

Don Giovanni

MUSIKTHEATER

**Dramma giocoso
von Wolfgang
Amadeus Mozart**

Programmheft zur Wiederaufnahme 2025

IST DAS ECHT? | Staatstheater Darmstadt



Julian Orlishausen

Don Giovanni

Il dissoluto Punito o sia il Don Giovanni / Dramma giocoso in zwei Akten von Wolfgang Amadeus Mozart KV 527 / Text von Lorenzo Da Ponte

DON GIOVANNI Julian Orlishausen
LEPORELLO Georg Festl
KOMTUR Zelotes Edmund Toliver
DONNA ANNA Megan Marie Hart
DON OTTAVIO Christopher Willoughby
DONNA ELVIRA Ofeliya Pogosyan
ZERLINA Jana Baumeister
MASETTO Zaza Gagua

TÄNZER*INNEN „Danse macabre“ (aus der Produktion „Entre deux“):
Lebau Boumpoutou, Alessio Damieni, Lucy May, Rodrigo Juez Moral,
Nestor Kouame, Tauwindsida Adonis Nebié, Kossia Tamia Lydia Grâce
Tano, Raquel Nevado Ramos, Lou Irié Lydie Bethina Tomini, Seibany
Salif Traoré

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT
STAATSORCHESTER DARMSTADT
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADTOPERNCHOR &
STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

Wiederaufnahme am Samstag, 06. September 2025, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

MUSIKALISCHE LEITUNG (2025) Robert Houssart
MUSIKALISCHE LEITUNG (2022) Daniel Cohen / Johannes Zahn
REGIE, BÜHNE & VIDEO Karsten Wiegand
KOSTÜM Judith Adam
LICHT Nico Göckel
CHOREINSTUDIEN 2022 Ines Kaun
CHOREINSTUDIEN 2025 Alice Meregaglia / Guillaume Fauchère
DRAMATURGIE Isabelle Becker
VIDEO Gabriel Sahn / Martin Kadel

STUDIENLEITUNG Yuka Beppu, Neil Valenta MUSIKALISCHE EINSTU-
DIERUNG Giacomo Marignani, Irina Skhirtladze, Neil Valenta TASTEN-
DIENST Giacomo Marignani CHORASSISTENZ Rodrigo Cob Peña
SPRACHCOACHING Giacomo Marignani, Elena Postumi SOUFFLAGE
Giacomo Marignani, Julia Abe REGIEASSISTENZ (2022) Stefan Czura,
Mauricio Veloso ABENDSPIELLEITUNG (2022) Ulduz Ashraf Gandomi
REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG (2025) Jonathan Linde
PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE Anna Kirschstein PRODUKTIONS-
ASSISTENZ KOSTÜM Veronika Bischoff-Kraus REGIEHOSPITANZ
(2022) Johanna Maibaum KAMPFTRAINING (2022) Michèle LaBelle
KOMMUNIKATION (2022) Judith Kissel KOMMUNIKATION (2025)
Valentina Tepel BÜHNENMEISTER Dirk Hahn TON Christoph Kirsch-
fink VIDEO Gabriel Sahn, Martin Kadel REQUISITE Claudia Bohl
BELEUCHTUNG Florian Lewin MASKE Denise Opheim, Melanie
Stelzer, Karin Seiter INSPIZIENZ Umberto de Bernardo ÜBERTITEL-
INSPIZIENZ Alan Coates, Iris Kifšner, Julius Schmitt, Patrick Stelmach,
Thomas Wagner FSJ MUSIKTHEATER Angelina Martin ORCHESTER-
BÜRO Magnus Bastian, Oliver Gerndt LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK
Hie Jeong Byun

DAUER *ca. 3 Stunden, eine Pause*





Handlung

Erster Akt

Es ist Nacht: Während Leporello draußen wartet und trotzig beschließt, seinem Herrn Don Giovanni nicht mehr zu dienen, dringt dieser unerkannt ins Zimmer von Donna Anna ein. Doch der Eindringling wird von Donna Annas Vater, dem Komtur, entdeckt. Es kommt zum Kampf – in dem Don Giovanni den Komtur tötet. Als Donna Anna mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurückkehrt, kann sie nur noch die Leiche ihres Vaters betrauern und schwört Rache. Erst später erkennt sie, dass Don Giovanni der Unbekannte war. Dieser konnte unterdessen mit seinem Diener Leporello fliehen. Sie treffen auf Donna Elvira, eine einstige Geliebte von Don Giovanni, die sich zugleich an ihm rächen und ihn zurückerobert will. Das hindert Don Giovanni nicht daran, in die Hochzeit von Zerlina und Masetto hineinzuplatzen. Er lädt die gesamte Hochzeitsgesellschaft zum Fest auf sein Schloss ein – ein Vorwand, damit er die Braut verführen kann. Dort finden sich auch inkognito Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira ein, die Don Giovanni stellen wollen. Aus wildem Taumel wird Ernst und die Feier nimmt ein abruptes Ende.

Zweiter Akt

Leporello hat Don Giovanni's Intrigen satt. Nur mit großer Mühe kann Don Giovanni ihn zu einem weiteren Spiel überreden: Sie tauschen die Kleider. Getarnt als sein Herr umgarnt Leporello Donna Elvira unter ihrem Fenster, wird kurz darauf jedoch fast von den anderen Rachesuchenden erschlagen – die in ihm Don Giovanni sehen. Im letzten Moment kann Leporello dem Gewaltreigen entkommen und trifft auf dem Friedhof wieder auf seinen Herrn. Am Grab des Komturs lädt Don Giovanni die steinerne Statue des Komturs zum Abendessen ein. Der erscheint tatsächlich: Frei von Reue reicht Don Giovanni dem Komtur die Hand ...

Wie ein inspirierender Hauch

Das Team von „Don Giovanni“ im Gespräch:
Musikalischer Leiter Daniel Cohen, Regisseur Karsten
Wiegand, Kostümbildnerin Judith Adam und
Dramaturgin Isabelle Becker

Isabelle Becker: Es ranken sich Mythen und Phantasmen um die Figur des Don Juan – den archetypischen Verführer, der vor 400 Jahren von einem spanischen Mönch in die Welt gesetzt wurde. Wer ist Don Giovanni? Was macht heute noch seinen Reiz aus?

Karsten Wiegand: Wie alle diese mythischen Figuren – zum Beispiel Carmen, Salome, Lulu – hat auch Don Giovanni sich so vollgesaugt mit Zeiten und Fantasien, dass er zu einer Projektionsflächen geworden ist. Ich glaube, Don Giovanni verkörpert in seiner Art zu leben eine Gegenwartsfixiertheit, er will die Intensität des Moments auskosten. Er kann eine immense Vorstellungskraft freisetzen, man könnte sagen, er ist eine „Fantasiemaschine“. Er weckt in den anderen Figuren eine Sehnsucht nach Intensität und Sich-lebendig-fühlen, und nach diesem starken Gefühl verzehren sie sich dann. Weil er so neugierig auf sein Gegenüber ist (meistens sind es Frauen), fokussiert er sich ganz auf sie und macht sich mit ihr auf den Weg – bis ihm dann schnell langweilig wird. Das hat auch eine große zerstörerische Kraft. Wo er auftaucht, hinterlässt er Inspiration und Chaos, setzt Zukunftsfantasien frei und zerstört die existierende Ordnung.

Becker: Das klingt nach einem rücksichtslosen Verhalten, so, als würde Don Giovanni aus reinem Kalkül handeln. Das tut er aber gerade nicht ...

Wiegand: Vielleicht ist Don Giovanni kein großer Lügner, sondern in jedem einzelnen Moment radikal ehrlich. Wenn er zu Zerlina sagt, er wolle mit ihr leben, dann können wir annehmen, dass er das in dem Moment exakt so empfindet. Nur eben eine Stunde später nicht mehr. Don Giovanni agiert im Grunde wie ein kleines Kind, das immer ausspricht, was gerade sein stärkstes Gefühl ist. Dieser Moment der Gegenwärtigkeit hat eine große verführerische Kraft. Ganz im Jetzt zu sein, kann ein sehr physischer Zustand sein, nicht intellektuell, weil ich nicht mit der Ver-

gangenheit oder Zukunft beschäftigt bin oder mit Reflektieren, sondern mit allen Sinnen den Moment wahrnehme. Was rieche ich, was schmecke ich, was höre ich, was spüre ich? Darin ist die erotische Dimension in dem Stück eine der Sinne, die von Berührung, Gänsehaut und körperlichem Begehren erzählt. Die Verführung funktioniert nicht darüber, dass Don Giovanni so ungeheuer attraktiv ist, sondern durch das, was er in den anderen auslöst und wie sie sich mit ihm fühlen.

Judith Adam: Ich glaube, er inspiriert und lädt die Frauen dazu ein, sich in eine Richtung zu entfalten, die sie sich selbst nicht zugestanden haben oder wofür sie sonst verurteilt werden. Sie trauen sich in seiner Nähe etwas, was sie sich sonst nicht getraut hätten, weil er so stark bejaht oder weil er sich außerhalb bürgerlicher Normen bewegt. Mein Fokus liegt ganz deutlich bei den drei Frauen im Stück und Don Giovanni bleibt Impulsgeber. Ich finde es interessant, welche erotischen Facetten wir in uns tragen und sie vielleicht auch nur mit dem richtigen Gegenüber entfalten können.

Becker: Das heißt, Don Giovanni's verführerische Kraft liegt darin, sein Gegenüber zum Leuchten zu bringen. Heißt das umgekehrt auch, es geht den Frauen gar nicht so sehr um ihn?

Adam: Ich glaube, dass die drei ganz schön mit sich beschäftigt sind. Ich verstehe mittlerweile immer mehr, warum Religion oder gesellschaftliche Zwänge die Kraft weiblicher Erotik so stark unterdrücken: weil sie eben gewaltig sein kann. Es geht daher vielmehr um die erotische Kraft der Frauen und weniger um die von Don Giovanni. Nicht er ist der Tornado in diesem Stück, sondern diese drei Frauen (als drei von vielen), die ihre Tornado-Qualitäten und ihre Urkraft erst entdecken. Ich fände die Erzählung falsch, dass Don Giovanni kommt und sie befreit. Wenn dann ermöglicht er eine Offenheit, in der sie ihre Kraft selbst zu entfesseln lernen. Deswegen ist die Entwicklung von Zerlina total schön zu beobachten, weil man nicht mehr weiß, wer hier wen verführt. Die Möglichkeit, dass Zerlina Don Giovanni verführen kann und sich in dem Verführungsprozess selbst verführt, ist sehr reizvoll. Ich habe das Gefühl, die Frauen genießen sich selbst und das ist eine der großartigsten Facetten von Erotik.

Becker: Das klingt weniger nach dem moralischen Fingerzeig, der auch im Titel der Oper steckt. „Il dissoluto punito“ wird häufig mit „der bestrafte Wüstling“ übersetzt.

Wiegand: Ich glaube auch, dass Mozart und Da Ponte die christlich-moralische Deutung nicht besonders interessiert hat. In „dissoluto“ steckt noch etwas anderes, es kommt von „dissolvere“, also von „etwas oder sich auflösen“. Don Giovanni ist wie ein Element, das sich wandeln kann, zwischen Verdichtung und Verflüchtigung. Wie ein inspirierender Hauch, wie ein Wind oder wie etwas, das sich materialisiert, verdichtet und dann wieder auflöst. Er ist eine Mensch gewordene Metamorphose, jemand, der eigentlich nur in der Wandlung existiert. Weswegen wir nicht richtig sagen können, wer er ist.

Becker: Flüchtig und nicht greifbar ist Don Giovanni auch musikalisch. Recht ungewöhnlich für eine Titelfigur nimmt er sich nicht den Raum in großen Arien.

Daniel Cohen: Die gesamte Oper ist ein Kaleidoskop von Stilen und Mitteln. Schon die Gattungsbezeichnung „dramma giocoso“ umfasst eine Mischung aus Komik und Ernst. Donna Anna und Don Ottavio stammen aus der Hochtradition der Opera seria. Donna Elvira entstammt eigentlich der Welt des Barock, während Zerlina und Masetto mehr dem populär Liedhaften der Opera buffa entsprechen. Die entscheidende Frage in der Oper ist also, wer singt wo in welchem Stil. Das erzählt viel darüber, wie Mozart die Charaktere verstanden hat und welcher Welt sie entstammen. Don Giovanni hat die Möglichkeit, als „Fantasiemaschine“ – wie Karsten sagt – zwischen den verschiedenen Stilen zu wechseln. Er singt mit Donna Anna und Don Ottavio im Stile der Opera seria, greift den Effekt der Opera buffa auf im Gespräch mit seinem Diener Leporello und stimmt im nächsten Moment eine „einfache“ neapolitanische Canzonetta an. Dass dieses Kaleidoskop überhaupt nebeneinander entstehen und wirken kann, macht Mozarts Musik so reif und genial.

Becker: Gibt es Don Giovanni pur? Lernen wir ihn überhaupt kennen?

Cohen: Für mich – und das ist das Spannende an unserer Produktion – gibt es Don Giovanni nicht pur. Don Giovanni ist immer die Projektion

der anderen. Deswegen hat er auch keine große Arie, in der er davon singt, wie einsam er ist oder mit wie vielen Frauen er geschlafen hat. Er ist einfach ein Spiegel der anderen Charaktere. Wiegand: Dass wir jemanden kennenlernen und denken, sie oder ihn dann zu kennen, ist schon eine fragwürdige Zuschreibung von „Authentizität“. Wir kennen ja nicht einmal uns selbst. Wir wissen oft nicht, was wir als nächstes machen werden oder wozu wir fähig sind. Am Vorabend der französischen Revolution hat Mozart eine Oper geschrieben, in der wir erfahren können, dass wir uns vielleicht kein festgefahrenes Bild von anderen machen sollten, dass Menschen nicht in imaginäre Schubladen passen. Denn Don Giovanni ist das Gegenteil von „so ist er“. Er ist immer anders und darin ist er intensiv und inspirierend. Er zerstört aber auch festgefügte Verhältnisse, etwa zwischen Donna Anna und Don Ottavio, die sich gerade gemeinsam etwas aufbauen wollen. Zugleich ist Don Giovanni dabei wie ein Katalysator, der zum Vorschein bringt, dass etwa Zerlina und Masetto sehr verschiedene Vorstellungen haben von Beziehung, Ehe und Glück. Don Giovanni hat eine disruptive Kraft, er zerstört etwas, und setzt etwas Neues frei. Ich habe einen US-amerikanischen Text gelesen, in dem von Menschen als „Human Becomings“ gesprochen wurde, nicht von „Human Beings“. Das gefiel mir, denn Menschen können immer im Werden sein.

Becker: Nach dem Prinzip „Human Becomings“ haben wir uns auch in der Kostümentwicklung auf eine andere Arbeitsweise eingelassen – prozesshaft und partizipativ. Die Kostüme sind gemeinsam zwischen dir, Judith, und den Sänger*innen, aber auch in starkem Bezug zur szenischen Arbeit in den Proben entstanden. Wie die Bühne folgen auch die Kostüme dem Prinzip der Nachhaltigkeit, weil Materialien und Stoffe wiederverwertet wurden.

Adam: Es war eine ganz tolle Erfahrung auf diese Weise zu arbeiten. Normalerweise steht das fertige Kostümkonzept lange vor dem ersten Probenstag und man kann dann nur noch marginal Dinge verändern. Gemeinsam herauszufinden, was passiert für den Moment und was es für die Kostüme bedeutet, das entspricht nicht nur sehr dem Gestus der Oper, ich fand es auch sehr bereichernd. Ich hatte Freude daran, sowohl

Daniel Cohen und Johannes Zahn als auch Karsten Wiegand im Gespräch mit verschiedenen Sänger*innen zuzuhören und zu verstehen, welcher Aspekt jetzt herausgegriffen wird. Auch wie sich das Gesagte in der Probe dann transformierte und ich von den Körpern der Sänger*innen ablesen konnte, was entstehen soll und wie ich meinen Anteil dazu geben kann. Manchmal hatte ich das Gefühl, diesen Weg unterstützen zu können, manchmal wollte ich jemanden in der Materialität einen kleinen Widerstand geben. Ich hatte immer das Gefühl, ich darf auch inspiriert sein von dieser Kraft Don Giovannis.

Becker: Hat sich die Einladung an die Sänger*innen, sich miteinzubringen, eingelöst?

Adam: Es war eine schöne gemeinsame Reise. Ich habe es sehr geschätzt, dass viele der dramaturgischen Fragen des Teams mit den Sängerinnen und Sängern offen auf den Proben besprochen wurden. Partizipation wird von vielen unterschiedlich verstanden. Manche haben mir signalisiert, dass sie die Verantwortung gar nicht tragen wollen. In diesem Fall habe ich ein Angebot gemacht und beobachtet, wie derjenige damit zu-rechtkommt. Auch darüber entstand dann ein intensiver Austausch. Und es gibt natürlich andere, die eine ganz konkrete Vorstellung hatten. Ganz am Anfang der Produktion hatten wir ein sehr schönes Gespräch mit einer Sängerin der Donna Elvira über die Barockmusik und was das für ihre Körperlichkeit bedeutet. Aus dem Erfassen von Musik und Szene aber auch Körperlichkeit und aus welcher Zeit sie eigentlich stammen, konnte ich Vorschläge machen. Das heißt auch, dass wir bei Doppelbesetzungen keine identischen Kostüme haben. Jede Besetzung hat die eigenen Vorstellungen mit verwirklicht.

Becker: In welcher Zeit bewegen wir uns denn mit den Kostümen?

Adam: Daniel Cohen sprach eben von einem Kaleidoskop der Stile. Was gibt es denn Schöneres, nicht nur für mich, sondern auch für die Figuren, durch die Stile und Zeiten gleiten zu dürfen. Der Abend wirkt, wenn man im Gesamten draufschaut, fast historisch. Aber es ist überhaupt kein historisches Kostümbild. Es gibt nicht die eine Zeit. Donna Anna beispielsweise ist eigentlich eine Silhouette der 1950er-Jahre, sie verkörpert damit

eine normierte, bürgerlich gesetzte, elegante Frauenrolle. Wir wissen heute, dass die 60er kommen werden, sie ist aber noch nicht in der Revolution angekommen. Donna Elvira ist im Barock verhaftet und braucht in ihrer ganzen Exaltiertheit ein Kostüm, das der Übertreibung und dem Humor dieser Zeit entspricht. Und wir haben einen Don Ottavio, der sich einfügt in der Jahrhundertwende. Mir gefällt, dass ich diese Zeitsprünge nicht hinterfrage. Die verschiedenen Kostüme spiegeln einen Seelenaggregatzustand wider, der sich in einer ganz individuellen Silhouette kristallisiert.

Becker: Die Vergrößerung der inneren Zustände haben wir auch in der Videoebene gesucht.

Wiegand: Viele Arien sind wie Innenschauen der Figuren, wo wir als Zuschauende – ganz wertfrei – Voyeure werden können. Wir dürfen ganz tief in die Körper und Seelen dieser Menschen blicken. Die Zuschauenden kommen den Figuren dabei extrem nahe, so wie Don Giovanni ihnen extrem nahe kommt. Im Video erkennen wir, welche Fantasien von Intimität und Zärtlichkeit, von Angst und Einsamkeit, von Kontrollverlust und Ekstase Don Giovanni in den anderen freisetzt. Es verdeutlicht aber auch, dass Don Giovanni vor allem in Begegnungen zu zweit stark ist und in dieser Nähe dem Moment Intensität verleiht. Es gibt den treffenden Satz, Don Juan liebe nicht alle Frauen, sondern jede.

Becker: Don Giovanni's Weg führt am Ende in die Hölle. Wie ein barockes memento mori schwingt der Tod im gesamten Stück mit und bildet letztlich die Rahmung.

Cohen: Der Tod ist omnipräsent und im Sinne des Kaleidoskops kommt der Tod in vielen unterschiedlichen musikalischen Kostümen. Der erste Moment ist ein hyperrealistischer Sterbemoment. Vielleicht die schönste Musik der gesamten Oper (auch wenn es mir schwer fällt, das eindeutig zu entscheiden). Das Orchester spielt in C-Dur eine fast schon schablonenhafte Requiemmusik. Und dann kommen diese drei Männer, die mehr oder weniger alle im gleichen tiefen Fach (von Bariton bis Bass) angesiedelt sind. Leporello ist hundertprozentig eine Buffo-Figur, Don Giovanni ist hier hundertprozentig aus der Welt der Opera seria und der Komtur agiert hyperrealistisch. Er versucht zu reden „Ah, soccorso!“



Julian Orlishausen, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt



Julian Orlishausen, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt

(Ach, Hilfe!) und weiterzusprechen, ihm bleibt aber die Luft weg und er ... ist ... dazu ... nicht ... mehr ... fähig. Diese Pausen und Punkte übersetzt Mozart in die Musik.

Becker: Ich finde, dieses Terzett ist eine der intimsten Stellen des Stückes...

Cohen: Ja, und wir spüren auch, den Tod zu sehen, ist echt schockierend. Das ist der einzige Moment ganz am Anfang, wo wir ganz ehrliche Reaktionen der drei Figuren erleben. Die konkret empfundene Zeit stoppt in dem Moment, wenn der Komtur von Don Giovanni erstochen wird. Es gibt ein kleines Freeze und das ist magisch. Mozart gibt auch uns die Zeit, diesen Schock zu erleben.

Becker: In einem großen Showdown am Ende des zweiten Aktes treffen Don Giovanni und der Komtur als steinerne Statue erneut aufeinander. Sie bilden in der Oper die kontrastierenden Pole.

Wiegand: In der Oper kämpfen zwei Prinzipien gegeneinander: Die Verfestigung und Versteinerung, etwas Gleichbleibendes und das immerwährende Wandeln, das sich Auflösen und Verflüchtigen. Das Lebendige kann in zwei gegensätzliche Richtungen absterben, entweder es verhärtet und verkalkt oder es wandelt sich permanent und wird am Ende gasförmig. Man kann das in der Natur und auch in der Erdgeschichte in vielen Prozessen sehen. Don Giovanni ist eher gasförmig und das inspirierende, leichte Prinzip, während der Komtur nicht umsonst der steinerne Gast heißt und für die schwere Beständigkeit steht. Zwei Figuren, die als Kraftfelder gegeneinander kämpfen und in den anderen Figuren etwas bewirken. Zwischen „alles bleibt“ und „alles verändert sich ständig“ müssen die anderen einen Punkt finden, der sich für sie selbst nach Leben anfühlt.

Adam: Das Feste, Steinerne, Gesetzte versus das Flüchtige, Variable, Tänzerische – aus diesen beiden Polen habe ich auch die Kostümwelten gespeist. Wir starten in einer sehr gesetzten Welt, der Welt des steinernen Komturs. Darin bewegen sich eine festgefügte bäuerliche Gesellschaft um Zerlina und eine traditionsverhaftete adelige Gesellschaft um Donna Anna herum. Wir kennen alle unsere versteinerten Eigenheiten oder Zwänge. Und wie schön ist es, wenn einer es leicht macht und mir ermöglicht, mich dem Rausch, diesem beweglichen Zustand des Flirrens hinzugeben. Auch

auf Kostümebene werden die Menschen in unterschiedlichen Gradationen beweglicher und sie enden in einem bunten, makabren Totentanz.

Becker: Don Giovanni ist ein Radikaler. 2056 verführte Frauen zählt Leporello – auch wenn es in der Oper mit der Verführung nicht mehr ganz so klappen will. Was wir aber sehen, ist ein Mensch, der ohne Reue leben, lieben und feiern will – aber auch ohne Reue sterben. Eros und Thanatos reichen sich die Hand.

Wiegand: Vielleicht war es nie anders und die Oper zeigt nicht Don Giovanni, dem nichts mehr richtig glückt, sondern Don Giovanni, wie er immer war. Egal, was Leporello in seiner Arie berichtet. Von Don Giovanni geht ja eine Rastlosigkeit und Getriebenheit aus. Bei den meisten Menschen führt der Moment nach einem Orgasmus, nach einer beglückenden erotischen Begegnung, zur Entspannung. Don Giovanni ist aber nie entspannt. Er braucht so sehr den Adrenalinkick, dass er den Einsatz immer weiter erhöhen muss. So kommt es zu dem Mord und so scheut er auch nicht seinen eigenen Tod. Den enormen Schrei, den er im Moment seines Todes ausstößt, ist vielleicht das erste Mal, dass Don Giovanni diesen Moment von ultimativer Ekstase, von purem Orgasmus erlebt – wenn auch um den Preis seines Lebens. Offenbar scheitert die Liebeserfüllung nicht nur an den Frauen und ihren Widerständen, sondern an ihm selbst. Vielleicht, weil er die gemeinsame Erfüllung ebenso erstrebt, wie er sie intensiv fürchtet, so sehr, dass er sich jedes Mal kurz vor dem Ziel neu auf den Weg macht.

Cohen: Wie extrem Don Giovanni den Rausch lebt, vermittelt Mozart im Finale des ersten Aktes. Hier bildet ein Menuetto die Hintergrundmusik für die ausgelassene Party in Don Giovannis Schloss. Dieser Palast ist sogar so groß, dass er mehr als einen Tanzsaal hat – er hat drei (!!) und in jedem dieser drei Säle spielt ein anderes Orchester einen anderen Tanz. Die geniale Art und Weise, in der Mozart diese drei Gruppen miteinander verflochten hat, ist wirklich zukunftsweisend für Kompositionstechniken, die im 20. Jahrhundert verwendet wurden, wie z. B. die von Igor Strawinsky. Der Effekt ist, dass man gleichzeitig drei verschiedene Musikstücke hört, jeweils einen anderen Tanz in einer anderen Taktart:

das Menuett ist im 3/4-Takt, das zweite Orchester spielt eine Art Gavotte im 2/4-Takt und das dritte Orchester spielt einen schnellen, wilden, synkopierten Tanz im 3/8-Takt. Der Effekt von „komponiertem Chaos“ wird noch verstärkt durch Mozarts Wunsch, die drei Gruppen an drei verschiedenen Orten spielen zu lassen.

Becker: Mozart und Da Ponte haben sich stark zu ihrer Zeit in Beziehung gesetzt. Ein Beispiel ist das große Finale im zweiten Akt.

Cohen: Das stimmt. Im Finale befinden wir uns wieder in Giovannis Palast und er hat ein großes Abendmahl vorbereitet, zu dem er den Komtur erwartet. Die Musikerinnen und Musiker im Orchester werden ganz konkret aufgefordert, zu spielen. Ein kleines Orchester (ein Holzbläser-Ensemble) beginnt, einige populäre Melodien zu spielen. Darin nimmt Mozart ganz konkret Bezug auf seine Zeit. Er zitiert schamlos populäre Melodien, darunter die Melodie des Schlagers „I duelitiganti“. Und er zitiert sich selbst. Der Auftrag zur Komposition des „Don Giovanni“ kam vom Prager Opernhaus nach einer erfolgreichen Aufführungsserie seiner Oper „Le nozze di Figaro“. Der Erfolg war so groß, wie Mozart in einem Brief schreibt, dass an jeder Straßenecke Spieldosen standen, die die Melodie von Figaros Arie „Non più andrai“ spielten. Wenn die Holzbläsergruppe diese Arie anspielt, sagt Leporello (in einem Moment Mozartscher Ironie und intertextueller Brillanz): „Dieses Stück kenne ich leider“.

Wiegand: Mozart und Da Ponte spielen mit Bildern und Fantasien des christlichen Abendlandes von Paradies und Hölle, Verheißung und Tod. Wir haben versucht, dafür bildliche Übersetzungen in der Bühne zu finden. In der gleichzeitig entstandenen und gezeigten Tanz-Performance „Entre deux“ gehen die französisch-ivorische Choreografin Nadia Beugré, ihr Team und ihr Ensemble aus einer ganz anderen Perspektive dem europäischen Mythos von Don Juan nach und beschäftigen sich mit dem Prozess der Verführung, von Körpern und Nähe „zwischen zweien“. Tänzerinnen und Tänzer von „Entre deux“ und dem Hessischen Staatsballett lassen außerdem in „Don Giovanni“ filmisch einen „Danse macabre“ von Verführung und Begehren, von Tod und Hölle lebendig werden.



Solgerd Isaly, Eric Ander, Julian Orlishausen, Juliana Zara, David Lee, Megan Marie Hart, Opernchor des Staattheaters Darmstadt

Gedanken zu Don Giovanni

von Dramaturgin Isabelle Becker

Viva la Libertá

„Hell“, „Yeah“, „We“, „Fuck“, „Die“ – Sie gehörten zu den am meisten verwendeten Worten in Popsongs der 2010er-Jahre. Der Datenanalytiker David Taylor hat die Häufigkeit einzelner Wörter in Songtiteln seit 1890 ausgewertet und die markanten Begriffe jedes Jahrzehnts herausgestellt. 2016 übersetzte die Künstlerin Hito Steyerl die Worte in eine Videoinstallation. Interessanterweise liefern diese eine treffende (popkulturelle) Umschreibung der Mozart'schen Oper „Don Giovanni“. Tod, Höllenfahrt, Adrenalin, Sex – das sind die Überthemen, um die das Werk seit mehr als 200 Jahren kreist.

Don Giovanni war schon vor Mozart ein Mythos. Kaum zu glauben, dass vor mehr als 400 Jahren ein Mönch in Spanien die Geschichte vom gewissenlosen Frauenhelden prägte. Unter dem Künstlernamen Tirso de Molina entwarf der Mönch Gabriel Tellez in „El burlador de Sevilla“ (Der Spötter von Sevilla) das Bild des berühmtberüchtigten Antihelden. Ein ruchloser Verführer, der am Ende von der steinernen Statue seines Mordopfers durch die Institution der Kirche gerächt wird. Seither schritt die Figur des Don Juan durch viele Gattungen und Länder, wurde fortgeschrieben, interpretiert und mit Bedeutung aufgeladen. In der *Commedia dell'arte* in Italien, in Molières aufgeklärt-rationalistischem „Don Juan“ in Frankreich (1665), in einer Fassung von Goldoni (1736), in einem Ballett von Gluck (1761) und schließlich 1787 in Giovanni Bertatis und Giuseppe Gazzanigas einaktiger Oper „Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra“ (Der steinerne Gast). An diese im gleichen Jahr aufgeführte Oper lehnte sich Mozarts Textdichter Lorenzo Da Ponte stark an. Zumindest übernahm Da Ponte die dramaturgische Rahmung, dass die Todesszenen zwischen Don Giovanni und Komtur am Anfang und Ende des Stückes stehen. Aus einem Akt machte er zwei, er reduzierte das Personal (19 bei Molina, 10 bei Bertati) auf acht und stärkte die Figur der Donna Anna. Das tat auch im Jahr 1813 E.T.A. Hoffmann in seiner Novelle „Don Juan“, in der er die tragische Liebe der Donna Anna mystisch-romantisierend

verklärt. Auch Autoren wie Lord Byron, Alexander Puschkin, Charles Baudelaire arbeiteten sich an dem Don Juan-Topos ab. Startpunkt jener literarischen Auseinandersetzungen war aber die Uraufführung von Mozarts und Da Pontes Oper „Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni“ am 29. Oktober 1787 in Prag. Ein großer Erfolg, wie zuvor schon die Aufführungen seines „Figaros“ 1786, der ihm diesen Kompositionsauftrag für eine neue Oper bescherte. Der Impresario in Prag schrieb euphorisch nach der Uraufführung an den in Wien verweilenden Da Ponte: „Es lebe Da Ponte, es lebe Mozart! Alle Impresarien, alle Künstler müssen sie preisen. Solange die beiden am Leben sind, wird man nicht wissen, was Theaterelend ist.“ Die Arbeit am „Don Giovanni“ stand unter enormen Zeitdruck: Da Ponte verfasste parallel zwei weitere Libretti für die Komponisten Vicente Martín y Soler und Antonio Salieri und Mozart hatte mit persönlichen und professionellen Krisen zu kämpfen: Sein Vater und ein enger Freund starben – aber auch die Probenarbeit gestaltete sich als unerwartet schwierig. „Das hiesige theatralische Personale (ist) nicht so geschickt wie das zu Wienn um eine solche oper in so kurzer Zeit einzustudiren“, schrieb Mozart an seinen Freund Gottfried von Jacquin.



GEDANKEN ZU DON GIOVANNI

Die Uraufführung, die zur Feier der Hochzeit der Erzherzogin Maria Theresia von Österreich stattfinden sollte, musste daher um zwei Wochen verschoben werden. Der sofortige Erfolg in Prag wurde auch in Wien registriert. Kaiser Joseph II. persönlich setzte sich für eine Aufführung des „Don Giovanni“ in Wien ein. Mozart und Da Ponte waren gezwungen, für die Einstudierung in Wien, die im Mai 1788 begann, einige Änderungen vorzunehmen und Wünsche von Sänger*innen zu berücksichtigen: Szenen wurden vor allem im 2. Akt umgestellt, Arien ausgetauscht und neu komponiert. Keine ungewöhnliche Praxis, aber nicht nur zu Mozarts Vergnügen. Zumal der erwartete Erfolg in Wien ausblieb und die Oper nach (nur!) 15 Vorstellungen abgesetzt wurde. Der Misserfolg kann darauf zurückgeführt werden, dass Mozart den Adel in einer Weise darstellte, der „gewisse Tabus der aristokratischen Oberschicht berührte“ (Wolfgang Hildesheimer). In der Opera buffa war Kritik am Adel Bestandteil der Gattung. So haben Mozart und Da Ponte beispielsweise den Konflikt zwischen Herr und Diener, mit Leporellos offenem Widerstand verstärkt. Zwei Jahre vor der Französischen Revolution musste der Adel um seine Privilegien fürchten. In dieser Atmosphäre bewegte sich



Mozart. Selbst die Reformmaßnahmen von Kaiser Joseph II. richteten sich zunehmend gegen den Adel, etablierte dieser doch in den 1780er-Jahren eine Umgebung des aufgeklärten Absolutismus.

Entscheidend ist in der Oper, dass Don Giovanni außerhalb jeglicher sozialer Ordnung steht. Er sprengt die Grenzen des menschlichen Zusammenspiels, er bricht mit den etablierten Spielregeln. Er liebt und bewegt sich über alle Standesgrenzen hinweg. Für ihn gibt es keine Hölle, keinen Gott, keine Instanz, die ihn zu stoppen vermag. Er hat weder einen Platz in der Welt bürgerlicher Moral noch im Selbstverständnis aristokratischen Verhaltens. Er selbst skandiert auf seinem Fest am Ende des 1. Aktes: „Mein Haus steht allen offen“. Und er singt weiter: „Viva la libertà“, in das alle anderen (auch die verkleideten Donna Elvira, Donna Anna und Don Ottavio) notgedrungen einsteigen müssen.

Ob die Figuren um ihn herum diese Freiheit schon begriffen haben? Glaubt man Adorno, werden sie Don Giovannis Begriff von Freiheit nie leben können: „Dem Angstlosen haben sie ihr Ideal von Freiheit abgelernt. Indem es aber allgemein wird, wendet es sich gegen ihn, dem Freiheit noch ein Privileg war. Bald werden sie die Willkür in die Freiheit hineinnehmen und sie damit in Widersinn verkehren.“ Don Giovanni meint die Freiheit der Ausschweifungen – und diese löst das soziale Gefüge nach und nach auf. „Don Giovanni weckt nicht nur Liebe, sondern er weckt auch den Widerstand“, so Gerhard Scheit in seiner Untersuchung zur Dramaturgie der Geschlechter. Gerade indem sich die Frauen gegen ihn wenden, treten sie aus sich heraus. Sein Ruf nach Freiheit ist folglich ein emanzipatorischer Akt. Am Ende des Ersten Finales werden sich Angehörige aller Stände und Geschlechter gegen Don Giovanni wenden und sich zu einem „Wir“ verbünden.

Das englische Wort „We“ für Gemeinschaft wurde in den Popsongs der 2010er-Jahre übrigens genauso häufig besungen wie „Fuck“. Die Schlussfolgerung des Datenanalytikers: „Vielleicht bedeutet der Aufstieg des „We“, dass wir andere heute mehr einbeziehen als früher. Wir schimpfen vielleicht mehr. Aber wir tun es nicht allein.“

Der Blick des Don Giovanni

Wer ist Don Giovanni? Weder musikalisch noch menschlich ist er ein greifbarer Charakter. Sinnbild dafür ist seine knapp eineinhalb minütige Arie „Fin ch’han dal vino“ – ein kurzer intensiver Rausch, ein rasender Kontretanz im 2/4-Takt. Don Giovanni beschreiben zu wollen, sei so, „als wolle man Umriss auf eine Stromschnelle zeichnen.“ Ein überaus passendes Bild für die Urgewalt der Titelfigur, das Ivan Nagel in seinem Buch über Mozarts Opern fand. Don Giovanni ist ein unberechenbarer Mittelpunkt, um den alle anderen Figuren kreisen. Philosoph Søren Kierkegaard, der sich in „Entweder / Oder“ intensiv mit dem Mozartschen Don Giovanni beschäftigt hat, sieht in ihm – „gerade weil er wesentlich Leben ist und nicht Charakter“ – eine Grundkraft, aus der sich alle anderen Existenzen der Oper ableiten. „Wie nämlich Don Juan alle umschlingt, so schlingen sie sich wieder um Don Juan, als die leibhaftigen Konsequenzen seines Lebens.“ Existiert Don Giovanni nur durch die anderen Figuren oder sind sie nur ein Spiegel von ihm?

Interessant ist in dieser Inszenierung die Differenz zwischen dem Blick Don Giovannis auf die anderen Figuren und dem, wie sie sich selbst sehen. Genau mit jener Gespaltenheit des Sehens hat der Psychoanalytiker Jacques Lacan sich auseinandergesetzt: Das Sehen beruhe entweder auf dem Auge oder auf dem Blick. Das Schauen mit den eigenen Augen sei immer narzisstisch, weil wir nur Vorstellungsbilder (image) produzieren, die durch unser eigenes Sehen erzeugt werden. Beim Blick hingegen gehe es nicht um unseren eigenen Blick, sondern um den Blick von außen. Es gehe um das Erblicktwerden. Dafür muss gar keine andere Person da sein, sondern man sieht sich selbst dabei, wie man erblickt wird. Lacan führt das Beispiel des Schlüssellochs an. Dieser Blick ist von Scham besetzt und begierig. Die Person hinter dem Schlüsselloch fürchtet sich, erblickt zu werden. Wer will schon in seinem Begehren ertappt werden? Denn: Wer begehre, so Lacan, hat einen Mangel. Denn wäre man vollständig, hätte man kein Begehren. Diesen Mangel der Erblickten erleben auch die Figuren durch den Blick des Don Giovanni: Ist Donna Anna glücklich mit Don Ottavio, wo sich doch zu Lebzeiten wie im Tod all ihre Aufmerk-



samkeit auf den Vater gerichtet hat? Und meint Don Ottavio das ernst, Ehemann und Vater für Donna Anna sein zu wollen, oder weiß er, dass er sonst nicht genügt? Gründet Donna Elviras unablässige Suche nach Don Giovanni darin, dass kein anderer Mann sie so erblickt hat wie er?

Dem Blick müssen die Erblickten sich allerdings nicht schutzlos aussetzen. Man kann sich abschirmen, Lacan nennt es „écran“ (Schirm / Abschirmung). Das tun die Menschen, indem sie sich paradoxerweise präsentieren. Auf diese Weise können sie bestimmen, welches Bild sie von sich abgeben wollen und Unsicherheiten über-tünchen. Ist es nicht gerade so, dass sich die Menschen hin und wieder wünschen, vom Gegenüber gesehen zu werden? Auch hier geht es nicht um das Sehen mit dem Auge, sondern um das Erfassen unserer Bedürfnisse. Was sind die Figuren in Don Giovanni bereit von sich zu zeigen? Die Videoebene offenbart in Splittern ihr Innenleben – legt Seelenzustände offen, was neben aller Kontrolle und Contenance ihre Bedürfnisse widerspiegelt, und lässt bei aller Nähe doch Fragen offen: Ist das Bild der Rachesuchenden eines, das Donna Anna ganz bewusst mit großer Vehemenz von sich etabliert, um von einem versteckten Begehren abzulenken? Oder ist es ganz natürlicher Ausdruck ihres Schocks, den Vater grausam verloren zu haben? Mozart und Da Ponte sind in ihrer Deutung nicht entschieden. Bewusst belassen sie das nächtliche Zusammentreffen zwischen Don Giovanni und ihr im Dunkeln. Die Szene spielt abgeschirmt vor dem Blick der Zuschauenden. Dem Publikum bleiben die Musik und die eigene Fantasie.

Chemie der Liebe

„Vorrei e non vorrei“ („ich will und will nicht“). In diesem simplen Widerspruch formuliert sich der ganze Zwiespalt der jungen Braut Zerlina. Kurz zuvor ist sie auf Don Giovanni getroffen. Oder vielmehr hat er sie getroffen, unerwartet und ungeniert. Eigentlich glücklich mit ihrem Bräutigam Masetto, wirft Don Giovanni offener Verführungsversuch Zerlina vollkommen aus der Bahn. „Reich mir die Hand“ („La ci darem la mano“) singt er und sie steht zwischen Selbstbeherrschung und

unstillbarer Sehnsucht. „Liebe, Begierde, betörendes Liebesgeflüster, schmeichelnde Bitte, die selbst dem Verständigsten raubt die Besinnung“, heißt es schon in Homers „Illias“. Was verursacht diesen Drang, diesen Zauber von Liebe und Begehren?

Nüchtern betrachtet ist Liebe ein universelles Gefühl, das durch bestimmte Hirnstrukturen und chemische Substanzen erzeugt wird. Dazu forscht seit Jahren die US-amerikanische Anthropologin Helen Fisher und veröffentlichte ihre Erkenntnisse in dem Buch „Chemie der Leidenschaft“. In ihren Untersuchungen hat sie sich auf die Wirkung der chemischen Substanzen wie Dopamin, Norepinephrin und Serotonin fokussiert. Entscheidend sei bei frisch Verliebten ein erhöhter Dopaminspiegel, der zu einer erhöhten Aufmerksamkeit auf die ersehnte Person führt. Ganz vernarrt in das geliebte Gegenüber vergesse man sogar die negativen Eigenschaften (im Falle von Don Giovanni: notorischer Lügner und schrankenloser Verführer). Mehr noch: Der erhöhte Dopaminspiegel entscheide auch über die Präferenz in der Partnerwahl – da unterscheiden wir Menschen uns nicht von den Präriewühlmäusen. Einmal entschieden, verursacht die hohe Konzentration an Dopamin Hochgefühle, große Energie und Hyperaktivismus, doch auch Schlaflosigkeit, Angst und Manie können die Folgen sein. (In seiner Widersprüchlichkeit der perfekte Stoff für Arien).



Megan Marie Hart, Zelotes Edmund Toliver

Dopamin steuert auch das sexuelle Verlangen, da es den Anstieg des Testosteronspiegels antreibt. „Non son più forte“ – Zerlina spürt eine gewisse Anziehung, allerdings wird ihr in dieser Szene die Entscheidung von der hereinplatzenden Donna Elvira abgenommen, die sie eindringlich warnt. Als Zerlina beim Fest erneut auf Don Giovanni trifft, schlägt die Anziehung um in einen bitteren Schrei. Mit Don Giovannis Vergewaltigungsversuch hinter der Szene (auch der bleibt verborgen vor dem Blick des Publikums) wehrt sich Zerlina entschieden gegen seine Übergriffigkeit. Der Zauber ist verblasst. Sie emanzipiert sich – von dem Phantasmen freisetzenden Verführer.

Liebe wirkt dabei auch wie eine Droge. Die erhöhte Dopaminkonzentration erzeugt eine seelische Abhängigkeit mit typischen Suchtsymptomen: Das erklärt, warum Frauen wie Männer heftig nach der körperlichen und emotionalen Vereinigung mit dem Anderen verlangen. Besonders schlimm wird es, wenn die Liebe unerwidert bleibt. Da Don Giovanni nach eigenen Aussagen alle Frauen liebt, sich aber nur für kurze Augenblicke auf sie einlassen kann, bleibt viel unerwiderte Liebe zurück. Das führt bei den Zurückgewiesenen dazu, dass sie noch mehr dazu angetrieben werden, „sich noch angestrongter um die Belohnung – in diesem Fall die Zuneigung des / der Liebsten – zu bemühen.“ Donna Elvira ist so eine Suchtkranke. Sie reist Don Giovanni nach, beschimpft ihn bis aufs Blut und verfällt ihm doch wieder bei jeder noch so vagen Berührung oder Aufmerksamkeit. „Dopamin, dein Name ist Beharrlichkeit“, so Fisher. Und genau danach handelt Elvira bis zu ihrem letzten Bekehrungsversuch im Finale des zweiten Aktes.

Ja – Don Giovanni selbst ist die Droge, die alle um ihn herum abhängig werden lässt und in Zustände des Rausches versetzt. Fast möchte man Donna Elvira und den anderen wünschen: Möge ihr Dopaminspiegel sinken. Aber ist es nicht gerade dieses ekstatische Hochgefühl des krankhaften Verliebtheits, das uns Menschen so lebendig fühlen lässt.



David Lee, Juliana Zara, Eric Ander, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt





Megan Marie Hart, David Lee, Statistrie des Staatstheaters Darmstadt

Johannes Seokhoon Moon, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt



*Julian Orlishausen, Johannes Seokhoon Moon, KS Katrin Gerstenberger,
Statisterie des Staatstheaters Darmstadt*

„Nietzsches Satz ‚Gott ist tot‘ enthält demnach ein Element von perspektivischer Täuschung: Sosehr er Wahres ausspricht, es trifft weniger auf das Ende der Geschichte des Menschen mit der Überwelt zu (weil diese heute weitgehend verblasst) als auf ihren Anfang. Der Tote ist Gott, der dem Lebenden mit den Augen des Seins-Neides über die Schulter schaut – doch auch durch die Brille des Mitgefühls mit denen, die noch dasein müssen.“

Peter Sloterdijk

Anfertigung der Dekorationen & Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHE DIREKTION Nico Göckel LEITUNG BÜHNENBETRIEB & KOORDINATION WERKSTÄTTEN Uwe Czettel BÜHNENINSPEKTION Andreas 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 REQUISITENABTEILUNG 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 Roma Zöllner (Damen), Brigitte Helmes (Herren) SCHUHMACHEREI Thea Glaser, Tanja Heilmann, Anna Meirer

Textnachweise S. 5: „Handlung“, S. 6 „Wie ein inspirierender Hauch“ und S. 18: „Gedanken zu Don Giovanni“ sind Originalbeiträge von Isabelle Becker für dieses Programmheft. | S. 31: Peter Sloterdijk: Nach Gott, Suhrkamp Verlag, Berlin 2018. | Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden. | Die Fotos stammen aus der Inszenierung von 2022.

**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 LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa REDAKTION Isabelle Becker SCHLUSSREDAKTION Judith Kissel, Valentina Tepel, Paulina Overländer CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2025/2026 q, Wiesbaden AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher, Johanna Amberg FOTOS Nils Heck HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR.03 REDAKTIONSSCHLUSS 03.09.2025 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.





Zelotes Edmund Toliver

