



# Lucia di Lammermoor

MUSIKTHEATER

**Dramma tragico  
in drei Akten von  
Gaetano Donizetti**

**ABSCHIED VON  
DEN HELDEN**

---

staatstheater darmstadt



# Lucia di Lammermoor

Gaetano Donizetti

Dramma tragico in drei Akten von Gaetano Donizetti  
Libretto Salvatore Cammarano

Uraufführung 26. September 1835 Teatro San Carlo, Neapel

Premiere am 07. Dezember 2019, 19:30 Uhr  
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

„Es gibt im Leben Augenblicke, da die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und auch anders wahrnehmen kann als man sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist.“

*Michel Foucault*

## Vorgeschichte

In tödlicher Familienfehde sind die Adelsfamilien Ravenswood und Ashton zerstritten. Edgardo Ravenswood, der letzte Überlebende seines Clans, wurde nach der Ermordung seines Vaters durch Lord Ashton aus seinem Anwesen vertrieben und haust nun in dem verfallenen Turm Wolferag. Währenddessen bewohnen die Nachkommen der Ashtons, die Geschwister Enrico, Raimondo und Lucia, seinen einstigen Familienbesitz.



*Familie Ashton*

## 1. Akt: Die Abreise

Enrico Ashton fühlt sich zunehmend bedrängt: Sein politischer Einfluss schwindet und das Familienerbe steht auf dem Spiel. Als einzigen Ausweg bietet sich ihm die Verheiratung seiner Schwester Lucia mit dem einflussreichen Arturo Bucklaw. Doch wie er von dem Hauptmann Normanno und seinen Wachen erfährt, pflegt Lucia eine heimliche Beziehung zu seinem Erzfeind Edgardo. Zorn erfüllt schwört Enrico, diese Liebe zu zerstören.

Lucia erwartet ungeduldig die Ankunft Edgardos. Seit dieser sie vor dem Angriff eines Stiers gerettet hat, sind die beiden ein heimliches Paar. Als Edgardo kommt, eröffnet er Lucia, das Land für einige Zeit verlassen zu müssen. Zuvor möchte er jedoch seinen Racheschwur vergessen und Frieden mit Enrico schließen. Lucia, voller Angst vor der Wut ihres Bruders, überredet Edgardo, ihre Liebe weiterhin geheim zu halten. Als Zeichen ihrer Treue verloben sich die beiden vor Gott.

## 2. Akt: Der Ehevertrag

Der von Enrico festgesetzte Tag von Lucias Hochzeit mit Arturo ist da – und noch immer wartet Lucia vergeblich auf Nachricht von Edgardo. Um Lucia von Edgardos angeblicher Untreue zu überzeugen, haben Enrico und seine Mannen heimlich alle Briefe Edgardos abgefangen und die falsche Nachricht von Edgardos Verlobung verbreitet. Unter Druck gesetzt von Enrico, bricht Lucias Abwehr zusammen und sie willigt ein, Arturo zu heiraten.

Arturo trifft auf dem Familienbesitz ein und verkündet den glanzvollen Weiterbestand der Familie. Gerade als Lucia zitternd den Heiratsvertrag unterzeichnet, unterbricht Edgardo die Feierlichkeiten. Er fordert die Einhaltung des Eheversprechens, das Lucia ihm gegeben hat. Lucias Bruder Raimondo zeigt ihm den unterschriebenen Ehevertrag, woraufhin Edgardo Lucia und ihre ganze Sippe verflucht.

### 3. Akt

Allein in seinem Turm wird Edgardo von Enrico heimgesucht. Man verabredet sich zum alles entscheidenden Duell zur frühen Morgenstunde.

Währenddessen gehen im Hause Ashton die Feierlichkeiten in die nächste Runde. Plötzlich unterbricht Raimondo das Treiben mit einer Schreckensbotschaft: Lucia habe den Verstand verloren und ihren Ehemann im Brautbett erstochen. Er wird gefolgt von Lucia, die im wirren Zwiegespräch mit Edgardo ihre gemeinsame Hochzeit imaginiert. Der zurückgekehrte Enrico muss erkennen, seine eigene Schwester in den Wahnsinn getrieben zu haben.

Edgardo, der beim Morgengrauen auf seinen Duellpartner wartet, vernimmt die Nachricht von Lucias Tod. Kurzerhand setzt er auch seinem Leben ein Ende.



Valeska Stern

## Lucia di Lammermoor – eine Spurensuche

„Auf der Bühne vernahm man ein dreimaliges Klopzeichen; ein Paukenwirbel setzte ein, die Blechinstrumente bliesen Akkorde, und der Vorhang ging über einer Landschaft auf. [...] Emma fand sich in ihre Jugendlektüre, mitten in die Welt Walter Scotts zurückversetzt. [...] Sie überließ sich dem Wiegen der Melodien, und als strichen die Bögen der Violinen über ihre Nerven, fühlte sie ihr ganzes Wesen mitschwingen. Sie hatte nicht Augen genug, um die Kostüme, die Dekorationen, die Personen zu betrachten, die gemalten Bäume, die zitterten, wenn einer vorbeiging, die Samtbarette, die Mäntel, die Degen, all diese Traumgebilde, die sich wie in der Luft einer anderen Welt harmonisch bewegten. Doch da trat eine junge Frau nach vorne und warf einem grüنگekleideten Knappen eine Börse zu. Sie blieb allein auf der Bühne zurück, und nun vernahm man eine Flöte, die wie Quellmurmeln oder Vogelgezwitscher klang. Lucia begann mit ernstem Ausdruck ihre Kavatine in G-Dur; sie erging sich in Liebesklagen, sie wünschte sich Flügel. Und gleich ihr hätte Emma aus dem Leben fliehen, in eine Umarmung fliegen wollen.“

Mitten zwischen weißhaarigen Baumwollplantagenbesitzern, dort, im ersten Rang des kleinen Theaters im französischen Rouen, dreht sich das letzte Rädchen, das Gustave Flaubert noch zum Ehebruch seiner Romanheldin Emma Bovary geföhlt hat. Atemlos in den Samt ihrer Loge gekrallt, erkennt Madame Bovary in Lucias Leidenschaft ihre eigene Trunkenheit und beschließt, sich endlich aus dem Gefängnis ihrer Heirat mittels Affäre zu befreien. „Lucia di Lammermoor“ – eine Droge, die Frauen zum Ehebruch verleitet? Fast möchte man dieser Annahme Glauben schenken, schwenkt der Blick im Bücherregal von Madame Bovary zu ihrer russischen Schwester Anna Karenina. Auch diese nutzt die inspirieren-

de Kraft von Donizettis „Lucia di Lammermoor“, wenn sie sich bei einem Opernbesuch erstmals gemeinsam mit ihrem Geliebten Wronskij zeigt. Hier wie dort ist es die Stärke Lucias, die den literarischen Heldinnen imponiert und ihnen zum eigenen ehelichen Ausbruch verhilft. Seltsam irritierend, zieht man Resümee, mit welcher Deutung Lucia in der Opernwelt gerne belegt wird: nämlich mit der einer wehrlosen Frau, die sich ihrem bedrängenden männlichen Umfeld nur durch Wahnsinn zu entziehen vermag. Auf der Suche nach der Schnittmenge dieser gegensätzlichen Auslegungen führt die Reise zurück zu den Ursprüngen Lucias, mitten in das 17. Jahrhundert des sagenträchtigen Schottlands ...

### Die reale Vorlage: Jane Dalrymple

Einen ersten Wegpunkt bildet das angebliche historische Vorbild Lucias – Jane Dalrymple, über die sich Walter Scott in seinem Vorwort zur Romanvorlage „Die Braut von Lammermoor“ wortreich auslässt. Wie immer bei guten Geschichten, kannte Scott jemanden, der wiederum die Familie der Braut kannte. Dieser Umstand bietet ihm gerade genug Vertrautheit, um die Geschehnisse zu legitimieren und ihren Schrecken durch Authentizität zu intensivieren, während ihm gleichzeitig eine gewisse Distanz den Vorwurf der Indiskretion erspart. Besagte Jane Dalrymple nun, Tochter einer angesehenen Familie, verlobte sich im Jahre 1669 ohne Kenntnis ihrer Eltern mit Lord Rutherford, schwor diesem ewige Treue und verwünschte sich selbst, wie es bei Scott heißt, „dem schrecklichsten Unglück, wenn sie die gelobte Treue brechen sollte“. Als ihre Eltern für sie jedoch eine gesellschaftlich bessere Ehe arrangierten und dabei ihre angebliche Verlobung ignorierten, sah sich die arme Jane gezwungen, ihrem Geliebten das gemeinsam gebrochene Goldstück als Zeichen ihrer Treue zurückzugeben und sich den Forderungen ihrer herrischen Mutter zu fügen. Absolute Apathie der Braut war ab dann die Folge, welche sich erst in der Hochzeitsnacht in blutige Gewalt gegen ihren Bräutigam wandelte. Jane Dalrymple starb nur wenige Tage nach der Schreckensnacht vom 24. August, ihr malträtiertes Mann einige Jahre später bei einem Reitunfall.

## Die Romanheldin: Lucy Ashton

Aus Jane Dalrymple kreiert Walter Scott in den folgenden über 200 Seiten seines Romans Lucy Ashton, einzige Tochter von Sir William Ashton und seiner ihm an Schönheit, Reichtum und Einfluss weit überlegenen Gattin Lady Ashton. Lord Ashton, der es versteht, die politisch unsicheren Jahre nach der Abdankung Königs Jakob VI. zu seinem Vorteil zu nutzen, gelingt es, sich auf legale oder vielleicht auch etwas unlautere Weise – hier scheiden sich die Geister – die altherwürdigen Reichtümer der Ravenswoods anzueignen. Am Sterbebett seines Vaters erbt der junge Ravenswood daraufhin nicht nur den Turm Wolf's Crag als einziges Überbleibsel seines einstigen Familienbesitzes, wo er forthin hausen soll, sondern auch den aufgesparten Hass seines Vaters auf dessen Enteigner Ashton. Schon ist der junge Edgar Ravenswood bereit, sein Racheversprechen am Lord Keeper in die Tat umzusetzen, da rettet er – aus Intuition? versehentlich? reflexartig? – das Leben dessen Tochter Lucy durch einen perfekt gesetzten Pfeilschuss in einen auf sie zu galoppierenden Stier. Wie in der historischen Vorlage ist es auch bei Walter Scott im Folgenden die Mutter der Braut, welche die begonnene Liebe zwischen den beiden Familiensprösslingen mutwillig zerstört. „Lady Ashton hatte mit Hintansetzung jedes anderen Wunsches die ganze Kraft ihres starken Gemüthes aufgeboden, die Verbindung ihrer Tochter mit Ravenswood zu zerreißen, und eine ewige Scheidewand zwischen den Liebenden zu errichten, indem sie Lucie mit Bucklaw vermählte“, legt Scott das Wesen der Mutter offen. „Da sie eine weit tiefere Kenntniß 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 ...“ Lucy wird bei Scott also nicht Opfer eines gesellschaftlich üblichen Heiratsmarktes, sondern vielmehr Mittel im Ränkespiel der eigenen Mutter. In langer Gefangenschaft zermürbt, durch eine eigens engagierte Hexe geängstigt und von allen brieflichen Kommunikationswegen abgeschnitten, bleibt ihr schlussendlich nichts anderes übrig, als in die Zwangsheirat einzuwilligen.

Es ist Teil der von Walter Scott mitgeschaffenen Gattung des historischen Romans, dass die Geschichte zweier verfeindeter Familien darin nicht nur als

private Tragödie erzählt wird, sondern durch Einbettung in eine konkrete Historie vielmehr das Gleichnis einer politischen Umbruchsituation darstellt. Das 1819 erschienene Werk spielt um 1700 in Scotts Heimat Schottland, wo die alte Stuart-Dynastie abgesetzt wird und durch das aufkommende Bürgertum, die reicher werdenden Kaufleute sowie das Gewicht der protestantischen Mehrheit Wilhelm von Oranien als neuer König inthronisiert wird. Während die Familie Ravenswood noch den konservativen Tories anhängt und zum alten schottischen Adel gehört, dessen Glanz unter diesen Veränderungen verblasst, bis irgendwann nur noch der Stolz übrig bleibt, profitieren die Ashtons als Anhänger der aufstrebenden Whig-Partei von den modernen Veränderungen und schaffen sich in deren Sog schnellen Einfluss. Es ist eine Untergangszeit, die im „Union Act“ 1707 Schottlands Unabhängigkeit ein Ende setzt und aus den beiden Ländern England und Schottland das vereinte Großbritannien werden lässt. Vor dieser Folie erscheint die mit allerlei übersinnlichen Ingredienzien gewürzte Geschichte des unglücklichen Liebespaares als Sinnbild einer Epoche, in der zwei gleichermaßen schuldbeladene Parteien kurz vor der möglichen Versöhnung nur durch die weibliche Intrige nicht zueinanderfinden können.

### Auf der Opernbühne: Lucia di Lammermoor

Ganz anders dagegen nähert sich 16 Jahre später Gaetano Donizetti dem Stoff. Sich des Umstandes wohl bewusst, dass sein italienisches Publikum vermutlich wenig Interesse an bzw. gar keine Kenntnis von der schottischen Historie hat, datiert er das Geschehen kurzerhand um hundert Jahre zurück und gibt als Handlungszeit „Ende des 16. Jahrhunderts“ an. Nur an einer Stelle wird im Libretto noch auf ein konkretes geschichtliches Ereignis Bezug genommen – wenn Enrico seiner Schwester Lucia im zweiten Akt entgegenschleudert: „Höre! Wilhelm ist tot. Wir werden Maria den Thron besteigen sehen. Im Staube liegt die Partei, der ich angehöre.“ Doch um welche historischen Personen es sich dabei handelt, bleibt ungeklärt – bieten sich als Deutungsmöglichkeit doch nur Wilhelm II. von Oranien und seine Frau Maria Henrietta Stuart an, die jedoch erst 1689 als protestantisches und zudem quicklebendiges Herrscherpaar in Schottland durchgesetzt wurden. Von Scotts Geschichtspanorama bleibt bei

Donizetti also nur eine vage Vergangenheit, die jegliche konkrete Politik auspart und die Handlung ausschließlich auf das Schicksal der Protagonisten konzentriert. Und auch hier setzen Donizetti und sein ihm vom Teatro San Carlo zugeteilter Librettist Salvatore Cammarano den Rotstift an: Die zahlreichen Figuren des Romans werden auf ein siebenköpfiges Sängensemble reduziert, wobei der wohl schwerwiegendste Eingriff das Totsagen der allmächtigen Lady Ashton mitsamt ihres Gemahls und zweiten Sohnes ist. Übrig bleiben von den Familienmitgliedern nur Lucia sowie ihr Bruder Enrico, dem die zweifelhafte Ehre zuteil wird, alle manipulativen und egoistischen Eigenschaften seiner ursprünglich mehrköpfigen Verwandtschaft zu vereinen.

Was zunächst nach Schmälerung klingt, entpuppt sich für die Oper als wahre Bereicherung: Cammarano, einer Schauspielerfamilie entstammend, brachte trotz geringer bisheriger Aktivität als Librettist genügend Theatererfahrung mit, um zu wissen, dass weniger Handlungsverwirrung mehr dramatischen Effekt schafft. Schlaglichtartig und in klar voneinander getrennten Tableaus erzählt er eine schlanke, auf das Triumvirat Lucia, Enrico und Edgardo fokussierte Geschichte, die statt verwirrender Querverweise zeitlose Aktualität und emotionale Kraft bietet. In sieben Bildern schälen sich aus seinen drei Protagonisten so klare Gefühle wie Liebe, Hass, Rache und Eifersucht, ohne sich dabei vereinzelt auf die Figuren zu verteilen oder Gut gegen Böse abzusetzen. Da wäre zum einen Edgardo, dessen Familie in der Opernbearbeitung klares Opfer dunkler Machenschaften der Ashtons geworden ist. Anders als noch bei Walter Scott ist Lord Ashton gewaltsam in den Besitz des Familieneigentums der Ravenswoods gekommen, was den Racheschwur Edgardos moralisch legitimiert. Doch anstatt sich von seiner Vergangenheit und dem verwahten Turm, in dem er haust, belasten zu lassen, scheint Edgardo in der Lage, zu verzeihen und mittels seiner Beziehung zu Lucia der verfeindeten Familie die versöhnende Hand zu reichen. Ganz anders dagegen Enrico. Als übriggebliebenes Familienoberhaupt sieht er sich mit einer umstürzenden Politik, dem schwindenden Reichtum und dem bedrohten Ruf der Familie konfrontiert. Als einzigen Ausweg bietet sich ihm die zweckmäßige Verheiratung seiner Schwester Lucia, die er folglich mit allen legalen wie illegalen Mitteln zu erzwingen versucht. Ähnlich wie ihr Bruder

## EINE SPURENSUCHE

spürt auch Lucia die Last der familiären Verstrickung – schließlich willigt sie nur für Enricos Wohl letztendlich in die Heirat mit Arturo ein. Doch bezahlt sie dieses Nachgeben mit ihrem Verstand: Den Druck der Familie nicht mehr ertragend, bricht sie zusammen, sich dabei gleichzeitig mit der blutigen Waffe wehrend. Alle drei Protagonisten erscheinen in dieser Bearbeitung als Täter und Opfer zugleich. Sie drohen und morden, jedoch getrieben als Spielfiguren von einem zwar vage bleibenden, dafür aber nicht weniger mächtigen Umfeld. So wie die Politik nicht länger benannt wird und sich damit in alle Zeiten dehnen lässt, treten auch die druckmachenden Familienmitglieder nicht mehr in Erscheinung. Dennoch umgeben die Elterngenerationen beständig die Jugend, der sie damit genau diese nehmen: ihre frei zu lebende Jugend. Aus diesem Druck zwischen nebulösem und doch omnipräsentem Außen und nach Freiheit strebendem Innen ergibt sich die Kraft der Figuren und ihre impulsive Kraft auf die Rezipienten.

Als „Lucia di Lammermoor“ am 26. September 1835 am neapolitanischen Teatro San Carlo Premiere feiert, ist der Triumph durchschlagend. Die Oper sei in Szene gegangen, meldet Donizetti bescheiden an Giovanni Ricordi, „und sehen Sie es mir freundlich nach, wenn ich es mir herausnehme, die Wahrheit zu sagen. Sie hat gefallen, sie hat sogar außerordentlich gefallen ...“ Innerhalb von nur fünf Jahren wird „Lucia“ an jedem italienischen Opernhaus gegeben, eine eigene französische Fassung verbreitet sich ab 1839 von Paris aus in ganz Frankreich. In ihrer Treue gegenüber Familie und Geliebtem, der sie zwar das eigene Leben opfert, sich dabei aber nicht zum Spielball der Machenschaften werden lässt, rührt Lucia alle: Opernliebhaber wie Romanhelden, Täter und Opfer, Verführerinnen und Geliebte. „Nimm mich mit, nimm ich mit, lass uns fliehen! Dir, dir gehört alle meine Glut, dir gehören alle meine Träume!“, will Madame Bovary am Ende ihres Opernbesuches denn auch gen Bühne schreien – bevor sie das Opernhaus und die Tristesse ihrer Ehe verlässt.



**„Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.“**

*Michel Foucault*



## Olaf Matthias Roth **Steckbrief Lucia**

Miss Lucia, wie sie im Personenverzeichnis heißt, macht im Lauf dieser Oper eine erstaunliche Metamorphose durch. Zunächst wirkt sie auf den Zuschauer wie eine jener überspannten adeligen jungen Damen aus einem Jane-Austen-Roman. Alles, was sie erlebt, hat etwas Überzeichnetes an sich: Ihren Edgardo lernt sie nicht in der Kirche kennen oder auf einem Fest (wie es bei Shakespeares berühmtestem Liebespaar der Fall ist), nein, sie muss sich von ihm aus einer lebensgefährlichen Situation befreien lassen (wofür der Stier, vor dem Edgardo sie rettet, tiefenpsychologisch steht, hat Cammarano nicht weiter interessiert). Sie kann nicht einfach im Park lustwandeln, sondern sieht gleich das Gespenst einer in den Brunnen gestürzten Frau vor sich, die der Untreue bezichtigt wird. Irgendwann aber merkt der Zuschauer, dass es dieser jungen Frau ernst ist. Mit der Liebe. Es gibt wohl neben Julia und Desdemona keine andere Figur, die so bedingungslos für die Liebe lebt. Ahnt sie im Liebesduett mit Edgardo, dass dies ihre letzten glücklichen Momente sein werden? In der Auseinandersetzung mit Enrico sieht sie durchaus ihre Frau. Doch dann zerbricht sie innerlich. Sie befolgt die männlich dominierten Konventionen, willigt in die Ehe mit Arturo ein, den sie überhaupt nicht kennt, obwohl sie doch mit Edgardo verlobt ist. Lucia wird zum Spielball der Männer und ihrer ganz unterschiedlichen Ziele – das schließt ausdrücklich auch Edgardo ein. Dass Lucia im Wahnsinn ihre Freiheit wiedererlangt, macht die Figur spannend.



Julian Orlishausen, Opernchor des Staatstheaters Darmstadt



David Lee, Bianca Tognocchi

## Franka Nagel **Wahnsinn war weiblich**

Modekrankheit oder Ausbruch aus ereignislosen Lebenswegen? Tausende vermeintliche Hysterikerinnen wurden im 19. Jahrhundert in Nervenheilstätten eingewiesen. Die Ärzte schlussfolgerten: alles nur Übertreibung.

Ekstatische Zustände erlebten im 19. Jahrhundert eine wahre Blütezeit. Eine der bekanntesten „ekstatischen Jungfrauen“ war Anna Katharina Emmerrick, die den späromantischen Dichter Clemens von Brentano zu mehreren Büchern inspirierte. Oft schlug sie wild um sich, wurde von Ersticken und Starrkrämpfen heimgesucht, um sich dann ihren Visionen hinzugeben.

Ein zeitgenössischer Bericht beschreibt die Anfälle der Maria von Mörl, der stigmatisierten Jungfrau von Kaltern: „Bald rochte sie wie ein Bär, bald stöhnte und grollte sie wie ein Hund, jetzt krümmte sie sich bogenförmig, jetzt wieder sichelförmig, der Mund zog sich oft zu einem Fingerspitzen zusammen, die Augen zogen sich wie bei Sterbenden in den Kopf zurück, und machten glauben, dass sie nimmer erscheinen würden.“ Es fällt auf, dass Männer von derlei Anwandlungen verschont blieben. Die heilige Verzückung war Frauensache.

Noch ein anderes Phänomen greift im 19. Jahrhundert um sich, von dem fast ausschließlich das weibliche Geschlecht betroffen war. Unter großem Interesse der Öffentlichkeit wurden seit den 1870er Jahren tausende Hysterikerinnen in die neu entstandenen Nervenheilstätten und Krankenhäuser Europas eingewiesen. Hysterie wurde zur Frauenkrankheit schlechthin. Organische Ursachen für die Anfälle der Frauen fand man allerdings keine. Die Ärzte schlussfolgerten: alles nur Übertreibung und Simulation. Man erkannte in der Hysterie nur einen weiteren Beleg für die Neigung der Frau zu Wankelmütigkeit und Unglaubwürdigkeit: „Die Hysterie ist eine organische Krisis der organischen Verlogenheit des Weibes“, schrieb der Philosoph Otto Weininger noch im Jahr 1903.

Detaillierte medizinische Berichte dokumentieren wildes Umsichschlagen der Kranken, Lähmungen, ekstatische Körperversenkungen, Halluzinationen. Die

Ähnlichkeiten der Zustände mit denen der „ekstatischen Jungfrauen“ sind augenscheinlich. Fast könnte man meinen, die Ekstasen fänden ihr säkulares, urbanes Äquivalent in den hysterischen Anfällen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Diese wurden sexuell anstatt mystisch-religiös interpretiert. Entsprechend die „stigmatisierte Jungfrau“ dem Ideal der Kindfrau, die die als sündhaft empfundene weibliche Körperlichkeit durch Keuschheit überwunden hatte, neigten Ärzte und andere Deutungsinstanzen dazu, die hysterischen Anfälle der zumeist jungen Frauen zu erotisieren.

Auf den Fotografien, mit denen in Paris erstmals Krankheitsfälle dieser Art dokumentiert wurden, sind die Frauen in verzückten, fast frivol anmutenden Positionen auf ihren Betten eingefangen, die verrutschte, ohnehin leichte Kleidung der Patientinnen entblößt nackte Schultern und Beine. Die unterschiedlichen Deutungsmuster illustrieren eindrücklich die Widersprüchlichkeit des damaligen Bildes von Weiblichkeit.

### **Hysterie als Ausbruch aus dem Rollenzwang**

Es oszillierte noch immer zwischen heilig und sündhaft, zwischen der jungfräulichen Maria und Eva, der Verführerin. Körperliche Symptome wurden auf diese Weise zum Spiegelbild gesellschaftlich etablierter Rollenbilder – und waren zugleich Manifestationen jener Schwierigkeiten, die viele Frauen hatten, mit eben diesen verwirrenden Projektionen umzugehen.

Sigmund Freud nannte die Hysterie die „Krankheit des Gegenwillens“. In der Tat waren die Anfälle für die Hysterikerinnen eine Möglichkeit, ihren ereignislosen Lebenswegen, ihrem auf die Rolle der Ehefrau und Mutter beschränkten Dasein zu entkommen. Man denke nur an die jüngst von David Cronenberg im Film „Eine dunkle Begierde“ in Szene gesetzte Sabina Spielrein, die ihren Psychiatrieraufenthalt als Sprungbrett für ein Studium nutzt. Auch die frommen Mädchen setzten mit ihren ekstatischen Zuständen ein Minimum an Selbstbestimmung durch. Viele Ekstatikerinnen mussten sich massiv gegen die Heiratspläne zur Wehr setzen, die ihnen von ihren Familien aufgezwungen wurden.

Die beiden Phänomene häufen sich am Ende einer Epoche, in der die Bewegungsspielräume der Frauen und ihre Entscheidungsfreiheit auf bis dahin

ungekannte Weise beschnitten waren. Die fortschreitende Trennung von Berufs- und Privatleben hatte eine Spaltung zwischen dem öffentlichen und dem häuslichen Leben bewirkt – und damit eine einschneidende Änderung der Geschlechterverhältnisse. Der Frau fielen Heim und Herd zu; sie fand sich von jeglichem öffentlichen Leben ausgeschlossen.

Es ist bemerkenswert, welche Maßnahmen man ergriff, um die Frauen genau dort festzuhalten. Sie wurden kurzerhand für geistig unmündig befunden und so – unter dem Vorwand der Moral – in Zucht und Ordnung gehalten. „Die ganze Erziehung der Frau muss daher auf die Männer Bezug nehmen. Ihnen gefallen und nützlich sein, (...) das sind zu allen Zeiten die Pflichten der Frau“, glaubte bereits Rousseau zu wissen.

Mit einem Wandel der Geschlechterverhältnisse – nach 1900 wurden beispielsweise trotz erbitterten Widerstands immer mehr Frauen an den Universitäten zugelassen – verschwanden die hysterischen Patientinnen aus den Krankenhäusern Europas. Auch das Phänomen der ekstatischen Jungfrauen verflüchtigte sich – auf so wunderliche Weise, wie es gekommen war.

## Susan Sontag Über Fotografie

Mit Hilfe von Fotografien konstruiert jede Familie eine Porträt-Chronik ihrer selbst – eine tragbare Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt. Es spielt keine Rolle, welche Aktivitäten fotografiert werden, solange man überhaupt Aufnahmen macht und liebevoll aufbewahrt. Fotografieren wird zu einem Ritus des Familienlebens in eben dem Augenblick, da sich in den industrialisierten Ländern Europas und Amerikas ein radikaler Wandel der Institution Familie anbahnt. Als jene klaustrophobische Einheit, die Kernfamilie, aus einem sehr viel umfassenderen Familienkollektivs herausgelöst wurde, beeilt sich die Fotografie, die gefährdete Kontinuität und den schwindenden Einflussbereich des Familienlebens festzuhalten und symbolisch neu zu formulieren. Jene geisterhaften Spuren, die Fotografien, sorgen jetzt für die zeichenhafte Präsenz der verstreuten Angehörigen. Das Fotoalbum einer Familie bezieht sich im allgemeinen auf die Familie im weiteren Sinne – und ist häufig alles, was davon übriggeblieben ist. Wie Fotografien dem Menschen den imaginären Besitz einer Vergangenheit vermitteln, die unwirklich ist, so helfen Sie ihm auch, Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der er sich unsicher fühlt. (...)

Gegenwärtig erleben wir eine nostalgische Phase, und Fotos fördern die Nostalgie. Die Fotografie ist eine elegische Kunst, eine von Untergangsstimmung überschattete Kunst. Die meisten Menschen, die fotografiert werden, haben, gerade weil sie fotografiert werden, etwas Rührendes an sich. Ein häßliches oder groteskes Modell kann rührend wirken, weil es der Fotograf seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hat. Ein schönes Modell kann wehmütige Gefühle hervorrufen, weil es, seitdem die Aufnahme gemacht wurde, gealtert, verblüht oder gestorben ist. Jede Fotografie ist eine Art memento mori. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.



Eva Rieger

## Wahnsinnsfrauen in der Oper

Die Beschreibung von Zuständen höchster Erregung gehört zum Grundbestand der Kunstform Musik, und es erstaunt daher nicht, dass das Motiv des Wahnsinns eine bis ins 20. Jahrhundert beliebte musikalische Konstante ist. In England geht die Tradition der „mad songs“ bis in das 17. Jahrhundert zurück. Doch die eigentliche Hoch-Zeit des Wahnsinns liegt im 19. Jahrhundert. Die große Szene mit ihrer übersteigerten Stimmbehandlung, den extremsten Gefühlsgegensätzen und der extravaganten Koloratura faszinierte Librettisten und Komponisten anhaltend und ermöglichte dem Publikum, Exzesse gleichermaßen lust- und mitleidvoll zu genießen.

Es gibt also gute musikalische Gründe für die Einbeziehung von Szenen, die sich um den Wahnsinn drehen. Geht es aber darum, herauszufinden, warum mehrheitlich Frauen die Grenzen zwischen Erregung und Hysterie, Verstand und Unverstand nicht mehr ziehen können, fällt eine Antwort schwer, denn die Ursachen hierfür sind vielschichtig, entspringen jeweils unterschiedlichen historischen Situationen. Nicht jede „verrückte“ Frau ist zugleich krank. Und sind nicht viele tugendhafte Frauen, die an ihrem Leid zerbrechen, in irgendeiner Form „ver-rückt“, verschoben in ihrer Wahrnehmung der Realität und in ihrem Leid. Die Grenze ist schwer zu ziehen.

Opern, die von Konflikten tugendhafter und unschuldiger Frauen handeln, erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Bereits Gluck erzielte große Erfolge mit Frauenfiguren, die bereit waren, ihr Leben für den Mann hinzugeben. Auch Beethovens Leonore aus „Fidelio“ ist zum Sterben bereit, um ihren Gatten zu retten. Der epochale Erfolg von Spontinis „Vestalin“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts war kein Zufall, zeigte er doch den Kampf der Frau zwischen Pflicht und Neigung sowie ihre Opferbereitschaft.

Zwischen 1820 und 1880 häufen sich diese Wahnsinnszenen. Dies hängt damit zusammen, dass der Wahnsinn als diskursives Phänomen Ende des

18. Jahrhunderts aufkam und bald en vogue war. Der Wahn liegt dem Weiblichen nahe, weil die Hysterie als eine weibliche Krankheit gilt. Bekanntlich besuchten die Engländer an Wochenenden gerne die Tollhäuser, um sich die eingesperrten Menschen anzuschauen, die dort ein elendes Dasein fristeten. Doch wäre es eine unzulässige Vereinfachung, wollte man die vielen wahnsinnigen Frauen der Opernbühne aus der Faszination ableiten, die die Irrenhäuser für das Bürgertum hatten. Denn es handelt sich um besonders modellhafte Frauen, die in unlösbare Konflikte geraten und diesen durch Flucht in den Tod, in das Schlafwandeln oder in den Wahnsinn ausweichen. Ihr Verhalten wird ihnen verziehen, obwohl sie schuldlos sind, es somit gar nichts zu verzeihen gibt – „schuldlos schuldig“.

Zum Ausgleich für ihre Entmündigung werden sie musikalisch liebevoll gestaltet. Zwar halten sich die Komponisten durchgehend an die seit der Entstehung der Oper gängige Praxis, den Wahn mit unregelmäßigen, von Stimmungswechseln durchzogenen, zerrissenen Partien zu umschreiben, es wäre aber irrig, dies als eine negative Zeichnung der Heldinnen zu interpretieren. Alle Frauen, die wahnsinnig werden, stehen in einem Feld antagonistischer Kräfte, die sie psychisch zu erdrücken drohen.

Donizettis Lucia di Lammermoor, die an einem für sie unlösbaren Konflikt psychisch zerbricht, ist die Prominenteste einer Reihe seelisch zerstörter Protagonistinnen, die im 19. Jahrhundert glänzende Erfolge erzielten und sich in vielfacher Weise ähneln. Das 1835 aufgeführte Werk wurde außerordentlich erfolgreich und wurde zu einer der am höchsten geschätzten Opern in der Zeit vor Verdi. Ihre Wahnsinnsarie unterscheidet sich zwar musikalisch, im Gestus aber nicht sonderlich von den Wahnsinnszenen anderer Opern. Holzbläser begleiten Lucia. Der angespannte seelische Zustand wird durch die Kette von Ariosi dargestellt, die im Cantabile (Larghetto „Alfin son tja“) sich breitmachen und in der italienischen Tradition der Irregularität bei der Beschreibung von Wahnsinn stehen. Die Teilung in Rezitativ und Arie ist fast verschwunden, doch gelingt es Donizetti, eine in sich geschlossene Form zu komponieren.

Trotz des Mordes bleibt Lucia unschuldig, da ihre Seele „rein“ ist. Es passt hierzu, dass Donizetti die Glasharmonika in der Wahnsinnszene einsetzen wollte. Der schwebende, ätherisch-körperlose Klang passt eher zu einer asexuell-



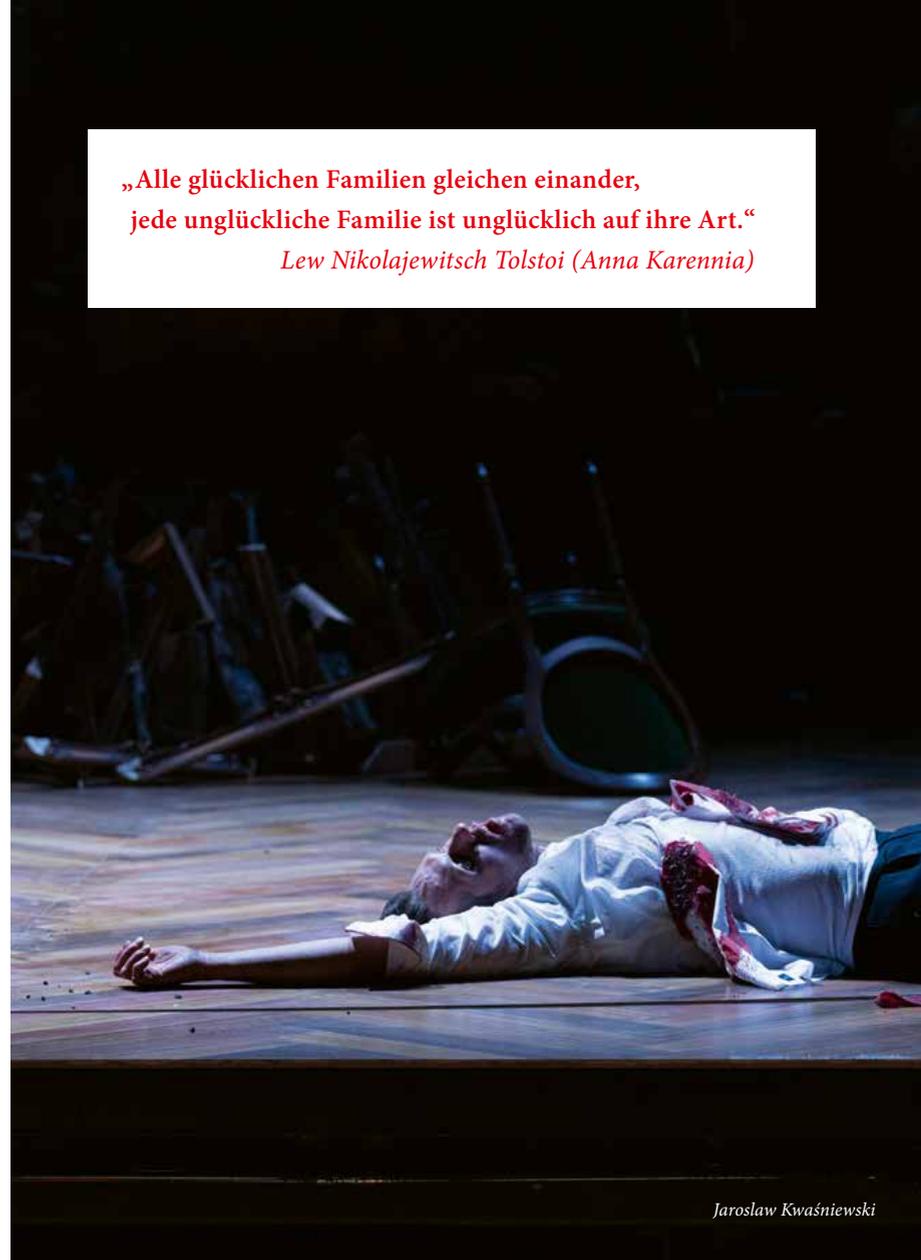
reinen denn zu einer geistig umnebelten Person. In dem Roman von Walter Scott, der als Vorlage diente, ist die Sinnesverwirrung dagegen plastisch beschrieben: Lucy hockt wie ein Tier in der Zimmerecke und vermag nur noch wenige Worte zu stammeln. Eine solche Darstellung vertrug sich schon aus musikästhetischen Gründen nicht mehr mit der Opernfassung, müsste doch die Primadonna ihre virtuellen Koloraturen zum Besten geben. Eines verbindet aber Lucy aus dem Roman mit der singenden Lucia: Sie würde durch die Sexualität mit einem Ungeliebten einen Selbstverlust erleiden. Daher kann sie die gewaltsame Eheschließung nicht körperlich vollziehen und muss sich von der Welt verabschieden.

Allen diesen Szenen – ob Lucia in „Lucia di Lammermoor“, Elvira in „Il puritani“, Imogene in „Il pirata“, Linda in „Linda di Chamounix“, Anna in „Anna Bolena“ – ist eigen, dass sie auf musikalischer Diskontinuität aufbauen: Es gibt rezitativische Bruchstücke, die Vokallinien werden unterbrochen, die Tonarten, das Tempo und das Tongeschlecht unvermittelt verändert, rhythmische Floskeln tauchen auf und verschwinden, und es gibt Partien, in denen die Sängerin teilweise komplizierte Koloraturen zu singen hat. Dies alles hilft, das Bild eines psychischen Zusammenbruchs herzustellen, bei dem die Gedankenbruchstücke wie im Traum vorbei huschen und kein Sinn herstellbar ist. Da es sich jeweils um unschuldige Frauenfiguren handelt, die in gravierende Konflikte eingebunden sind, spiegelt die musikalische Diskontinuität die mentale Verwirrung wieder, durchbricht aber nie die Schranken der ästhetischen Einheit.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass von den Lamenti und den Ombraszenen des 17. Jahrhunderts eine direkte Linie zur Beschreibung des weiblichen Charakters in der Literatur des 18. Jahrhunderts führt, die sich durch die Stichworte Weiblichkeit – Liebe – Konflikt – seelische Verstrickungen – Innerlichkeit = Traurigkeit = Tod umschreiben lässt. Das Kranksein gehört insbesondere im 19. Jahrhundert zum weiblichen Körper und überträgt sich auf die Seele. Der männliche Charakter wäre eher durch Begriffe wie Männlichkeit = Kampf = Machtanspruch = Repräsentation = Ehre = Leben zu umreißen. Seine Welt ist die der Bewährung und des Kampfes um Vorherrschaft. Diese Polarisierung findet sich in den Operngestalten wieder. Männer, die in Konflikte geraten, greifen auf der Bühne zum Degen; Frauen bleibt nur der Rückzug in die seelische Innenwelt.

**„Alle glücklichen Familien gleichen einander,  
jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Art.“**

*Lew Nikolajewitsch Tolstoi (Anna Karennia)*





## WAHNSINNSFRAUEN IN DER OPER

Es ist somit nur logisch, dass Frauen, denen man das Rationale ab- und das übermäßig Emotionale zuerkannte, in höherem Maße als Männer vom Wahnsinn bedroht waren. Die derangierten Frauen in der Oper von Bellini, Donizetti, Boito und anderen bilden den äußeren kulturellen Rahmen für die damals vorherrschende Überzeugung von der Nähe der Frau zu Krankheit und zur Irrationalität. Ihr Zustand symbolisiert vor allem das seelische Zerbrennen, weil sie die Konflikte aufgrund ihrer charakterlichen Linearität und fast religiösen Tugend- und Standhaftigkeit nicht bewältigen kann. Anstelle des Wahns könnte der Suizid oder die Erkrankung stehen.

Die wahnsinnigen Frauen der Oper sind keine warmblütigen, realen, mit Fehlern und Zweifeln ausgestatteten lebendigen Wesen, sondern Projektionen, Konstruktionen idealer Weiblichkeit, die dem Ausschluss der realen Frau aus der Kultur widerspiegeln und nur notdürftig die dahinter steckende Aggression kaschieren. Eine Spur von Stärke und Widerstandskraft erreichen sie dadurch, dass sie in ihrer konsequenten Haltung eine gewisse Autonomie bewahren. Dass das Opernpublikum sich an der Schönheit der weiblichen Stimme ergötzt, dass Frauen dadurch noch eine starke Rolle in der Oper innehaben und den Männern an moralischer Integrität und zwingender Geradlinigkeit überlegen sind, sollte nicht über ihren Standort täuschen. Denn wie sie sich auch verhalten – bestraft werden sie allemal.



Freunde des  
Staatstheaters  
Darmstadt e.V.



### TEXTNACHWEISE

Die Inhaltsangabe und der Text *Lucia di Lammermoor – eine Spurensuche* sind Originalbeiträge von Valeska Stern

Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt 1986

Olaf Matthias Roth: *Donizetti – Lucia di Lammermoor*, Leipzig 2014

Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt 2010

Franka Nagel: *Wahnsinn war weiblich*, Süddeutsche Zeitung 28. Dezember 2011

Eva Rieger: *Wahnsinnsfrauen in der Oper*. In: „Wahnsinns Frauen“. Hrsg. v. Sibylle Duda und Luise F. Putsch, Bd. 2, Frankfurt 1996

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

## IMPRESSUM

### Originalbesetzung der Produktion von 2019

LUCIA Bianca Tognocchi ENRICO Michael Bachtadze / Julian Orlishausen EDGARDO David Lee / Felipe Rojas Vellozo RAIMONDO Johannes Seokhoon Moon ARTURO Jaroslaw Kwaśniewski / Keith Stonum ALISA Nina Tarandek / Xiaoyi Xu NORMANNO Khvicha Khozrevanidze

Opernchor des Staatstheaters Darmstadt, Staatsorchester Darmstadt, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt

MUSIKALISCHE LEITUNG Andriy Yurkevych / Jan Cronnenbroeck REGIE Marcos Darbyshire  
BÜHNE Robert Schweer KOSTÜM Frank Lichtenberg VIDEO Johannes Kulz DRAMATURGIE  
Valeska Stern / Kirsten Uttendorf EINSTUDIERUNG CHOR Sören Eckhoff STUDIENLEITUNG/  
MUSIKALISCHE ASSISTENZ Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Irina  
Skhirtladze CHORASSISTENZ David Todd LEITUNG BIBLIOTHEK Hie Jeong Byun  
REGIEASSISTENZ/ABENDSPIELLEITUNG Stephan Krautwald REGIEHOSPITANZ Corinna Zander  
PRODUKTIONSASSISTENZ Marie Ruth van Aarsen KOSTÜM ASSISTENZ Lucia Bushart  
INSPIZIENZ Gerd Wehmann SOUFFLAGE Julia Abé / Giacomo Marignani

BÜHNENMEISTER Christian Trettin BELEUCHTUNG Heiko Steuernagel TON Christoph  
Kirschfink VIDEO Marcel Klar MASKE Silke Malter / Thomas Mattstädt / Christine Schmitt  
REQUISITE Claudia Bohl / Christina Harres ÜBERTITELINSPIZIENZ Iris Kißner / Isabella  
Schnürle / Patrick Stelmach / Thomas Wagner

### Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt

TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettel LEITUNG DER WERK-  
STÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENZ TECHNISCHER DIREKTOR Almut Reitz TECHNISCHE  
ASSISTENZ Marie Ruth van Aarsen (Konstruktion) / Lisa Bader (Werkstätten) / Friederike  
Streu (Schauspiel) / Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow  
LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEI-  
LUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKEN-  
BILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABEILUNG 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 (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja  
Heilmann / Daniela Klaiber / Anna Meirer

### Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 19 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt  
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTS-  
FÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION Kirsten Uttendorf PROBENFOTOS Nils Heck  
GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater, holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gramlich  
AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt

„Die Geschichte ist eine große Lehrmeisterin.  
Sie lehrt dauernd, aber sie findet keinen Schüler.“  
Ingeborg Bachmann



**STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE**  
**TELEFON 06151 28 11 600**

**BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:**

