

Lucrezia / Faust et Hélène

MUSIKTHEATER

**Kantate von Georg Friedrich Händel
HWV 145 / Kantate von Lili Boulanger**



Lucrezia / Faust et Hélène

**Kantate von Georg Friedrich Händel HWV 145 /
Kantate von Lili Boulanger**

Georg Friedrich Händel „La Lucrezia“ Kantate für Mezzosopran und Basso
Continuo HWV 145 mit Sinfonie und Ritornellen aus:

Henry Purcell „Welcome to all the Pleasures“ Z. 339 (Orchesterarrangement: Alon Schab)

Lili Boulanger „Faust et Hélène“ Kantate für Mezzosopran, Tenor, Bariton und
Orchester (Arrangement: Jonathan Spandorf in Zusammenarbeit mit Daniel Cohen)

Premiere am Freitag, 04.12.2021, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

LUCREZIA Lena Sutor-Wernich / Solgerd Isalv

HÉLÈNE Solgerd Isalv / Lena Sutor-Wernich

FAUST David Lee

MÉPHISTOPHÉLES Julian Orlishausen / Johannes Seokhoon Moon

STAATSORCHESTER DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen

REGIE Mariame Clément CO-REGIE Marcos Darbyshire

BÜHNE UND KOSTÜM Julia Hansen

REGIEASSISTENZ Stephan Krautwald PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein

KOSTÜMSSISTENZ Saskia Scherer INSPIZIENZ Umberto De Bernardo

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Neil Valenta SOUFFLAGE Giacomo Marignani

SPRACHCOACHING Marie-Paule Hallard, Aurélia Jonvaux, Giacomo Marignani

KOMMUNIKATION Judith Kissel MAGISCHE BERATUNG Stephan Hübner

BÜHNENMEISTER Marko Hechler BELEUCHTUNG Heiko Steuernagel

REQUISITE Friederike Stallknecht

DAUER *ca. 60 Minuten*

Lucrezia

Handlung

Die Römerin Lucrezia ist vergewaltigt worden. Während der Täter entkommen konnte, sich sogar stolz und hochmütig präsentiert, ist Lucrezia mit tiefen körperlichen und seelischen Verletzungen konfrontiert. Sie ist allein mit den schrecklichen Erinnerungen an den gewalttätigen Überfall und ihren Emotionen; der schmerzhaften Trauer, der lähmenden Ohnmacht, der großen Scham und der rasenden Wut auf den Vergewaltiger. Tiefe Reue und Rachegeanken quälen sie, Hass auf den Täter und zugleich auf sich selbst, da sie die Tat nicht verhindern konnte. Als ihr Ruf nach Hilfe oder Gerechtigkeit unerhört bleibt, spielt sie mit dem Gedanken, sich das Leben zu nehmen...

Handlung der Überlieferung nach Titus Livius Patavinus

Über den Stadtstaat Rom herrscht um 508 v. C. der etruskische König Tarquinius Superbus, der gerade Krieg gegen die Griechen führt und gegen den sich zunehmend eine Opposition aus dem römischen Patriziat heraus formiert. Im Feldlager vor den Toren der besetzten Stadt Ardea (36 km südlich von Rom) treffen sich eines Abends die jungen Tarquinischen Prinzen und Anführer zum Trinken und kommen auf ihre Ehefrauen zu sprechen. Jeder preist die Vorzüge und Tugenden der seinen und die Unterhaltung erhitzt sich unter der Behauptung des Collatinus – des Einzigen, der nicht mit einer Etruskerin, sondern mit einer Römerin verheiratet ist –, dass seine Frau Lucrezia im Hinblick auf Treue und Sittsamkeit weit über allen anderen Ehefrauen stehe. Dies könne auch sehr leicht bewiesen werden, die Gesellschaft solle nur einfach allen Damen einen Überraschungsbesuch in Rom abstatten. Und während man, nach nächtlichem Ritt, die königlichen Schwiegertöchter in fröhlicher Gesellschaft feiernd vorfindet, trifft man Lucrezia fleißig und sittsam, gemeinsam mit ihren Mägden

bei Woll- und Spinnarbeiten an. Der „Preis der sittsamsten Frau“ geht folglich an Lucrezia, Collatinus lädt die Tarquinier ein, und während des gemeinsamen Abendessens fasst Sextus Tarquinius, Sohn des etruskischen Königs, den Plan, Lucrezia gewaltsam ihrer Ehre und Keuschheit zu „berauben“.

Wenige Tage später besucht er Lucrezia unter einem Vorwand, die ihm Einlass gewährt, ihn bewirtet und ein Nachtlager vorbereitet. Nachts schleicht er sich in ihr Zimmer und will sie mit vorgehaltenem Schwert zum Sex zwingen. Sie wehrt sich jedoch energisch und will lieber sterben als ihrem Mann „untreu zu sein“. Als Tarquinius aber damit droht, sie zu ermorden, ihren Leichnam neben den eines toten Sklaven zu legen und sie dann des Ehebruchs mit diesem zu beschuldigen (weswegen er dann beide auf frischer Tat getötet habe), erstirbt ihre Gegenwehr und Tarquinius vergewaltigt sie. Als er schließlich von ihr ablässt und verschwindet, schickt Lucrezia nach ihrem Ehemann und ihrem Vater. Beiden erzählt sie von dem brutalen Überfall durch Tarquinius und betont, dass der „Ehebruch“ gegen ihren Willen geschah. Die Männer glauben ihr und versichern, dass sie keine Schuld treffe, allein den Täter. Dennoch sieht Lucrezia ihre Ehre beschmutzt und ringt den Männern das Versprechen ab, das Vergehen zu rächen und den Vergewaltiger zu bestrafen. Gleichzeitig entscheidet sie, auch eine Strafe zu verdienen, und sticht sich, „damit künftig keine unehrenhafte Frau unter Berufung auf Lucrezia weiterlebe“, einen unter dem Kleid versteckten Dolch ins Herz und stirbt.

Über dem Leichnam schwören die Männer gemeinsam Rache, tragen den toten Körper auf den Marktplatz und bahnen ihn dort auf. Dieser Anblick sowie die Geschichte der Untat gelten der römischen Opposition als weiterer Beweis für die Verkommenheit der etruskischen Herrscher und befeuern den Aufstand gegen das Königsgeschlecht. Der Sturz der Tarquinier gelingt, ihre Verbannung markiert das Ende der etruskischen Königsherrschaft in Rom und den Beginn der römischen Republik.



Das Nein in den Augen

Tizians „Lucrezia“ / von Kia Vahland

Lucrezia wurde zum Tugendvorbild der Frühen Neuzeit, eine Heroine der Unschuld. Einerseits. Andererseits spekulierten männliche Autoren und Künstler der Renaissance gern über ihre Mitschuld: Hat sie den Täter nicht gerade durch ihre Keuschheit und Schönheit verführt? Und hat sie sich wirklich aus Standhaftigkeit getötet, oder war der Grund nicht doch Scham über die Lust, die sie empfunden haben könnte? Der fundamentale Unterschied zwischen Vergewaltigung und Ehebruch war nicht jedem klar.

Einer aber führte seinen Mitmenschen klar vor Augen: Gewalt ist Gewalt und Sex ist Sex. Da gibt es nichts zu verwechseln. Der venezianische Frauenmaler Tizian schreibt in einem Brief, er habe gemalt, wie Lucrezia vergewaltigt werde. Tatsächlich unterscheidet sich das 1571 fertiggestellte Werk grundlegend von früheren Darstellungen, die gerne einen lüsternen Blick zwischen Lucrezias Beine warfen. Tizian dagegen zeigt den Schrecken im Auge des Opfers, den Hass im Antlitz des Täters. Der schiebt sein nacktes Knie zwischen ihre Schenkel; sie hat nur ein geknülltes Tuch und einen gestreckten Arm, um sich zu schützen, auch vor den Blicken des Betrachters. Nackt, schön und geschmückt lehnt sie auf ihrem Bett – aber voller Widerwillen. Jeder, auch der Täter, sieht ihre Furcht, niemand kann dies ernstlich für eine erotische Situation halten. Das „Nein“ der Frau ist nicht kokett, es ist nicht zweideutig, und der Mann hier ist kein armer Lüstling, sondern ein Krimineller. Schwer auszuhalten ist das Bild, weil wir, ähnlich wie der Junge links außen, zu Augenzeugen werden. Tizian verlangt eine Stellungnahme: Auf wessen Seite stehen wir, wen wollen wir schützen? Er hat seine Entscheidung getroffen: Rechts unten liegt ein Pantoffel Lucrezias, auf ihm hat Tizian das Bild signiert. Seine Verehrung gilt der Frau in ihrer Verletzlichkeit. Ihre Schönheit verpflichtet sie zu nichts.

Ein musikalisches Seelendrama

Händels „Lucrezia“/ von Doris Blaich

Händel ist gerade 21, als er sich auf den Weg nach Italien macht. In Hamburg hat der Bruder des toskanischen Fürsten Ferdinando de' Medici Händels Oper „Almira“ gehört und ihn zu sich nach Florenz eingeladen. Möglicherweise ist Florenz Händels erste Station, 1706 erreicht er Rom. Für die Reichen der Stadt – die Kardinäle und die vielen Adligen – ist Händels Virtuosität auf der Orgel und dem Cembalo die Attraktion. Alle reißen sich um ihn, und er kann sich kaum retten vor Kompositionsaufträgen. Der Marchese Ruspoli macht das Rennen: Händel zieht in einen von Ruspolis Palazzi ein, präsentiert sich in glänzendem Licht und knüpft ein beeindruckendes Netzwerk an Kontakten.

Seit einem Erdbeben im Jahr 1698 sind in Rom Operaufführungen verboten. Der Papst hält sie für unmoralischen Luxus. Als Händel nach Rom kommt, ist die Stadt immer noch opernfreie Zone. Die High Society weiß sich zu helfen – mit der Aufführung von weltlichen Kantaten: kurzen dramatischen Szenen für einen oder zwei Sänger und mit einer kleinen Zahl von Begleitinstrumenten. Was den Aufbau und die Gliederung in Rezitativ und Arie betrifft, ähneln die Kantaten einer Opernszene. Aber die Komponisten können in dieser kleineren und wendigeren Gattung vieles schreiben, was auf der Opernbühne so nicht möglich wäre. So wird die Kantate zum Experimentierlabor der barocken Vokalmusik. In Rom erlebt sie einen regelrechten Boom: Die High Society trifft sich jede Woche in den Palazzi der Kardinäle und der Mächtigen und veranstaltet dort musikalische Abende; angereichert mit Diskussionen über Sprache, Kultur und Ästhetik, einem guten Essen und den neuesten Klatschgeschichten. All das inspiriert den jungen Händel. Er trifft die bedeutendsten Komponisten, Musiker und Sänger seiner Zeit, hört ihre Musik, kann anschließend ausgiebig die Noten studieren und hat Gelegenheit, sich darüber auszutauschen. Außerdem kommt er mit italienischen Dichtern in Kontakt. Über 50 Kantaten schreibt Händel in Italien für verschiedenste Auftraggeber – unter anderem die Kantate „Lucrezia“, die zwischen 1706 und 1707 entsteht.

Der Text beschreibt das Seelentrauma der antiken Römerin Lucrezia und Händel zeichnet in seiner Musik das Bild einer aufgewühlten Frau, die von ihren Gefühlen hin und her gejagt wird – von Wut, Erschütterung und Verzweiflung. Kaum eine melodische Phrase ist musikalisch logisch, Lucrezia singt hektisch und mit unkontrollierten Sprüngen. Die Formen von Rezitativ und Arie sind ständig durchbrochen. Am Ende tötet sich Lucrezia mit dem Dolch, der Puls der Musik wird langsamer und bricht schließlich ab. So ein tödliches Finale wäre auf der barocken Opernbühne zu diesem Zeitpunkt undenkbar gewesen. In der Kantate geht es, weil hier die Handlung nicht auf der Bühne gespielt wird, sondern in der Vorstellung der Zuhörenden.



Lena Sutor-Wernich

Völlig unmöglich, dieses triebhafte Miststück zu vergewaltigen

aus Virginie Despentes: „King Kong Theorie“

Im Wagen sitzen drei Typen, alles Weiße, die typischen Vororthanseln. Weil sie zu dritt sind, wollen wir erst gar nicht einsteigen. Sie geben sich echt Mühe, nett rüberzukommen, ein paar Witze reißen und die Unterhaltung in Gang zu halten. Wir fallen auf ihr Argument rein, von wegen es sei saublöd, uns im Westen von Paris die Beine in den Bauch zu stecken, wo sie uns doch im Osten rauslassen könnten, wo wir es viel leichter haben würden, jemanden zu finden. Also steigen wir ein. Von uns beiden hab ich die größere Klappe, und die Entscheidung, da ruhig mitzufahren, geht natürlich auf meine Kappe. Doch kaum sind die Türen zu, wissen wir, dass wir Mist gebaut haben. Statt aber auf der Stelle zu brüllen: „Wir steigen wieder aus“, die ersten paar Meter, wo noch Zeit gewesen wäre, denkt sich jede von uns still in ihrer Ecke, dass es keinen Sinn macht, immer gleich Paranoia zu schieben und überall Sexualverbrecher zu vermuten. Schließlich haben wir uns doch schon über eine Stunde mit den Jungs unterhalten. Sie sind halt Abhänger, so weit ganz lustig, aber ganz bestimmt nicht aggressiv.

Neben all meinen anderen unauslöschlichen Erinnerungen nun auch diese hier: Nähe. Männerkörper in einem geschlossenen Raum, in den auch wir eingesperrt sind, mit ihnen zusammen. Ihr Lachen klingt wie das von Kerlen unter sich. Ein überlegenes Lachen, denn sie sind in der Überzahl. Als es passiert, tun sie, als wüssten sie selbst nicht so genau, was da eigentlich gerade geschieht, als sei die Vergewaltigung, die sich da gerade abspielt, nicht wirklich eine. So wie alle anderen Vergewaltigungen auch nie wirklich welche sind, schätze ich. Ich tippe, dass sich seither keiner der drei Typen jemals selbst für einen Vergewaltiger gehalten hat. Denn was sie da mit uns veranstaltet haben, war etwas ganz anderes. Zu dritt mit einem Gewehr gegen zwei Mädchen, die sie zum Auftakt bis aufs Blut durchgeprügelt haben: Natürlich ist das keine Vergewaltigung! Der Beweis: Wenn uns wirklich daran gelegen gewesen wäre, nicht vergewaltigt zu

werden, dann wären wir lieber gestorben oder es wäre uns gelungen, sie zu töten. Frauen, denen so etwas zustößt, reden sich die Vergewaltiger ein, haben womöglich sogar noch Spaß bei der Sache, solange sie mit dem Leben davonkommen.

Ich lerne immer wieder Frauen kennen, die mir erzählen „Ich bin vergewaltigt worden, damals war ich soundsoviel Jahre alt und das waren die näheren Umstände.“ Es passiert andauernd. Was aber hat man davon zu halten, dass man von der Gegenseite so gut wie nie hört „Ich habe Frau Soundso vergewaltigt, es ereignete sich an dem und dem Tag und das waren die näheren Umstände.“? Daran sieht man, dass die Männer noch immer ganz genau das tun, was die Frauen sich selbst über mehrere Jahrhunderte hinweg angewöhnt haben: Sie nennen das Kind ganz einfach nicht beim Namen, stutzen die Sache so zurecht, dass sie bloß nicht das Wort benutzen müssen, das auf treffende Art bezeichnen würde, was sie da eigentlich getan haben. Sie haben eine Alte aufgerissen, bei der sie erst noch „ein bisschen nachhelfen mussten“, haben sich vielleicht „zu doll gehen lassen“, oder ihre Eroberung war Nymphomanin, die natürlich nur so getan hat, als ob sie keinen Bock hätte. Aber wenn es am Ende doch passiert ist, dann deshalb, weil die Frau im Grunde ja einverstanden war. Dass man sie erst hat schlagen müssen, Drohungen aussprechen und dass sie davor, dabei und danach geheult hat, ändert daran überhaupt nichts. In den meisten Fällen kommt der Vergewaltiger ohne Gewissensbisse davon. Denn von Vergewaltigung kann doch gar nicht die Rede sein, es gab nur ein paar Schwierigkeiten. Männer verurteilen Vergewaltigungen. Wenn sie selbst so etwas veranstalten, ist das natürlich ganz was anderes.

In den ersten Jahren danach haben auch wir es vermieden, darüber zu sprechen. Die wenigen Male, die ich versucht habe, mir dieses Monstrum von der Seele zu reden, habe ich das Wort „Vergewaltigung“ umgangen: ich wurde „angegriffen“, „bedrängt“ oder whatever. Solange der entscheidende Begriff nicht fällt, bleibt der Angriff unspezifisch. Sich mit Absicht dumm zu stellen kann sich als eine nützliche Strategie erweisen. Wenn man nämlich erst einmal seine Vergewaltigung tatsächlich als eine solche bezeichnet, gerät der gesamte Überwachungsapparat in Bewegung: Willst du das wirklich, dass das, was dir da passiert ist, in der Öffentlichkeit herumposaunt wird? Willst du, dass Gott und

die Welt mit dem Finger auf dich zeigen, auf dich als eine Frau, der „das“ passiert ist? Und überhaupt, wie kann es sein, dass du da lebendig wieder rausgekommen bist? Eine Frau, der ihrer Würde etwas wert ist, hätte sich lieber umbringen lassen. Mein Überleben an sich spricht gegen mich. Also umgeht man das Wort lieber. Wegen all der Dinge, sie sich dahinter verbergen. Im Lager der Opfer ebenso wie im Lager der Angreifer macht man lieber einen weiten Bogen um den Begriff. Beidseitiges Schweigen im gegenseitigen Einverständnis.

Anhand zahlreicher Filme lässt sich nachvollziehen, wie Männer an der Stelle von Frauen auf eine Vergewaltigung reagieren würden. Blutbad, gnadenlos brutal. Die Botschaft, die sie uns damit rüberbringen, ist ziemlich klar: Wie kann es sein, dass ihr euch nicht brutaler zur Wehr setzt? Und genau das ist tatsächlich erstaunlich, dass wir nicht so reagieren. Eine althergebrachte, unerbittliche politische Maschinerie lehrt die Frauen, sich nicht zur Wehr zu setzen. Uns wird klar und deutlich mitgeteilt, dass uns etwas Schlimmeres überhaupt nicht passieren könnte, dass wir uns gleichzeitig aber weder verteidigen noch rächen sollten. Was hätte ich in jener Nacht nicht dafür gegeben, das, was meinem Geschlecht auferlegt wurde, einfach abzuschütteln und sie alle der Reihe nach zu erwürgen. Davon hätte ich mehr gehabt, als in der Haut derjenigen zu stecken, die sich nicht traut, sich zu verteidigen, die, weil sie eine Frau ist, mit Gewalt nichts zu schaffen haben darf, und weil die körperliche Unversehrtheit eines Mannes mehr zählt als die einer Frau.

Während der gesamten Vergewaltigung hatte ich in der Jackentasche meiner rot-weiß karierten Tedd-Jacke ein Klappmesser stecken, mit schwarz funkelndem Griff, tadellos funktionierendem Mechanismus und einer dünnen, aber sehr langen Klinge, geschärft und auf Hochglanz poliert. In der Nacht damals ließ ich das Messer ganz tief unten in meiner Jackentasche stecken und verschwendete daran keinen anderen Gedanken als nur diesen einzigen: hoffentlich kommt es ihnen nicht zwischen die Finger, hoffentlich kommt es ihnen nicht in den Sinn, damit herumzuspielen. Auf den Gedanken, das Messer selbst zu verwenden, bin ich gar nicht gekommen. Sobald ich kapiert hatte, was uns blühte, war ich von ihrer Überlegenheit überzeugt, einen anderen Gedanken ließ mein Hirn nicht zu.



Ein Schicksal schlimmer als der Tod

Über die historische Debattenkultur von Vergewaltigung und Ehre / von Mithu Sanya

Die abendländische Vorstellung von Ehre ist maßgeblich durch die klassische Antike geprägt. Hier konnotieren wir Ehre bei Männern anders als bei Frauen – andere Geschlechter sind in diesem Diskurs nicht vorhanden. Die Ehre des Mannes wird im öffentlichen Raum verhandelt, das heißt auf dem Schlachtfeld oder im Beruf. Entsprechend gab es „ehrliche“ – also ehrbare – und „unehrliche“ Berufe. Die Ehre der Frau dagegen wurde in ihrem Körper verortet, in ihrem „Jungfernhäutchen“ oder ihrem Status als ehrbare Ehefrau oder Witwe. Aus diesem Grund hatte auch nur sie etwas, das sie durch eine Vergewaltigung verlieren konnte. Da ihr Platz in der Gesellschaft maßgeblich durch ihre Ehre bestimmt war, wird dieser bei einer Vergewaltigung ebenfalls angegriffen und damit nicht selten ihre Existenzgrundlage. Zwar wurden Männerkörper in Kriegen nicht minder ausgebeutet, ihre Ehre war allerdings erst dann in Gefahr, wenn sie sich diesem System verweigerten, indem sie beispielsweise desertierten, woraufhin sie ebenfalls – meistens durch Hinrichtung – aus der Gesellschaft ausgeschlossen wurden.

Entsprechend wurde der Kampf um Lucrezias Ehre nicht auf dem Feld, sondern im Schlafzimmer ausgefochten. Als Sextus Tarquinius versuchte, sie mit gezogenem Schwert zum Beischlaf zu zwingen, weigerte sie sich mit den berühmten Worten, sie würde lieber sterben, als ihrem Mann untreu zu werden (also ihre Ehre zu verlieren). Nach der Tat fasste sie den Entschluss, sterben zu wollen, um zu verhindern, dass sich in Zukunft untreue Ehefrauen auf sie berufen könnten. An der Wahl der Argumente wird deutlich, dass es sich hier um ein Lehrstück handelt und nicht um ein historisch verbrieftes Geschehen. Wichtig war jedoch, dass Lucrezia durch den erzwungenen Geschlechtsakt ihrer Ehre beraubt wurde und es für sie nur eine Möglichkeit gab, diese zurückzuerlangen, nämlich den geschändeten Körper hinter sich zu lassen. Und so galt Lucrezias Freitod als heroische Tat.

Dass das zentrale Problem bei einer Vergewaltigung der Raub der Ehre war, ist in dem englischen Wort „rape“ – vom Lateinischen „rapere“, von dem unser Raub kommt – noch etymologisch enthalten, ebenso wie in dem deutschen Vorläuferbegriff zu Vergewaltigung, nämlich Notnunft (später Notzucht). Jacob Grimm führt ihn auf die germanische Wurzel „Noti neman“, also „mit Gewalt (Not) nehmen“, zurück. Auf Notnunft stand die Todesstrafe, aber nur wenn die Frau zuvor eine Ehre besaß, die ihr gestohlen werden konnte. Bei verheirateten Frauen und Witwen wurde ihr Leumund überprüft, bei unverheirateten Frauen ihr Körper.

Nirgendwo wird die Gleichsetzung des Verlusts der weiblichen Ehre mit dem sozialen Tod so gnadenlos auf den Punkt gebracht wie in dem Satz, Vergewaltigung sei ein „Schicksal, das schlimmer ist als der Tod“, eine Redewendung, die auf das antike Rom zurückgeht. Die Viktorianer griffen das Idiom so begeistert auf, dass es zu *der* Beschreibung für Vergewaltigung wurde. Doch das Verdienst, es ins 20. Jahrhundert transportiert zu haben, kommt Edwar Rice Bourroughs und seinem Megabestseller „Tarzan bei den Affen“ zu, in dem die US-Amerikanerin Jane Porter im afrikanischen Dschungel von einem Menschenaffen zu einem „Schicksal tausendmal schlimmer als der Tod“ entführt wird.

Mit dem beginnenden Christentum blieb das Konzept der weiblichen Geschlechtsehre konstant, doch galt Selbstmord nun als Sünde. Augustinus von Hippo deutete im 5. Jahrhundert folgenreich: „Entweder hat Lucrezia, nachdem sie vergewaltigt wurde, mit dem eigenen Selbstmord eine Unschuldige ums Leben gebracht. Dann kann sie nicht als tugendhaft verehrt werden. Lucrezia hat vielleicht insgeheim dem Geschehen zugestimmt und Lust verspürt, damit aber ihre Keuschheit verloren. In diesem Fall wäre sie eine Ehebrecherin gewesen und ebenfalls nicht tugendhaft.“ Dass eine Frau, die bei einer Vergewaltigung nicht umgebracht wurde, wünscht zu sterben, fand allerdings auch Augustinus angemessen. Tatsächlich ermaß sich an der Heftigkeit ihres Todeswunsches die Qualität der zerstörten Ehre: Je größer die Trauer, desto größer die geraubte Ehre. Sie durfte diesen Wunsch nur nicht mehr umsetzen. Im besten Fall siechte sie dahin und starb ohne eigenes Zutun. Es gab keine Rückkehr zum Status quo, ihr Lebensweg war unterbrochen und zwar unwiderbringlich.



Es ist erstaunlich, dass der vorsintflutlich erscheinende Begriff „Schändung“ sich bis ins dritte Jahrtausend hinein im StGB halten konnte. Der Begriff ist stark mit der früher vorherrschenden Vorstellung verknüpft, dass die Geschlechterehre durch eine sexuelle Handlung beschädigt wird und eben Schande über das Opfer bzw. dessen Familie und Ehepartner bringt.

Sexuelle Übergriffe beschädigen nun aber nach modernem Verständnis weder die Ehre des Opfer noch bringen sie Schande über dieses. Die - übrigens nur in der deutschen Fassung verwendete - Bezeichnung des Tatbestandes der Schändung ist folglich einerseits nicht mehr zeitgemäß. Zum anderen kann die Bezeichnung des Opfers als „geschändete Person“ von diesem als entwürdigend und beleidigend empfunden werden und sollte deshalb ersetzt werden.

Nora Scheidegger, Juristin







Faust et Hélène

Handlung nach Eugène Adenis' Gedicht und Lili Boulangers Anmerkungen in der Partitur

Faust schläft fiebrig und unruhig. Mephisto befiehlt den sie umgebenden Luftgeistern, ihn durch angenehme Träume zu beruhigen, was ihnen gelingt: Als Faust erwacht, ist er erfrischt und belebt. Er hat von Helena geträumt, jener Figur der griechischen Mythologie, die als schönste Frau ihrer Zeit galt und die nun auch Faust in den Bann gezogen hat. Vergessen ist Margarete, vergessen sind seine Studien – er will nun nur noch Helena sehen, sie besitzen, um die Essenz idealer Schönheit begreifen zu können und beginnt damit, sie aus der Antike extatisch herbeizurufen. Mephisto warnt vor der Gewaltigkeit dieses Wunsches, erweckt jedoch – bei bebender Erde und sich verdunkelnden Himmel – Helena aus ihrem Grab.

Helena erscheint in Nebel und Mondlicht und wirkt, je mehr sie sich nähert, verwirrt und ungehalten darüber, dass sie auf die Erde zurückgerufen wurde. Zu viel Schlimmes hat sie hier erlebt, zu viel Krieg und Leid, ausgelöst durch ihre Schönheit und die Männer, die für sie töteten. Das soll sich nicht erneut wiederholen! Doch Faust ist berauscht durch ihren Anblick und voller Verlangen. Die Hölle soll seine Seele haben, alle Folter sind ihm recht – für einen Kuss von ihr. Er bedrängt sie, pocht auf ihre Erinnerungen an Liebe und Leidenschaft, bis Helena schließlich das Leben in ihrem Körper und dessen Begierde spürt.

Während sich das Paar dem Liebestraum hingibt, zieht ein bedrohlicher Sturm auf und eine blutgetränkte Geisterarmee erscheint. Es sind – so weiß Mephisto – die griechischen Kämpfer, die für Helena ihr Leben im Trojanischen Krieg lassen mussten. Sie formen einen Kreis um Faust und Helena und drohen, sie mit in ihre Gräber zu ziehen. Faust muss Helena loslassen, um nicht mit ihr unterzugehen, doch er kann sich – gebannt durch ihre Schönheit – nicht aus ihrer klammernden Umarmung lösen. Der Geist von Paris erscheint und beansprucht Helena für sich, woraufhin Faust eifersüchtig den Kampf sucht. Doch er geht ohnmächtig zu Boden.

Lili Boulanger

Lilis Leben / von Wiebke Hoogklimmer

Lili Boulanger wurde am 21. August 1893 in Paris geboren und starb am 15. März 1918 mit 24 Jahren. Sie war die erste Frau, die in der 110-jährigen Geschichte des Prix de Rome diesen bedeutendsten Preis des französischen Musiklebens gewann. Bereits im Alter von 3 Jahren begleitete Lili Boulanger ihre Schwester Nadia zum Musikunterricht am Pariser Konservatorium. Die Schwestern entstammten einer musikalischen Familie, schon die Großeltern waren Musiker, ihr Vater – Ernest Boulanger – war ebenfalls Komponist, ihre Mutter, die der russischen Aristokratie entstammte, Sängerin und ehemals Schülerin ihres Mannes. Wegen ihres schwachen Gesundheitszustandes – Lili Boulanger war sehr früh an einer schweren Lungenentzündung erkrankt – erhielt sie nur unregelmäßigen Schul- und Musikunterricht. Dennoch hatte sie ab 1901 bereits kleine Auftritte als Pianistin und Violinistin.

1907 schrieb sie ihre ersten Kompositionen, die sie jedoch später vernichtete, als sie ab 1909 Kompositionsunterricht bei Georges Caussade und Paul Vidal erhielt. Drei Jahre später debütierte sie als Komponistin mit dem Vokalquartett „Renouveau“. Den Prix de Rome gewann sie 1913 mit der Kantate „Faust et Hélène“ für Tenor, Bariton, Mezzosopran und Orchester. Sie brach den mit dem Stipendium verbundenen Aufenthalt in der Villa Medici in Rom, zu dem sie ihre Mutter wegen ihrer Krankheit begleitete, vorzeitig aufgrund des 1. Weltkrieges und ihres verschlechterten Gesundheitszustands ab und kehrte nach Paris zurück. Dort komponierte sie kontinuierlich in dem Bewusstsein, ihr naher Tod könnte sie an der Vollendung ihrer Hauptwerke hindern. 1916 fuhr Lili Boulanger ein zweites Mal in die Villa Medici, diesmal begleitet von ihrer Schwester. Hier vertonte sie die beiden Psalmen „La Terre appartient à l'Eternel“ und „Ils m'ont assez opprimé“. Nachdem ihr der Arzt eine Lebenschance von maximal zwei Jahren diagnostizierte, kehrte sie erschöpft nach Paris zurück und schrieb ihr bekanntes „Pie Jesu“.

Lili Boulanger beim Prix-de-Rome / von Susanne Wositzka

1913 begannen die Vorrunden für den Rom-Wettbewerb, und schon jetzt erregte die Teilnahme Lilis Aufsehen: Verschiedene Journale und Fachzeitungen bildeten sie im Kreise der anderen Teilnehmer ab, es wurde über die Teilnahme einer Frau diskutiert. Lili fürchtete um ihr Weiterkommen im Wettbewerb, denn die Jury, in der u. a. Camille Saint-Saëns saß, war für ihre ausgesprochene Frauenfeindlichkeit bekannt. Lilis Prüfungsarbeit, die Kantate „Faust et Hélène“, kam in die Endrunde: „Schon nach der ersten Seite Partitur glaubte man, Zeuge eines Wunders zu sein und einer Offenbarung beizuwohnen. Lili Boulanger dirigierte, ein schmaler Schatten in einem weißen Kleid, so einfach, ruhig, ernst und lächelnd, ein unvergessliches Bild.“ Mit fünf von acht Stimmen hatte sie sich den 1. Preis des Grand Prix de Rome erspielt – ihre Kantate war die größte Sensation des Jahres: Zum ersten Mal hatte eine Frau gewonnen. Mit ihrem Sieg hielt ein weiteres Novum Einzug: Ab sofort waren auch Frauen in der Villa Medici zugelassen!



Vor mehreren Monaten warnte ich Musiker an dieser Stelle vor einer immanenten ‚rosa Gefahr‘: die Tatsachen ließen nicht lange auf sich warten, um mir Recht zu geben. Lili Boulanger hat im diesjährigen Rom-Wettbewerb über alle ihre männlichen Konkurrenten triumphiert und gewann den Ersten Großen Rompreis auf Anhieb, mit Souveränität, Tempo und Leichtigkeit; was die übrigen Kandidaten einigermaßen verstört zurückgelassen hat, schwitzten sie doch seit Jahren Blut und Wasser, um sich dem Preis unverdrossen zu nähern.

Damit kein Irrtum aufkommt: Der Sieg ist hart verdient. Es war nicht so, dass die Juroren ihr ritterlich den ersten Platz überließen. Im Gegenteil, sie verfahren mit dem 19-jährigen Mädchen sogar noch strenger als mit den übrigen Bewerbern. Die Frauenfeindlichkeit der Jury war bekannt. Der Eintritt einer Eva in das irdische Paradies der Villa Medici wurde von gewissen Patriarchen als totale Katastrophe gefürchtet. Folglich wurde die weibliche Kantate mit gnadenloser Aufmerksamkeit gehört, was ihr in dieser Atmosphäre den Stellenwert einer beeindruckenden und bedrohlichen feministischen Präsentation gab. Und es bedurfte der überwältigenden und unbestreitbaren Überlegenheit dieses Werks einer Frau, um über die Hausaufgaben der Studenten, in deren Gesellschaft sie sich befand, zu triumphieren.

Musica, 1913



Solgerd Isalv, David Lee

Die zersägte Jungfrau

Das magische Zerteilen von Damen, Pagen und Sklaven

Der Anstoß zum Trick ging von den größtenteils frei erfundenen Memoiren Robert-Houdins aus, in denen er über einen Trick mit einem zersägten Sklaven des imaginären Zauberers Torrini berichtet. Dieser soll ihn im Jahre 1828 vor Sultan Selim III in Konstantinopel vorgeführt haben: Der Sklave wird in eine Kiste gesteckt, deren Deckel man vernagelt. Die Kiste wird entzwei gesägt, die Hälften werden den Zuschauern vorgeführt und unter einem Tuch verborgen. Unter Hokuspokus und bengalischem Feuer verschwindet das Tuch und zwei identische Sklaven erscheinen. Zunächst ein reines Phantasieprodukt, das nie auf der Bühne gezeigt wurde, nahm der Trick im Jahre 1921 konkret Gestalt an.

Drei Zauberer nehmen für sich in Anspruch, den Trick erfunden zu haben: Selbit, Horace Goldin und The Great Leon. Als erster brachte ihn Selbit im Januar 1921 in Finbury Park Empire in London auf die Bühne. Er ließ seine Assistentin am Hals, an Händen und Füßen fesseln und befestigte die versiegelten Seile außen an der Kiste. Der Deckel wurde zugenagelt. Selbit schob Metall- und Glasplatten in an der Kiste angebrachte Kerben und sägte anschließend mit beträchtlicher Anstrengung – die Kiste war aus richtigem Holz – seine Assistentin entzwei, welche der zerstörten Kiste anschließend jedoch unversehrt wieder entstieg. Horace Goldin führte seine Fassung zum ersten Mal im März 1921 bei einem Bankett auf. Er zersägte zunächst einen Hotelpagen, ging aber bei der ersten öffentlichen Vorführung des Tricks auch zum Zersägen von Damen über. The Great Leon führte seine Version im Frühjahr 1921 an der amerikanischen Westküste in sicherer Entfernung von Goldins Anwälten auf. Er steigerte den Gruseffekt des Tricks indem er Beinattrappen am Kistenende anbrachte. In den 1930er Jahren nahm Goldin die Idee in einer besonders blutrünstigen Fassung noch einmal auf: er teilte, umgeben von Krankenschwestern und mit einer Ambulanz vor dem Bühnenausgang, seine stets vollständig sichtbare Assistentin mit Hilfe einer Kreissäge in zwei Hälften. Auch heute noch hat diese klassische Illusion nichts von ihrem Reiz verloren. Beinahe jeder der zur Zeit führenden Illusionisten führt seine eigene Version der zersägten Jungfrau vor.

Die Fragmentierung des weiblichen Körpers / von Hartmut Böhme

Die Fetischisierung des weiblichen Körpers erzwingt den Ausschluss der Frau. Fetischisierung und Verkultung der Frau, ihre Idolisierung, das Spiel der Galanterie und der rhetorischen Kunst der Verführung: es sind nichts als Taktiken der Zurichtung, die unterhalb der pretiosen Formeln, eine klare Sprache führt, ohne sie auszusprechen: die Frau hat ihre Zerlegung in sexualisierte Körperfragmente hinzunehmen als Lohn für ihren Preis. Ihre erotische Feier funktioniert nur auf der Basis ihrer Zerstückelung. Gerade als Idol und Fetsch des Begehrens wird sie anatomisiert nach Maßgabe der Partialtriebe und zu einem Kunstleib rekombiniert, der dem herrischen Signifikat, dem maitre phallus, zu Diensten ist. Im courtoisen Spiel wird der Frauenleib zum öffentlichen Schauplatz des phallischen Narzissmus. Im Medium ihres gloriolen Körpers findet eine Selbstvergottung des priapischen Prinzips statt, das den Text regiert. Dies Verfahren hat in der Tat Zukunft.





Die Helen-Skala

Ein Maß für Schönheit / von Helmut Höge

Nach Claude Lévi-Strauss entsteht Kultur dort, wo die Männer über den Austausch von Frauen eine Beziehung untereinander herstellen. Zuerst wird die Königstochter Io von den Phoinikern geraubt (sagen die Perser), dann wird Europa von den Hellenen gekidnappt und gleich danach auch noch die Medea in Kolchis. Im zweiten Geschlecht wird dann Helena von Paris geraubt, was den Trojanischen Krieg und die Irrfahrt des Odysseus zur Folge hat. Der Geschichtserzähler Herodot fand es übertrieben, dass man wegen eines Frauenraubs gleich einen Krieg beginnt. Er gab den Griechen deswegen die Hauptschuld an den ganzen Feindseligkeiten. Die Phoiniker behaupteten daneben etwas anderes: Io hätte sich in den Kapitän verliebt und sei dann freiwillig mit ihm gegangen.

War es Frauenraub, -handel oder freie Entscheidung? Die Frage, ob die Frauen Subjekt oder Objekt der Handlung sind, ist bis heute nicht entschieden. Der Raub der schönen Helena hatte gravierende Folgen für unsere Kultur. US-Gräzisten entwarfen dafür die sogenannte Helen-Skala: Ein Helen ist danach das Maß an Schönheit, das notwendig ist, um eine feindliche Flotte zu vernichten.

Mythos Schönheit / von Sarah Hunt

Die Furcht der Frauen, nicht als schön zu gelten, ist durchaus begründet. Wir sind uns schon in ihrer Jugend schmerzhaft bewusst, dass sich die Abweichung von der Norm dessen, was unsere Gesellschaft als „schön“ betrachtet, für jede Frau und jedes Mädchen negativ auswirkt. Frauen und Mädchen, die von gängigen Schönheitsnormen abweichen, erleben Diskriminierung am Arbeitsplatz und messbare Hürden bei Lohnerhöhung und Beförderung. Die Definition von „Schönheit“ ist heutzutage dermaßen eng, überhöht und verwestlicht, dass ihr im echten Leben fast keine Frau gerecht werden kann. Und genau das ist der Zweck der Sache. Naomi Wolf sprach in „Der Mythos Schönheit“ völlig zu Recht von der „Schönheitsarbeit“ – Arbeit, Geld und Mühe, die Frauen investieren, um ihr Äußeres „instand zu halten“ und ihr körperliches Selbst an das enge Stereotyp konventioneller Schönheitsstandards anzupassen; dies sei, so Wolf, eine neue „dritte Arbeitsschicht“ neben der „zweiten Schicht“ der Care-Arbeit.

Zwei Versionen einer Geschichte

Mariame Clément und Daniel Cohen im Gespräch

Euch verbindet eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit bei den Bregenzer Festspielen. Euer „Don Quichotte“ hat 2019 große Wellen geschlagen, nun sollte die Groß-Produktion nach Darmstadt kommen; doch sie musste aufgrund der Pandemie verschoben werden.

Wie kamt ihr auf „Lucrezia“ / „Faust et Hélène“ als Alternative?

Wie seid ihr vorgegangen?

Daniel Cohen: Unsere Suche nach einem neuen Repertoire anstelle von „Don Quichotte“ war durch Corona natürlich sehr pragmatisch bestimmt. Wir suchten nach Werken mit wenigen Solist*innen und einer theatrale Handlung, die nicht auf physischer Intimität beruht. Ich habe eine Liste mit Stücken begonnen, die unter diesen Bedingungen möglich sind, und diese dann viel mit Mariame besprochen. Wir hatten zusammen bald eine Shortlist von 22 Stücken, später – nach praktischen Überlegungen – noch fünf, und am Ende zwei, von denen wir überzeugt waren, sie gut machen zu können. Wir haben also nicht nach zwei sich perfekt ergänzenden Werken gesucht, sondern uns war am wichtigsten, dass wir bei den Proben nicht so viele Corona-Sorgen haben müssen und möglichst gut arbeiten können.

Mariame Clément: Ich bin nicht immer so experimentierfreudig wie ich es mir wünsche, eher ein „Kontrollfreak“, ich hab gern alles vorbereitet. Nun bin ich aber extrem dankbar für diese Gelegenheit, über meinen Schatten zu springen und „outside the box“ zu denken. Das erfordert jedoch großes Vertrauen. Ich hätte es nicht mit irgendwelchen anderen Kollegen machen können als mit Daniel, Julia und Marcos; bei ihnen war ich sicher, – mit dem großen Vertrauen, das zwischen uns ist – dass da etwas entstehen wird.

Daniel Cohen: Mariame ist auch für mich eine Traumpartnerin und ich bin froh, dass sie die Herausforderung angenommen hat, denn ich finde, dass unser Theater mit diesem Repertoire wirklich reicher ist.

Was hat euch schließlich konkret an „Lucrezia“ interessiert?

MC Erst einmal Händel! Seine Musik ist immer wieder genial! Und der Text ist so vielschichtig, dass wir in jeder Probe neue Bedeutungen und Details gefunden haben.

DC Tatsächlich haben Mariame, Marcos und ich schon die musikalischen Proben zusammen gemacht und dort den Text, die Musik und die Verbindungen erkundet. Das gemeinsam entwickeln zu können, war einfach ein Traum: Wir haben mit den Sänger*innen in Workshops zu Alter Musik viel ausprobiert und nachgedacht.

MC Und dann natürlich diese Frau, diese Frauenfigur, auf die man sich konzentrieren konnte! Mir war wichtig, Lucrezia als normale, heutige Frau zu zeigen und ich wollte alles sehr echt haben. Deshalb sind die Kostüme von Julia Hansen je nach Besetzung der Darstellerin verschieden und auch die Vorgänge auf der Bühne, die Bewältigungsmechanismen, sind unterschiedlich und persönlich. Vergewaltigung ist ein sehr heikles Thema, und ich finde erschütternd zu sehen, wie in diesem Libretto alle Elemente, Gefühle und Vorwürfe, die wir von heute kennen und hinterfragen können, schon da sind.

DC Ja, schon beim zweiten Rezitativ ist zum Beispiel klar, dass Lucrezia angeblich selbst schuldig sei. Mio delitto, meine Tat, meine Schuld. Ganz selbstverständlich!

MC Und ohne dass man versteht, wann genau das passiert ist! Im ersten Rezitativ sagt sie noch „Möge der grausame Verbrecher bestraft werden“, dann singt sie eine Arie und dann kommt das zweite Rezitativ, in dem sie sagt „Ja, vielleicht wollen die Götter mich für mein Verbrechen bestrafen“. Und man denkt: Moment mal, wessen Verbrechen? Und genau so ist es, bis heute! Die Schuld wird einfach verschoben. Die Frau war zu provokativ oder zu schön. Lucrezia ist also wie eine Vorlage dazu, wie das heute noch ist. Deswegen haben wir versucht, das so modern und ganz konkret zu zeigen: Ihr Nach-Hause-Kommen, der Gang zur Polizei und die Anzeige, das Weiterleben. Konkrete, echte Lebenszeit; echte 20 Minuten ihrer und unserer Zeit. Das ist in der Oper extrem selten.

Lili Boulangers „Faust et Hélène“ erscheint auf den ersten Blick sehr gegensätzlich zu Händel. Was hat euch hier gereizt?

MC Mich hat sofort begeistert, ein Werk von Lili Boulanger zu machen, deren Musik ich zuvor nicht kannte. Es ist eine sehr komplexe, reiche und sinnliche Musik, aber die Geschichte ist sehr kurios, konzeptionell und abstrakt. Man ist sehr weit weg vom Realismus, Naturalismus und sogar von Psychologie. Und das ist unglaublich reizvoll.

DC Auch meine persönliche Liebesgeschichte mit Lili Boulanger hat erst mit dieser Produktion angefangen. Ich kannte ihren Namen, aber nicht ihre Musik; und als ich die Kantate gefunden habe, war ich sofort verliebt. Mit 19 Jahren hat sie das geschrieben – diese Vorstellung ist unglaublich! Man hört die reife Stimme einer gestandenen Komponistin, keiner Anfängerin, und ihr Niveau in Sachen Orchesterinstrumentation ist auf einer Stufe mit Ravel und Debussy. Eine unglaubliche Arbeit, ein großes Genie! Und auch musikalisch hat das Stück keine reale Zeit, es ist rein abstrakt. A piece on drugs!

MC Ja, so haben wir das erlebt! Daher fand ich es falsch, die Handlung zu psychologisieren und eine reale Lebenssituation schaffen zu wollen. Es ist viel interessanter, sie in ihrer Abstraktheit als Spiegelsituation zu „Lucrezia“, die eine sehr konkrete Geschichte beschreibt, zu erzählen.

Wir haben hier das Setting einer Zaubershow gewählt, das ich als magisch anziehend empfinde und auch als Metapher für die Oper funktioniert: Die Handlung basiert auf Illusionen und Lügen, an die wir jedoch innigst glauben wollen. Dabei müssen wir uns fragen: Warum applaudieren wir, wenn eine junge Frau in zwei Hälften zersägt wird? Warum fühlen wir uns großartig unterhalten, wenn Frauenfiguren entführt, vergewaltigt, ermordet werden, Selbstmord begehen oder verrückt werden? Es ist eine Show, die schon lange läuft, eine Erzählung, die wir lange kennen und bei der alle Beteiligten wissen, welche Rolle sie spielen müssen. Obwohl wir wissen, dass ihre Werte und Ideale mehr als überholt sind. Helena wird in die Rolle einer „femme fatale“ gedrängt, hat die Erwartungen an sie, den „male gaze“ wenn man so will, – ideale Schönheit als einziger Lebenszweck – längst verinnerlicht. Faust kann sich nicht von seiner toxischen Männlichkeit lösen. Mephisto hat leichtes Spiel, das System ist stabil.

Wie ist dir eine szenische Verbindung der beiden Kantaten gelungen, Mariame? Welche Gemeinsamkeiten hast du gefunden?

MC Beide Stücke haben die Objektifizierung der Frau zum Thema.

Bei „Lucrezia“ geht es um eine vergewaltigte Frau, die sich am Ende der Kantate umbringt. Und „Faust et Hélène“ zeigt eine mythische Schönheit, die die Schuld für Krieg, Tod, Mord und Verbrechen trägt und trotzdem ein Begierdeobjekt ist. Diese Stücke miteinander zu verbinden, zeigt, wie pervers dieses System ist: Man stellt eine Frau auf ein Podest, man begehrt sie, man mordet für sie und dann ist sie daran schuld. Die Frau ist heilig, aber sie muss auch immer bestraft werden.

Wir fanden nun interessant, dass diese beiden Stimmen – Lucrezia und Helena – in den Dialog treten und vielleicht versuchen, einen Ausweg zu finden; aus dem System und den Erzählweisen ihrer Geschichten. Lucrezia lebt wie wir seit der Kindheit mit dem Helena-Bild und diesem Frauenmythos; den Geschichten über Helenas Schönheit, ihr Frau-Sein, ihrer Schuld. Das verinnerlicht man irgendwie: Wir sind Schuld am Unglück, verdienen es, bestraft zu werden. Und wenn wir nicht bestraft werden, dann machen wir es selbst, und bringen uns um, wie Lucrezia es tut. Und es war interessant zu zeigen, wie Lucrezia diese „femme fatale“ trifft, ihre wirkliche Geschichte versteht, die ganz anders als im Mythos ist, und dieser vielleicht dadurch dekonstruiert wird. „Lucrezia“ ist also eine Art, die Geschichte zu erzählen, und „Faust et Hélène“ ist die gleiche Geschichte, aber eine abstraktere Version davon.

Ihr spielt im Bühnenbild von „Don Quichotte“. Wie funktioniert das?

DC Es war ein interessantes Experiment, das Bühnenbild von Julia Hansen nochmal zu nutzen. Das war, wie einen alten Freund in einem neuen Kontext wiederzusehen und eine tolle Art, Theater zu machen.

MC Interessanterweise ging unser „Don Quichotte“ um Männlichkeit und Heldentum. Wir benutzen für „Lucrezia“ das Bild und die Intimität des Badezimmer, in dem vormals ein Mann über sein Mann-Sein reflektiert hat, nun für eine Szene mit einer Frau, die über Selbstmord nachdenkt. Und in „Faust et Hélène“ haben wir das abstrakte Schluss-Bild übernommen, ein Theater auf dem Theater. Da geht es um den point of view. Wer erzählt unsere Geschichte?

IMPRESSUM

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettel LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ DES TECHN. DIREKTORS & TECHN. LEITER AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater / Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow 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 Zöller (Damen) / Brigitte Helmes / Simone Louis, Malin Ferran (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

Textnachweise zitiert aus:

Vahland, Kia: Das Nein in den Augen. Süddeutsche Zeitung, 1. Juli 2016.
Blaich, Doris: Ein musikalisches Seelendrama. SWR2, Musikstück der Woche, 2. April 2015.
Despentes, Virginie: King Kong Theorie. Dt. Übersetzung Kerstin Krolak. Berlin Verlag: Berlin, 2017.
Sanyal, Mithu: Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens. Nautilus Flugschriften: Hamburg, 2016.
Scheidegger, Nora: Das Sexualstrafrecht in der Schweiz. Grundlagen und Reformbedarf. Stämpfli: Bern, 2018.
Hoogklimmer, Wiebke: Lili Boulanger. In: Clairières dans le ciel. Thorofon: Bühl, 2003.
Wosnitzka, Susanne: Lili Boulanger zum 120. Geburtstag. In: Viva Voce: 2013, Heft: 96.
Rosswag, Isabella: Die zersägte Jungfrau. www.zauberzentrale.de
Böhme, Hartmut: Erotische Anatomie. Fragmentierung des Körpers [...] In: Benthien, Claudia / Wulf, Christoph (Hg.): Körperteile. Eine kulturellen Anatomie. Rowohlt Verlag: Reibek bei Hamburg, 2001.
Höge, Helmut: Raub und Reise der Helena. In: taz, 4. August 1998.
Hunt, Sarah: Hunt – auf der Suche nach einer neuen Weiblichkeit. Edition 12: Berlin, 2016.



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTS-FÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf LEITUNG KOMMUNIKATION Kai Rosenstein REDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2021 / 2022 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils Heck HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 13 REDAKTIONSSCHLUSS 30.11.2021 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

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





STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

