

Die Stumme von Portici (La Muette de Portici)

MUSIKTHEATER

Grand opéra in fünf Akten
von Daniel Auber /
ab 12 Jahren

WORAUF HOFFEN? | Staatstheater Darmstadt

Lilith Maxion, Franziska Dittrich



Die Stumme von Portici

La Muette de Portici

Grand opéra in fünf Akten von Daniel Auber /
Libretto von Eugène Scribe und Germain
Delavigne / Kritische Ausgabe von Peter Kaiser /
in französischer Sprache mit deutschen
Übertiteln / ab 12 Jahren

ALPHONSE Ricardo Garcia

MASANIELLO Matthew Vickers

ELVIRE Megan Marie Hart

FENELLA Franziska Dittrich, Lilith Maxion

PIETRO Georg Festl

BORELLA Zaza Gagua

LORENZO Marco Mondragón

SELVA Johannes Seokhoon Moon

EIN FISCHER Kwanghee Choi

KOMPONIST Stephan Hübner / Johannes Sieb

REGISSEUR Christian Raab / Johannes Sieb

DARMSTÄDTER BÜRGER*INNEN Jenni Gergen, Laura Goedecke,
Mirka Hofferberth, Ulrike Liebig, Angela Paganini, Salomé Schöndorf,
Marion Schuchmann, Dorothea von Kullwitz, Evelyn Zittlau

LIVE KAMERA Ricardo Di Lorenzo, David Kasperowski,
Eberhard Francesco Lorenz

STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

EXTRA-CHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STAATSORCHESTER DARMSTADT

Premiere am Samstag, 26. April 2025, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

MUSIKALISCHE LEITUNG Johannes Zahn
REGIE Paul-Georg Dittrich
BÜHNE Sebastian Hannak
MITARBEIT BÜHNE Maria Walter
KOSTÜM Anna Rudolph
MITARBEIT KOSTÜM Lara Belén Jackel
LICHT Marie-Luise Fieker, Heiko Steuernagel
VIDEO Kai Wido Meyer
MITARBEIT VIDEO Lio Klose
DRAMATURGIE Teresa Martin
EINSTUDIERUNG CHOR Alice Meregaglia
PUPPENBAU Magdalena Roth

STUDIENLEITUNG Yuka Beppu MUSIKALISCHE ASSISTENZ Nicolas Kierdorf, Neil Valenta MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Nicolas Kierdorf, Giacomo Marignani, Irina Skhirtladze, Neil Valenta CHOR-ASSISTENZ Rodrigo Cob Peña SOUFFLAGE Julia Abe SPRACH-COACHING Marie-Paule Hallard REGIEASSISTENZ & ABENDSPIEL-LEITUNG Florian Mahlberg REGIEHOSPITANZ Angelo Lo Bello PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE Anna Kirschstein PRODUKTIONS-ASSISTENZ KOSTÜM Luca Wex VERMITTLUNG / BÜRGER*INNEN-ENSEMBLE Mauricio Veloso, Teresa Martin KOMMUNIKATION Valentina Tepel BÜHNENMEISTER Jochen Roßkopf VIDEO Moritz Jahn, Gabriel Sahn TON Niklas Keuser REQUISITE Claudia Bohl, Christina Harres BELEUCHTUNG Heiko Steuernagel MASKE Silke Malter, Konstanze Baatz, Jennifer Stang, Karin Seiter, Christine Schmitt, Charlotte Wiemken INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann ÜBERTITEL-INSPIZIENZ Alan Coates, Iris Kißner, Julius Schmitt, Patrick Stelmach, Thomas Wagner DRAMATURGIEASSISTENZ Julia van der Horst FSJ MUSIKTHEATER Sarah Leiendecker ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian, Oliver Gerndt LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun

DAUER *ca. 3 Stunden, eine Pause*

Die Produktion ist eine Übertragung des Staatstheaters Kassel an das Staatstheater Darmstadt. In Kassel hatte die Inszenierung in der Spielzeit 2021/22 Premiere.





Matthew Vickers, Opernchor

Auf einen Blick

Historische Vorlage: Von Anfang des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war Neapel nicht nur die zweitgrößte Stadt Europas, sondern auch eine Konsum- und Verwaltungsstadt. Unter der spanischen Besatzung herrschte eine strenge Steuerpolitik, die zu wirtschaftlichen Spannungen führte. Am 7. Juli 1647 entbrannte ein Aufstand, angeführt vom Fischer Masaniello, der sich weigerte, die neueingeführte Obststeuer zu akzeptieren. Eine Rebellion brach sich Bahn, Häuser von Beamten wurden zerstört und Masaniello hielt auf dem Marktplatz gegen die spanische Regierung Gericht. Nur wenige Tage später wurde er ermordet – angeblich, weil er machtbesessen wahnsinnig geworden war.

Die **Inszenierung von Regisseur Paul-Georg Dittrich**, dem Darmstädter Publikum bereits von „Fidelio“ und „Otello“ bekannt, spürt dem revolutionären Funken durch Raum und Zeit nach. Der Vorlage folgend, sieht das Publikum zunächst eine historisierende Inszenierung mit großen Chorbildern, historischen Kostümen und naturalistischer Ausstattung. In einer Zeitreise folgen wir den Figuren ins Jahr 1647 und springen dann weiter nach Brüssel ins Jahr 1830: Hier ging das Publikum beim Besuch von „La Muette de Portici“ auf die Barrikaden, zettelten eine Revolution an und rief wenig später die belgische Unabhängigkeit aus. Eine Oper mit realpolitischer Wirkmacht!

Die Zeitreise endet im Hier und Jetzt: Darmstädter Bürger*innen betreten nach der Pause die Bühne, erzählen von ihren revolutionären Gedanken, teilen Ideen und ihre Unzufriedenheit. Ob wir uns davon anstecken lassen? Das liegt an uns!

Handlung

Was bisher geschah

Fenella, ein neapolitanisches Fischermädchen aus Portici, wurde von Alphonse, dem Sohn des spanischen Vizekönigs, verführt. Von seiner Herkunft ahnte sie damals noch nichts. Da eine Beziehung zwischen den beiden nicht standesgemäß gewesen wäre, ließ der Vizekönig Fenella ohne Alphonse's Wissen in Gewahrsam nehmen. Beaufsichtigt wird sie von Selva, dem Hauptmann der spanischen Leibwache.

1. Akt

Fenella schafft es, sich aus der Gefangenschaft zu befreien und trifft zufällig auf Elvire, die spanische Prinzessin, die noch am selben Tag Hochzeit feiern soll. Fenella berichtet ihr gestikulierend von der gescheiterten Liebe und ihrer Gefangenschaft, woraufhin ihr Elvire Schutz gewährt. Bei der Hochzeitszeremonie erkennt Fenella im Bräutigam der Prinzessin ihren Verführer. Sie berichtet Elvire von der Liebschaft und flieht daraufhin zu ihrem Bruder Masaniello.

2. Akt

Masaniello, in großer Sorge um seine Schwester, wartet mit seinen Freunden Pietro und Borella auf Neuigkeiten von ihr. Gerade als Pietro, den Masaniello nach ihr suchen ließ, von seinen vergeblichen Nachforschungen berichtet, kehrt Fenella zurück. Sie erzählt ihm von ihrem Verführer und dessen spanischer Herkunft, nennt zu Alphonse's Schutz jedoch nicht seinen Namen und Titel. Daraufhin schwören Masaniello und Pietro Rache zu nehmen und die verhasste spanische Besatzung zu stürzen. Masaniello ruft die anderen Fischer herbei, die seine Wut teilen und ihn zum Anführer erheben.

3. Akt

Alphonse und Elvire geraten wegen Fenella aneinander. Es gelingt Alphonse, Elvire von seiner Liebe für sie zu überzeugen und sich mit ihr zu versöhnen. Selva und seine Soldaten suchen nach Fenella, die sie auf dem Markt entdecken. Als sie im Begriff sind, Fenella abermals in Gewahrsam zu nehmen, tauchen Masaniello und die anderen Fischer auf. Gemeinsam mit dem Volk, das sich ihm anschließt, gelingt es, die nun umzingelten Soldaten zu vertreiben. Das Volk sieht sich darin bestärkt, sich weiter aus der Unterdrückung zu befreien.

4. Akt

Die Revolte greift auf die ganze Stadt über und verselbstständigt sich nach und nach. Masaniello stellt fest, dass er keine Kontrolle mehr über die Geschehnisse hat. Er zieht sich zurück. Pietro dagegen kämpft, von Rache angetrieben, weiter. Er versucht, Masaniello für den geplanten Mord an Alphonse zurückzugewinnen. Zeitgleich flüchten Elvire und Alphonse vor den Rebellen. Auf der Suche nach einem Versteck klopfen sie an Masaniellos Tür, der die beiden nicht als Prinzenpaar erkennt und ihnen deshalb Schutz gewährt. Fenella vergibt ihnen gestikulierend und verspricht, ihnen zu helfen. Nichtsahnend erhebt das Volk Masaniello zum König von Neapel. Als Pietro Alphonse und Elvire entdeckt, fühlt er sich verraten. Er vergiftet Masaniello, um auch an ihm Rache zu nehmen.

5. Akt

Spanische Truppen sollen dem blutigen Volksaufstand ein Ende bereiten. Das Volk appelliert an Masaniello und bittet ihn, es ein letztes Mal in den Kampf zu führen. Durch die Wirkung des Giftes ist er nicht mehr Herr seiner Sinne. Als Elvire im Gefecht von seinen Kameraden angegriffen wird, rettet er sie vor dem Tod und stirbt an ihrer Stelle. Der Vesuv bricht aus. Fenella erreicht die tragische Nachricht vom Tod ihres Bruders, worauf sie sich verzweifelt in die Lava stürzt.



Über die (Un)möglichkeit von Revolutionen: eine Spurensuche

Unsere krisengebeutelte Gegenwart treibt die Menschen regelmäßig auf die Straße, ob getrieben von einer leidenschaftlichen Unzufriedenheit über die Klimakrise und die fehlenden politischen Maßnahmen, über die Bundestagswahl und die weltpolitische Lage, ob getrieben von der Angst vor einem zerstörerischen Krieg und von der Fassungslosigkeit über die täglichen Gewalttaten, ob am feministischen Kampftag, am Tag der Arbeit oder am Tag der Deutschen Einheit. Sind die wütend deklarierten Parolen der Demonstrierenden zwar in ihrem Inhalt grundverschieden, eint sie dennoch die Unzufriedenheit über die aktuellen gesellschaftlichen Zustände, eint sie der Drang nach einer gemeinschaftlichen Kehrtwende, eint sie die in aller Vehemenz ausformulierte Imagination von Utopien. Diese Utopien beschreiben eine Zukunft, die sich radikal vom heutigen Status quo unterscheidet, erfassen diese Zukunft jedoch zwangsläufig aus der heutigen Perspektive, aus der sie gedacht wird. Zwangsläufig bestimmt die heutige Perspektive so die Bedingungen, die für eine Zukunft überhaupt denkbar sind. Nach Frederic Jameson, Marxist und Literaturtheoretiker, liege die Funktion von Utopien darin, die Unmöglichkeit der Imagination, das Gefangensein in einer nicht-utopischen Gegenwart zu demonstrieren. In der Imagination einer eigentlich unmöglichen Utopie steckt also der revolutionäre Keim, der sich heute aber weniger durch einen umstürzlerischen Charakter äußert, sondern in einer Bürgerlichkeit verhaftet bleibt, die auf die Einhaltung von Gesetzen, Standards und Gewissheiten setzt und so ihren weltverändernden Gestus verloren zu haben scheint: Statt eine Straßenblockade zu errichten, wird im Bürokratie-Staat Deutschland zunächst die Demonstration angemeldet, bevor das eigentliche Anliegen Gehör findet.

In einer so pluralistisch angelegten Gesellschaft wie der unsrigen, die von vielseitigem Mikroaktivismus via Instagram-Postings und digitaler Unterschriftensammlungen lebt, scheint die Formulierung eines geteilten Bildes von Utopie unmöglich. Betrachtet man die Teilnehmer*innen an Demonstrationen im Vergleich zu Demonstrierenden des 18. und 19. Jahrhunderts, findet man heute eine heterogene Gruppe von Einzelpersonen vor, die ihre jeweils individuellen Anliegen formulieren, die sich wiederum als Schnittmengen treffen. Die enge Verzahnung und die gleichzeitige Vielschichtigkeit der Problemlagen bringen so Ohnmachtsgefühle bei einer ganzen Gesellschaft hervor. Im Zuge einer Flut an Informationen und Möglichkeiten differenziert sich die Gesellschaft immer weiter aus und verunmöglicht scheinbar nachhaltige Veränderungen. Denn ist eine Revolution ohne ein gemeinsames Bild der Welt überhaupt möglich?

Regisseur Paul-Georg Dittrich begibt sich mit seiner Inszenierung der als Revolutionsoper gehandelten „La Muette de Portici“ auf eine Zeitreise nach dem verlorengegangenen, revolutionären Gefühl in Form einer Spurensuche. Dittrich befragt die Oper als ‚Kraftwerk der Gefühle‘ (Alexander Kluge) auf ihre realpolitische Wirkungsmacht, die sich zumindest schon einmal Bahn gebrochen hat. Schließlich strömten 1830 die Zuschauer*innen bei einer Vorstellung von der „Stimmen von Portici“ an der Brüsseler Oper nach dem berühmten Revolutionsduett von Masaniello und Pietro auf die Straßen und begannen die Belgische Revolution. Unser heutiges Publikum wird dagegen ein anderes Bild abgeben, das vertreten durch Darmstädter Bürger*innen mit ihren vielstimmigen Anliegen seinen Weg auf die Opernbühne findet. Wären die Zuschauer*innen 1830 nicht bereits im zweiten Akt begeistert auf die Brüsseler Straßen gestürmt, dann hätten sie die anti-revolutionäre Entwicklung des sich radikalierenden Pietro, Masaniellos Freund, verfolgt. Denn in ihrer Radikalität frisst die Revolution ihre eigenen Kinder und ist deshalb zum Scheitern verurteilt. Statt ein reines Ideal zu verfolgen, das sich nur grausam und

folglich scheiternd erreichen lässt, muss die Politik der Revolution eine dialektische sein. Bini Adamczak, politische Autorin, beschreibt Revolution als Ensemble von Widersprüchen: „Das Utopische sollte sich so rekonzeptionalisieren lassen, dass es zugleich Stabilität wie Beweglichkeit transportiert und die utopische Gesellschaft ebenso wenig zum Maßstab der Subjekte macht wie andersrum die gegenwärtigen Subjekte zur absoluten Begrenzung der utopischen Gesellschaft.“ Adamczak plädiert im Wissen um den gleichzeitigen Wunsch nach Stabilität und Veränderung für eine Revolution auf Kosten der Perfektion, für eine denkbare Utopie, die sich trotzdem nicht schnell zufrieden gibt. Gerade die heute scheinbare Undenkbarkeit der Revolution kann uns vielleicht dazu ermutigen, es trotz allem immer wieder zu versuchen.

Teresa Martin

**„Ever tried. Ever failed.
No matter.
Try again. Fail again.
Fail better.“**

Samuel Beckett





Statisterie, Opernchor, Lilith Maxion, Franziska Dittrich, Johannes Seokhoon Moon

Wofür würdest du eine Revolution anzetteln?

Für die Inszenierung wurden Darmstädter Bürger*innen nach ihren revolutionären Gedanken, Ideen und Gefühlen gefragt. Hier sind einige Antworten versammelt:

In den vergangenen 100 Jahren ist viel passiert. Ich möchte nicht, dass wir eine Revolution anzetteln müssen, für das, was wir Menschen uns erkämpft und erarbeitet haben: Freiheit, Gleichberechtigung und Selbstbestimmung.

Schau dich mal um, was denkst du, wie viele Betroffene alleine hier heute in dieser Vorstellung sitzen?

Ich plädiere für mehr reales Zusammensein, für mehr soziale Nähe!

Nenn mich ruhig Wohlstandspunk, denn es ist mir nicht egal, wer die Konsequenzen für mein gutes Leben trägt.

Lass dich nicht von schönen Bildern blenden. Glaube nicht an einfache Lösungen, sie existieren nicht.

Ich war jahrelang stumm, doch jetzt kann ich sprechen!

Die Macht der Sprache macht mich oft sprachlos.

Durch meine Beziehungen zum Iran und den Menschen dort, die seit über 40 Jahren in einer theokratischen Diktatur leben, wird immer wieder ganz besonders deutlich, wie wertvoll es ist in einer Demokratie zu leben.

Die Menschenrechte gelten für alle Geschlechter!

In einer Welt voller Hassreden und Verurteilungen brauchen wir eine radikale Entscheidung für die Liebe und den Frieden.



Megan Marie Hart

Wenn die Tyrannen fallen sind wir frei

Auch wenn sich Aubers „La Muette de Portici“ heute keiner allgemeinen Bekanntheit mehr erfreut, darf das Werk doch fraglos zu den großen Opernerfolgen des 19. Jahrhunderts gezählt werden. So verbreitete es sich nach der Pariser Uraufführung am 29. Februar 1828 rasch über ganz Europa, um im Anschluss gar einen weltweiten Siegeszug anzutreten. Die deutsche Erstaufführung fand bereits am 16. Oktober 1828 in Rudolstadt statt, Aufführungen in Bremen, Antwerpen und Budapest folgten noch im selben Jahr, und 1829 wurde das Werk bereits in Brüssel, Berlin, Hamburg, Wien, London, Prag, Edinburgh, Dublin, Amsterdam sowie an vierzehn weiteren deutschen Theatern gespielt. Weltweite Einstudierungen schlossen sich an, z. B. in New York 1831, Sydney 1845, Rio de Janeiro 1846, Mexiko City 1854 und Kairo 1870. „La Muette de Portici“ wurde außerdem in mindestens zwölf Sprachen übersetzt, wobei allein für den deutschsprachigen Raum aus dem 19. Jahrhundert fünf verschiedene Librettoübersetzungen überliefert sind. Ein Blick auf die Aufführungszahlen verdeutlicht ebenfalls den einstigen Stellenwert dieses Werkes als Repertoireoper, erlebte es doch an der Pariser Opéra bis 1882 insgesamt 505 Aufführungen. Im deutschsprachigen Raum blieb es gar bis zum Ersten Weltkrieg fester Bestandteil des Spielplans.

Worin liegt nun der einstige Ausnahmeerfolg eben dieses Werkes begründet? Sicherlich dürfte hierbei ein komplexes Zusammenspiel mehrerer Faktoren ausschlaggebend gewesen sein: Da war zum einen die konzeptionelle Neuartigkeit der Oper, welche als erste Grand opéra voll szenischer Sensationen und Massenszenen mit großem Aufwand von Maschinerie, Bühnenbild und Kostümen das Publikum zu Begeisterungstürmen hinriss. Äußerst brisant war seinerzeit natürlich auch das revolutionäre Sujet, das allen Umarbeitungs- und „Entschärfungs“-Maßnahmen zum Trotz eine anhaltende Faszination

auf das Publikum jener Zeit ausübte, welche dadurch verstärkt wurde, dass bestimmte Stücke wie z. B. das Freiheitsduett Masaniellos und Pietros im zweiten Akt („Mieux vaut mourir que rester misérable“) einen derart starken affektiven Appellcharakter besaßen, dass sie nachhaltig die Gemüter entflamten.

Gern zitiert werden in diesem Zusammenhang die revolutionären Brüsseler Ereignisse von 1830, wo eine Aufführung der „Stummen“ das brodelnde Fass zum Überlaufen gebracht und die Menschen auf die Barrikaden getrieben haben soll. Jedoch auch im Paris der Revolutionsjahre 1830 und 1848 sowie während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 avancierte „La Muette de Portici“ wiederholt zu einer zeitgeschichtlichen ‚pièce de circonstance‘, deren emotionalisierende Wirkung große Gefühle (je nach Bedarf revolutionärer oder patriotischer Natur) zu wecken und ganze Säle in Wallung zu bringen vermochte, wobei dabei oftmals gleich noch – passend zum jeweiligen Anlass – revolutionäre oder patriotische Gesänge in die Theatervorstellungen miteingeschoben wurden (so 1830 z. B. „La Parisienne“ oder „La Marseillaise“, 1870 „Le Rhin allemand“). Auch bei Aufführungen des Stadttheaters Frankfurt a. M. soll es Carl Friedrich Wittman zufolge 1831 zu politisch motivierten Zwischenfällen gekommen sein, „so artete der Schluss des dritten Aufzuges, der Sieg der Neapolitaner über das anrückende Militär, Frankfurter Stadtsoldaten, allabendlich zu einer wirklichen Schlacht aus, bei der es nicht an Verwundungen auf beiden Seiten fehlte, so begeistert freiheitlich und tapfer verteidigend spielte das Personal.“ Außerdem wird berichtet, dass in Kassel, Braunschweig und Leipzig die Bürgergarde unter den Klängen der Overture dieser Oper marschiert sei.

Die Breitenwirkung des Werkes wurde darüber hinaus sicherlich auch noch durch die allgemeine Eingängigkeit und Singbarkeit von Aubers Melodien gefördert, die sich u. a. darin zeigte, dass die beliebtesten Nummern in Form von Bearbeitungen eine weit über den

Bühnenrahmen hinausgehende allgemeine Verbreitung fanden. Nicht zu vergessen ist schließlich die ungewöhnliche Tatsache, dass die Fenella-Partie tatsächlich originär als stumme Rolle konzipiert und für eine Tänzerin geschrieben worden war. Dieses Novum war zwar von Beginn an Gegenstand heftiger Kontroversen, trug letztlich aber erheblich zur Attraktivität des Werkes bei.

Der Erfolg dieser Oper war insbesondere auch der neuartigen Werkkonzeption sowie der spezifischen inhaltlichen Disposition geschuldet. Was genau macht die Besonderheit dieser neuen Werkkonzeption aus? Mit „La Muette de Portici“ wurde von Auber der im 19. Jahrhundert so erfolgreiche Typus der Grand opéra geschaffen. Kennzeichnend für ihn ist zum einen eine fünftaktige, tragisch endende Librettokonzeption, die sich von der überkommenen Ästhetik der Tragédie lyrique abwendet: „fünf kurze [... Akte,] kurze Szenen, meist voll heftiger Aktion und in sich gesteigert, in scharfen Kontrasten gegeneinander abgesetzt und zu einem großen Tableau führend, in dem jeder Akt kulminiert; die Aktschlüsse wiederum sich steigernd bis zum endlichen, alle Personen und szenischen Mittel aufbietenden Höhepunkt des letzten Finales“ (Ludwig Finscher). Zum anderen besticht diese Art von Oper durch einen neuen pompösen Inszenierungsstil, der versucht, durch luxuriöse Ausstattung, prächtige Ballette, bühnentechnische Effekte sowie pittoreske, detailgetreu nachgebildete Kostüme und Bühnenbilder das Publikum zu berauschen. Aufwendige Tableaus wie z. B. die Marktszene des dritten Aktes, in der Massen von Menschen in prächtigen Kostümen agieren, sowie der effektvolle Ausbruch des Vesuv – seinerzeit ein Meisterstück der Bühnentechnik – faszinierten die Massen, riefen enthusiastische Reaktionen hervor und trafen den zeitgenössischen Publikumsgeschmack.

Was die inhaltliche Disposition des Werkes anbelangt, so sprach die revolutionäre Thematik fraglos die Menschen jener Zeit an, allerdings war den Librettisten wohl bewusst, dass es während der Restaurationszeit eine äußerst delikate Angelegenheit war, Revolutionsstoffe auf die Bühne zu bringen. Dieser Umstand sowie die konkreten Forderungen der Pariser Zensoren beeinflussten maßgeblich die Gestaltung der dramaturgischen Anlage. So wird zwar der historische Masaniello-Stoff von 1647 aufgegriffen, allerdings wird dieser durch die frei erfundene amouröse Dreiecksgeschichte zwischen Fenella, Elvira und Alphonse ergänzt.

Dabei entschärfte Scribe z.B. geschickt die Brisanz der Thematik, indem er die Motivation des Aufstandes vom politischen Bereich (Steuerpolitik) in den privaten (Vergeltung Masaniellos für die Entehrung seiner Schwester Fenella) verlegte und hierdurch die Liebesthematik in den Vordergrund rückte. Der antirevolutionäre obrigkeitstglorifizierende Schlusschor „Grace pour notre crime“ (dt.: Gnade für unser Verbrechen) wurde schließlich erst auf ausdrückliches Verlangen des Zensors hin eingefügt. All diese Umarbeitungen verändern die Textaussage in eine Richtung, die den Zuschauer*innen eindeutig auch einen aristokratisch-monarchistischen Interpretationsansatz eröffnen. So ist es wenig verwunderlich, dass sich die Oper gerade auch bei der herrschenden Schicht außerordentlicher Beliebtheit erfreute, denn sie vereinnahmte sie für sich in diesem Sinne: Die von vornherein zum Scheitern verurteilte Revolte, die wie selbstverständlich in der Wiederherstellung der überkommenen Ordnung gipfelte, wurde klar als Bestätigung und Stärkung des monarchischen Prinzips gewertet, die Oper selbst somit als aristokratisch-monarchistische rezipiert. Man feierte mit dieser Prunkoper letztlich sich selbst, und der Luxus der Ausstattung spiegelte bei den Hoftheatern den Glanz der eigenen Herrschaft wider.

Zusammenfassend könnte man also sagen, dass „die Stumme“ ihre einstige Beliebtheit nicht nur der neuen dramaturgischen Konzeption mit ihren starken affektiven und sinnlichen Reizen verdankt haben dürfte, sondern dass ihre fast universelle Anziehungskraft seinerzeit vor allem auch in ihrer stofflichen Disposition begründet lag, die ganz offensichtlich von den Rezipienten im Sinne disparater gesellschaftlicher Interpretations- und Identifikationsangeboten genutzt werden konnte: Während einerseits die Wirkung auf die große Masse durch die Wahl der zeitgeschichtlich aktuellen Revolutionsthematik noch verstärkt worden sein dürfte, ist es andererseits auffällig, dass sich „La Muette de Portici“ in völligem Gegensatz hierzu gerade auch bei den herrschenden Schichten als aristokratisch-monarchistische Oper außerordentlicher Beliebtheit erfreute. Eben diese interpretatorische Offenheit eröffnet auch in der heutigen Zeit Chancen für neue Deutungsansätze.

Dr. Ulla Enßlin



Opernchor, Ricardo Garcia



Anfertigung der Dekorationen & Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Kassel & Darmstadt TECHNISCHE DIREKTION Nico Göckel LEITUNG BÜHNENBETRIEB & KOORDINATION WERKSTÄTTEN Uwe Czettel BÜHNENINSPEKTION Andeas Engelhardt ASSISTENZ DER TECHNISCHEN DIREKTION & KOORDINATION AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado PRODUKTIONSLEITUNG WERKSTÄTTEN Lisa Bader PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein, Elena Fünfer KONSTRUKTION Rumie Seidler, Marija Njegovanović LEITUNG BELEUCHTUNGS- & VIDEOABTEILUNG Heiko Steuernagel LEITUNG TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo LEITUNG MASKENABTEILUNG Manuela Kutscher, Kirsten Roser, Jennifer Stang LEITUNG REQUISITEN-ABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG MALSAAL Ramona Greifenstein THEATERPLASTIK Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG POLSTER- & TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Scharf, Roma Zöller (Damen), Brigitte Helmes (Herren) SCHUHMACHEREI Thea Glaser, Tanja Heilmann, Anna Meirer

Textnachweise S.4: „Handlung“, S.6: „Auf einen Blick“, S.19: „Über die (Un)möglichkeit von Revolutionen: Eine Spurensuche“ sind Originalbeiträge von Teresa Martin für dieses Programmheft | S.9: „Wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei“ ist ein Originalbeitrag von Dr. Ulla Enßlin für dieses Programmheft | Quellen: Ludwig Finscher: Aubers Muette de Portici und die Anfänge der Grand opéra, in: Festschrift Heinz Becker, hg. v. J. Schläder und R. Quandt. 1982. | Frederic Jameson: The Politics of Utopia. 2004. | Alexander Kluge: Filmreihe Die Macht der Gefühle. 1983. | Alexander Kluge im Gespräch mit Heiner Müller: Anti-Oper. 1993. | Bini Adamczak: Beziehungsweise Revolution, 1917, 1968 und kommende. 2017. | Samuel Beckett: Worstward Ho. 1983.

AUFFÜHRUNGSRECHTE Ricordi

Fotos, Trailer & mehr
zur Produktion:



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

HESSEN



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur

Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Nicola Raab REDAKTION Teresa Martin LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa SCHLUSSREDAKTION Valentina Tepel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2024/2025 q, Wiesbaden AUSFÜHRUNG Johanna Amberg FOTOS Benjamin Weber HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR.45 REDAKTIONSSCHLUSS 22.04.2025 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.





Megan Marie Hart, Opernchor



STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

