komplettem Widerspruch zum Roman. Trotzdem hat es mich zu einer Schlüsselfrage geführt: die nach Don Quijotes Wahrnehmung der Wirklichkeit. Im Roman führt uns der Erzähler humorvoll durch die „objektive“ Realität und die verzerrte Wahrnehmung Don Quijotes, der glaubt, Heldentaten zu vollbringen. Doch in der Oper sieht sich das Publikum direkt der „Realität“ der Handlung gegenüber. Es gibt keinen Erzähler, zumindest scheinbar nicht. Da nun die „Kon-

version“ der Banditen so unreal ist, auch durch die verklarte Musik, bekommt man den Eindruck, ohne Erzähler in Don Quichottes Perspektive zu rutschen: Plötzlich nehmen wir die Szene nicht mehr als real wahr, sondern als ob sie sich in seiner Vorstellung abspielt. Dieses Hin und Her zwischen „objektiver“ Realität und Don Quijotes Phantasie macht das Herzstück des Romans aus. Natürlich kann eine Oper von zweieinhalb Stunden niemals die Komplexität und Feinheit eines literarischen Monuments von hunderten Seiten erreichen, aber wir haben zumindest versucht, spezifisch theatrale Mittel – Bilder – zu benutzen, um uns in den unsichtbaren Erzähler versetzen und diese Verzerrung der Realität zu erzählen.

Don Quijote glaubt Heldentaten zu vollbringen. Wie erleben wir diese Heldenfigur und wie hat sich unser Blick auf den Helden heute entwickelt?

Die Reflexion über den „Helden“, von der ich sprach, erscheint treffend, um sich heute mit Massenets Oper auseinanderzusetzen. Cervantes' Don Quijote ist zwar ein Held, der es ablehnt, sein moralisches und literarisches Ideal fallenzulassen in einer Welt des Werteverlusts – klingt das nicht heute nach? Er ist aber vor allem auch ein Anti-Held, der sich stetig lächerlich macht durch seine Aktionen mit katastrophalen Folgen, zum Beispiel durch seine Art, systematisch die Unterkünfte zu zerstören, in denen er die Nacht verbringt – zur Verzweiflung der Eigentümer –, weil er glaubt, von irgendwelchen Dämonen dort angegriffen zu werden. Die Tatsache, dass Don Quijote in Rüstung herumspaziert, wird heutzutage unterschätzt. Das Bild von Don Quijote in Rüstung ist so bekannt, dass es als selbstverständlich hingenommen wird. Durch den Abstand über Jahrhunderte nimmt man die Absurdität seines Kostüms nicht wahr: ein historisches Kostüm wie jedes andere auch. Doch im Jahr 1600 trug seit Langem kein Mensch mehr eine Rüstung! Don Quijotes Aufmachung wirkt genauso lächerlich, wie wenn heute jemand als verkleideter Held aus seinem Lieblingsfilm oder Comic durch die Straßen ginge.

Diese Komplexität – ein Held, aber ein lächerlicher Held – macht die Genialität des Romans aus. Generell ist Massenets Don Quichotte eher „hero-

isch“, abgesehen von der unausweichlichen Episode mit den Windmühlen. Aber (und hier ist Massenets „weibliche“ Musik ausschlaggebend): Er ist ein Held mit Sinn für Poesie, der sich auf emotionale Weise ausdrückt, kurz gesagt ein Held, der im klassischen Sinn nicht männlich ist. Im ersten Akt unterbricht er ein Duell, weil er ein Gedicht zu Ende schreiben muss: nicht gerade „männlich“. Natürlich gibt es auch Dichter in der Oper, aber wenn es darum geht, „männlich“ zu sein, singt Manrico in „Il trovatore“ keine Serenade mehr. Und Rodolfo in „La Bohème“ ist zwar Dichter, trägt aber keine Rüstung. Die Kombination von „Held“ und „Dichter“ bei Don Quichotte ist sehr außergewöhnlich.

Deshalb kann sich Dulcinée öffentlich nur über ihn lustig machen, ein bisschen wie die Mädchen in modernen Filmen die „Nerds“ vor den anderen Studenten zurückweisen: Sie sind nicht männlich genug, um ihrer würdig zu sein. Doch wenn Dulcinée mit ihm allein ist, gesteht sie ihm durch die Blume ihre Liebe. Und außerdem erweist sich der „Nerd“ als Held, der die Heldin verführt, wie die Superhelden des Kinos. Diese Fragestellung über Heldentum und Männlichkeit finde ich schon bei Cervantes, es gibt sie bei Massenet und sie ist wesentlich heute. Heute spricht man viel vom Verlust von männlichen Werten, von einem längst vergangenen Zeitalter, in dem „Männer noch Männer waren“. Doch beim Lesen von Cervantes erkennt man, dass bereits im Jahr 1600 Don Quijote von dieser Nostalgie geprägt war – die des Rittertums, wo „Männer noch Männer waren“. Und man fragt sich: Hat dieses Zeitalter jemals existiert? Oder ist es vielmehr die Sehnsucht danach, die immer existiert hat?

Dieser angebliche Held hat in Sancho Pansa einen Partner, der sich in vielem als Gegenteil seines Herrn erweist, Was kennzeichnet das Verhältnis dieser beiden Figuren bei Cervantes und in Massenets Oper?

Die Beziehung zwischen Don Quichotte und Sancho Pansa ist in Massenets Oper deutlich weniger komplex als bei Cervantes. Im Roman denkt Sancho Pansa zu Beginn, dass sein Herr verrückt ist, doch je weiter man liest, desto mehr beginnt man sich zu fragen, ob Sancho nicht von Don Quichottes Fiktionen angesteckt ist. Es dreht sich sogar um: Hat Sancho nicht einfach Lust, an Don Quijotes Erzählungen zu glauben? Ist sich Don Quijote nicht ein bisschen seiner eigenen



INTERVIEW

Lügen bewusst? Cervantes beschreibt die gesamte Palette von Bewusstseinszuständen: das, was man glaubt; das, wozu man Lust hat zu glauben; das, was man andere glauben machen möchte; das, was man nicht glaubt, aber zu glauben vorgibt ... Bei Massenet spielt all das keine Rolle. Sancho Pansa, entfernter Verwandter von Leporello aus „Don Giovanni“ (dessen Registerarie in Sanchos Arie im zweiten Akt nachhallt), ist der „Knecht“, naiv, etwas grob, der gegenüber den verrückten Aktionen seines Herrn den gesunden Menschenverstand verkörpert. Was den Sancho Pansa der Oper dennoch interessant macht – und vielleicht den Roman tatsächlich trifft –, ist, dass er eine Entwicklung über die fünf Akte erfährt. Zu Beginn ist er ein Feigling und nicht gerade großzügig. Im vierten Akt ist er heldenhaft geworden, als ob er von seinem Herrn gelernt hätte, und hat den Mut, sich gegen den gesamten Chor zu erheben und ihn zum Schweigen zu bringen. Schließlich im fünften Akt drückt er – als ein wahrer Held Massenets – seine Gefühle ohne Zurückhaltung aus, erschüttert durch den Tod seines Herrn (anders allerdings als Leporello). Das unterscheidet diese Oper von sämtlichen anderen: Opernhelden weinen zwar, aber nur im klar definierten Rahmen (wie Rodolfo bei Mimis Tod in „La Bohème“). Aber einen Mann, der so weint wie Sancho im fünften Akt von „Don Quichotte“, kenne ich sonst nicht in der Oper.



Cervantes' Buch arbeitet mit verschiedenen Perspektiven: Ein Mann, der sehr viele Ritterromane gelesen hat, zieht als selbsternannter Ritter durch die Welt, immer wieder gespiegelt durch die Stimme des Autors. Mehrere Jahrhunderte später bearbeiten ein französischer Komponist und Librettist diesen Stoff und beschränken sich auf wenige Episoden. Massenets letzte Oper ist auch eine Art Abschiedswerk. Welche Bedeutung haben diese unterschiedlichen Perspektiven für die Inszenierung?

Die Handlung von Massenets Oper hat mit Cervantes' Roman eigentlich wenig zu tun. Abgesehen von dem Windmühlen-Akt sind die Episoden der anderen Akte eine Erfindung des Librettisten. Allerdings geht es in dem Roman „Don Quijote“ nicht wirklich um die Handlung. Man könnte sogar fragen: welche Handlung überhaupt? Cervantes' Roman besteht aus Episoden, aus Geschichten in der Geschichte, die der Erzählung einen fragmentarischen Charakter geben. Manchmal verliert man beim Lesen den Faden, manchmal weiß man nicht mehr, auf welcher Ebene man sich befindet. Das hat mich dazu inspiriert, die allzu lineare Erzählung in den fünf Akten der Oper zu brechen und eher in Episoden zu denken, um etwas von Cervantes' Geist wiederzufinden. An sich ist die Handlung von Massenets Oper zu gering, um fünf Akte lang zu halten: Dulcinée gibt Don Quichotte den Auftrag, ihre Halskette zurückzuholen. Er bringt sie zurück und bittet um ihre Hand, sie lehnt ab, er stirbt. Aber wenn man liebevoll mit jedem Akt wie mit einer eigenen Oper umgeht, die jeweils eine Facette dieses ewigen Mythos zeigt, eröffnet sich eine unerwartete Vielfalt.

Natürlich ist man versucht, dieses Werk wie ein Testament zu lesen, mit einem Schlussakt, der Don Quichottes Tod auf die Bühne bringt. Genau so versuche ich, diesen Akt zu zeigen: als Ende, aber auch als Beginn einer neuen Geschichte. Das Testament eines alten Helden, der versteht, dass die Welt, in der und die Zeichen, mit denen er aufwuchs, veraltet sind, und der einen Weg zu einem neuen Heldentum und einer neuen Männlichkeit eröffnet.

*Solgerd Isaly, Jana Baumeister, Michael Pegher, Johannes Seokhoon Moon,
David Pichlmaier, Juliana Zara, David Stout, Opernchor*





Boys don't cry

Jack Urwin

Wie die Biologie unsere Genderrollen definiert

Die evolutionäre Natur der Menschheit macht es schwierig, exakt den Punkt zu bestimmen, an dem der Mensch der wurde, den wir heute kennen: Wann wir angefangen haben, die Charakteristika zu zeigen, die uns von den Primaten, die uns vorausgingen, trennen. Anatomisch hat sich der moderne Mensch vor rund 200.000 Jahren entwickelt, aber man geht davon aus, dass wir erst 150.000 Jahre später das Verhalten an den Tag legten, das uns in die Moderne führte – die Wesenszüge, die uns vom vorangegangenen Homo sapiens unterschieden. Im Kontext moderner Männlichkeit ist das alles nicht von besonderer Bedeutung, doch um der Definition willen können wir mit ziemlicher Sicherheit sicher sagen, dass es 50.000 Jahre her ist, dass in der Dämmerung modernen Verhaltens aus den männlichen Primaten Männer wurden.

Es mag seltsam erscheinen, dass ich es erwähne und dann 49.800 Jahre oder so nach vorn springe, doch diese Epoche ist bedeutsam, weil Gender durch die Natur bestimmt wurde und nicht durch die Gesellschaft. Bis vor 10.000 Jahren lebten die Menschen als Jäger und Sammler, und ihre Rollen wurden allein durch die biologischen Unterschiede zwischen Männern und Frauen definiert. Frauen kümmerten sich um die Kinder und suchten nach Nahrung, während die körperlich größeren und stärkeren Männer mit der Jagd betraut waren. Einige der evolutionären Merkmale, die daraus entstanden, sind heute noch vorhanden – etwa dass Frauen mehr Zapfen in der Netzhaut haben, wodurch sie, wie man annimmt, ein schärferes Sehvermögen erlangten, das ihnen beim Sammeln von Früchten und Wurzeln nützlich war. Deswegen glauben manche Menschen, bestimmte Verhaltensweisen wären den Genders als biologische Konditionen angeboren und nicht durch Sozialisation erworben: Aggression und Gewalt, zum Beispiel, gelten als männliche Eigenschaften, weil sie uns womöglich vor langer Zeit einmal bei der Jagd zugutekamen. Testosteron (das „männliche Hormon“) wird oft dafür verantwortlich gemacht, dass diese Art von Verhalten bei Männern vorherrscht, doch die Beweise, die das stützen sollen, sind alles andere als

schlüssig. Während unsere körperlichen Eigenschaften (wie Körpergröße) mit großer Wahrscheinlichkeit evolutionär bedingt sind, gibt es wenig, was nahelegt, dass die meisten Verhaltensweisen nicht ein Ergebnis von Erziehung und Gesellschaft wären. Im großen Ganzen mag dies unwichtig erscheinen, doch diese sich allein auf die Biologie stützende Theorie kann ernsthaft nachteilige Folgen haben.

Wenn Menschen männliche Aggression als unvermeidlichen Teil unserer Natur verteidigen, ist das für Männer schlicht eine Möglichkeit, sich der Verantwortung für ihr beschissenes Verhalten zu entziehen. Es erlaubt Männern, eine sehr gefährliche Haltung innerlich zu rechtfertigen, schließlich gilt sie als männlich. Und es wischt zehntausende Jahre menschlicher Evolution vom Tisch, in denen Imperien entstanden und wieder untergingen, sich komplizierte Sprachen entwickelten, unsere Lebensweise sich bis zur Unkenntlichkeit veränderte und die Technik bis zu einem Punkt voranschritt, an dem praktisch alle existierenden Informationen massenweise zur Verfügung stehen und man jederzeit mit einem Menschen auf der anderen Seite der Weltkugel kommunizieren kann. Unsere Gehirne sind gewachsen, wodurch wir unendliches kreatives Potenzial erlangten, und wir haben die Welt mit Kunst, Musik und Literatur gefüllt, Nahrung von einer Notwendigkeit in eine Form reinen Vergnügens verwandelt, zahllose Krankheiten geheilt oder uns dagegen geimpft, Passagierflüge wahr gemacht, sind auf dem Mond spazieren gegangen, haben einen Roboter zum Mars geschickt ... und du hast einem Typ einen Kinnhaken verpasst, weil dein Gehirn ihn für einen kurzen Moment mit einem zotteligen Mammut verwechselt hat? [...]

50.000 Jahre sind vergangen, seit wir Menschen das erste Mal die Charakteristika an den Tag legten, die uns als die einzigartig intelligenten Geschöpfe ausweisen, die wir heute sind, und es ist 10.000 Jahre her, seit wir aufhörten, als einfache Jäger und Sammler zu leben, und ihr wollt buchstäblich sämtliche zivilisatorischen Entwicklungen ignorieren und behaupten, wir sollten uns heute so verhalten wie damals? Die Rechtfertigung dafür speist sich zum Großteil daraus, dass unsere körperliche Erscheinung sich seit damals kaum verändert

„Rasmonte, der alles andere als duldsam war und bereits begriffen hatte, dass Don Quijote nicht ganz richtig im Oberstübel war. So wahnwitzig, wie er sich für ihre Freiheit eingesetzt hatte, gab seinen Gefährten nach diesem Donnerwetter einen Augenwink, und die rückten ein Stück ab und ließen so viele Steine auf Don Quijote regnen, dass er beim besten Willen keine Hand an seinen Rundschild legen konnte, um sich zu beschirmen. [...] Don Quijote fand kein so gutes Bollwerk, so dass ihn etliche Brocken trafen und mit solcher Wucht, dass er zu Boden ging. Und kaum lag er unten, da stürzte sich der Student schon auf ihn, riss ihm das Scherbecken vom Kopf und drosch es ihm drei, vier Male auf den Rücken und ebenso viele auf den Boden, bis es in Stücke zersprang.“

—

Miguel de Cervantes, Don Quijote, Erstes Buch, Kapitel 22



OLD OF TENO



hat, womit angedeutet wird, diese Rollen wären relevant geblieben – sonst wären Männer im Allgemeinen längst nicht mehr größer und stärker als Frauen. Unser Körper entwickelt sich über viele Jahrtausende, doch unser Verhalten und unsere Ansichten unterliegen schon von einer Generation zur nächsten drastischen Veränderungen. Man muss sich nur unsere sozialen und politischen Ansichten ansehen: Es ist äußerst selten, dass eine Generation konservativer ist als die vorhergehende und infolgedessen auch als die davor. Wenn man sich die gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen des letzten Jahrhunderts ansieht, wird einem schnell klar, dass all das nicht möglich gewesen wäre, wenn die nachfolgenden Generationen nicht progressiver gewesen wären. [...]

Wie wir uns den Weg aus unserem biologischen Schicksal gestaltet haben

Im Zuge der Veränderungen der Genderrollen in den letzten sechzig oder sieben Jahren haben mehr Frauen einen Beruf ergriffen und sich allmählich auch in Führungspositionen hochgearbeitet, die zuvor nur Männern vorbehalten waren (197 von diesen Milliarden im Jahr 2015 waren Frauen, die höchste Zahl aller Zeiten). Finanziell haben Männer immer noch bedeutend mehr Macht, aber immer häufiger sehen wir, was einst undenkbar gewesen wäre: Haushalte und Partnerschaften, in denen Frauen die Hauptverdienerinnen sind. Das bietet den Männern eine Gelegenheit, die ihnen in der Vergangenheit selten offenstand: sich in erster Linie um ihre Kinder zu kümmern.

Dies ist eines der zentralen Beispiele dafür, dass die Biologie bei Genderrollen inzwischen überflüssig ist. Es stimmt zwar, dass ihre Körpergröße und ihre Kraft frühen Männern einen Vorteil als Jäger verschafften, doch Frauen hätten, auch wenn sie von Natur aus zierlicher sind, durchaus auch die Muskelkraft entwickeln können, die notwendig war, um ihre Beute zu erlegen, wenn sie die Chance bekommen hätten. Männer dagegen hätten nicht die Aufzucht der Kinder übernehmen können, denn sie können keine Milch produzieren – etwas, worüber ich manchmal jammere, wenn ich meine rätselhaft funktionslosen Brustwarzen im Spiegel betrachte. Und so war für den größten Teil der Geschichte festgeschrie-



Juliana Zara, Solgerd Isaly, Jana Baumeister, Michael Pegher

ben, dass Genderrollen nicht davon bestimmt wurden, was Frauen gekonnt hätten, sondern davon, was Männer nicht konnten. Es ist die grausamste Ironie, und noch heute leiden Frauen unter dem, was man tatsächlich ihre biologische Überlegenheit nennen könnte. Doch das muss nicht sein. [...]

Viele toxische Aspekte moderner Männlichkeit können wir zurückverfolgen. Bei allem Negativen, das wir mit den alten Traditionen verbinden, verhalten diese Männern doch zu einer gewissen gesunden Bekräftigung ihrer Männlichkeit. Auch ohne sie brauchten Männer aber das Gefühl, sich als Männer fühlen zu können, und leider musste das jetzt aus ihrem Verhalten und ihrer Haltung kommen. Toxische Männlichkeit in ihrer grundlegendsten Ausprägung ist nichts anderes als aus Unsicherheit geborene Überkompensation: eine übertriebene Zurschaustellung von Verhaltensweisen und Handlungen, die man als männlich erachtet. Zur Arbeit zu gehen war nicht mehr männlich genug, und Männer hatten das Gefühl, ihre Männlichkeit auf jede andere erdenkliche Art und Weise beweisen zu müssen. [...]

Die Zukunft

Ist Männlichkeit in der Krise? Ich weiß nicht. Vielleicht. Manche behaupten es. Manche leugnen es. Andere sagen, sie ist in der Krise, aber nicht so, wie die einen sagen. Das ist verwirrend, ich weiß. Ich persönlich halte die Formulierung „Männlichkeit in der Krise“ für zu vage und zu schwammig, um euch oder mir oder irgendjemandem, der sich auch nur einen feuchten Kehrriech um Männer schert, irgendwie weiterzuhelfen. Schadet uns das Bedürfnis, unsere Männlichkeit in der modernen Welt durchzusetzen? Absolut. Sind ungebildete, überholte Vorstellungen von Männlichkeit ein Problem? Allerdings. Aber vor allem: Können wir uns mit diesen Themen auf eine Art und Weise befassen, von der wir alle etwas haben, ungeachtet des Genders? Ja, durchaus.

Leicht wird das nicht. Wir haben es mit Menschen zu tun, die keinen Fortschritt wollen. [...] Wir fühlen uns von Frauen bedroht, die erreichen, was einst männliche Großtaten waren. Beeindruckend ist vor allem, dass sie das tun, ohne wichtige und wünschenswerte weibliche Eigenschaften aufzugeben. Frauen

sind emotional immer noch viel weiter entwickelt, und auch wenn ich das nicht wissenschaftlich zu 100 Prozent beweisen kann, würde ich doch behaupten, dass sie mit potenziell besorgniserregenden Dingen auf viel offenere und gesündere Art umgehen als Männer. Solange Männer sich verhalten wie „echte Männer“, werden sie auch weiterhin mit ihren eigenen emotionalen Unzulänglichkeiten das objektiv unterlegene Gender sein. Akzeptanz und Unterstützung für den Feminismus werden weiter wachsen, und wer glaubt, Männlichkeit wäre nur zu retten, wenn man sich dagegenstellt, kämpft auf verlorenem Posten. Wenn wir Männer nicht überflüssig werden wollen, müssen wir uns den Feminismus ansehen und fragen, was wir von Frauen lernen können, wenn wir uns bessern wollen. Frauen haben schon bewiesen, dass sie alles können, was Männer können, jetzt ist es an den Männern, zu beweisen, dass sie alles können, was Frauen können.

Vor allem müssen wir begreifen, dass die Eigenschaften, die wir als unerlässlich für Männlichkeit betrachten, nicht in Stein gemeißelt sind. Die meisten der allgemein akzeptierten Eigenschaften, die wir als spezifisch für ein Gender erachten, hatten ihre Wurzeln vor Jahrhunderten oder gar Jahrtausenden und dienten ursprünglich Zwecken, die heute einfach nicht mehr relevant sind, weil wir technische Fortschritte gemacht haben und weil sich unsere Genderrollen in kurzer Zeit vollkommen verändert haben. Verhaltensmerkmale wie Aggression oder philosophische Konzepte wie Mut waren für Männer in Jäger- und Sammler-Kulturen lebenswichtig, um die Familien zu versorgen und zu verteidigen. Sie waren auch wünschenswerte Züge bei – um nur ein Beispiel zu nennen – Soldaten, bis zu dem Punkt, als man Frauen zum Militär zuließ. In der postindustriellen Gesellschaft sind biologische Faktoren wie körperliche Kraft in den meisten Arbeitsbereichen kein Pluspunkt mehr. Die Fortschritte im Bereich der Reproduktionsmedizin bedeuten, dass für Frauen kaum eine Notwendigkeit besteht, sich einen kräftigen oder genetisch überlegenen Partner zu suchen, um eine Familie zu gründen. Selbst sehr moderne soziale Konstruktionen von Männlichkeit, wie etwa solche, die mit finanziellem Erfolg verknüpft sind, verlieren (wenn auch eher langsam) an Relevanz, da immer mehr Frauen hochrangige Jobs haben und größeren persönlichen Wohlstand erlangen.





Wenn das die Qualitäten sind, mit denen wir Männlichkeit definieren, ja, dann ist die Männlichkeit tatsächlich in der Krise, genauer gesagt, dem Untergang geweiht. Doch die historische Bedeutung dieser Qualitäten war ein direktes Ergebnis bestimmter Genderrollen, die wiederum durch biologische Faktoren bestimmt wurden, die heute nicht mehr relevant sind. [...] Für die längste Zeit unserer Existenz waren Genderrollen eine unvermeidliche Notwendigkeit für die Weiterentwicklung der Menschen, und die idealistischen Züge eines sozialen Konstrukts wie Männlichkeit erwachsen aus etwas, was für die Menschheit ursprünglich wirklich nützlich war. Mit einfachen Worten, als Männer und Frauen jeweils klar definierte Rollen hatten, um die menschliche Entwicklung voranzubringen, die sich kaum überschneiden, war es sinnvoll, dass Männer so männlich waren, wie sie nur konnten, und umgekehrt. Heute geht der Nutzen so einer Männlichkeit gegen Null.

Männlichkeit ist nicht in der Krise, sie ist nur verwirrt

Viele Männer hegen den Glauben, Hypermaskulinität würde sie für Frauen attraktiver machen, sie haben aber nur eine sehr verworrene Vorstellung davon, was Männlichkeit eigentlich ausmacht. Folglich ist ihre Haltung gegenüber Frauen oft eine Katastrophe (und macht sie, ironischerweise, unattraktiv). Bestimmte männliche Eigenschaften können in der Tat attraktiv sein, doch viele Männer begreifen bedauerlicherweise nicht die Feinheiten männlichen Verhaltens oder in welchem Kontext es akzeptabel ist. Sie versuchen, selbstbewusst zu erscheinen, und kommen nur arrogant rüber, sie möchten energisch sein und wirken nur barsch. Sie haben kein wahres Selbstbewusstsein; ihre Bemühungen, männlich zu erscheinen, basieren eindeutig auf einer willkürlich zusammengestellten Liste. Vor allem aber begreifen sie nicht, dass Männlichkeit nicht das Gegenteil von Weiblichkeit ist. Ja, in unserem Bemühen, männlich zu erscheinen, lassen wir allen gesunden Menschenverstand beiseite und treiben es ins Extrem. Man sagt uns, es wäre nicht sexy, allzu emotional zu sein, also schlucken wir, um das bloß zu vermeiden, alles runter, wo es in Wirklichkeit doch darauf hinausläuft, „vielleicht bei der ersten Verabredung nicht rüberzukommen wie ein betrunkenener Highschool-Dichter“, und nicht „Versuch, so roboterhart wie möglich zu erscheinen, und gib bloß nicht zu, überhaupt etwas zu empfinden“.

BOYS DON'T CRY

Von Gleichheit profitieren wir alle, und Trennung schadet nur. Durch den Feminismus haben Frauen den Sexisten bewiesen, dass sie alles können, was Männer können, und zum Großteil ist das Leben dank des Feminismus in säkularen westlichen Ländern heute besser als an irgendeinem Punkt in der Historie. Jetzt ist es an der Zeit, dass die Männer beweisen, dass sie alles können, was Frauen können. Weder werden uns unsere Schwänze abfallen, noch wird Fußball aufhören zu existieren, und niemand wird uns zwingen, in einem Rüschenkleid und High Heels herumzutanzen – aber Frauen werden uns auch nicht verurteilen, falls wir Bock darauf haben sollten. Wir können immer noch „die Frau“ für den Abend daheim lassen und mit „den Lads“ in den Pub gehen und allen Scheiß der Welt labern, doch danach leiden wir, wenn wir ganz unten am Tiefpunkt angekommen sind, nicht mehr still vor uns hin, sondern schaffen es mit der Hilfe der anderen durch die dunkelsten Stunden und gehen auf der anderen Seite siegreich daraus hervor. Es wäre nicht das Ende der Männlichkeit, sondern ein Anfang. Und es wäre nicht ganz so verdammt miserabel.



„Boys will be boys.“

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten der Bregenzer Festspiele und des Staatstheaters Darmstadt

TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein
BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettel LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENT DES
TECHNISCHEN DIREKTORS UND KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado
TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier, Vanessa Wujanz (Schauspiel), Anna Kirschstein
(Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow, Christin Schütze LEITUNG DER
BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian
Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla
Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona
Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI
Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND
TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann, Roma Zöllner,
Katja Koehler-Cremer (Damen), Brigitte Helmes, Simone Louis, Malin Ferran (Herren)
SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann, Daniela Klaiber, Anna Meirer

Heftbeiträge Die Handlung und das Interview auf den Seiten 10 – 17 sind Originalbeiträge von Olaf A. Schmitt aus dem Programmheft der Bregenzer Festspiele (2019). Jules Massenet: „Mein Leben“ hg. von Reiner Zimmermann, Wilhelmshaven 1981. Jack Urwin: „Boys don't cry“, Hamburg 2017. Miguel de Cervantes: „Don Quijote von der Mancha“, München 2016. / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf
LEITUNG KOMMUNIKATION Kai Rosenstein REDAKTION Olaf A. Schmitt (Bregenz) / Isabelle
Becker SCHLUSSREDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN
SPIELZEIT 2021 / 2022 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils
Heck HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 19
REDAKTIONSSCHLUSS 09.02.2022 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten
ins Staatstheater Darmstadt.*





David Stout, Johannes Seokhoon Moon

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

