

LUCIA DI LAMMER- MOOR

LUCIA DI LAMMERMOOR

107 SAISON 2018/2019



LUCIA DI LAMMERMOOR

Oper in drei Akten von Gaetano Donizetti
Libretto von Salvatore Cammarano
nach «The Bride of Lammermoor» von Sir Walter Scott

Lord Enrico Ashton **Ernesto Petti**
Miss Lucia **Rosa Feola/Svetlana Moskalenko****
Sir Edgardo di Ravenswood **Fabián Lara**
Lord Arturo Bucklaw **Hyunjai Marco Lee***
Raimondo Bidebent **Tassos Apostolou**
Alisa **Ena Pongrac***
Normanno **Karl-Heinz Brandt**
Tänzer_innen **Jonas Furrer, Giuliano Guerrini,
Lukas Hofmann, Mirjam Karvat, Ivan Yaher**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

** am 02., 13., 19., 27. Januar 2019 und am 02. Februar 2019

Chor des Theater Basel

Extrachor des Theater Basel

Sinfonieorchester Basel

In italienischer Sprache, mit deutschen und englischen
Übertiteln.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht
gestattet.

Musikalische Leitung **Giampaolo Bisanti**
Inszenierung **Olivier Py**
Bühne und Kostüme **Pierre-André Weitz**
Licht **Bertrand Killy**
Chorleitung **Michael Clark**
Dramaturgie **Juliane Luster**
Musikalische Assistenz/Nachdirigat
Giuseppe La Malfa
Studienleitung **Thomas Wise**
Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov**
Regieassistenz **Ulrike Jühe**
Bühnenbildassistenz **Pierre Lebon,
Frederik Constantin Schweizer**
Kostümassistenz **Simone Caroline Leimgruber**
Dramaturgieassistenz **Nina Wiener**
Regiehospitantz **Leila-Louise Schmutz**
Kostümhospitantz **Hannah Elizabeth Campbell**
Inspizienz **Thomas Kolbe**
Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung
Claudia Christ

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Jason Nicoll, Yaak Bockentien**
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**
Ton **Cornelius Bohn, Roman Huber**
Requisite **Kerstin Anders, Aysha Schnell, Corinne Mayer,
Jarmila Ramjoue, Bernard Studer, Hans Wiedemann**
Maske **Susanne Tenner, Naemi Frischknecht,
Carolina Schorr**
Ankleidedienst **Mario Reichlin, Elisa Thönen,
Barbara Bürgin, Stefanie Drechsle, Nicole Persoz,
Anja Oelhafen, Olivia Lopez, Gönül Yavuz**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**
Kostümfundus **Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 19. Oktober 2018 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause

Uraufführung 26. September 1835 im Teatro San Carlo,
Neapel

Presenting Sponsor

iwb



DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Normanno, ein Gefolgsmann Lord Enrico Ashtons, und seine Männer sind auf der Suche nach einem Fremden. Enrico beklagt, dass sich seine Schwester Lucia weigert, Arturo Bucklaw zu heiraten – eine Heirat, die die in politische und wirtschaftliche Schwierigkeiten geratene Familie retten könnte. Raimondo, der Erzieher Lucias, begründet die Weigerung mit ihrer Trauer um die kürzlich verstorbene Mutter. Normanno behauptet, dass sich Lucia heimlich mit Edgardo di Ravenswood, Enricos Erzfeind, trifft. Enrico schwört Rache.

Lucia wartet mit ihrer Vertrauten Alisa auf Edgardo. In einer Vision ist ihr der Geist einer Frau erschienen, die aus Eifersucht von einem Ravenswood ermordet worden war. Ihre Leiche fand man in einem Brunnen, dessen Wasser sich daraufhin blutrot färbte. Alisa warnt Lucia, dass Enrico ihr Geheimnis entdeckt haben könnte.

Edgardo teilt Lucia mit, dass er am nächsten Tag nach Frankreich abreisen müsse. Davor wolle er jedoch die Familienfehde beenden und offiziell um ihre Hand anhalten. Lucia zögert, Edgardos Hass bricht wieder aus, sie kann ihn beruhigen, und beide schwören sich ewige Treue.

ZWEITER AKT

Enrico hält weiter an den Hochzeitsplänen fest. Normanno hat alle Briefe Edgardos an Lucia abfangen lassen und stattdessen einen gefälschten Brief aufgesetzt, der Edgardos Untreue belegen soll.

Als Lucia Enrico gesteht, bereits mit Edgardo verbunden zu sein, überreicht ihr Enrico den gefälschten Brief. Er bedrängt sie, das Unheil, das ihrer Familie droht, endlich abzuwenden und in die Heirat einzuwilligen. Raimondo gelingt es schließlich, Lucias Widerstand zu brechen.

Arturo trifft in Ravenswood ein. Enrico entschuldigt Lucias Verhalten mit der Trauer um ihre Mutter. Ein letztes Mal wehrt sich Lucia gegen ihr bevorstehendes Schicksal, dann unterschreibt sie den Ehevertrag. Edgardo stürzt herein,

Lucia bestätigt ihre Unterschrift, und er verflucht sie und die gesamte Familie Ashton.

DRITTER AKT

Edgardo ist verbittert über Lucias Treuebruch. Enrico will Rache für die erlittene Beleidigung. Sie fordern einander zum Duell am nächsten Morgen.

Die Hochzeit wird gefeiert, als Raimondo berichtet, dass Lucia wahnsinnig geworden sei und ihren Ehemann ermordet habe.

Lucia erscheint, vom Wahnsinn gezeichnet beschwört sie Szenen der Vergangenheit herauf, fantasiert die Vereinigung mit Edgardo und bricht zusammen.

Edgardo wartet auf Enrico. Männer berichten ihm, dass Lucia den Verstand verloren habe. Die Totenglocken künden von Lucias Tod. Edgardo nimmt sich das Leben.

«ICH WILL GEFÜHLE AUF DER BÜHNE HABEN, KEINE SCHLACHTEN.»

Gaetano Donizetti

Gaetano Donizetti (geboren 1797) wächst in ärmlichen Verhältnissen ausserhalb der Stadtmauern Bergamos auf. Was an Geld fehlt, fehlt jedoch nicht an Aufmerksamkeit: Gaetano wird zum Musikunterricht geschickt. Der deutsche Komponist Johann Simon Mayr, der den Musikunterricht für mittellose Kinder initiiert hatte, erkennt die Begabung des Jungen und wird Donizettis Mentor. Er schickt den Achtzehnjährigen schliesslich zum Studium nach Bologna. Donizettis erster einaktiger Oper aus dem Jahr 1816 werden bis zum Ende seines Lebens etwa siebzig weitere folgen. Bis zu fünf Opern komponiert Donizetti pro Jahr – das Komponieren für die Bühne ist zu jener Zeit immer noch ein Handwerksberuf, und der Hunger auf neue Werke gross.

Zu Beginn stehen Donizettis Werke noch im Schatten und unter dem Einfluss des Stils von Gioacchino Rossini, der das italienische Opernschaffen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Italien massgeblich prägte. Nachdem sich Rossini nach der Uraufführung seiner letzten Oper «Guillaume Tell» 1829 von der Bühne verabschiedet hatte, rücken Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti in die erste Reihe der italienischen Opernkomponisten vor. Beide prägen mit ihren Werken die musikalische Romantik in Italien um 1830. Das Jahr 1830 leitet für Donizetti zudem eine neue Schaffensphase ein. Mit «Anna Bolena» wird erstmals eine tragische Oper Donizettis mit grossem Erfolg aufgeführt, und es entstehen in den folgenden Jahren einige seiner bis heute bekanntesten Opern – darunter «L'elisir d'amore», «Maria Stuarda» und: «Lucia di Lammermoor».

In nur sechs Wochen fertigt Donizetti die Komposition auf ein Libretto von Salvatore Cammarano. Entstanden ist die Oper als Auftragswerk für das Teatro San Carlo in Neapel. Die Proben sollten im Juli 1835 beginnen, allerdings stand das Theater zu dieser Zeit kurz vor dem Bankrott – zu viele Miss-

erfolge hatten stattgefunden, das Publikum war ausgeblieben und mit ihm auch die notwendigen Einnahmen. Als Konsequenz wird die Direktion des Theaters zu grossen Teilen entlassen. Für die Verbliebenen ist der Auftrag klar: Erfolg. Dieser Erfolg wird nicht lange auf sich warten lassen. Donizettis «Lucia di Lammermoor» übertrifft alle Erwartungen und behauptet seither ihren Stammplatz im – nach den Aufführungen in Wien und Paris 1837 auch internationalen – Opernrepertoire.

Die Handlung basiert auf dem Roman «Die Braut von Lammermoor» von Sir Walter Scott, der 1819 erscheint. Scotts Roman besticht mit seiner bisweilen düsteren, gespenstischen Atmosphäre, die angefüllt ist mit detailreichen Charakterzeichnungen der handelnden Personen und gesellschaftlichen Zustände. Im besten Sinne eines Schauerromans fehlen auch hexenartige Gestalten nicht, die Vorgänge um die tragische Heldin der Geschichte Lucy Ashton kommentieren, vorausahnen und hier und da beeinflussen. Cammarano schmilzt das Personal und auch den Verlauf der Geschichte auf ein Minimum zusammen. Für Donizetti ist so die ideale Grundlage für seine Komposition geschaffen, die sich in «Lucia di Lammermoor» durch ihre musikalische Psychologisierung der Hauptfiguren auszeichnet. Die Oper und vor allem ihre Titelheldin werden im 19. Jahrhundert zum Symbol für die durch gesellschaftliche Zwänge rücksichtslose Zerstörung nicht nur einer Liebesgeschichte, sondern zweier Menschenleben – so kommt es nicht von ungefähr, dass sich sowohl Gustave Flaubert in «Madame Bovary» als auch Lew N. Tolstoi in «Anna Karenina» auf diese Oper beziehen.

1840 geht Donizetti nach Paris, auch hier feiert er Erfolge, es entstehen Opern wie «La favorite» oder «La fille du régiment». Nach Station in Wien als Kammerkapellmeister und Hofkomponist kehrt Donizetti nach Paris zurück, «Don Pasquale» wird 1843 uraufgeführt. Immer häufiger werden in diesen Jahren die Symptome einer Geschlechtskrankheit, die sich Donizetti wohl in seiner Jugendzeit zugezogen hatte. Geistig verwirrt wird Donizetti schliesslich wieder zurück nach Bergamo gebracht, wo er am 8. April 1848 stirbt – viertausend Menschen begleiten den Komponisten auf seinem letzten Weg durch Bergamo.



DIE SCHÖNHEIT DES KLANGS, DER STIMME – DAS IST BELCANTO

Ein Gespräch mit Giampaolo Bisanti

Gaetano Donizettis «Lucia di Lammermoor» ist ein Herzstück des Belcantorepertoires. Was zeichnet Belcanto als Gesangsstil und als Gattungsbegriff aus?

Belcanto meint zunächst die sehr ausdrucksstarke, feinsinnige und vor allem auf die Gesangsstimme fokussierte Art des Komponierens, in der die Stimme über das Orchester und über das Drama hinauswächst. Entstanden ist der Belcanto im frühen 19. Jahrhundert in Italien. Charakteristisch für diese Gattung ist die Verschmelzung von Koloraturen, Cantabilepassagen und vielen hohen Tönen, mit denen vor allem die Sopran- und die Tenorstimmen brillieren sollten. Um zu verstehen, welche Bedeutung der Belcanto in der Vergangenheit, vor allem im 19. Jahrhundert, hatte, müssen wir bei Vincenzo Bellini, dem meiner Meinung nach ersten Meister dieser Kunstform, beginnen. Wirft man einen genaueren Blick in die Partituren Bellinis, der im Vergleich zu Donizetti oder Verdi nur wenige Opern komponiert hat, fällt auf, wie reduziert, geradezu minimalistisch er das Orchester einsetzt. Bellinis Genie war es, alle Charakterzeichnungen, alle Schönheiten, alles Drama seiner Opern mit geringster Orchesterbegleitung herauszuarbeiten – alles wird durch die Stimme erzählt. Donizetti entwickelt den Belcantostil weiter. Er verwendet die Stimme auf die gleiche Art wie Bellini, verändert aber den Einsatz des Orchesters, fügt Instrumente wie zum Beispiel Hörner, Trompeten, Posauern und Schlagwerk in seinen Instrumentierungen hinzu und lässt es farbenreicher erklingen. Von Donizetti gelangen wir direkt zum Frühwerk Verdis, in dem sich so etwas wie ein Stil des späten Donizettis ausmachen lässt, den Verdi wiederum stetig weiterentwickelt bis hin zu den offenen Formen, die wir von Wagner kennen. Bellini und Donizetti konzentrierten ihr Schreiben, ihr Komponieren auf die Schönheit des Klangs, der Stimme – das ist Belcanto.

Es gilt der Ausspruch, das Singen fange da an, wo das Sprechen nicht mehr möglich sei. Trifft das in besonderer Weise auf diese Art des Gesangs zu, die gerade den Emotionen in all ihren Facetten so viel Raum öffnet?

Im Belcanto gibt es eine sehr enge Verbindung von Text und Musik. Die Komponisten arbeiteten sehr eng mit ihren Librettisten zusammen, denn es war ihnen sehr wichtig, dass das Libretto zur Musik, die sie im Kopf hatten, passte. Donizetti und Verdi waren bekannt dafür, sich heftig und leidenschaftlich mit ihren Librettisten zu streiten. Im Falle von «Lucia di Lammermoor» ist bereits die Vorlage, der Roman von Sir Walter Scott, eine fantastische Ausgangslage, um die emotionalen Spielräume, Tiefen und Untiefen dieser Geschichte mittels des Belcanto in Musik zu fassen. Wobei immer gilt: Orchester, Musik, Worte stehen ausschliesslich im Dienst der Stimmen und des angestrebten dramatischen Stils.

Trotzdem haftet dem Belcanto das Klischee des Künstlichen, des Stimmakrobatischen an, es ginge mehr um die Show der Interpret_innen als den Inhalt. Worauf fusst dieses Klischee, und trifft es auch auf «Lucia di Lammermoor» zu?

Auch für dieses Klischee ist «Lucia di Lammermoor» und der neue Weg der Belcantointerpretation, den Donizetti hier einschlägt, ein sehr gutes Beispiel. Donizetti konfrontiert die Stimme mit zahlreichen zu bewältigenden Hürden. Auf der einen Seite exaltierter, hochemotionaler Gesang, auf der anderen Seite extreme gesangstechnische Herausforderungen, die fast schon mechanisch anmuten: viele schnelle Noten, rhythmisch hochanspruchsvolle Koloraturen und extreme Höhen, auch wenn diese nicht explizit ausgeschrieben sind. Im Belcanto gibt es die Tradition, die es den Sänger_innen erlaubt, Spitzentöne einzubauen, wenn sie gebraucht werden. Ich stimme den Dirigent_innen nicht zu, die die Meinung vertreten, man sollte gerade das nicht tun, weil es nicht komponiert sei. Die Seele des Belcanto ist, die Stimme zu präsentieren – sowohl in den Cantabilestücken als auch in den eher technischen und virtuosen Abschnitten.

Bei «Lucia di Lammermoor» wurden oft und auch noch nach Donizettis Tod verschiedene Duette und Arien in eine andere Tonart transponiert.

Um das richtig einzuordnen, müssen wir in die Zeit zurück-

reisen, als der Komponist, als Donizetti und auch die Sänger_innen, die ihm zur Verfügung standen, noch am Leben waren. Die Komponisten hatten die Aufgabe, ihre Kompositionen für die Sänger_innen so angenehm wie möglich auszugestalten und auch entsprechend zu verändern. In «Lucia di Lammermoor» sind sehr viele solcher Änderungen vorgenommen worden. Zum Beispiel spielen wir Lucias erste Arie «Regnava nel silenzio» in der jetzigen Version in D-Dur, ursprünglich aber hatte Donizetti die Arie in Es-Dur komponiert. Auch die Wahnsinnszene hatte Donizetti ursprünglich in einer anderen Tonart komponiert, als wir sie heutzutage hören. Das Duett zwischen Enrico und Lucia im ersten Akt war von Donizetti in A-Dur verfasst worden. Nach Donizettis Tod empfanden viele Sänger_innen die vorgegebenen Tonarten als zu hoch und transponierten die Tonart um einen Ganz- oder Halbton tiefer. So entstand die Version, die wir heute kennen und spielen. Viele Veränderungen und Striche wurden bereits vom Komponisten vorgenommen und nach seinem Tod von Ricordi, dem Verleger von Donizettis Opern.

Was ist Donizetti bei «Lucia di Lammermoor» gelungen – in nur sechs Wochen Entstehungszeit –, das diese Oper bis heute so herausragend macht?

Ich würde auf nicht eine Note dieser Oper verzichten wollen. Meiner Meinung nach ist es Donizettis beste Oper. Wie es üblich war, sind die Hauptpartien für Sopran, Tenor und Bariton geschrieben worden, aber wie Donizetti zum Beispiel die Baritonpartie anlegt, war absolut neu zur damaligen Zeit und verweist bereits auf die typischen Baritoncharaktere, wie wir sie schliesslich bei Verdi kennenlernen sollten. In Bellinis Opern hat der Bariton musikalisch gesprochen immer nur ein Gesicht. Enrico dagegen beginnt ein realer, ein vielschichtiger Charakter zu werden. Im ersten Akt ist er verärgert, fast wütend, im zweiten Akt ist er streng, unnachgiebig, und gleichzeitig hören wir die grosse Liebe, die er für seine Schwester empfindet, er fleht sie geradezu an, sich seinen Wünschen zu beugen, und schliesslich sein Mitgefühl und auch Schuldgefühl, wenn Lucia dem Wahnsinn verfällt. Diese Vielfalt an Emotionen in einer Baritonpartie gab es bis dato nicht, und es ist sowohl musikalisch als auch dramaturgisch eine neue Art und Weise, die Rolle des Baritons zu konzipieren.

Der wohl bekannteste Moment dieser Oper ist die Wahnsinnszene. Wie kann es gelingen, Wahnsinn zu komponieren?

Donizetti hat einen enormen Reichtum an Klangfarben für die Szene komponiert, und dies mit sparsamster Begleitung im Orchester. Als Donizetti über die Klangfarbe grübelte, welche wohl am besten Lucias emotionale Zustände ausdrücken könnte, fielen ihm die schwingenden Klänge einer Glasharmonika ein. In Neapel gab es zur Zeit der Uraufführung von «Lucia di Lammermoor» nur einen Glasharmonikaspieler, der jedoch vom Theater nicht bezahlt wurde. Also verliess er türensclagend das Theater, und Donizetti stand ohne Glasharmonikaspieler da. Er musste seine Idee neu überdenken und übergab diesen Part der ersten Flöte. Die Flöte ist das Instrument, das am allerbesten zu einer Sopranstimme passt. Heute kommt in den meisten Fällen die Flöte zum Einsatz. In der Arie gibt es zudem die berühmte, allein von der Flöte begleitete Kadenz, die übrigens nie von Donizetti auskomponiert worden war. Donizetti hatte lediglich eine sehr simple Kadenz und einen zweitaktigen Abschluss am Ende notiert. Die Kadenz wurde nach Donizettis Tod hinzugefügt, um Lucia ein bestmögliches und stimmlich möglichst beeindruckendes Ende zu ermöglichen. Der Dialog zwischen Flöte und Sopran ist schlicht fantastisch.

Donizetti lässt die Oper nach Lucias Tod nicht enden, sondern überlässt es Edgardo, die Geschichte zu beschliessen. Auch das war sehr ungewöhnlich für die damalige Opernkompositionspraxis.

Es war üblich, auch Donizetti handhabte es in seinen früheren Opern so, dass die Sopranistin die Oper beendete, bei «Lucia di Lammermoor» weicht er von dieser Konvention ab. Donizetti orientiert sich am Roman von Sir Walter Scott, aber er hätte seine Oper auch mit dem Tod von Lucia enden lassen können, er wollte jedoch die Geschichte zu Ende erzählen: Edgardo ist auf dem Friedhof und betrauert sein Schicksal und das seiner Familie, da erklingt die Totenglocke und man teilt ihm Lucias Tod mit. Er beweint seine Geliebte und begeht schliesslich Selbstmord. Entstanden ist die für mich persönlich allerschönste Musik in dieser Oper.

Formgeschichtlich hat Donizetti mit Edgardos Sterbeszene inmitten der Grabmale seines mit ihm untergehenden Geschlechts einen doppelbödigen Geniestreich vollbracht, da er das Prinzip der Finalarie in der Auflösung beibehielt: der Wahnsinnszene Lucias als der Finalarie im tradierten, der Primadonna vorbehaltenen Sinn folgte nun eine Primo uomo. Das war nicht nur dramaturgisch konsequent, da über den individualpsychologischen Aspekt von Lucias Wahnsinn hinaus diese Szene den übergreifenden Lebenspessimismus anschaulich macht.



DIE BRAUT VON LAMMEMMOOR

Luciens Seele jedoch war stark, und obwohl unberaten und sich selbst überlassen, hätte sie vieles ertragen können, sie hätte ertragen können die Klagen ihres Vaters, sein Murren gegen das, was er die Tyrannei der herrschenden Partei nannte, seine unaufhörlichen Vorwürfe über Ravenswoods Undank, seine endlosen Vorlesungen über die Mittel, wodurch Verträge aufgehoben und vernichtet werden. Auch hätte sie mit Geduld ertragen oder mit Verachtung zurückweisen können die bitteren Reden und heftigen Ausbrüche ihres Bruders und die ungebührliche und zudringliche Einmischung von andern Freunden und Verwandten. Aber es ging über ihr Vermögen, der unaufhörlichen Verfolgung ihrer Mutter zu widerstehen oder sich derselben zu entziehen, denn Lady Ashton hatte mit Hintansetzung jedes anderen Wunsches die ganze Kraft ihres starken Gemütes aufgebieten, die Verbindung ihrer Tochter mit Ravenswood zu zerreißen und eine ewige Scheidewand zwischen den Liebenden zu errichten, indem sie Lucie mit Bucklaw vermählte. Da sie eine weit tiefere Kenntnis des menschlichen Herzens hatte als ihr Gemahl, so wusste sie, dass sie auf diese Art einen schweren und entscheidenden Schlag gegen den führen würde, den sie als ihren Todfeind ansah, und sie zögerte nicht, ihren Arm zu erheben, wiewohl sie wusste, dass die Wunde von dem Herzen ihrer Tochter geteilt werden würde. Mit diesem festen und ernstesten Vorsatz drang sie in jede Falte der Seele ihrer Tochter; sie nahm abwechselnd jede Maske an, die ihr zum Zwecke dienlich schien und bereitete nach Lust die Werkzeuge, durch welche das Gemüt von seinem gefassten Vorsatze abgezogen werden kann.

Es war von der höchsten Wichtigkeit, die Verbindung zwischen den Liebenden abzuschneiden, und Lady Ashton erlangte durch ihr Gold und Ansehen einen so blinden Gehorsam von allen, die um ihre Tochter waren, dass in Wahrheit nie eine belagerte Festung enger eingeschlossen war, während zu gleicher Zeit Miss Ashton allem äusseren Anschein nach unter keinem Zwange stand. Die Grenze von ihres Vaters Herrschaft wurde für sie die unsichtbare Zauberlinie

eines Feenschlosses, über die von aussen nichts Unerlaubtes herein und von innen nichts hinaus kann. Auf diese Art fiel jeder Brief, in welchem Ravenswood Lucien die triftigen Gründe seines verlängerten Aufenthalts in der Fremde mitgeteilt hatte, und mehr als ein Billett, das die arme Lucie an Ravenswood gesandt hatte, in die Hände ihrer Mutter. Sie verbrannte die Papiere so regelmässig, als sie dieselben durchlas, und wenn sie dieselben in Rauch und Kohlen vergehen sah, lächelte sie mit zusammengebissenen Lippen und mit einem Frohlocken in ihrem starren Blick, welches ihre Zuversicht ausdrückte, dass die Hoffnungen der Schreibenden bald eben vernichtet sein sollten.

Gewöhnlich trifft es sich, dass der Zufall den Ränken derer behilflich wird, die sich geschickt eines jeden Wechsels derselben zu bedienen wissen. Ein Gerücht kam von dem Kontinente, das wie andere Gerüchte der Art auf manchen wahrscheinlichen Umstand, aber auf keinen wahren Grund gebaut war, meldend, dass der Herr von Ravenswood auf dem Sprung stehe, sich mit einer reichen und vornehmen fremden Dame zu vermählen.

Es wurde dafür gesorgt, dass dies Gerücht aus verschiedenen Wegen nach dem Schlosse Ravenswood gelangen möge, denn Lady Ashton wusste wohl, dass dies Gerücht an Wahrscheinlichkeit gewinnen müsse, wenn es von verschiedenen Seiten wiederholt würde.

Von allen Seiten gedrängt, und gewissermassen zur Verzweiflung getrieben, unterlag Luciens Gemüt der beständigen Feindung und Verfolgung. Sie wurde finster und zerstreut und wandte sich, gegen ihren Charakter und ihre Gewohnheit, oft mit Eifer und Heftigkeit gegen die, von denen sie sich belästigt sah. Ihre Gesundheit fing an zu wanken, und ihre hektischen Wangen und ihre unruhigen Augen bezeugten, dass ihre Lebensgeister von einem Fieber erschüttert würden. Dies würde die meisten Mütter zu Mitleid bewegt haben; aber Lady Ashton, die fest und entschieden in ihrem Vorsatze war, sah dies Schwanken von Gesundheit und Besinnungskraft mit keiner grösseren Teilnahme an, als ein Ingenieur auf die Türme einer belagerten Stadt hinblickt, wenn dieselben unter dem Feuer der Artillerie zu wanken beginnen, oder vielmehr sie beleuchtete diese Verstim-

mung und Launenhaftigkeit als Zeichen von Luciens hinsterbendem Entschluss, so wie es der Fischer an dem Zapfeln des angenehmen Fisches wahrnimmt, dass er denselben bald landen könne.

St. Judä, die von Lucie selbst ausbedungene letzte Frist, war da, und weder Briefe noch Nachrichten von Ravenswood. Aber Nachrichten waren da von Bucklaw und von seinem trauten Genossen Craigengelt, die am frühen Morgen ankamen, um die Verlobung zu vollziehen und das Nötige zu unterzeichnen.

Es war aus Rücksicht auf den Gesundheitszustand der Miss Ashton beschlossen worden, dass ausser den unmittelbar beteiligten Personen niemand bei der Unterzeichnung der Pergamente zugegen sein sollte. Es war ferner bestimmt worden, dass den vierten Tag nach Unterzeichnung des Kontrakts die Vermählung gefeiert werden sollte, eine Massregel, die Lady Ashton für gut hielt, um zu verhüten, dass Lucie von Neuem auf ihre alte Widersetzlichkeit verfielen. Doch dies war allem Anschein nach nicht zu befürchten. Sie hörte von den gemachten Anstalten mit der stummen Gleichgültigkeit der Verzweiflung oder vielmehr mit einer Fühllosigkeit, die in der Betäubung ihres Gemütes gegründet war. Für einen so unachtsamen Beobachter wie Bucklaw war in ihrem Benehmen kein viel grösseres Sträuben zu erkennen, als einer jeden schüchternen jungen Dame anstehen mochte, doch konnte er es sich nicht verbergen, dass sie eher der Wahl ihrer Eltern nachgab als eine Neigung zu seinen Gunsten zeigte.

Als der Bräutigam seine Morgengrüsse dargebracht hatte, wurde Lucie einige Zeit allein gelassen, doch bemerkte ihre Mutter, dass der Kontrakt vor Mittag unterzeichnet werden müsse, damit die Heirat glücklich sein möge.

Lucie liess sich für diese Gelegenheit ankleiden, wie es dem Geschmack ihrer Umgebung gefiel, und sie ward folglich glänzend geschmückt. Ihre Kleidung bestand aus weisser Seide und Brüsseler Spitzen, und ihr Haar war geschmückt mit einer Menge Juwelen, deren Glanz einen scharfen Gegensatz zu der Totenblässe ihres Gesichtes bildete und zu ihrem trüben und irren Blick.

Sir William Ashton unterzeichnete den Kontrakt mit juristischer Förmlichkeit und Genauigkeit, sein Sohn mit militärischer Nonchalance, und Bucklaw, der so schnell unterschrieb, als Craigengelt die Seiten wenden konnte. Es war nun an Miss Ashton, die Schriften zu unterzeichnen. Beim ersten Versuch begann sie mit einer trockenen Feder zu schreiben, und als dieser Umstand entdeckt war, schien sie nach wiederholtem Versuche unfähig, ihre Feder in das silberne Tintenfass zu tauchen, das gefüllt vor ihr stand. Die Wachsamkeit von Lady Ashton half dieser Verlegenheit ab. Ich selbst habe den unseligen Kontrakt gesehen und in den deutlichen Buchstaben, womit der Name von Lucie Ashton auf jeder Seite gezeichnet ist, nur eine sehr wenig zitternde Hand bemerkt, was ihren Gemütszustand zur Zeit der Unterzeichnung offenbart. Aber die letzte Unterschrift ist unvollständig, verwischt und bekleckelt, denn während ihre Hand sie schrieb, hörte man den Hufschlag eines Pferdes am Tor, worauf man Schritte in der äusseren Galerie vernahm und eine Stimme hörte, die im befehlenden Tone dem Widerstande der Dienerschaft Trotz bot. Die Feder fiel Lucien aus der Hand, während sie mit einem schwachen Schrei ausrief: «Er ist gekommen – er ist gekommen!» Kaum hatte Miss Ashton die Feder fallen lassen, als die Türe des Gemaches aufflog, und der Herr von Ravenswood in das Gemach trat. Er stellte sich gerade in die Mitte des Gemachs, dem Tische gegenüber, an dem Lucie sass, auf die er, als wenn sie allein in dem Zimmer gewesen wäre, die Augen mit einem Ausdruck heftete, worin sich tiefer Schmerz und lebhaftes Entrüstung vermischten.

Nach dem erschütternden Auftritte, der auf dem Schlosse stattgefunden hatte, wurde Lucie auf ihr Zimmer gebracht, wo sie eine Zeit lang in völliger Betäubung verblieb. Später jedoch, im Laufe des folgenden Tages, schien sie sich erholt zu haben. Sie gewann zwar nicht ihre vollen Kräfte, aber eine Art flüchtigen Leichtsinnes, der ihrem Charakter und ihrer Lage fremd war, und der zuweilen von tiefer Stille und Niedergeschlagenheit und mürrischer Laune unterbrochen wurde.

Am Tag der Vermählung schien Lucie in ihrer leichten Laune zu sein. Unter tausendfachem Jubelgeschrei kamen sie glücklich auf dem Schlosse an. Die Instrumente spielten nun die rauschendsten Tänze, die Tanzenden ergaben sich

ihrem Vergnügen mit einem von Lust, Jugend und Fröhlichkeit erzeugten Eifer, als auf einmal ein heller, durchdringender Schrei den Tanz und die Musik aufhielt. Alle standen erstarrt, doch als der Schrei wiederholt wurde, riss Colonel Ashton eine Kerze von dem Wandleuchter und forderte den Schlüssel der Brautkammer. Als es ihm gelungen war aufzutun, fand er den Bräutigam an der Schwelle ausgestreckt liegen, und um ihn herum alles im Blute schwimmen. Ein Schrei des Entsetzens entfuhr allen Anwesenden. Bucklaw, der noch atmete, wurde vom Boden erhoben und nach einem Gemache gebracht. Während dieser Zeit suchten Lady Ashton, ihr Gemahl und ihre Begleiter Lucie in dem Brautbette und dem Gemache vergeblich, als einer der Begleiter etwas Weisses in der Ecke des altmodischen Kamins entdeckte. Hier fanden sie das unglückliche Mädchen, halb sitzend, halb liegend mit aufgelöstem Haar, ihr Nachtkleid zerrissen und blutbefleckt, mit gläsernen Augen und die Züge von wildem Wahnsinn verzogen. Als sie sich entdeckt sah, schnatterte sie, schnitt Gesichter, und deutete auf sie mit ihren blutigen Fingern mit der Haltung einer frohlockenden Besessenen. Die ganze Nacht verblieb sie im Wahnsinn. Am Morgen verfiel sie in einen ganz bewusstlosen Zustand. Den nächsten Abend, sagten die Ärzte, würde die Krisis der Krankheit eintreten. So war es. Zuckungen folgten auf Zuckungen, bis der Tod sich einstellte, ohne dass sie fähig gewesen wäre, ein erklärendes Wort über den schrecklichen Auftritt zu äussern.

Bucklaw ging später ins Ausland und kehrte nicht mehr nach Schottland zurück; auch hörte man nie von ihm, dass er auf die Umstände seiner unglücklichen Heirat angespielt habe.

Sir Walter Scott



WIE PATRIARCHALE MACHT EINE FRAU IN DEN WAHNSINN TREIBT

Ein Gespräch mit Olivier Py

«Lucia di Lammermoor» gilt als ein Schlüsselwerk der Musikromantik. Was macht für dich den Kern dieser Oper aus?

Während meiner Arbeit an dieser Oper hat sich mein Blickwinkel auf das Werk sehr verändert. Wie vermutlich viele, hatte auch ich verschiedene Vorurteile gegenüber dieser Oper. Ich habe «Lucia di Lammermoor» sehr oft auf der Opernbühne gesehen und hatte immer den – zugegeben sehr oberflächlichen – Eindruck, dass sei eine Oper, die ausschliesslich für die Sänger_innen und die Zurschaustellung einer bestimmten Gesangsakrobatik geschaffen wurde. Mit dieser Einschätzung lag ich völlig falsch, wie ich sehr schnell gemerkt habe, nachdem ich nur etwas tiefer und genauer in dieses Werk hineingeschaut habe: Es gibt in dieser Oper jede Menge zu erzählen.

Das Libretto dieser Oper basiert auf einem Roman von Sir Walter Scott ...

«Die Braut von Lammermoor» war im 19. Jahrhundert bei Erscheinen derart erfolgreich, dass der Roman sehr bald für das Theater adaptiert und auch für die Oper entdeckt wurde – es gibt zahlreiche Opern, die auf diesem Roman basieren. Die Geschichte, die Scott erzählt, ist rätselhaft und schaurig zugleich. Die Szene der wahnsinnigen Lucy kam dem damaligen Operngeschmack durchaus entgegen, denn die wahnsinnige Frau war ein sehr beehrtes Sujet auf den Opernbühnen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wollte man Geschichten von den Schattenseiten der Menschen, ihren Extremen erzählen – sei es Wahnsinn, Mord oder Gewalt. Diese vernichtenden Kräfte und wie sie in die Beschaulichkeit einer Erzählung einbrechen, war immer öfter auf den Bühnen zu erleben. Zudem hatte man die Nacht als mystischen Erzählrahmen auch für die Bühne entdeckt.

Welche Bedeutung hat das Frauenbild, das uns in dieser Oper vermittelt wird, für deine Inszenierung?

Ich bin mir sehr sicher, dass ich diese Oper anders inszeniert hätte, wenn es die #MeToo-Bewegung nicht gegeben hätte. Als ich begann, mich mit «Lucia di Lammermoor» zu beschäftigen, war ich sehr an dieser neuen, weltweiten feministischen Bewegung interessiert. Inzwischen bin ich fest davon überzeugt, dass wir gerade die Opern des 19. Jahrhunderts aus einem feministischen Blickwinkel heraus neu betrachten müssen. Frauen sind die interessantesten Charaktere in diesen Opern, die nicht zu Unrecht zum Beispiel «Tosca» und nicht «Cavaradossi», oder «Carmen» und nicht «Don José» etc. heissen. Die Aufgabe für mich als Regisseur besteht nun darin, einen Weg zu finden, die Geschichten dieser Frauen, die in einer patriarchalen Gesellschaft gefangen sind, zu inszenieren. Dieser Umstand tritt gerade heute so deutlich hervor wie selten zuvor.

Berühmt ist die Oper vor allem für die Wahnsinnszene Lucias – kurz nachdem sie ihren Ehemann ermordet hat. Warum verfällt Lucia dem Wahnsinn?

Lucia hat keine Ahnung, was mit ihrem Körper passiert, sie weiss nichts von dem Begehren, das sie so stark empfindet. Für sie ist das etwas Seltsames, Verrücktes. Diese Unwissenheit können wir uns heute kaum noch vorstellen. Im 19. Jahrhundert war Lucia ein Symbol für die gequälte, gepeinigte, in Unkenntnis gehaltene Frau, die schliesslich im Wahnsinn endet. «Lucia di Lammermoor» ist eine Oper, die auf sehr eindrückliche Weise davon erzählt, wie patriarchale Macht eine Frau in den Wahnsinn treibt.

Lucia ist ein Spielball der sie umgebenden Männer. Wird sie von diesen Männern je als eigenständige Persönlichkeit wahrgenommen?

Edgardo und Enrico sind beide grausam zu ihr. Edgardo ist oft aggressiv, spricht ständig über das Töten und zeigt kein Mitgefühl für Lucia. Edgardo zwingt seine Schwester in ein Leben, das sie nicht möchte und fühlt sich gleichzeitig schuldig. Zwischen den beiden Männern herrscht erbitterte Rivalität, sie fordern sich zum Duell, das aber interessanterweise nie stattfinden wird – weder im Roman noch in der Oper. Im Roman versinkt Edgardo im Moor auf dem Weg zum Duell, in der Oper nimmt er sich zuvor das Leben.

Cammarano hat in seinem Libretto die durchaus umfangreiche Familie Lucys auf Lucia und ihren Bruder Enrico reduziert. Wie verändert sich dadurch das Beziehungsgefüge zwischen den beiden?

Enricos Lebensumstände, sein ganzes Dasein sind in grosser Gefahr – aufgrund des politischen Wandels muss er um sein Leben fürchten. Einerseits verkauft er seine Schwester aufgrund politischer und wirtschaftlicher Interessen, andererseits versucht er aber auch, Lucia durch die Hochzeit mit Arturo in Sicherheit zu bringen. Im Roman ist es übrigens die Mutter Lucias, die ihre Intrigen spinnt. In meiner Inszenierung möchte ich wegen der Konzentration auf Bruder und Schwester ein Augenmerk auf die inzestuöse Komponente der Verbindung zwischen Lucia und Enrico legen. Für mich ist es mehr als eindeutig, wie sehr und auf welche Art und Weise Enrico seine Schwester liebt. Im Roman gibt es ein weiteres Detail, das mich sehr interessiert: Ihr zukünftiger Ehemann ist offensichtlich homosexuell und lebt mit einem anderen Mann zusammen. Er sagt zu ihr, dass er ihr ein guter Ehemann sein werde, sie könne tun, was immer sie wolle, unter der Bedingung, dass sein Begleiter weiterhin bei ihm leben könne. Sogar in der Hochzeitszene ist dieser andere Mann anwesend.

Sir Walter Scotts Roman spielt zu Beginn des 18. Jahrhunderts, bezieht sich aber auf eine reale Begebenheit aus dem 17. Jahrhundert. Salvatore Cammarano, der Librettist, verlegt die Handlung vermutlich um weitere einhundert Jahre vor und verwischt die Möglichkeit einer genauen historischen Zuordnung. Welche Bedeutung hat die dargestellte Zeit in deiner Inszenierung?

Die Theater- und Opernbesucher des 19. Jahrhunderts waren daran gewöhnt, durch die historischen Rahmen der Handlung hindurchzuschauen und das für ihre Zeit Relevante herauszufiltern. Ich bringe niemals eine Zeitepoche eins zu eins auf die Bühne. Stattdessen verwende ich verschiedene zeithistorische Elemente, wobei es mir vor allem um die Emotionen, die durch diese Elemente evoziert werden, geht.

Du zitierst zum Beispiel die Hysterieforschungskapaden in Paris zur Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Warum hast du dich dafür entschieden?

Ich wollte mich damit auseinandersetzen, wie Wahnsinn,

Verrücktheit, Hysterie in Verbindung mit Frauen zu dieser Zeit wahrgenommen wurden. Das Wort Hysterie kommt aus dem Griechischen, bedeutet Uterus und legt den absurden Fakt nahe, dass Frauen die Hysterie per se in sich tragen. Als ich die Herkunft des Wortes Hysterie erfahren hatte, veränderte sich mein Denken. Der französische Neurologe Jean-Martin Charcot erfand eine Krankheit, die nicht existierte: die Hysterie. Er hat die Krankheit im wahrsten Sinne des Wortes inszeniert und ihre Symptome in seinen Dienstagsvorlesungen im Hôpital de la Salpêtrière mit seinen Patientinnen vorgeführt. Die Fotodokumentation diente ihm als probates Mittel, um den Beweis für die Existenz dieser Krankheit zu erbringen und festzuhalten. Wir haben also dieselbe Inszenierungsmaschinerie im Krankenhaus und auf der Opernbühne, um sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch zu demonstrieren, dass Frauen verrückt sind. Wenn wir eine Geschichte wie die Lucias in diesem Licht betrachten, werden wiederum andere Dinge für uns noch deutlicher: zum Beispiel die Gewalttätigkeit der patriarchalen Gesellschaft, die sich hier auf der Bühne offenbart.

Es ist bekannt, dass einige Frauen sich bewusst auf das Spiel in Charcots Vorlesungen eingelassen haben, um weiterhin in seinem Blickfeld zu bleiben, wahrgenommen zu werden. Ist diese durchaus auch emotionale Abhängigkeit ebenso bei Lucia erkennbar?

Ja, meiner Meinung nach ist dieses Verhalten in der Beziehung zwischen Raimondo und Lucia zu finden. Raimondo interpretiere ich als eine Figur, die einem Arzt wie Charcot ähnelt, etwas Väterliches hat, der vor allem jedoch Lucia manipuliert und seinen Einfluss auf sie ausnutzt. Sie macht und sagt, was er von ihr erwartet. So lässt sie sich auch auf die Zwangsehe mit Arturo ein. Er überzeugt sie mehr oder weniger davon, sich zu opfern. Da Lucia bewusst im Unklaren über all die Vorgänge und Ränke gehalten wird, gibt es für sie keine Möglichkeit, diesen Zwängen zu entfliehen. Lucia hat keine Wahl. Das ist eine Tragödie. Am Ende dieser Tragödie wird es keinen Gewinner geben – sie verlieren alle.

In der Salpêtrière wurde etwas wie eine riesige optische Maschine konstruiert, um die unsichtbaren Grundlinien eines Kristalls zu dechiffrieren: die grosse, territoriale, experimentale, magische Maschine der Hysterie. Und um den Kristall zu dechiffrieren, musste man ihn zerbrechen, sich von seinem Bruch faszinieren lassen, ihn nochmals zerbrechen, Maschinen erfinden, die geeignet waren, den Bruch sichtbarer, geregelter zu machen, ihn wieder zerbrechen, um zu sehen!



DIE ÄRA DES PSYCHOLOGISCHEN EXPERIMENTS

Als grundlegende Eigenschaft der weiblichen Natur wurden Nervenzartheit und Kränklichkeit zum Inbegriff einer Feminität erhoben, in der sich das Hin- und Hergeworfensein zwischen Ohnmacht und Macht der bürgerlichen Frau reflektierte. Da sie ihren Zorn, ihre Wünsche und ihre Aggressivität nicht offen äussern durfte, sondern im Gegenteil hinter einer Mauer von Schuldgefühlen verbergen musste, wurden diese schliesslich zu einer Quelle von Ungereimtheiten bezüglich ihrer eigentlichen Identität.

Die Hysterie symbolisierte als soziokulturelles Deutungsmuster einen Kult weiblicher Kränklichkeit, der sich schliesslich als gängiger Lebensstil in Form eines Wechsels von Widerstand und Unterwerfung durchsetzen konnte. Krankheit wurde zum weiblichen Vorrecht innerhalb einer männlichen Kultur, in der die Frauen die ihnen zugewiesene Rolle der Leidenden und Pflegebedürftigen willig akzeptierten.

Im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert spielte die jeweilige Familiengeschichte für die Pathogenese der Hysterie eine bedeutende Rolle. Wenn man allgemein sagt, dass die Rolle des übermächtigen Vaters bei gleichzeitig schwacher Mutterbindung für die Hysterikerin eine so grosse Bedeutung spielte, entsprach dieser Umstand zugleich dem kulturellen Verständnis einer Frau, deren Schicksal einem patriarchalischen Ehemann und damit unweigerlich auch dem Psychiater ausgeliefert war. Die Hysterikerin, die auf der Suche nach ihrer Ich-Identität den Weg zu der «Mutter» nicht gefunden hatte, blieb somit in einer ihr fremden Kultur gefangen.

Da der Psychiater durch seine ärztliche Definitionsmacht an der Entwicklung dieses kulturellen Deutungsmusters, d. h. an einem spezifischen Entwurf weiblicher Identitätsbildung beteiligt war, war er für die Hysterikerin zur entscheidenden Bezugsperson geworden, bei der sie ihre Selbstdarstellung im ganzen Ausmass ihrer Widersprüchlichkeit entfalten

konnte. Hinter dem äusseren Erscheinungsbild einer «femmelade» wie auch dem einer «femme-enfant» hinterliess sie den zwiespältigen Eindruck einer Potenzialität, welche zugleich der kulturellen Dämonisierung von Weiblichkeit entsprach. Diese Dämonisierung der Frau erfuhr ihren Niederschlag in der Vorstellung von einer unberechenbaren weiblichen Natur.

In der Geschichte der Hysterie spielte Charcot eine bedeutende Rolle, da er nicht nur nach Massgabe naturwissenschaftlicher Methoden die Verwissenschaftlichung der Hysterieforschung forcierte, sondern sich auch als Beherrscher dieses Leidens darstellte. Foucault zufolge kommt bei Charcot der Höhepunkt einer Entwicklung zum Ausdruck, in welcher sich die ärztliche Macht in extremer Form ausbilden konnte. Der Arzt diagnostizierte und klassifizierte nämlich nicht mehr nur eine scheinbar objektive Krankheit im Sinne vorgegebener Symptome, sondern produzierte diese unter experimentellen Bedingungen vermittels der Hypnose und der Suggestion selber.

Mit dieser künstlichen Hervorrufung hysterischer Symptome erlangte Charcot jene Autorität und Macht, die ihm den Ruhm einbrachte, in die Geheimnisse der hysterischen Mechanismen eingeweiht zu sein. Unter Aufrechterhaltung eines hierarchischen Verhältnisses zwischen Hypnotiseur und Hypnotisiertem demonstrierte er ärztliche «Wohltätigkeit» von oben herab, indem er durch öffentliche Experimente seinen Hysterikerinnen kurzfristig zu Publizität und Berühmtheit verhelfen konnte.

Die wesensmässige Beziehung zwischen Hypnotiseur und dem Hypnotisierten beruht auf einer Machtausübung, in der mittels äusserlicher Eingriffe wie z. B. mit Wortsuggestionen der in Trance befindliche Patient zum reinen Objekt degradiert wird. Dem in die Schranken der Passivität verwiesenen Patienten bleibt es lediglich vorbehalten, die vom Hypnotiseur hervorgerufene Krise des Körpers zu demonstrieren. Das nunmehr dramatisch erlebte Ereignis, wie es sich im hysterischen Anfall materialisiert, setzt dabei notwendig voraus, dass eine wie auch immer geartete affektive Beziehung oder eine Abhängigkeit zwischen beiden Personen besteht.

Jeder fremdsuggestierte Bewusstseinsinhalt wird somit durch das Medium des Körpers und vermittelt seiner Ausdrucksbewegungen symbolisch wiedergegeben oder nachgeahmt. Aus Letzteren wird wiederum auf das Innenleben der fremden Seele geschlossen. Dabei werden in hypnotischem Zustand alle hemmenden und konkurrierenden Gegenvorstellungen ausgeschaltet. Wenn einerseits die Aktivität und die Macht des Hypnotiseurs dabei im Mittelpunkt des Ereignisses stehen, so richtet sich die Aufmerksamkeit gleichwohl auf denjenigen, der die hervorgebrachten Wirkungen erleidet. Unklar an diesem Verhältnis blieb jedoch, wem von beiden die vorrangige Stellung in Bezug auf die Beeinflussung und Interpretation dieser demonstrierten Vorgänge zukam. Dies ist denn auch der Skandal, den Charcot mit seinen berühmten Hysterikerinnen in der Salpêtrière hervorrufen sollte, und der zugleich seinen Ruhm begründete. Charcots Machtdemonstrationen blieben jedoch rein spektakulärer Natur, d. h. sie waren im wahrsten Sinne des Wortes eine Theatervorführung, in welcher sich die Hysterikerin als vortreffliche Schauspielerin entfalten konnte. Der eigentliche Punkt aber, der diese öffentlichen Demonstrationen schliesslich in Misskredit brachte und zugleich die Ohnmacht Charcots selbst bezeugte, war, dass die Ära des psychologischen Experiments auch nicht die mindeste Aufklärung über die Kausalität dieses Leidens brachte.

Charcots öffentliche Demonstrationen liessen in der Tat den Eindruck aufkommen, dass seine in der Hypnose befindlichen Patientinnen mit seinen Wortsuggestionen identifikatorisch in Einklang standen. Dies lässt sich jedoch nur mit seiner übermässigen Machtstellung im Rahmen eines Asyls erklären, in dem Kritik, Zweifel und Widerstand auf die übelle Art und Weise systematisch unterbunden wurden. Die widersprüchlichen Auffassungen über das Wesen der Frau, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend zu einem radikalen Dualismus in dem kulturellen Deutungsmuster von Weiblichkeit dieser Epoche zuspitzen sollten, fanden auch innerhalb des medizinischen Diskurses hinsichtlich der Frage der Heilbarkeit bzw. der Therapieresistenz von Hysterie ihren Niederschlag. Während die einen die Hypnotisierbarkeit von Frauen durch Fremdsuggestionen betonten, unterstrichen andere wiederum ihre ausgesprochen narzisstischen wie auch egozentrischen Strebungen, welche diesen

Fremdeinwirkungen in Form von Autosuggestionen entgegenarbeiteten. Den Dualismus von Negation und Affirmation als genuin psychisches Verhalten zu akzeptieren, blieb Freud vorbehalten, der sich darin von Charcot nachhaltig unterschied. Während Charcot noch Anleihen beim Prestige der Naturwissenschaften benötigte, um seine ärztliche Macht zu demonstrieren, indem er die totale Herrschaft über das Verhalten seiner Patientinnen widerspruchsflos durchsetzte, hatte sich Freud allmählich von den Einflüssen der Naturwissenschaften gelöst und im Umgang mit seinen hysterischen Patientinnen die Technik einer spezifisch hermeneutischen Interpretationsmacht entwickelt.

Charcots Problem war nämlich, dass die Technik der Hypnose es noch nicht gestattete, längerfristig anhaltende Verhaltensänderungen bei den durch sie überhaupt erreichbaren Patientinnen zu bewirken. Dies mag daran gelegen haben, dass Charcot in der hypnotischen Situation die Subjektivität des Hysterikers bewusst ausschaltete und sie damit noch nicht am eigentlichen therapeutischen Prozess mitwirken liess. So blieben die Auswirkungen dieser Form von ärztlicher Machtdemonstration nur auf wenige Tage und Wochen beschränkt, da er mit dieser Technik noch keinen wirklich inneren Zugang zur Seele seiner Patientinnen fand und sich somit auf letztendlich äussere Formen der Verhaltensbeeinflussung beschränken musste.

Regina Schaps



EINE UNBESTIMMTE FUNKTIONSTÖRUNG

Im Verlauf ihrer langen medizinischen Geschichte hat sich die Hysterie, jene auf so infame Weise flexible somatische Neurose, hartnäckig jeder präzisen Definition entzogen und ist so eine «unbestimmte Funktionsstörung» geblieben, für die sich keine entsprechende organische Verletzung finden liess. Dadurch eignete sie sich vorzüglich als Projektionsfläche für die diagnostischen Fantasien der Ärzte, die sich angesichts dieses medizinischen Rätsels mit ihrer eigenen Ohnmacht und Hilflosigkeit konfrontiert sahen. Bereits Thomas Willis, ein Arzt aus dem 17. Jahrhundert, hatte erkannt, dass die Hysterie das neurotische Symptom schlechthin ist, das die Fehlbarkeit aller medizinischen Diskurse verkündet, die eine Therapie für die schwankenden Zustände und Transformationen des Körpers zu finden suchen: *«Wenn eine Krankheit von unbekannter Natur und verborgenem Ursprung bei einer Frau so auftritt, dass ihre Ursache nicht sichtbar wird und die therapeutische Indikation ungewiss ist, klagen wir sofort den schlechten Einfluss des Uterus an, der in den meisten Fällen nicht verantwortlich ist. Wir nehmen als Gegenstand unserer Fürsorge und Heilmittel das, was so oft der Zufluchts-punkt grosser Ignoranz gewesen ist.»* In Anbetracht der Vielgestaltigkeit und des Variationsreichtums der Symptome, die der Hysterie zugeschrieben wurden, konstatierte der Arzt Lasègue im 19. Jahrhundert nicht nur resignierend die Tatsache, dass die Hysterie nie angemessen definiert worden sei, sondern insistierte darüber hinaus darauf, dass eine solche Definition auch niemals von einem Arzt gefunden werden würde. Die eigene Niederlage eingestehend, bezeichnete er die Hysterie als den Mülleimer der Medizin, in dem all jene Symptome landeten, mit denen man nichts anzufangen wüsste. Etwas nostalgischer gestimmt, aber wie Willis auf die Wandelbarkeit der Neurose verweisend, meinte auch sein Zeitgenosse Pierre Janet, dass man am Begriff der Hysterie *«festhalten sollte, auch wenn sich seine ursprüngliche Bedeutung sehr verändert hat. Es wäre sehr schwierig, ihn heutzutage zu modifizieren, und er hat ja nun auch wirklich eine solch reiche und schöne Geschichte, dass es sehr schmerzlich wäre, ihn aufzugeben».* Die surrealistischen

Dichter André Breton und Louis Aragon schliesslich erkannten, dass das Fehlen einer präzisen Nosologie nicht unbedingt ein Zeichen von Schwäche sein musste, und erklärten die Hysterie zur grössten poetischen Entdeckung des 19. Jahrhunderts.

Diese Fülle und Wandelbarkeit nosologischer Thesen hat den Historiker Mark S. Micale (1995) zu der Schlussfolgerung veranlasst, dass nicht nur bereits die Akkumulation von Bedeutungszuschreibungen für die Hysterie im Verlauf von mehr als tausend Jahren völlig aussergewöhnlich sei, sondern dass die *«Hysterie im Europa des Fin de Siècle derart viele unterschiedliche Dinge bedeutete, dass sie um 1900 aufgehört hatte, überhaupt etwas zu bedeuten»*. Mit anderen Worten, das, was sich charakterisieren und klassifizieren lässt, sind nicht die Symptome, die die Hysterie über die Jahrhunderte als Syndrom produziert hat, sondern vielmehr deren diskursive Funktion innerhalb medizinischer und ästhetischer Texte. Denn innerhalb der so ausserordentlich flexiblen und proteischen Geschichte dieser Idee bleiben sich ihre charakteristischen Kennzeichen immer gleich: Die Sprache der Hysterie zwingt denjenigen, der sich mit ihr auseinandersetzt, zu der Erkenntnis, dass er keine Definition finden, seinen Gegenstand nicht identifizieren kann. Damit aber bezeichnet sie genau die Grenze jenes Repräsentationssystems, das die hysterische Symptomologie nicht nur zu klassifizieren sucht, sondern auch selbst produziert. Die unbeantworteten, ja unbeantwortbar gebliebenen Fragen *«Ist die Hysterie eine Krankheit wie jede andere? Ist die Hysterie eine Krankheit oder nicht?»* haben Etienne Trillat zu folgendem Kommentar veranlasst: *«Insofern es sich um eine Krankheit handelt, ist die Hysterie eine Reduktion, aber auch eine originelle Schöpfung, die Frucht eines Prozesses, einer Denkweise, die, indem sie das, was sie fürchtet, ins Innere gewisser Parameter, in einen bestimmten medizinischen Kanon hineinzieht, in ein wahrnehmbares Objekt verwandelt. Von daher hat es gar keinen Sinn, sich zu fragen, was die Hysterie vor dem Aufkommen der Medizin gewesen sein könnte»* (1986).

Die Sprache der Hysterie inszeniert gewissermassen den performativen Zug jedes Syndroms, indem sie uns eine Parodie psychosomatischer Krankheiten vorführt, die

derjenigen ähnelt, die Judith Butler im Hinblick auf die Konstruktion von Gender beschreibt. Was Butler über die Weiblichkeit sagt, liesse sich auch von der Hysterie und ihren Symptomen behaupten, die innerhalb der von jeder beliebigen medizinischen Nosologie aufgestellten Parameter nur als Performance eine bestimmte Position einnehmen könnte. Anders gesagt, auch die Hysterie ist durch das konstituiert, was der Mediziner selektiert, dissoziiert oder ausschliesst, damit die Rolle, die er dieser Störung zuzuschreiben versucht, stichhaltig wirkt.

Letztlich veranschaulicht die anhaltende Unfähigkeit der Medizin, eine universelle, systematische Definition für die Hysterie zu finden, dass der medizinische Gegenstand der Hysterie keine autonome und ursprüngliche Identität ausserhalb seiner eigenen diskursiven Formationen haben kann. Vielmehr bedingen die Hysterie und ihr medizinischer Diskurs einander gegenseitig. Die Hysterie existiert nur als Resultat eines vorgegebenen Geflechts medizinischer, übernatürlicher, religiöser und ästhetischer Diskurse, und sie existiert genau deswegen, weil sie den blinden Fleck oder die Unmöglichkeit des ärztlichen Repräsentationsaktes markiert.

Die Frage, an der sich trotz der Fülle ihrer semantischen Kodierungen nie etwas geändert hat, ist die, ob die Hysterie in irgendeine existierende nosologische Klassifizierung integriert werden sollte – ungeachtet der Frage, ob man sie dann als beobachtbare körperliche Störung, als Seelenkrankheit oder als heiliges oder übernatürliches Phänomen auffasst – oder ob sie genau jeden Ausschluss in Szene setzt, der die Integration aller anderen Elemente erst ermöglicht.

Der zweite Aspekt, der sich in der medizinischen Geschichte der Hysterie als bemerkenswert konstant erwiesen hat, ist, in den Worten Micales, die *«extreme, nachgerade obszöne Deutbarkeit»* dessen, was sich der Definition entzieht. Die Hysterie hat unter den unterschiedlichsten historischen Bedingungen und trotz völlig verschiedener Stile und Arten des medizinischen Raisonnements immer neue Kommentare und Diagnosen hervorgerufen: *«Die Störung wurde als Manifestation von nahezu allem aufgefasst, von göttlicher*

dichterischer Inspiration und satanischer Besessenheit bis zu weiblicher Unvernunft, Degeneration der Rasse und unbestimmtesten psychosexuellen Konflikten. Sie hat zu gynäkologischen, humoralen, neurologischen, psychologischen und soziologischen Erklärungsversuchen Anlass gegeben und wurde im Schoss, dem Unterleib, den Nerven, den Eierstöcken, dem Bewusstsein, dem Gehirn, der Psyche und der Seele situiert. Sie wurde als körperliche Krankheit, Geistesstörung, spirituelles Leiden, Verhaltensabweichung, soziologische Kommunikation beschrieben, aber es wurde auch bestritten, dass sie überhaupt eine Krankheit sei.» Mit anderen Worten, so wie die individuelle Hysterika den sie behandelnden Arzt einschüchtern, indem sie ihr ausserordentliches Geschick unter Beweis stellt, ihre Symptome gemäss den Veränderungen ihrer psychosozialen Situation abzuwandeln, scheint auch das Syndrom der Hysterie allgemein seine Symptome den in einem bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Umfeld herrschenden Vorstellungen und Sitten anzupassen. Während Micalé zu dem Schluss kommt – damit fügen wir den bis hierher aufgelisteten Widersprüchen einen letzten hinzu –, dass die Hysterie, nachdem ihr metaphorisches Potenzial gegen Ende des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts erschöpft war, ziemlich schnell von der medizinischen, ästhetischen, politischen und gesellschaftlichen Bühne abgetreten sei, stellt der Psychoanalytiker André Green (1976) fest, dass die Hysterie keineswegs aus unserem Leben verschwunden ist, sondern sich lediglich wieder einmal der Zeit angepasst hat und auch am Ende des 20. Jahrhunderts als Travestie weiter existiert.

Indem sie sich jeder definitiven Nosologie widersetzt, ist die Hysterie also eine Neurose, die zwei widersprüchliche Reaktionen hervorruft. Einerseits haben Mediziner die Auffassung vertreten, dass diese psychosomatische Störung tatsächlich nichts sei, da sie sich nicht innerhalb der Parameter des existierenden medizinischen Diskurses definieren lässt. Lucien Israël spricht in diesem Zusammenhang von einer Haltung der Verwerfung, die davon ausgeht, dass die Krankheiten der Hysteriker nicht real seien und dass diese Patienten, die so «viel Lärm um nichts machen», auch tatsächlich an nichts leiden. Andererseits verweist Israël auf Ärzte, die die Existenz der Hysterie bestätigen, indem sie sie den psychosomatischen Störungen zurechnen und sie

ebenso behandeln wie andere neurotische Erkrankungen. Diese beiden Haltungen schliessen einander keineswegs aus, sondern spiegeln sich wechselseitig. Selbst wenn die Hysterie an und für sich nichts ist, sondern lediglich die Symptome anderer Krankheiten und die medizinische Diskussion darüber imitiert, sind die Angst, der Schmerz und die Störung, die Hysterie verursacht, für die Patienten und ihre Mitmenschen etwas durchaus Reales. Gleichzeitig lässt sich nicht leugnen, dass die Hysterie auch dann, wenn man sie für etwas Reales hält und genauso ernst nimmt wie jede andere psychosomatische Störung, im Hinblick auf ihre Geschichte in der medizinischen Literatur und hinsichtlich der kulturellen Transformationen dieses Diskurses etwas Besonderes ist, und sei es nur deswegen, weil sie immer wieder als die Krankheit schlechthin aufgefasst wurde, entlang deren die nosologischen Demarkationslinien gezogen wurden. Wie Israël festgestellt hat, hält die Hysterie als Gegenstand der Medizingeschichte ihren Interpellatoren und Analytikern, also uns, einen Spiegel vor, der uns genau dieselbe Geste der Unentschiedenheit vor Augen führt, die auch das unbefriedigte Begehren der Hysteriker in Szene setzt. Sie zwingt uns, uns ständig zu fragen: Handelt es sich um eine wahre Geschichte oder ein Märchen? Ist es real oder vorgetäuscht? Und worin besteht eigentlich der Unterschied?

Elisabeth Bronfen



GIAMPAOLO BISANTI

Musikalische Leitung

Giampaolo Bisanti studierte in seiner Heimatstadt Mailand Dirigieren, Klarinette, Klavier und Komposition am Konservatorium «Giuseppe Verdi». Er ist Preisträger verschiedener Dirigierwettbewerbe und seit Januar 2018 Generalmusikdirektor des Teatro Petruzzelli in Bari. In Italien wird Bisanti regelmässig von allen grossen Opernhäusern engagiert. Für internationale Aufmerksamkeit sorgte der Dirigent u. a. mit seinen Interpretationen von «La Bohème» am Opernhaus Zürich und der Semperoper Dresden, «Rigoletto» an der Deutschen Oper Berlin, «Turandot» im Rahmen des Festival Internacional de Música Castell de Peralada und Verdis «Messa da Requiem» am Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon. Im Herbst 2016 eröffnete Giampaolo Bisanti die Saison des Gran Teatre del Liceu in Barcelona mit «Macbeth». Mit «Lucia di Lammermoor» feierte Giampaolo Bisanti sein Debüt am New National Theatre Tokio. Am Pult dieser Donizetti-Oper begeisterte der Belcantospezialist in der Saison 2017/2018 ebenfalls das Publikum der Semperoper Dresden. Ausserdem dirigierte Giampaolo Bisanti u. a. «Macbeth» an der Wiener Staatsoper, Bellinis «La sonnambula» in Lausanne, «Turandot» am Opernhaus Zürich, «I Capuletti e i Montecchi» in Lissabon sowie «Aida» und «Tosca» an der Deutschen Oper Berlin.

OLIVIER PY

Inszenierung

Der 1965 geborene Autor, Regisseur und Schauspieler Olivier Py studierte zunächst Theologie und Philosophie, bevor er in Paris am Conservatoire national supérieur d'art dramatique seine Ausbildung in den Fächern Regie und Schauspiel fortsetzte. Sein erstes Theaterstück «Oranges and Nails» wurde 1988 von Didier Lafaye inszeniert. Im selben Jahr gründete Olivier Py seine eigene Theatergruppe. 1998 wurde Py zum Direktor des Centre Dramatique National d'Orléans ernannt. Von 2007 bis 2011 leitete Py das Théâtre National de l'Odéon in Paris. Mit dem Festival d'Avignon ist der Künstler seit vielen Jahren eng verbunden. Marksteine waren hier u. a. seine

Darstellung in der vierundzwanzig Stunden dauernden Aufführung «The Servant, an endless story» sowie seine Abschlussinszenierung der 60. Festspiele von Avignon, eine Hommage an Jean Vilar, «The Vilar Enigma» – aufgeführt im Ehrenhof des Papstpalastes. Seit September 2013 ist Olivier Py Künstlerischer Leiter des Festival d'Avignon. Als Opernregisseur ist Olivier Py seit einigen Jahren sehr gefragt. So inszenierte er u. a. im Grand Théâtre de Genève, an der Opéra National de Paris, am Gran Teatre del Liceu Barcelona, an der Bayerischen Staatsoper München, an der Deutschen Oper Berlin sowie bei den Festivals von Edinburgh und Avignon. Seine Inszenierung von «Les Huguenots» 2011 am Théâtre La Monnaie in Brüssel wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift «Opernwelt» zur Aufführung des Jahres gewählt. Für das Theater Basel inszenierte Olivier Py in der Saison 2015/2016 Verdis «Macbeth».

PIERRE-ANDRÉ WEITZ

Bühnenbild

Pierre-André Weitz studierte zunächst Saxofon und Trompete, bevor er sich am Konservatorium in Strassburg einem Architekturstudium zuwandte. Am Théâtre du Peuple de Busang schuf er für Molières «George Dandin ou le Mari confondu» sein erstes Bühnenbild. Nach dem Studium begann die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Regisseur Olivier Py, die bis heute andauert. Die umfangreiche Liste der gemeinsamen Theaterproduktionen in Oper und Schauspiel umfasst u. a. «Der Freischütz», «Les contes d'Hoffmann», «La damnation de Faust», «Tristan und Isolde», «Tannhäuser» in Genf, «Pelléas et Mélisande» in Moskau, «Idomeneo, Rè di Creta» in Aix-en-Provence, «Mathis der Maler» in Paris sowie «Macbeth» am Theater Basel in der Saison 2015/2016. «Les Huguenots», 2011 für das Théâtre La Monnaie in Brüssel entstanden, wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift «Opernwelt» zur Aufführung des Jahres gewählt. Neben der Arbeit mit Olivier Py ist Pierre-André Weitz auch als Regisseur tätig («Les chevaliers de la table ronde» 2015, «Mam'zelle Nitouche» 2017).

ERNESTO PETTI

Lord Enrico Ashton

Der in Salerno geborene Bariton Ernesto Petti studierte Gesang bei Otello Visconti sowie an der Accademia di Alto Perfezionamento Torre del Lago Puccini und am Centre de Perfeccionament Plácido Domingo in Valencia. Sein Operndebüt gab der Bariton 2009 als Eagro in Glucks «Orfeo ed Euridice» beim Festival Valle d'Itria in Martina Franca. Als Giorgio Germont («La traviata») debütierte Ernesto Petti 2015 in Lecce. Seither sang er Partien wie Renato («Un ballo in maschera»), Enrico («Lucia di Lammermoor»), Conte di Luna («Il trovatore») und Paolo («Simone Boccanegra»). Die Gastengagements führten ihn u. a. an die Opernhäuser in Bari, Ravenna, Mailand, Cagliari, Modena, nach Peking und an das Concertgebouw Amsterdam.

ROSA FEOLA

Miss Lucia

Die Sopranistin Rosa Feola erhielt ihre Ausbildung an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom in der Klasse von Renata Scotto. 2010 wurde sie bei Plácido Domingos Operalia-Wettbewerb mit dem zweiten Preis, dem Zarzuela-Preis und dem Publikumspreis ausgezeichnet. Es folgten Engagements an zahlreichen Opernhäusern, u. a. dem Teatro dell'Opera di Roma, dem Opernhaus Zürich, dem Teatro alla Scala in Mailand, dem Teatro Real de Madrid, der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Welsh National Opera, der Lyric Opera of Chicago sowie bei den Festspielen in Ravenna, Salzburg und Glyndebourne. Zu ihrem Repertoire gehören Partien wie Adina («L'elisir d'amore»), Gilda («Rigoletto»), Micaëla («Carmen»), Nannetta («Falstaff»), Ilia («Idomeneo»), Susanna («Le nozze di Figaro»), Elvira («I puritani»), Norina («Don Pasquale») und Sandrina («La finta giardiniera»). Dabei hat sie mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Zubin Mehta, Bruno Campanella, Marco Armiliato, Christopher Hogwood, Nello Santi u. a. zusammengearbeitet. Auf dem Konzertpodium war Rosa Feola u. a. in Rossinis «Petite messe solennelle» am Teatro alla Scala und in Orffs «Carmina Burana» mit dem Chicago

Symphony Orchestra sowie in einer konzertanten Aufführung von «La clemenza di Tito» unter Louis Langrée zu hören. Zukünftige Engagements führen die Sopranistin u. a. an das Liceu Barcelona und an die Metropolitan Opera.

SVETLANA MOSKALENKO

Miss Lucia

Die Sopranistin Svetlana Moskalenko wurde in Russland geboren und schloss 2012 ihr Studium am St. Petersburger Staatskonservatorium ab. Seit 2011 ist sie Ensemblemitglied am Michailowski-Theater in St. Petersburg und übernahm da zahlreiche Partien wie die Königin der Nacht («Die Zauberflöte»), Oscar («Un ballo in maschera»), Susanna («Le nozze di Figaro»), Musetta («La Bohème»), Adina («L'elisir d'amore») oder Norina («Don Pasquale») und nahm an Konzerttourneen nach China und Japan teil. 2015 gewann Svetlana Moskalenko den 2. Preis im Internationalen P. I. Tschaikowsky-Wettbewerb, darauf folgten ihre ersten internationalen Engagements. In Schweden sang sie die Titelpartie in «Lakmé» an der Malmö Opera, und in Deutschland wurde sie an der Komischen Oper Berlin sowie an der Deutschen Oper am Rhein für die Rolle der Königin der Nacht («Die Zauberflöte») engagiert. Nach ihrem Rollendebüt als Lucia in «Lucia di Lammermoor» am Theater Basel wird sie in der Spielzeit 2018/2019 auch an der Deutschen Oper Berlin und an der Opéra de Montréal in dieser Rolle zu erleben sein. Weitere Engagements führen Svetlana Moskalenko an die Volksoper Wien und das Bolschoitheater in Moskau.

FABIÁN LARA

Sir Edgardo di Ravenswood

Der mexikanische Tenor Fabián Lara studierte in Tultepec, Mexiko und am Centre de Perfeccionament Plácido Domingo in Valencia Operngesang. Er gewann verschiedene Gesangswettbewerbe wie den National Singing Contest Carlos Morelli 2013 in Mexiko und Les Jeunes Ambassadeurs

Lyriques in Montreal, Kanada und besuchte Meisterklassen bei namhaften Opernsängern wie Gregory Kunde, Ramón Vargas oder Javier Camarena. Sein internationales Debüt gab er mit dem Concertgebouw Orchestra in Amsterdam im Konzert «Summer Night at the Opera». In seinen letzten Engagements sang er Partien wie Alfredo in «La traviata» (Teatro Regio di Parma) oder Il Duca di Mantova in «Rigoletto» (Teatro Cervantes di Málaga). Sein Repertoire umfasst Partien wie Rodolfo («La Bohème»), Malcolm («Macbeth»), Livoretto («Lucrezia Borgia») und Nemorino («L'elisir d'amore»).

HYUNJAI MARCO LEE

Lord Arturo Bucklaw

Der in Südkorea geborene Tenor Hyunjai Marco Lee studierte an der Korea National University of Art und war an der Koreanischen Nationaloper im Seoul Arts Center bereits in Partien wie Don Ottavio («Don Giovanni») und Ruiz («Il trovatore») zu erleben. In Seoul stand der junge Tenor zudem als Ferrando («Così fan tutte») und Ernesto («Don Pasquale») auf der Opernbühne. Hyunjai Marco Lee ist Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Gesangswettbewerbe, darunter der dritte Preis bei der Competizione dell'Opera 2016 und beim Gesangswettbewerb der Koreanischen Nationaloper sowie der erste Preis beim Gesangswettbewerb in Daegu. Bei den Salzburger Festspielen 2018 war Hyunjai Marco Lee Teilnehmer des Young Singers Project und war hier als Tamino in «Die Zauberflöte für Kinder» zu erleben. Seit der Saison 2018/2019 ist Hyunjai Marco Lee Mitglied des Opernstudios OperAvenir am Theater Basel.

TASSOS APOSTOLOU

Raimondo Bidebent

Tassos Apostolou stammt aus Athen. Neben seinem Studium in Politikwissenschaften an der Universität Athen studierte er Gesang bei Frangiscos Voutsinos. Mithilfe eines Stipendiums der Onassis Stiftung setzte er seine Studien bei Maria Luisa Cioni und R. Negri in Mailand fort, wo er

den Internationalen Luigia Stramesi Gesangswettbewerb gewann. Er ist Absolvent der Veakis Dramatic Art School. Schauspielunterricht erhielt er bei dem Regisseur Luca Ronconi am Piccolo Teatro Milano. Engagements als Solist führten ihn u. a. an die Griechische Nationaloper Athen, die Oper in Thessaloniki, die Vereinten Nationen in New York City, nach Boston, ans New Yorker Lincoln Center, an die Eröffnung der neuen Bibliothek in Alexandrien, ans Staatsorchester Athen, ans Sinfonieorchester des Griechischen Fernsehens, ans Sinfonieorchester Qatar, ans Staatsorchester Thessaloniki und das Staatsorchester Zypern. Ausserdem hat er u. a. am Odeon-Theater des Herodes Atticus in Delphi, in der Athener Megaron-Konzerthalle, in Mailand und Begin (China) gesungen und war in Filmen u. a. von Theo Angelopoulos zu sehen.

ENA PONGRAC

Alisa

Die kroatische Mezzosopranistin Ena Pongrac erhielt ihre Ausbildung an der Kunstuniversität Graz und der Universität der Künste Berlin (Master «Oper» und «Lied/Oratorium/Konzert»). Sie vertiefte ihre Ausbildung in Meisterklassen von u. a. Christa Ludwig, Matjaz Robavs, Eric Schneider, Ruza Pospis-Baldani und Dunja Vejzovic. 2016 debütierte sie als Zerlina («Don Giovanni») an der Jyväskylä Oper in Finnland, wohin sie in der Spielzeit 2017/2018 als Mercedes («Carmen») zurückkehrte. Bei der Jungen Oper Schloss Weikersheim debütierte Ena Pongrac 2017 als Hänsel («Hänsel und Gretel»). Auch zeitgenössische Partien gehören zu ihrem Repertoire wie z. B. die Titelpartie in «L'enfant et les sortilèges» von Maurice Ravel, Madame Laperouse in Aribert Reimanns «Melusine» und Lana in Arash Safaians «Exit Paradise». Ausserdem liegt eine Liveeinspielung des «Requiem» von Pekka Kostianens mit der Jyväskylä Sinfonia und Ena Pongrac bei Alba Records vor. Seit der Spielzeit 2018/2019 ist Ena Pongrac Mitglied des Opernstudios OperAvenir am Theater Basel.

KARL-HEINZ BRANDT

Normanno

Der Tenor Karl-Heinz Brandt erhielt nach seinem Gesangstudium erste Festengagements am Stadttheater Aachen sowie am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, bevor er 1998 als Ensemblemitglied an das Theater Basel wechselte. Gastengagements führten ihn u. a. an die Staatstheater von Karlsruhe, Wiesbaden, Darmstadt, Nürnberg und Hannover sowie an die Semperoper Dresden, die Komische Oper Berlin und an die Opéra Bastille Paris. Mit Christoph Marthalers Erfolgsproduktion «Meine faire Dame» gastierte er im Théâtre national de l'Odéon wie auch bei den Festivals in Avignon und Edinburgh. Als gefragter Konzert- und Oratoriensänger konzertierte er u. a. in der Alten Oper Frankfurt, den Tonhallen in Zürich und Düsseldorf, in den Philharmonien von Köln und Berlin und im Palais de la Musique Strasbourg. Zuletzt war er am Theater Basel u. a. als Monostatos («Die Zauberflöte»), King Herod («Jesus Christ Superstar»), in der Titelpartie in «Fauvel», als Trabuco («La forza del destino») und als Sellem «The Rake's Progress» zu sehen. Neben der Rolle des Normanno wird Karl-Heinz Brandt in dieser Spielzeit als Jacob in «Ein Käfig voller Narren», James in «Spuk in der Villa Stern», Harlekin in «Der Kaiser von Atlantis» und als Goro in «Madama Butterfly» zu erleben sein.

SINFONIEORCHESTER BASEL

Das Sinfonieorchester Basel ist eines der ältesten und innovativsten Orchester der Schweiz. In der Nordwestschweiz verankert, genießt es eine starke überregionale und internationale Ausstrahlung. In eigenen Konzertreihen, am Theater Basel sowie bei Gastspielen im In- und Ausland beweist es immer wieder aufs Neue seine hohe Klangkultur. Chefdirigent ist seit der Konzertsaison 2016/2017 der Brite Ivor Bolton, Erster Gastdirigent ist der Pole Michał Nesterowicz. Unter den Dirigenten, die dem Sinfonieorchester Basel eng verbunden waren und sind, finden sich Namen wie Johannes Brahms, Felix Weingartner, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler, Gary Bertini, Walter Weller, Armin Jordan, Horst Stein, Otto Klemperer, Nello Santi, Pierre Boulez, Mario Venzago und Dennis Russell Davies. Viele bedeutende Werke des 20. Jahrhunderts wurden vom Sinfonieorchester Basel uraufgeführt. Zahlreiche zum Teil preisgekrönte CD-Produktionen dokumentieren das Schaffen des Orchesters. Seit einigen Jahren zeigt das Sinfonieorchester Basel zunehmend auch internationale Präsenz, zum Beispiel an einer ausgedehnten Englandtournee 2014, einer Far-East-Tournee im Frühling 2015, einer weiteren England- und Irlandtournee im Herbst 2015 sowie einer Europatournee mit David Garrett im März 2017.

Bei uns spielt Kultur die Hauptrolle.

Ihr Einkauf bei uns unterstützt einen
lebendigen Basler Kulturplatz.

Bücher | Musik | Tickets
Aeschenvorstadt 2 | CH-4010 Basel
www.biderundtanner.ch



Bider&Tanner

Ihr Kulturhaus in Basel

TEXTNACHWEISE

Der Text «Ich will Gefühle auf der Bühne haben, keine Schlachten» von Juliane Luster sowie die Gespräche mit Olivier Py und Giampaolo Bisanti sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Fragen stellte Juliane Luster.

Die Handlung erstellte Nina Wiener.

Elisabeth Bronfen: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Verlag Volk und Welt, Berlin 1998.

Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. Wilhelm Fink Verlag, München 1997.

Regina Schaps: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Campus Verlag, Frankfurt am Main 1982.

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert. Bärenreiter-Verlag, Kassel 2002.

Walter Scott: Die Braut von Lammermoor. Aus dem Englischen von Wilhelm Sauerwein. e-artnow 2017.

Herbert Weinstock: Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts. Edition Kunzelmann, Adliswil 1983.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

BILDNACHWEISE

Rosa Feola in «Posen der Hysterie»

Fotos: Sandra Then

Bildbearbeitung: Pierre Lebon

PRESENTING SPONSOR

iwb

ÖFFENTLICHE HAND



MEDIENPARTNER



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH-4010 Basel, Heft Nr. 107, Spielzeit 2018/2019 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Juliane Luster, Nina Wiener, Manuela Seiler (Korrektur) **Umschlaggestaltung** Perndl+Co **Gestaltung** Gesine Haller **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Grempel AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 5. Oktober 2018, Änderungen vorbehalten

Lucia

**HÄTT ICH TRÄNEN
NUR, IM WEINEN
AUFZULÖSEN
MEINEN
SCHMERZ!**