

La Traviata

MUSIKTHEATER

Melodramma von
Giuseppe Verdi

STELL DIR VOR | Staatstheater Darmstadt



Solgerd Isalv, Hila Baggio, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt

La Traviata

Melodramma in drei Akten von Giuseppe Verdi

Libretto von Francesco Maria Piave nach dem Roman

„La Dame aux camélias“ von Alexandre Dumas (Sohn)

Premiere am Samstag, 28. Januar 2023, 19:30 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

VIOLETTA VALÉRY Hila Baggio / Cathrin Lange

ALFREDO GERMONT Andrés Agudelo / David Lee

GIORGIO GERMONT Aluda Todua / Julian Orlishausen

FLORA BERVOIX Solgerd Isalv

GASTONE, VICOMTE DE LÉTORIÈRES Michael Pegher / Marco Mondragon

BARON DOUPHOL David Pichlmaier

MARQUIS D'OBIGNY Jared Ice

DOKTOR GRENVIL Johannes Seokhoon Moon

ANNINA Ingrid Katzengruber / Aviva Piniane

STAATSORCHESTER DARMSTADT

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

AUFNAHME BÜHNENMUSIK, 1. AKT

Sinfonisches Blasorchester TSG Wixhausen

MUSIKALISCHE LEITUNG Johannes Zahn

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Rainer Laumann

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen / Johannes Zahn

REGIE, BÜHNE, VIDEO Karsten Wiegand

REGIE MITARBEIT Lars Marcel Braun

KOSTÜM Alfred Mayerhofer*

KÜNSTLERISCHE UMSETZUNG KOSTÜM Veronika Sophia Bischoff-Kraus

CHOREOGRAFIE Otto Pichler*

KÜNSTLERISCHE UMSETZUNG CHOREOGRAFIE Nicole Eckenigk

DRAMATURGIE Isabelle Becker

EINSTUDIERUNG CHOR Ines Kaun

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Johannes Zahn CHORASSISTENZ Alice

Lapasin Zorzit STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE

EINSTUDIERUNG Giacomo Marignani, Elena Postumi, Irina Skhirtladze

REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Ulduz Ashraf Gandomi PRO-

DUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein REGIEHOSPITANZ Niklas Bartels,

Stella Englert KOMMUNIKATION Judith Kissel

BÜHNENMEISTER Mario Lefebber TON Christoph Kirschfink VIDEO Sven

Beck, Gabriel Sahn REQUISITE Galla Hubert MASKE Konstanze Baatz, Silke

Malter INSPIZIENZ Umberto De Bernado SPRACHCOACHING Alessandro

Palumbo SOUFFLAGE Julia Abe, Giacomo Marignani ORCHESTERBÜRO

Cecilia Egle, Magnus Bastian LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong

Byun

DAUER *circa 2 Stunden 40 Minuten, inkl. einer Pause in der Mitte*

des 2. Aktes

*Die Kostüme von Alfred Mayerhofer und die Choreografie von Otto Pichler entstanden für eine Produktion am Deutschen Nationaltheater Weimar im Jahr 2011. Inszenierung, Bühne und Video wurden für die Darmstädter Aufführung neu interpretiert.



Andrés Agudelo, Hila Baggio, Jared Ice, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt



Hila Baggio, Andrés Agudelo

Handlung

1. Akt

Die Pariser Kurtisane Violetta Valéry lädt zu einem Fest. Unter den Gästen ist, neben bekannten Verehrern wie Baron Douphol, auch der schüchterne Alfredo Germont. Er schwärmt schon lange heimlich für Violetta und gesteht ihr an diesem Abend seine Liebe. Violetta leidet an Tuberkulose und ihre Kräfte schwinden zusehends. Hatte sie bisher ihr Leben dem Vergnügen verschrieben, lässt sie den Gedanken an die romantische Liebe erstmals zu.

2. Akt

Drei Monate später: Violetta und Alfredo sind ein Paar und leben in einem trauten Paradies auf dem Land, fernab von Paris. Um dieses Leben zu ermöglichen, muss Violetta all ihr Hab und Gut veräußern. Als Alfredo davon erfährt, reist er nach Paris, um selbst Geld aufzutreiben.

In diesem Moment bedroht Alfredos Vater Giorgio Germont das Paradies. Er fordert Violetta auf, die Beziehung zu seinem Sohn zu beenden – das Ansehen seiner Tochter könnten beschädigt werden. Violetta willigt schweren Herzens ein, unter zwei Bedingungen: Giorgio Germont soll sie wie eine Tochter umarmen und er muss Alfredo nach ihrem Tod von dem Opfer berichten. Sie hinterlässt Alfredo einen Abschiedsbrief und geht.

Zurück in Paris: Violetta erscheint mit Baron Douphol auf dem Fest ihrer Freundin Flora. Alfredo ist ihr gefolgt und macht ihr aus blinder Wut eine demütigende Szene.

3. Akt

Violettas Zustand hat sich stark verschlechtert. In einem fiebrigen Traum glaubt sie Alfredo noch einmal wiederzusehen und hinterlässt ihm eine Botschaft: als Engel wird sie ewig über ihn wachen. Sie stirbt.

Der reine Engel

Gedanken zum Stück von Regisseur Karsten Wiegand

„La Traviata“ lässt sich leicht gesellschaftskritisch interpretieren als Geschichte der Edelkurtisane Violetta, die zum Opfer einer scheinheiligen Gesellschaft wird, die zwar Kurtisanen duldet, nicht aber deren Entscheidung für romantische Liebe und bürgerliches Leben. Violetta ist dabei eher das reagierende, von der gesellschaftlichen Moral und ihrer Schwindsucht getriebene Opfer. Mir scheint, Giuseppe Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave verweben diesen gesellschaftlichen Konflikt mit einer sehr komplexen weiteren Ebene.

Religiöse Motivik

In „La Traviata“ ist neben dem gesellschaftlichen Konflikt eine beunruhigende und geheimnisvolle Dimension zu entdecken, die eher von religiösen Fragen, Räumen und christlichen Urbildern handelt wie Himmel, Hölle, Paradies, Sündenfall, Jungfrauen, der Sünderin, die viel geliebt hat, dem verlorenen Sohn, dem Opfer und vor allem von Schuld und Sühne, von der Sehnsucht nach Erlösung und Unsterblichkeit.

Schon der Titel und Name der Hauptfigur deuten auf religiöse Motive: „La Traviata“, wie Violetta sich im dritten Akt selbst nennt, heißt „die vom (rechten) Weg Abgekommene“, die Verirrte. Der Sündenfall schwingt deutlich mit. Und Violett ist die Farbe des Übergangs: Es entsteht wenn Rot, die Farbe des Blutes und des Körpers und Blau, die Farbe des Geistes und des Himmels gemischt werden. Im katholischen Kirchenjahr ist es die liturgische Farbe von Buße, Stille und Umkehr. Es ist die Farbe der Fastenzeiten im Advent und vor Ostern.

Irdische Liebe im Paradies

Vor dem Hintergrund der modernen Ökonomisierung von Gefühlen und Beziehungen hat Violettas bedingungslose Hingabe eine verführerische Kraft. Sie glaubt erst an das Vergnügen, dann an die Idee ihrer Liebe und zuletzt an

ihr Selbstopfer (und im Angesicht des Todes noch mal brennend an das Leben und die irdische Liebe).

Und doch scheint es im ersten Akt und zu Beginn des zweiten Akts als könne alle Hingabe nicht die ungeheure Einsamkeit durchbrechen, die sie umgibt: Die große Liebe und Nähe zwischen Violetta und Alfredo ist nie als eine gelebte zu erleben, sie bleibt auf der Bühne reine Behauptung. Es gibt nach dem Kennenlernen keine längere gemeinsame innige Szene der Liebenden in der Oper (außer kurz vor ihrem Tode).

Vielleicht verliebte Alfredo sich in die kranke Kurtisane, weil sie den größten denkbaren Abstand zu seinem Vater und der Welt seines Vaters markierte. Und für Violetta soll Alfredo Freunde und Verwandte ersetzen, da sie keine hat. Es geht offenbar weniger um eine große Liebesgeschichte, als mehr um eine Beziehung, in der beide im jeweils anderen die Hilfe spüren, ohne die sie den eigenen Weg zu Weltvergessenheit und Ruhe nicht finden können.

Alfredo singt zu Beginn des zweiten Aktes davon, wie herrlich er seit drei Monaten mit Violetta auf dem Land lebe „in questi ameni luoghi“. Der *locus amoenus* klingt in diesen Worten deutlich an, jener Sehnsuchtsort in Literatur und Kunst, der dem himmlischen Paradies nachgebildet ist. Die Musik hingegen lässt eher ein unruhig-gefährdetes Paradies hören (für das Violetta ihren ganzen materiellen Besitz hingab).

Und mit gravitätischer, bedeutungsschwerer Streichermusik erscheint auch bald Germont, ein wenig wie der zornige Gott selbst im Land-Paradies, um der Frau zu verkünden, dass die Sünde weiterhin gesühnt werden muss und dass sie dieses „Paradies“ verlassen muss.

Die große Szene von Violetta und Germont ist das Herzstück der Oper und die erste Szene, in der – vor allem auch musikalisch – eine große Nähe zu spüren ist zwischen Violetta und einem anderen Menschen.

Wie eine Tochter

Germonts Erzählung von seiner Tochter, „rein wie ein Engel“, und ihrer gefährdeten Heirat kann für Violetta nur heißen, dass sie neue Schuld auf sich lädt, wenn sie an Alfredo festhält. Sie, die sich selbst als „Gefallene“ bezeichnet, muss erkennen, dass ihre Reue vor Gott und ihr Bruch mit ihrem früheren Leben für diese Welt und diese Gesellschaft nicht ausreichen. Ihr bleibt nur der Ausweg ins Jenseits. Zugleich weinend und begierig ergreift sie die Möglichkeit, ihrem baldigen, grausamen Tod einen Sinn zu geben.

Nachdem sie sich entschieden hat, ihre Liebe zu opfern, bittet Violetta Vater Germont, sie wie eine Tochter zu umarmen. So werde sie die Kraft dazu haben. Vielleicht kann man sagen, dass sich Violetta mit dieser Tochter stark identifiziert, dass sie gerne diese Tochter wäre, jung und rein, von einem starken Vater beschützt. Da die Tochter niemals auftritt, kann Violetta auch in der Phantasie des Zuschauers an ihre Stelle treten.

So wird Germont doch zu jenem Geschäftsmann, den Violetta eigentlich erwartet, als er kam. Sein Geschäft: Violetta opfert ihre Liebe und sich für die Ehre und den Ruhm seiner Familie und wird dafür im Tode zum Mitglied dieser Familie und auch zu „seiner“ Tochter. Im Angesicht des Todes braucht sie wohl eher eine Familie als einen Geliebten. Familienbande sind über den Tod hinaus unauflösbar, während Liebesbande vergänglich sind.

Selbstopfer oder Tauschhandel

Es ist Violetta ungeheuer wichtig, dass die Tochter und Alfredo nach ihrem Tode von ihrem Opfer erfahren. Und im dritten Akt, wenn es ans Sterben geht, gibt sie Alfredo ein Medaillon mit einem Bild von sich und den Auftrag, es jener reinen Jungfrau zu schenken, die er möglicherweise einmal heiraten werde.

Menschen tragen den geliebten Menschen im Medaillon oder Maria, die Mutter Gottes. In der Liebe zwischen den Menschen wohnt Gott, sie sind „vereint in Gott“ oder „in Maria“. Alfredo und seine zukünftige Frau aber sollen vereint sein „in Violetta“. Alfredo kann so mit jeder neuen Frau nur zu dritt sein: Violetta wird er nie wieder los.



Aluda Todua, Hila Baggio

Als der berühmte Naturwissenschaftler Stephen Hawking die Nachricht von seiner schweren Erkrankung erhielt und die Ärzte ihm sagten, er habe nur noch kurz zu leben, da habe er – so schreibt er in „Ist alles vorbestimmt?“ – immer wieder einen Traum gehabt: Sein Leben zu opfern, um andere zu retten („Wenn ich schon sterben musste, so konnte ich wenigstens noch etwas Gutes tun.“).

Offenbar kommt in Krisen oder im Angesicht des – vermeintlich oder tatsächlich – nahenden Todes die verborgene Sehnsucht des Menschen durch, seinem Leben und Sterben einen Sinn zu geben und Spuren zu hinterlassen. Violetta unterlag als Kurtisane dem Warencharakter der körperlichen, käuflichen Liebe, im Tode strebt sie zur reinen, körperlosen Liebe. Der Tauschcharakter des Handelns aber bleibt, nicht nur zwischen ihr und Germont. Sich für jemanden zu opfern ist kein reiner Akt altruistischer Selbstaufgabe, sondern auch die egoistische, extreme Form eines Tausches: Jemand gibt sich selbst hin, auf dass die anderen sich dessen würdig erweisen. An dieser Schuld aber zahlen sie nun unendlich, denn sie ist ihrer Natur nach unbezahlbar. Daher kann man einen Menschen durch nichts so tief an sich binden, wie durch ein Opfer. Deshalb stehen wir in der Logik des Christentums alle in der Schuld von Jesus Christus, der sich für unsere Sünden am Kreuz geopfert hat.

Nur durch das Selbstopfer erlangt Violetta alles, was im Angesicht des nahenden Todes wichtig wird: Sie wäscht sich von ihrer Schuld vor Gott und Menschen rein, sie durchbricht die Einsamkeit ihres Lebens und macht sich sterbend zum Mitglied einer Familie, die ihr im Leben so sehr fehlte. So inszeniert sie den traurigen, blutspuckenden Schwindsucht-Tod als große, reine Apotheose, als Himmelfahrt, die sie in den Augen der Zurückbleibenden (und der Zuschauer*innen in der Oper) zum reinen Engel macht.

Zugleich handelt sie damit nach den Werten, die Germont vertritt. Die Sünderin erfüllt die christliche Botschaft und opfert sich. Damit integriert sie sich im Tode wieder in jene Gesellschaft, von der sie als Gefallene ausgeschlossen wurde.

Wenn Violetta Germont als „ihren“ Vater ersehnt und seine unschuldige, reine Tochter sein möchte, so opfert Germont im übertragenen Sinne „seine“ Tochter Violetta für seine Ehre und seinen Glanz. Und dann scheinen in der großen Szene von Violetta und Germont andere Geschichten hindurch, in denen sich jungfräuliche Töchter für die Pläne ihrer Väter opfern (müssen): Iphigenie und Agamemnon, der alttestamentarische Richter Jephte, der seine Tochter opfern muss, weil er vor der Schlacht gelobte, den ersten Menschen zu opfern, der ihm danach entgegenkommt und Vater und Tochter im Märchen vom „Mädchen ohne Hände“.

Glaube als letztes Tabuthema

Für mich liegt heute in diesen christlichen Bildern und den Fragen nach dem Ziel von Leben und Tod, nach dem Heil der Seele, nach Erlösung und Transzendenz ein großes Geheimnis. Diese Fragen sind in vielen westlichen Gesellschaften so sehr ins Private jedes einzelnen verlegt, dass über sie kaum ein öffentlicher Diskurs geführt wird.

Deshalb erscheint es mir aufregend, sich mit dieser Ebene in „La Traviata“ zu beschäftigen. Zumal uns die Musik der Oper noch anders und tiefer in jene geheimnisvollen Gefühle und Sehnsüchte im Innern der Figuren und ihrer Seelen hineinziehen kann. Sie kann uns die Drogen der Hingabe, der Ekstase, der Verwandlung und des Sich-Auflösens für eine begrenzte Zeit nachfühlen lassen.





Aluda Todua, Andrés Agudelo

An Cesare De Sanctis

Rom, 1. Januar 1853

Ich wünschte nichts sehnlicher, als ein gutes Libretto zu finden und mithin einen guten Textdichter (wir brauchen ihn so sehr), aber ich verhehle Euch nicht, dass ich ungern Libretti lese, die man mir zuschickt: es ist unmöglich oder fast unmöglich, dass ein anderer das errät, was ich wünsche: Ich wünsche neue, grandiose, schöne, abwechslungsreiche, kühne Stoffe ... und kühn bis zum äußersten, mit neuartigen Formen etc. etc. und zu gleicher Zeit vertonbar ...

Für Venedig mache ich la Dame aux Camélias, die vielleicht Traviata als Titel haben wird. Ein zeitgenössischer Stoff. Ein anderer würde ihn vielleicht nicht gemacht haben, wegen der Sitten, wegen der Zeiten und wegen tausend anderer kindischen Bedenken ...

Ich mache ihn mit großem Vergnügen. Alle erhoben ein Geschrei, als ich vorschlug, einen Buckligen auf die Bühne zu bringen. Nun, ich war glücklich den Rigoletto zu schreiben. (Ich möchte nicht, dass man ihn in Neapel gibt; sie werden ihn schlecht aufführen und nichts verstehen.) ...

Tausend Grüße und tausend Wünsche ... Addio, ich umarme Euch.

G. Verdi

An Emanuele Muzio

Venedig, 7. März 1853

Die Traviata gestern abend durchgefallen. Ist es meine Schuld oder die der Sänger? ... Die Zeit wird urteilen.

Die Kameliendame

Alexandre Dumas' d.J. Roman „La Dame aux Camélias“ war im Februar 1848 erschienen und sofort zum Bestseller geworden. Als literarische Folie nahm er Antoine-François Prévosts gut hundert Jahre zuvor erschienene „Manon Lescaut“, die Geschichte der katastrophalen Liebe eines schönen, verwöhnten Mädchens zu einem jungen Mann, der sich das nicht leisten kann.

Dumas erzählt aber von einer realen, bekannten, exquisiten Schönheit und Kurtisane: „Die Person, die mir als Vorbild der Heldin des Romans und des Dramas ‚Die Kameliendame‘ gedient hat, nannte sich Alphonsine Plessis, woraus sie den besser und vornehmer klingenden Namen Marie Duplessis gemacht hatte ... 1844, als ich sie zum erstenmal sah, entfaltete sie sich in all ihrer Pracht und Schönheit. Sie starb 1847, an einer Lungenkrankheit, im Alter von dreiundzwanzig Jahren.“ So Dumas im Vorwort einer späteren Ausgabe. Er fügte noch einen höchst sentimental Satz an: „Sie war eine der letzten und eine der wenigen Kurtisanen, die ein gutes Herz hatte. Sicherlich ist sie aus diesem Grund so früh gestorben.“

Eine käufliche, aber vornehme, fragile Frau mit gutem Herzen, an dem sie dann früh sterben muss: eine echte Männerphantasie. Dumas hatte sich für sein Verhältnis mit der Duplessis nahezu ruiniert, er soll 50.000 Francs Schulden gemacht haben. Im August 1845 war es aus. Sie heiratete einen Bankierssohn in London und wurde Comtesse de Perregaux, trennte sich aber von ihrem trunksüchtigen, bald bankrotten Mann und kam allein nach Paris zurück. Dumas schrieb einen Brief mit der Bitte um Verzeihung. Sie starb arm, am 3. Februar 1847, in ihrer Wohnung. Dumas kehrte zu spät von einer Reise nach Nordafrika zurück und war nur noch bei der Versteigerung ihrer Hinterlassenschaft dabei. Man riss sich um ihre Besitztümer, sie wurden sofort als Reliquien gehandelt. Unter ihren Sachen befand sich ein mit Randbemerkungen von ihrer Hand versehenes Exemplar von „Manon Lescaut“.

Was den Übergang des Menschen Alphonsine Plessis, geboren als Tochter eines normannischen Kesselflickers, selbst Sohn einer Prostituierten und eines Dorfpfarrers, zu einer literarischen Figur sinnfällig macht. Dumas hatte viel Geld für die schöne Alphonsine ausgegeben, die sich Marie Duplessis nannte. Unmittelbar nach ihrem traurigen Tod aber begann er mit der Niederschrift des Romans, in dem er sie Marguerite Gautier nannte; an Marguerite verdiente er dann gut. Aus dem Roman machte er bereits 1848 ein fünftaktiges Theaterstück, das wegen Einwänden der Zensur aber erst am 2. Februar 1852 uraufgeführt werden konnte. Ob Verdi dabei war, wissen wir nicht, es wäre möglich gewesen, denn er war ja in Paris. Im Oktober jedenfalls las er den Roman, dann zündete es, und schon im März 1853 erfuhr Alphonsine Plessis eine weitere Transformation. Als Violetta Valéry wurde sie noch berühmter, zur Ikone der Oper des 19. Jahrhunderts.

Wir ahnen inzwischen, warum.

Holger Noltze



Hila Baggio, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt



Hila Baggio, Ensemble, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt



Tuberkulose als Aphrodisiakum?

Tb macht den Körper transparent. Die Röntgenstrahlen, die das diagnostische Standardwerkzeug sind, erlauben einem oft, zum ersten Mal, sein Inneres zu sehen – sich selbst transparent zu werden. Während Tb von früherer Zeit an als reich an sichtbaren Symptomen gilt (fortschreitende Abmagerung, Husten, Mattigkeit, Fieber) und sich plötzlich und in dramatischer Weise offenbaren kann (das Blut im Taschentuch), gelten die Hauptsymptome von Krebs charakteristischerweise als unsichtbar – bis zum letzten Stadium, wo es zu spät ist.

Von der Tb dachte man – denkt man immer noch –, dass sie euphorische Zustände, gesteigerten Appetit, verstärktes sexuelles Begehren auslöst. Tb zu haben stellte man sich als Aphrodisiakum vor, als eine Krankheit, die außerordentliche Verführungskräfte verleiht. Für Tb ist jedoch charakteristisch, dass viele ihrer Symptome trügerisch sind – Lebhaftigkeit, die von Zerrüttung kommt, rosige Wangen, die wie ein Zeichen der Gesundheit aussehen, aber vom Fieber herrühren –, und eine Aufwallung von Vitalität kann ein Zeichen des nahenden Todes sein.

Tb ist eine Krankheit der Zeit; sie beschleunigt das Leben, erfüllt es mit Höhepunkten, vergeistigt es. Tb stellt man sich oft als eine Krankheit der Armut und der Entbehrung vor – dünne Kleidungsstücke, dünne Körper, ungeheizte Räume, ärmliche Hygiene und unangemessene Ernährung. Die Armut mag nicht so wörtlich zu verstehen sein wie Mimis Dachstube in „La Bohème“; die tuberkulöse Marguerite Gautier in der „Kameliendame“ lebt in Luxus, innerlich ist sie jedoch ein verwaorlostes Kind.

Wie Freuds mangelökonomische Theorie der „Triebe“, sind die Phantasien über Tb, die im letzten Jahrhundert entstanden sind (und die sich weit bis in unseres hinein gehalten haben) ein Nachhall der mit der frühkapitalistischen Akkumulation verbundenen Verhaltensweisen. Man hat eine begrenzte Energiemenge, die in angemessener Weise verbraucht werden muss. (Im

englischen Slang des 19. Jahrhunderts hieß „einen Orgasmus haben“ nicht „kommen“ sondern „ausgeben“.) Die Energie kann wie Ersparnisse erschöpft werden, kann ausgehen oder durch rücksichtsloses Ausgeben aufgebraucht werden. Der Körper wird beginnen, sich selbst „aufzuzehren“, der Patient wird „schwinden“. Der Frühkapitalismus geht von der Notwendigkeit geregelten Ausgebens, Sparens, Haushaltens, von Disziplin aus – eine Ökonomie, die auf der rationalen Beschränkung der Begierde beruht.

Susan Sontag



Abbild einer Lunge mit Tuberkulose

*Solgerd Isaly, Johannes Seokhoon Moon, Hila Baggio, Andrés Agudelo, David Pichlmaier,
Opernchor des Staatstheaters Darmstadt*



Hila Baggio, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt

Matrix der Verletzung

Männer haben Sex; Frauen sind Sex. Eine Frau zu sein, und zwar eine, die Männer sexuell reizt, beglückt und verwöhnt, wird noch immer als oberste Aufgabe einer jeden Frau formuliert, obwohl einige von uns noch im Streik sind.

Der Ausdruck „sexuelle Objektifizierung“ wird häufig für die Bildschwemme von dünnen jungen weißen Frauen verwendet, die sich bäuchlings mit gespreizten Beinen auf jeder marktfähigen Fläche räkeln, sei es in der Zeitung oder in der Schlüpfwerbung. Aber was ist falsch an der Objektifizierung? Objektifizieren wir nicht alle, wenn uns jemand gefällt?

Sexuelle Objektifizierung wird erst dann repressiv, wenn ihr eine bestimmte Personengruppe ohne jede Rücksicht auf ihre Menschlichkeit ständig ausgesetzt ist. Dann geht es nicht mehr um Begehren, sondern um Kontrolle. Wer in einer anderen Person nur Fleisch, Fett und Knochen sieht, eignet sich Macht über sie an, und sei es nur für einen Augenblick. Die strukturelle sexuelle Objektifizierung von Frauen verlängert diesen Augenblick in eine Matrix der Verletzung. Diesem Schema zufolge ist eine Frau zuallererst ein Körper, ein idealisierter unterwürfiger Körper, und ein Mann nicht. Objektifizierung ist an sich nicht das Problem. Das Problem ist die ungleiche Objektifizierung.

Laurie Penny

Von Walzer zu Walzer

Walzer. Langsame, verliebte oder traurige Walzer, die bis zum Innehalten immer leiser werden; strahlende, atemlose Walzer, von verborgenen Beinen bewegt, die über den gewachsenen Boden eilen. Triviale, vulgäre, verkommene Walzer. In Paris, gegen Mitte des Jahrhunderts, in Räumen mit Grünpflanzen, Pelzen, schwarzen Anzügen. Die Männer sind angezogen wie Totengräber, die Frauen halb nackt. Diese Opernheldin heißt La Traviata; das ist italienisch und heißt „die vom rechten Weg Abgekommene“. Es ist die exemplarische Geschichte einer von der bürgerlichen Familie erdrückten Frau. Exemplarisch, denn die ganze Geschichte der Oper dreht sich um den Einfluss der Familie. Ein allgemeines Gesetz, Väter, die es verteidigen und anwenden, und Rebellen.



Hila Baggio, Andrés Agudelo

Violetta Valéry, die sogenannte vom rechten Weg Abgekommene, befindet sich in der Rebellion, ohne danach gestrebt zu haben; wenn sie dem harten Gesetz nachgibt, das ihr ein bürgerlicher Vater aufzwingt, dann, um einen Kreuzweg zu gehen, auf dem sich bis zum Ende eine Passion abspielt. Jede Familie verhält sich in ihren Geschichten und Geschäften nach Riten aufgezwungener Gangart; die Jungen ordnen sich mehr oder weniger unter, oder sie gehen weg. Aber die gezwungenen Mädchen haben keine andere Möglichkeit als den Exzess. Violetta, um vom schlechten Weg abzukommen, auf den sie das Leben geführt hat, sieht außerhalb der Familie keine andere Lösung als den tödlichen Ritus des Opfers. Und diese Walzer, ihre langsamen und schnellen Bewegungen, die ohne Unterlass schwanken, so wie man zögert, in Ohnmacht zu fallen, sind wie ein unsicheres Licht, in dem Blicke, Schreie, Worte leuchten und verlöschen.

Wer wirbelt so, in diesem Dreierhythmus, in diesem wechselhaften Herzen, das von einem zum anderen, von Arm zu Arm geht? Der Kreuzweg der Traviata enthält keine schmerzhaften Stationen auf einem geraden Weg, einen Hügel entlang; sie dreht sich von Walzer zu Walzer, ruht sich wie ein erschöpfter Vogel gerade einmal aus, um aufs neue kranken Atem zu schöpfen. Um sie herum richten die Familienmitglieder, vollziehen, erlassen Gesetze. Sie tanzt, sie trinkt. Aber der Champagner, den sie hinunterschüttet, hat nicht die großartige Gloriöle von Don Giovannis Kelch; ihre Schritte nämlich und ihre Lebensstage sind gezählt. Sie durchtanzt ihren Schmerz und ihre Tage im Walzerschritt; sie vertritt den getanzen Teil der verborgenen Geheimnisse der Bourgeoisie, die dazu Gericht sitzt, die sie schmückt, anzieht, auszieht und prostituiert.

Catherine Clément

Hila Baggio, Andrés Agudelo





Zwischen Leben und Tod

Vom Vorspiel ist nicht zu reden, ohne eine verblüffende Analogie mit dem Vorspiel im „Lohengrin“ zu bemerken: geteilte Violinen, piano-pianissimo, in höchster Lage, ein schimmerndes, fiebriges Zittern wie aus dem Jenseits, dem dunklere Farben dann erst nach acht langen Takten sachte beigemischt werden.

Der Initialeffekt der ersten Takte von „Lohengrin“ und „La Traviata“ ist durchaus ähnlich: Die extreme Klanglichkeit – statt aufmerksamkeitsheischender Fanfaren oder dröhnender Akkordschläge des ganzen Orchesters ein Klang wie aus dem Nichts, sehr leise, sehr hoch und fragil – wirkt als Sensibilisierung des Ohrs, es stellt sich unwillkürlich auf hohe Empfindlichkeit ein, auf die Wahrnehmung von nuancierter Feinheit. Evoziert wird, mit verwandten Mitteln, eine Sphäre jenseits des Irdischen. Bei Wagner ist es die blausilbernen glänzende Vision einer Gralsburg; bei Verdi ist es die Grenzregion zwischen Leben und Tod.

Violettas Tod wird als klanglich sublimen Lichterscheinung antizipiert. Das Sterben einer Kurtisane an Tuberkulose, die Verschlingung von begehrtter Schönheit und durch Schwindsucht aufs äußerste beschleunigte Vergänglichkeit, bei Dumas ein interessanter Fall, auch eine zur Rührung einladende „unerhörte Begebenheit“, wird von Verdi mit nur ein paar Tönen auf eine andere Ebene gehoben. Der Tod steht über allem, über aller atemlosen Amüsiermusik in Violettas Salon, später im Palast der Freundin Flora, und er wird dir Schönste treffen, die Begehrteste. Wenn wir bereit sind, unsere emotionale Aufmerksamkeit auf den Tod dieser begehrten, gesellschaftlich verachteten Frau zu wenden – wozu Verdi mit seinen Mitteln einlädt: die Flimmerhärchen der Wahrnehmung aufzustellen, eine Bereitschaft zur Beeindruckung zuzulassen –, dann klingt dieses Sterben nicht nur oberflächlich anders, es scheint darin auch etwas auf, das sonst für die Sphäre des Heiligen vorgesehen ist.

Holger Noltze

Opernchor des Staatstheaters Darmstadt, Cathrin Lange, Aluda Todua



David Lee



Die Ware Liebe

Die Szene ist uns aus jeder glücklichen wie tragischen Liebesgeschichte bekannt: Zwei Menschen treffen sich zufällig, und ohne irgendwie sonderlich dazu beizutragen, an einem mehr oder weniger ungewöhnlichen Ort, blicken sich gegenseitig an, und erkennen, dass sie sich lieben. Weil der eine den Blick des anderen erwidert, treten beide in ein Bündnis ein das besagt: Dieses nicht intendierte Treffen hat sich als die Realisierung eines tiefliegenden Wunsches nach Anerkennung durch Verschmelzung mit einem Anderen erwiesen. Der Zufall erweist sich nämlich als Notwendigkeit, das Eintreffen von dem nicht vorhergesehenen Ereignis der Liebe als unausweichlich.

Dabei stellt sich jedoch nicht nur die Frage, ob die Gleichstellung von Liebe mit einem Schicksal, dem man kaum ausweichen kann, nicht gänzlich der Vorstellung widerspricht, dass in der Liebe eine subjektive Wahrheit zum Ausdruck kommt. Weil der Blick der Liebe beide Betroffenen unweigerlich zu Objekten des Begehrens des Anderen werden lässt, steht auch ein weiterer unausweichlicher Faktor auf dem Spiel: Die narzisstische Befriedigung nämlich, deren Ökonomie die Reduktion des Geliebten zur Ware fordert. Der begehrte Andere fungiert vornehmlich als Spiegelung des liebenden Ichs. An ihm werden narzisstische Bedürfnisse und Phantasien verhandelt.

Der Andere gewährleistet die Verwirklichung des innersten Wunsches, in sich eins zu sein, und soll somit gerade nicht als jemand fremdes, äußerliches geliebt werden, sondern als ein verloren gegangener Teil des Selbst. Diese narzisstische Liebe ist also nie wahr, im Sinne einer ‚außerzeichlichen‘ Authentizität, sondern sie ist immer Ware; an das Inszenieren und den Austausch von Phantasien gebunden, die über reale Körper verhandelt werden.

Wir konsumieren diese Ware Liebe so gerne, weil sie uns von einer Welt ohne Verantwortung erzählt, weil man die Wahrheit der Liebe einfach annehmen muss, weil man sich gegen sie gar nicht wehren kann: Die Ausstrahlungskraft der Denkfigur einer schicksalhaften Liebe auf den ersten Blick

kehrt immer ins rein Zeichenhafte zurück, und erweist sich als Austausch von Objekten, während sie gleichzeitig Authentizität vortäuscht. Das ist das große mythische Versprechen der Liebe.

Elisabeth Bronfen





Hila Baggio



Solgerd, Isalv, Hila Baggio, Ensemble, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt

Stierkampf ist Tragödie

Der Stierkampf ist kein Sport im angelsächsischen Sinn des Wortes; das heißt, er ist kein gleichwertiger Wettkampf oder Versuch eines gleichwertigen Wettkampfs zwischen Stier und Mann. Vielmehr ist er eine Tragödie: „Der Tod des Stiers“, die von dem Stier und dem beteiligten Mann mehr oder minder gut gespielt wird und die für den Mann Gefahr enthält, für das Tier jedoch den sichereren Tod.

Der Matador muss durch sein Wissen und seine Kenntnisse den Stier meistern. In dem Maß, in dem dieses Meistern mit Anmut verbunden ist, wird das Zusehen zum Genuss. Kraft hilft ihm nur wenig, außer im eigentlichen Moment des Tötens. „Kraft“, sagte Gallo [einstiger Stierkämpfer]. „Was soll ich denn mit Kraft, *hombre*? Der Stier wiegt eine halbe Tonne. Soll ich vielleicht turnen, um ihm an Kraft gleichzukommen? Lass den Stier nur die Kraft haben.“

Wenn den Stieren gestattet würde, ihr Wissen zu erweitern, wie der Stierkämpfer es tut, und wenn die Stiere, die nicht in den hierfür festgesetzten fünfzehn Minuten in der Arena getötet werden, nicht nachher in den *corrals* [Gehege angrenzend an Arena] getötet würden, sondern noch einmal kämpfen dürften, würden sie alle Stierkämpfer töten, falls die Stierkämpfer sie nach den Regeln bekämpften. Der Stierkampf basiert auf der Tatsache, dass es die erste Begegnung zwischen einem wilden Tier und einem unberittenen Mann ist.

Ernest Hemingway

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENT DES TECHNISCHEN DIREKTORS & KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier, Vanessa Wujanz (Schauspiel), Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Christin Schütze, Rumie Susann Seidler 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

Textnachweise

Der Text „Der reine Engel“ ist ein Originalbeitrag von Karsten Wiegand für dieses Heft. / Giuseppe Verdi: Briefe, hg. von Werner Otto, Kassel 1983; Holger Noltze: Liebestod. Wagner Verdi Wir, Hamburg 2013; Susan Sontag: Krankheit als Metapher, Frankfurt a.M. 2003; Laurie Penny: Fleischmarkt, Hamburg 2012; Catherine Clément: Die Frau in der Oper, Berlin 1992; Elisabeth Bronfen: Die Ware der Liebe, abgerufen auf: <http://www.sites.google.com/site/ebronfen/writing>; Ernest Hemingway: Tod am Nachmittag, Hamburg 2020. / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte auffindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

Fotos, Trailer und mehr zur Produktion:



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 Isabelle Becker SCHLUSSREDAKTION
Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater/holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2022 / 2023 Bureau
Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils Heck, mevisresearch.de
HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 19 REDAKTIONSSCHLUSS
25.01.2023 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

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





Hila Baggio, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

