



Fidelio

Ludwig van Beethoven
Annette Schlünz

MUSIKTHEATER

**ABSCHIED VON
DEN HELDEN**

staatstheater darmstadt



Fidelio Ludwig van Beethoven

Oper in zwei Aufzügen von Ludwig van Beethoven
Musikalische Bearbeitung des Finales von Annette Schlünz
Text von Ferdinand Sonnleithner, Stephan von Breuning
und Georg Treitschke nach Jean-Nicolas Bouilly

Uraufführung am 23. Mai 1814, Theater am Kärntnertor Wien

Weiterentwickelte Übernahme der *Fidelio*-Inszenierung von
Paul-Georg Dittrich am Theater Bremen, Premiere am 16. September 2018

Premiere am 26. Oktober 2019, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Vorgeschichte

Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses, hat Florestan widerrechtlich inhaftieren lassen. Leonore sucht seitdem ihren Gatten Florestan. Sie lässt sich – als Mann verkleidet – von Rocco, dem Kerkermeister des Gefängnisses, unter dem Namen Fidelio einstellen.

1. Akt

Roccos Tochter Marzelline verliebt sich in Fidelio/Leonore und weist Jaquino zurück, dem sie eigentlich versprochen war. Rocco schätzt ihn als Schwiegersohn und billigt die Absichten seiner Tochter. Leonore bittet Rocco, ihn in ein Verlies begleiten zu dürfen, das sie bisher nicht betreten durfte. Sie vermutet, dass Florestan sich dort befindet. Pizarro erscheint und erhält von Rocco Nachricht, dass der Minister Don Fernando das Gefängnis einer eingehenden Untersuchung unterziehen werde, da er dort Opfer willkürlicher Gewalt vermutet. Pizarro will verhindern, dass Florestan entdeckt wird und fordert Rocco auf, ihn zu ermorden. Rocco weigert sich, ihn zu töten, muss aber sein Grab ausheben. Leonore soll ihm dabei helfen. Sie bittet ihn, Rocco, alle Gefangenen ans Tageslicht zu lassen. Pizarro ist über Roccos Eigenmächtigkeit erbost und befiehlt die Rückkehr der Gefangenen in den Kerker.

2. Akt

Florestan fristet sein Dasein im Kerker, zwischen Verzweiflung und letzter Hoffnung auf Rettung. Leonore und Rocco kommen, um sein Grab zu graben. Pizarro erscheint selbst, um Florestan zu töten. Leonore wirft sich dazwischen und gibt sich zu erkennen. Das Trompetensignal verkündet die Ankunft des Ministers.

Einschub der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3: Gustav Mahler begründete 1904 die Tradition, diese Ouvertüre vor dem Finale 2 als Zwischenaktmusik einzuführen.

Der Minister erkennt in dem Gefangenen seinen Freund Florestan. Die Kerker werden geöffnet; alle Gefangenen sind frei.



Wer oder was ist Leonore?

Sie ist eine Spielmacherin, die uns mit auf eine Zeitreise durch die Aufführungsgeschichte dieser Oper nimmt. Aber bei dem Wort Spielmacher denkt man sofort daran, dass jemand Macht über ein Geschehen hat. Leonores Rolle als Spielmacherin entsteht vielmehr aus ihrer Not heraus. Sie braucht das Spiel, das doppelte Spiel, um zum Ziel – zu Florestan – zu gelangen. Sie verkleidet sich als Mann, tarnt ihre Identität. Leonore ist im ersten Teil eine plastische Figur, die – wie in der Oper auch – einen übergeordneten Plan verfolgt und manipulativ agiert, aber dann löst sie sich eben wie ein Schatten von ihrem Körper ab und wird zu einem Sprachrohr. Leonore wurde häufig als Befreiungengel gedeutet, als eine Utopie für den Freiheitskampf. Wie der „Engel der Geschichte“ von Walter Benjamin richtet sie den Blick in die Vergangenheit; sieht, wie die Trümmer der Geschichte sich auf türmen, während sie stets weiter in die unbestimmte Zukunft getrieben wird. Unfähig und ohnmächtig, die Vergangenheit zu verändern, bleibt nur die Zukunft, die es zu gestalten gilt. Leonore entledigt sich im Laufe der Inszenierung ihrer aufoktroyierten Aufgabe, dass sie zur Projektionsfläche einer Freiheitsutopie wird und der Erwartungshaltung, die auch im ganz konkreten Theatersinne auf ihrer Rolle ruht. Aber sie tut es nicht in einem aggressiven Akt, sondern sie übergibt uns die Verantwortung wie eine milde Gabe: „Und jetzt seid ihr, das Publikum, dran.“

Auszug aus dem Gespräch „Freiheit“ zwischen der Dramaturgin Brigitte Heusinger und dem Regisseur Paul-Georg Dittrich aus dem Programmheft zur *Fidelio*-Inszenierung am Theater Bremen





Heiko Börner, Dong-Won Seo, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt

(spoken)

Fitter, happier, more productive
 Comfortable (not drinking too much)
 Regular exercise at the gym (3 days a week)
 Getting on better with your associate employee contemporaries
 At ease
 Eating well (no more microwave dinners and saturated fats)
 A patient, better driver
 A safer car (baby smiling in back seat)
 Sleeping well (no bad dreams)
 No paranoia
 Careful to all animals (never washing spiders down the plughole)
 Keep in contact with old friends (enjoy a drink now and then)
 Will frequently check credit at (moral) bank (hole in wall)
 Favours for favours
 Fond but not in love
 Charity standing orders
 On Sundays ring road supermarket (No killing moths or putting boiling water on the ants)
 Car wash (also on Sundays)
 No longer afraid of the dark
 Or midday shadows

Nothing so ridiculously teenage and desperate
 Nothing so childish
 At a better pace
 Slower and more calculated
 No chance of escape
 Now self-employed
 Concerned (but powerless)
 An empowered and informed member of society (pragmatism not idealism)
 Will not cry in public
 Less chance of illness
 Tires that grip in the wet (shot of baby strapped in back seat)
 A good memory
 Still cries at a good film
 Still kisses with saliva
 No longer empty and frantic
 Like a cat
 Tied to a stick
 That's driven into
 Frozen winter shit (the ability to laugh at weakness)
 Calm
 Fitter, healthier and more productive
 A pig
 In a cage
 On antibiotics

Fitter Happier — Radiohead

Denkraum Fidelio

Der Regisseur Paul-Georg Ditrich im Gespräch mit der Dramaturgin Carolin Müller-Dohle über die Weiterentwicklung seiner *Fidelio*-Inszenierung am Staatstheater Darmstadt

Unsere Proben in Darmstadt starteten bezeichnenderweise ausgerechnet auf den Tag genau ein Jahr nach Deiner *Fidelio*-Premiere am Theater Bremen. Üblicherweise ist für Dich als Regisseur am Premierentag die Arbeit abgeschlossen. Zudem hast Du an dieser in jeglicher Hinsicht vielschichtigen und komplexen Produktion sehr lange gearbeitet. Wie war es für Dich, die Spur noch einmal aufzunehmen?

Die Anfrage aus Darmstadt war für mich ein äußerst willkommenes Geschenk, denn die Inszenierung mit dem Theater Bremen als „Ursprungsraum“ ist für mich eine absolute Herzensarbeit. Das liegt zum einen am Ergebnis, das wir am 16. September 2018 dort präsentiert haben, zum anderen aber auch an der Versuchsanordnung, die Arbeit weiterzuspielen, sie einem anderen Publikum zeigen und Sachen im Kleineren wie im Größeren verändern zu können. Das ist, wie ich vor allem jetzt im Laufe der Probenarbeit merke, eine Glückssituation. Es bereitet mir unglaublich großen Spaß, auf neue Persönlichkeiten in der Besetzung sowie im ganzen Haus zu stoßen und gemeinsam mit ihnen frischen Wind in die Sache zu bringen. Dabei sehe ich das überhaupt nicht als Wettstreit zwischen zwei Versionen, sondern als Möglichkeit, eine Teamarbeit aus Bremen mit einem neuen Team weiterzuführen und zu vertiefen.

Schon in Bremen hast du die im Finale besungene Befreiungsutopie im Hinblick auf den heutigen Freiheitsbegriff stark angezweifelt. Ab dem Einschub der *Leonoren-Ouvertüre Nr. 3* wurden szenische Bilder konsequent verweigert und der Fokus auf die Teilhabe der Zuschauer*innen sowie auf Beethovens Musik gerichtet; Chor und Solist*innen haben das Finale der Oper kollektiv vom Rang aus gesungen. Hier gehen wir auch musikalisch noch einen Schritt weiter: In der Überschrift des Finales durch Annette Schläunz entsteht ein Klangraum, in dem zeitgenössische Musik auf Beethoven trifft.

Für mich kann die im ersten Akt begangene (Zeit-)Reise und die Fokussierung auf die Zuschauer*innen, die im zweiten Akt mit auf der Bühne sind,

nur in einem Neubeginn kulminieren. Das ist für mich die *Leonoren-Ouvertüre Nr. 3* – eine weiße Seite, ein noch unbeschriebenes Blatt Papier. Wir als künstlerisches Team verweigern deshalb auch hier bewusst die szenischen Bilder, da diese immer manipulativ oder meinungsbildend wirken. Stattdessen konzentrieren wir uns mit der Live-Kamera auf die Orchestermusiker*innen, die dieses fantastische Stück erklingen lassen. Das Fragezeichen, das durch die Setzung des Endes in Bremen entstanden ist – der Anstoß zum Denken in der Verweigerung der Bilder – versuchen wir hier noch weiterzuführen. Die Etablierung eines Klangraums bietet die Möglichkeit, die Zuschauer*innen noch stärker einzunehmen und nicht mehr nur mit dem Gestus des hymnischen Gesanges zu überwältigen. Das von Beethoven komponierte Finale erschien mir unter dem Blickwinkel unserer inhaltlichen Setzung immer wie eine Feier, bei der man nicht weiß, was eigentlich gefeiert wird. Deshalb sprechen wir hier vielmehr eine Einladung im klanglichen Sinne zum Nachdenken aus.

Im zweiten Akt sitzt ein Teil des Publikums auf der Bühne am Tisch mit den Sänger*innen, der Chor mischt sich unter das Publikum, die Solist*innen und einige Musiker*innen befinden sich während des Finales ebenfalls im Zuschauererraum: Ebenen, die konventionellerweise durch die „vierte Wand“ getrennt sind, fließen ineinander. Was erzählt diese umarmende Bewegung im Raum?

Es ist eine sehr konsequente Infektion – das eine steckt das andere an. Wo normalerweise eine klare Trennung herrscht, entsteht im zweiten Akt eine Spiegelsituation: Das Publikum betrachtet sich gegenseitig und so werden die Zuschauer*innen selbst zu Subjekten der Betrachtung und gleichzeitig zum Handeln aufgefordert. Es ist also nur konsequent, dass uns die Musik von Beethoven und Schläunz noch mehr auf den Leib rückt und aus dem Graben in den Zuschauererraum wandert. In dieser eintretenden Vision ergeben zwei klar getrennte Seiten ein Ganzes: den „Denkraum *Fidelio*“. So kommen wir schlussendlich zurück auf eine Aussage von Beethoven, die mich in der Konzeptionsphase sehr inspiriert hat: „Eine falsche Note zu spielen ist unwichtig, aber ohne Leidenschaft zu spielen, ist unverzeihlich!“ In diesem Zusammenhang würde ich aber weniger das Wort Leidenschaft, sondern vielmehr das Potenzial der Musik betonen, einen Dialog zu eröffnen.

Zuletzt hast Du *Wolfsschlucht*, eine musiktheatrale Installation nach Motiven von Carl Maria von Webers *Der Freischütz*, in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Malte Giesen an der Deutschen Oper uraufgeführt. Im Gegensatz zum Sprechtheater, in dem die Bearbeitung des Textmaterials durch Striche oder Intertextualität seit vielen Jahren unumstrittener Teil der inszenatorischen Praxis ist, wird der Zugriff auf den Notentext in der klassischen Musik und in der Oper immer noch heftig diskutiert. Wie erlebst Du diese Debatte aus Sicht eines Regisseurs, der an der steten Auslotung von Grenzen interessiert ist?

Das ist ein Thema, das mich sehr beschäftigt, nicht zuletzt da mein Vater Komponist ist, und ich somit aus einer Familie komme, die sich intensiv mit (zeitgenössischer) Musik auseinandersetzt. Aus meiner Sicht spielen in diesem Komplex zwei Probleme eine Rolle: Zum einen ist zeitgenössische Musik eine sehr elitäre Angelegenheit, die sich fast ausschließlich in einem kleinen, sich nahezu abschottenden Kreis abspielt. Zum anderen gibt es im Repertoirebetrieb tatsächlich noch oft diese Olymphaltung bezüglich des Werkbegriffs: Man wird schnell als Dekonstrukteur verpönt, wenn man als Regisseur mithilfe von Strichen oder Montagetechnik die Werkstruktur von Opern anfasst. Die Haltung, Notenmaterial als Heiligtum zu betrachten, behindert jedoch aus meiner Sicht den Erneuerungsprozess, von dem das Theater abhängt. Wenn man mit ästhetischen Mitteln versucht, Opern zu modernisieren und demnach auf unsere Gegenwart hin zu befragen, so muss es doch, mit Verlaub, auch möglich sein, die Musik zu überprüfen und in unsere heutige Wirklichkeit zu verlängern. Gleichzeitig würde ich mir wünschen, dass sich die ernste zeitgenössische Musik (ohne dass sie dabei an Komplexität einbüßen muss) einem breiteren Publikum öffnet.

Umso mehr freue ich mich, dass wir diesen Versuch jetzt bei *Fidelio* wagen – ein Werk, bei dem sich die Bearbeitung ganz besonders anbietet, da es strukturell in keiner Weise durchkomponiert ist. Beethoven spielt selbst mit den Formen, unter anderem auch weil seine Paradedstücke vor allem im symphonischen Bereich angesiedelt sind. In der abwechslungsreichen Struktur zwischen Singspiel, romantischer Oper und Symphonie liegt für mich die Stärke des Werks. Deshalb finde ich unser Vorgehen sehr konsequent: Es geht in keiner Weise darum, das Ende zu dekonstruieren oder Beethoven gar zu verbessern oder zu korrigieren. Es ist vielmehr der Versuch, eine andere Stimme, einen

anderen Klang hereinzubitten – die Saaltüren zu öffnen und zu gucken, was draußen ist. So entsteht im besten Fall eine Symbiose nicht nur in der Bildsprache, sondern auch im Akustischen. Und möglicherweise eine Ermutigung, die Synapsen zu öffnen für das, was um einen herum passiert.

Am 9. Oktober 2019 verübte ein Rechtsextremist einen Anschlag auf eine Synagoge in Halle und tötete dabei zwei Menschen. Wir probten an diesem Abend zum ersten Mal das neue Finale auf der großen Bühne. Du hast Dich in Deiner Ansprache an den Chor direkt auf diese Ereignisse bezogen und ich hatte das Gefühl, dass die gegebenen Umstände die Setzung des Finales mit einer großen Dringlichkeit versehen haben.

Die Nachrichten aus Halle haben mich persönlich sehr getroffen – gerade deshalb waren sie für mich in ihrer Tragik und Tragweite eine Bestärkung darin, das Finale so zu entwickeln wie wir es tun. Beethoven greift hier bereits auf Schillers Gedicht *An die Freude* zurück, in dem mit hohem Pathos das klassische Ideal einer gleichberechtigten Gesellschaft beschrieben wird. Wo stehen wir in dieser Hinsicht heute? Können wir dieser Hymne wirklich begeistert lauschen, uns damit selbst feiern, wenn sich in unserer Gesellschaft abermals Fremdenhass und Antisemitismus nicht nur in der Sprache, sondern auch in Taten offen zeigt? Der Mordanschlag von Halle war ein Angriff auf die Menschenrechte und die demokratisch-partizipative Gesellschaft. Umso größer ist mein Anliegen, durch die Öffnung des Raumes und der Auflösung der verschiedenen Ebenen eine Augenhöhe zwischen Mitwirkenden und Zuschauer*innen herzustellen. Durch die Einschübe von Annette Schlünz offenbart sich eine klangliche Heterogenität. Zugleich sind sie der Stachel, der uns daran erinnert, dass gelebte Heterogenität in einer Gesellschaft auch immer den respektvollen Aushandlungsprozess erfordert und auf der Anerkennung der Andersartigkeit des Gegenübers beruht. Es ist eine kleine, doch bedeutende Geste, die ich deshalb ins Zentrum gestellt habe: ein wertschätzender Blick zum Gegenüber, ein aufrichtiges Lächeln. Und so spannen wir wiederum den Bogen zurück zur Kernaussage von *An die Freude*, „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!“

George Steiner **Sprache und Schweigen**

Verflechten sich die Wurzeln des Unmenschlichen mit jenen der Hochzivilisation? Auschwitz kam nicht aus dem Dschungel, nicht aus der Steppe. Die Barbarei überfiel den modernen Menschen im Zentrum der Kultur, der Künste, der universellen Bildung und des naturwissenschaftlichen Wunders. Nur wenige Kilometer entfernt von einigen der schönsten Museen, Bibliotheken, Konzertsälen verpestete Dachau die Luft. Männer, die bei Tag folterten, Kinder erhängten, lassen abends Rilke, hörten Schubert. Das ist ein ontologisches Rätsel, das Mysterium der zivilisierten ennui oder des Bösen, und es stellt für mich die Zukunft des Menschen überhaupt in Frage. Wenn die humanistischen Wissenschaften nichts zur Humanisierung beitragen, wenn derselbe Mensch Bach spielen und das Wilnaer Ghetto in Brand stecken kann, wo bleibt da die Zivilisation? Warum erziehen, warum lesen? Ist es möglich, dass im klassischen Humanismus selbst, in seiner Neigung zur Abstraktion und zum ästhetischen Werturteil, ein radikales Versagen angelegt ist? Kann es sein, dass Massenmord und jene Gleichgültigkeit gegenüber den Greueln, die dem Nazismus Vorschub geleistet hat, nicht Feinde oder Negationen der Zivilisation sind, sondern ihr grässlicher aber natürlicher Komplize?



Gang durch die Geschichte

von Isabelle Becker

Kaum eine Oper hat sich durch politische Systeme und Machtverhältnisse derart vereinnahmen lassen wie Beethovens einzige Oper *Fidelio*. Als Rettungs- und Befreiungsoper hatte er sie im Geiste der französischen Revolution, im Rufe nach „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ komponiert; 1805 unter dem Titel *Leonore* uraufgeführt, 1806 revidiert und schließlich unter dem Namen *Fidelio* erneut überarbeitet und aufgeführt. Beethoven verband darin das Politische mit dem Persönlichen, stellte tyrannische Willkür seinem persönlichen Ideal der Freiheit gegenüber. Er habe, so Adorno, „den dialektischen Fortschritt des Weltgeistes in Töne gebannt“. *Fidelio* wurde zu einem Abbild jeweils verschiedener Kapitel (vornehmlich) deutscher Geschichte. In einer intensiven Konzeptionsphase, in der wir versuchten, uns der Herausforderung einer *Fidelio*-Inszenierung zu stellen, uns dem heutigen Freiheitsbegriff zu nähern und uns mit unseren heutigen Gefängnissen zu beschäftigen, kamen wir nicht umhin, den Ge- und Missbrauch des Werkes zu thematisieren, mehr noch: Was wäre, wenn man sich mittels der Aufführungsgeschichte den bohrenden Fragen des Werkes stellt: Was ist Freiheit heute? Für was und wen würde Leonore heute kämpfen? Wir haben recherchiert, Material zu verschiedenen Inszenierungen gesichtet und acht exemplarische Inszenierungen ausgewählt, deren Darstellung und zeitliche wie politische Kontexte uns interessierten. Ziel ist weder die historische Reproduktion noch Duplikation. Die Inszenierungen und Bühnenbilder fungieren vielmehr als künstlerische Katalysatoren, um den Zeitgeist und die prägnanten Merkmale zu zitieren und auf abstrahierte Weise in einem Bild zu kondensieren.

1. Uraufführung, 23. Mai 1814, Theater am Kärntner Tor, Wien

Es war Beethovens dritter Versuch, die mangelnden Erfolge der *Ur-Leonoren* aus den Jahren 1805/1806 zu überwinden. Er bat Georg Friedrich Treitschke, Regisseur und Theaterdichter am Wiener Kärntner-



tortheater, das Libretto von Joseph Sonnleithner gründlich zu revidieren. Neben erheblichen Kürzungen waren es vor allem die politischen Umstände, die über Erfolg und Nicht-Erfolg entschieden. Zwar entstand die erste Fassung der *Leonore* 1805 noch im Geiste der Französischen Revolution, aufgeführt wurde sie allerdings zu einem Zeitpunkt, als gerade Napoleons Armee in Wien einmarschierte. Das Publikum bestand fast ausschließlich aus französischen Offizieren, die eine „Befreiungsoper“ nicht goutierten. Eine ganz andere Situation zeigte sich bei der Uraufführung der nun *Fidelio* genannten 3. Fassung: Der Sieg über den Tyrannen Napoleon und dessen Verbannung standen kurz bevor. *Fidelio* war nun nicht mehr nur Revolutionsoper, sondern verwandelte sich vor diesem Hintergrund zu einem Plädoyer gegen Tyrannenmacht und politische Willkür. Der Wiener Kongress, der über die Neugestaltung Europas entscheiden sollte, feierte noch im September desselben Jahres, in Anwesenheit von Staatsoberhäuptern und Monarchen, mit einer *Fidelio*-Vorstellung die Befreiung – was strenggenommen die erste von vielen politischen Vereinnahmungen des Werks darstellt. Regie führten die Sänger selbst: die Herren Saal (Don Fernando) Vogl (Pizarro) und Weinmüller (Rocco). Das Spiel der Hauptpartien soll „einige Lücken“ aufgewiesen haben, heißt es in der Zeitschrift *Der Sammler*, aber Beethoven „wurde bereits nach dem ersten Acte stürmisch vorgerufen und begrüßt.“ Das Bühnenbild der k. k. Hoftheatermaler verwies, ganz im Sinne der in Sevilla verorteten Handlung, auf eine mediterrane Architektur.



Dong-Won Seo, Jana Baumeister, KS Katrin Gerstenberger

2. Fidelio, 5. Mai 1860, Théâtre Lyrique, Paris

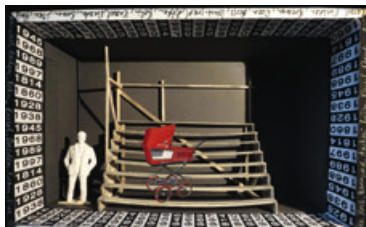
Nach einer kaum beachteten französischen Erstaufführung im Jahr 1825, einigen deutschen Gastspielen (1830/1842) und einer italienischen Version (1852) kam es erst im Jahr 1860 am Théâtre Lyrique zur ersten

Aufführung einer französischen Version. Die Bearbeiter Paul-Jules Barbier und Michel Carré verlagerten die Handlung in das Jahr 1495 nach Mailand; vermutlich damit das Werk die Zensur passieren konnte. Pizarro wurde hier dem Herzog Ludovico Sforza nachempfunden, der seinen Neffen Gian Galeazzo (Florestan) ermordete, um seine Macht zu sichern. Es ist Hector Berlioz zu verdanken, dass bis heute eine ausführliche Beschreibung der Aufführung vorliegt. Er mutmaßte, die Handlung sei nur aus ästhetischen Gründen verlegt worden: „Durch konnte man am Ende ein brillantes Schlussbild und weniger triste Kostüme als im Original einfügen.“ Davon abgesehen, dass Berlioz – im Gegensatz zu vielen seiner Landsleute – in *Fidelio* ein „geniales Werk“ erkannte und sich wünschte, es in originärer Gestalt zu erleben, mokierte er sich über die vorgenommenen Librettoänderungen in der Kerkerszene. Da es im 15. Jahrhundert noch keine Pistolen gab, musste Leonore Pizarro mit einem Brecheisen bedrohen, „ungleich weniger gefährlich, vor allem für einen solchen Mann.“ Neben Berlioz' Kritik ist es gerade diese Szene, die als einziges visuelles Zeugnis (als Lithografie von Janet-Lange) überliefert wurde.



3. Fidelio 1928, Werktätigen-Theater, Leningrad

Während sich in Europa die Bühnenbilder der 20er Jahre durch die Auseinandersetzung mit den Bildenden Künsten auszeichneten – z. B. das Bauhaus-Bühnenbild Ewald



Dülbergs an der Krolloper – kam es in Leningrad zu einer aufsehenerregenden Proletkult-Inszenierung. „Proletkult“, kurz für „Proletarische Kultur“, war eine kulturrevolutionäre Bewegung zur Zeit der russischen Oktoberrevolution; geschaffen von Arbeiter*innen bzw. Werkträgern, eine Kunst der Massen. 1928 erarbeitete eine Gemeinschaft von Werkträgern eine Amateur-Inszenierung von *Fidelio*. Aus einer Kritik der Zeitschrift *Rabochy i teatr* weiß man, dass das musikalische Niveau der Darbietung nicht besonders hoch gewesen sein soll, aber die Inszenierung nicht weniger originell: Die Akteur*innen standen mit Alltagsgegenständen, wie Besen oder Schaufeln, auf der Bühne; eine Szene zeigte Straßenbahnfahrer beim Kartenspiel. Wahrhaft spektakulär gestaltete sich aber das Ende. Die Inszenierung brach nach dem Trompetensignal des Ministers ab und eine projizierte Inschrift auf einer Leinwand verkündete: „Der weiteren Handlung des Stücks nach befreit der König die Gefangenen. Das widerspricht unserem Klassenbewusstsein und wir reißen die Masken ab.“ Auch der Filmregisseur Sergej Eisenstein arbeitete in den 1920er Jahren, bevor er zum Film kam, als Bühnendekorateur und Regisseur an einem der „Proletkult“-Theater in Moskau. *Panzerkreuzer Potemkin*, einer seiner epochalen Filme, war ein Auftragswerk zum Gedenken an die erste russische Revolution 1905, die brutal niedergeschlagen wurde. Der die Treppen von Odessa herabrollende Kinderwagen wurde zum Symbol für menschenverachtende Gewalt.

4. Fidelio, 15. / 20. April 1938, Stadtheater Aachen

Es verwundert nicht, dass in den 1930er Jahren der heroisch-völkische Gestus und die naturalistische Monumentalität von *Fidelio* in den Vordergrund rückten. Zum Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich, im März 1938, setzte das Stadttheater Aachen kurzfristig – und ohne Weisung des Reichsdramaturgen – zu Ostern eine Neueinstudierung des *Fidelio* auf den Spielplan. Herbert von Karajan dirigierte, Anton Ludwig, Spielleiter,



übernahm die Regie und teilte in einer Pressemitteilung mit: „Die Neuinszenierung des Aachener Stadttheaters wird (...) nicht nur die hohe Menschlichkeit des Werkes, sondern vor allem auch die Symbolik der befreienden Tat aufzeigen, die Beethoven ohne jeden Zweifel bei der Komposition seiner einzigen Oper vorschwebte.“ Fünf Tage später wurde *Fidelio* als Festaufführung zu „Führers Geburtstag“ gegeben. Die Theaterleitung ließ im Finale den „Führer“ und Retter, von Hakenkreuzfahnen umrahmt, auftreten. Thomas Mann kommentiert: „Wie durfte denn Beethovens *Fidelio*, diese geborene Festoper für den Tag der deutschen Selbstbefreiung, im Deutschland der zwölf Jahre nicht verboten sein? (...) Denn welchen Stumpfsinn brauchte es, in Himmlers Deutschland den *Fidelio* zu hören, ohne das Gesicht mit den Händen zu bedecken und aus dem Saal zu stürzen!“

5. *Fidelio*, 4. September 1945, Deutsches Opernhaus (Städtische Oper Berlin)

Am 4. September, nicht einmal ein halbes Jahr nach Kriegsende, wird der Spielbetrieb im Berliner Westen mit *Fidelio* wiederaufgenommen.

Das Deutsche Opernhaus in der Bismarckstraße in Charlottenburg wurde 1943 zerstört, weshalb mithilfe der Besatzungsmächte eine provisorische Spielstätte im Theater des Westens in der Kantstraße errichtet wurde. Michael Bohnen wurde als Intendant eingesetzt, das Haus in Städtische Oper Berlin umbenannt. Auf dem Abendaushang und im Programmzettel war noch zu lesen: „Deutsches Opernhaus. Berlin Charlottenburg. Kantstraße. Die erste Operaufführung in Berlin nach dem Kriege.“ Karina Kutz sang die Titelpartie. Regie führte der Oberspielleiter Hans Wenzel, für die Ausstattung verantwortlich war Paul Haferung. Die musikalische Leitung hatte Robert Heger, der noch 1944 von Hitler in die „Gottbegnadeten-Liste“ für wichtige Dirigenten aufgenommen wurde, um dem Kriegseinsatz zu entgehen. 1945 wurde er zum Operndirektor ernannt.



6. *Fidelio*, 15. September 1968, Staatstheater Kassel

Im Programmheft legten der Regisseur Ulrich Melchinger, der musikalische Leiter Gerd Albrecht und der Bühnenbildner Thomas Richter-Forgách ihren Prozess der Konzeptionsfindung offen: „Wir sind uns der außerordentlichen Schwierigkeit bewusst, eine heute gültige Lösung für die Wiedergabe des *Fidelio* zu finden.“ Weder traditionelle Interpretationen noch bloße Aktualisierungen verbanden sie mit dem Stück, das sie auf die Grundthemen „Gewalt, Unterdrückung, politischer Mord auf der einen Seite, Freiheit auf der anderen Seite“ konzentrieren wollten. Sie entschieden sich für radikale Kürzungen, strichen sämtliche Dialoge und ersetzten sie durch Lyrik aus dem 20. Jahrhundert unter anderem von Bertolt Brecht, Nelly Sachs, Apollinaire und Jiří Orten. Von ersten realistischen Raumgestaltungen kamen sie ab. Erst Richter-Forgáchs durch Andy Warhol angeregter Vorschlag, ein weibliches Gesicht mittels Fotomontage zu vervielfältigen, das „wie ein Fries“ den Spielraum begrenze und nur von schlichten Bretterpodesten komplettiert werden sollte, wurde als Modell mit „stärkerer szenischer Ausdruckskraft“ von allen akzeptiert. Darin sahen sie ihr Ziel, „hinter den geistigen Gehalt des Stückes und der Musik so weit als möglich zurückzutreten“, verwirklicht.



7. *Fidelio*, 7. Oktober 1989, Semperoper Dresden

Es passiert selten, dass Inszenierungen derart unmittelbare Bezüge zum politischen und gesellschaftlichen Alltag herstellen können – die Dresdner *Fidelio*-Inszenierung von Christine Mielitz ist eine davon. Wie zuvor fanden auch am Tag der Premiere auf dem Theaterplatz Demonstrationen



gegen die Regierung statt. Martin Walser reiste damals aus dem Westen an und resümierte in seinem ZEIT-Artikel: „Inszenieren und spielen die hier vielleicht so gut, weil sie wissen, warum sie etwas spielen?“ Das Bühnenbild von Peter Heilein ist zum Zuschauerraum hin durch Stacheldraht begrenzt, dahinter ein modernes Gefängnis mit eindeutigem Bezug zur damaligen Lebensrealität. Auch die zeitgenössischen Kostüme unterstützten diesen Eindruck. Der Sänger des Jaquino, Andreas Conrad, erinnert sich: „Die Premiere werde ich deshalb nicht vergessen, weil die Leute sich nach dem Gefangenenchor von ihren Plätzen erhoben und etwa eine Viertelstunde stehend applaudiert haben. Und ich habe auf der Bühne gestanden und wirklich Rotz und Wasser geheult.“ Zwar konnte die Regisseurin Christine Mielitz nicht ahnen, welche durchschlagende Brisanz ihre Inszenierung haben würde, der Dramaturg Wolfgang Pieschel verwies aber bereits in seinem Programmheftbeitrag auf die Dringlichkeit des *Fidelio*, ein Werk „voller brennender Fragestellungen, ein moralischer Appell an alle Menschen (...), das Bitternis und Entbehrung ebenso in sich trägt wie Aufruf zu tätigem Handeln.“

8. *Fidelio*, 3. Oktober 1997, Bremer Theater

Wir sind verpflichtet am Theater da hinzugreifen, wo es weh tut.“ – so Johann Kresnik in einem TV-Interview. Bei seiner Inszenierung des *Fidelio* am Bremer Theater legte er umso klarer den Finger in die Wunde des Jahres 1997: den Konkurs der Bremer Vulkan AG. Diese Großverft war einer der wichtigsten Arbeitgeber im Norden, allein in Bremen verloren über 2000 Menschen ihre Arbeitsplätze. Hinzu kam der Skandal, EU-Fördermittel zweckwidrig verwendet zu haben. In der Inszenierung wurde der Gefangenenchor gleichgesetzt mit dem Bild niedergeschlagener Gewerkschafter, sie trugen die typische Arbeitskluft der Vulkanesen, mit markant roten Plastikschutzhelmen. Florestan wurde in Kresniks Interpretation zu einem abgehalfterten Oppo-



sitionspolitiker, Bierbänke und -kästen sowie Aldi-Tüten fungierten als Zeichen provozierender Aktualisierung. Von ins Bild gebannter Hoffnung und Verbitterung zeugen auch die Stilleben-Fotografien von Jörg Landsberg im Programmheft der Inszenierung waren die vom Bühnenhimmel herabstürzenden Speere, die sich in den Holzbühnenboden spießten und in etwa das Gefühl widerspiegelten, das die Bremer in dieser Zeit mit voller Wucht traf. Wenn auch die ZEIT-Kritik darin lediglich eine „hingerotzte Inszenierung eines Altmeisters“ ausmachte.

Fidelio, 2018 / 2019, Theater Bremen / Staatstheater Darmstadt Und jetzt?

Der 2. Akt spielt nun, laut Libretto, im Kerker, in dem Florestan widerrechtlich gefangen gehalten wird. Wie sieht das heutige Gefängnis aus? Und wer ist der Despot, der Usurpator? Das dialektische Verhältnis von Knecht und Herr, von Gut und Böse, von eindeutigen Feindbildern löst sich in der neoliberalen Gesellschaft nahezu auf. Natürlich existieren Despoten und repressive Systeme heute genauso – aber wir, hier, können zumindest in diesem Moment „frei“ von Unterdrückung und Fremdzwängen leben. Und doch, das Trompetensignal, das im Stück die hoffnungsvolle Ankunft Don Fernandos ankündigt, wird erklingen. Und vielleicht ist sie auch heute noch – wie Ernst Bloch einst schrieb – die bewegendste Darstellung eines „utopischen Vor-Scheins“, ein Appell zum Handeln, sich aus der selbsterzwungenen Unmündigkeit zu befreien? Und Leonore? Sie war und bleibt „Freiheitsengel“, Anstoß, Prinzip und Utopie.



Hannah Arendt

Die Freiheit, frei zu sein

Freiheiten im Sinne von Bürgerrechten sind das Ergebnis von Befreiung, aber sie sind keineswegs der tatsächliche Inhalt von Freiheit, deren Wesenskern der Zugang zum öffentlichen Bereich und die Beteiligung an den Regierungsgeschäften sind. Hätten die Revolutionen lediglich darauf abgezielt, die Bürgerrechte zu sichern, so hätte eine Befreiung von den Regimen genügt, die ihre Befugnisse überschritten und bestehende Rechte verletzt hatten. Und richtig ist, dass die Revolutionen des 18. Jahrhunderts mit der Einforderung dieser alten Rechte begannen. Kompliziert wird es dann, wenn es der Revolution um Befreiung und Freiheit geht, und da Befreiung ja tatsächlich eine Bedingung für Freiheit ist – wenngleich Freiheit keineswegs zwangsläufig das Ergebnis von Befreiung ist –, ist es schwer, zu entscheiden, wo der Wunsch nach Befreiung, also frei zu sein von Unterdrückung, endet und der Wunsch nach Freiheit, also ein politisches Leben zu führen, beginnt.

Wir, die wir es einer Revolution und der anschließenden Begründung eines völlig neuen politischen Körpers zu verdanken haben, dass wir aufrechten Hauptes gehen und in Freiheit handeln können, sollten uns tunlichst daran erinnern, was eine Revolution im Leben von Nationen bedeutet. Ganz gleich, ob sie im Erfolg endet, mit der Konstituierung eines öffentlichen Raums der Freiheit, oder in die Katastrophe mündet für diejenigen, die sie wagten oder sich gegen ihre Neigung und Erwartung daran beteiligten – der Sinn von Revolution ist die Verwirklichung eines der größten und grundlegendsten menschlichen Potenziale, nämlich die unvergleichliche Erfahrung, frei zu sein für einen Neuanfang, woraus der Stolz erwächst, die Welt für einen *Novus Ordo Saeclorum* geöffnet zu haben.

BEWEGT



Ein offenes Fenster

Die Komponistin Annette Schlünz im Gespräch mit Carolin Müller-Dohle

Was ging Dir durch den Kopf als Du angefragt wurdest, das Finale von Beethovens *Fidelio* zu bearbeiten?

Meine erste Extremreaktion war: Das ist viel zu wenig Zeit für so ein großartiges Vorhaben! Ich bin ja im Sommer relativ spontan für einen ursprünglich engagierten Komponisten eingesprungen. Gleichzeitig war ich sofort neugierig. Ich kenne Paul-Georg Dittrich seit sehr langer Zeit über seinen Vater, den Komponisten Paul-Heinz Dittrich, und schätze ihn sehr als Regisseur. Zudem scheint es sich mittlerweile als meine Spezialität herauszustellen, immer wieder mit meiner Musik in Konfrontation mit älteren Werken zu gehen – bis jetzt betraf das vor allem ältere Musik vom Barock bis ins Mittelalter. *Fidelio* ist in dieser Reihe tatsächlich das neueste Stück, mit dem ich mich in dieser Hinsicht auseinandersetze.

Ich könnte mir vorstellen, dass man als zeitgenössische Komponistin auch bei Neukreationen an Beethoven gar nicht so leicht vorbeikommt.

Die musikalische Geschichte und Tradition ist zweifellos auch beim Schreiben von neuer Musik Thema; man arbeitet sich dabei oft an Vorgänger*innen ab und hinterfragt sie. Sich konkret an so einen „Felsbrocken“ heranzuwagen, ist allerdings eine ganz andere Geschichte und birgt auch ein gewisses Risiko: Vielleicht muss man sich, vor allem von Profiseite, die Frage gefallen lassen: Darfst du das denn eigentlich? Das Publikum ist gegenüber solchen Vorhaben erfahrungsgemäß sehr viel offener. In aktuellen Musikrichtungen waren und sind Übergriffe und Bearbeitungen ja auch immer Thema und Methode. Für junge Komponist*innen ist es inzwischen überhaupt keine Frage mehr, sich aller Mittel, Geräusche und Spielarten zu bedienen – da hat sich in den letzten Jahrzehnten nochmal einiges getan.

Wie stehst Du zur heiß geführten Debatte der so genannten Werktreue in der Oper?

Grundsätzlich denke ich, dass die Veränderung der musikalischen

Struktur immer einer inhaltlichen Anbindung folgen und gut begründet sein muss. Das ist bei Georgs Zugriff in der Auseinandersetzung mit der Zeitschicht der *Fidelio*-Aufführungen gegeben. Es ist ein politisches Stück, das von seiner Entstehungsgeschichte bis hin zur heutigen Rezeption unter den gesellschaftspolitischen Umständen gelesen werden muss. Deshalb finde ich es äußerst stimmig im „Jetzt und Heute“ des zweiten Aktes den Raum nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch aufzubrechen. Im Finale ist Georg an eine Grenze gestoßen, er konnte und wollte die dort ausagierte Affirmation einer utopischen Gesellschaftsvision nicht einfach so stehen lassen. Das konnte ich sehr gut nachempfinden. Wir bearbeiten ja auch nicht die gesamte Oper, sondern gehen gezielt in den Schluss. Ich stelle dabei Beethovens Musik in keiner Weise infrage, sie ist in sich vollkommen schlüssig. Es geht eher darum, sie immer wieder anzuhalten und ein neues Element hereinzuholen. Dieses Vorgehen entspricht voll und ganz meiner Art Musik zu denken: Ich mache ein Fenster auf und blicke hinaus. Wenn ich Musik dann zu Papier bringe, mache ich Dinge hörbar, auf die mein Augenmerk sich richtet.

Das Finale von *Fidelio* gleicht einem Freudenfest, das die Zusammenkunft des geretteten Heldenpaares zelebriert und in dem durch die Ankunft des Ministers eine neue Weltordnung der Brüder- und Schwesterlichkeit ausgerufen wird. In unserer Inszenierung erscheint der befreiende Minister nicht mehr: Durch die Teilhabe der Zuschauer*innen in der Tischgesellschaft des zweiten Aktes wird deutlich, dass wir unsere Fesseln selbst lösen müssen. Wie löst sich dieser Gedanke in Deiner Musik ein?

Es ist eine Ermutigung an die Zuschauer*innen, sich selbst zu hinterfragen. Das unterscheidet sich vielleicht von einem normalen Opernbesuch, bei dem man sich berieseln lässt, klatscht und anschließend nach Hause geht. Mir ist dabei vollkommen bewusst, dass das Publikum dahingehend nicht gefragt wird – es kommt ja, um Beethoven zu hören. Aber genau in der bewussten Störung dieser Erwartung bietet sich die Gelegenheit zur Erkenntnis: Es gibt andere Töne und Klänge, die plötzlich die Musik Beethovens und den Jubel des Finales in einem anderen Licht zeigen. Politisch gesehen ist das eine Parabel auf das Verlassen der „Komfortzone“, in der wir uns befinden und die auch in Georgs Insze-

nierung ein Schlüsselbegriff ist. Mit diesen kleinen „Störfeuern“ kann ich musikalisch eine Offenheit von den Hörer*innen fordern. Musik kann Spaß machen, provozieren und weh tun – also alles das sein, was das Leben so mit sich bringt. Ich öffne also die Tür und sage: Hört mal, da ist noch was anderes, was sich vielleicht außerhalb eurer Hörgewohnheiten befindet.

Der explizite Wunsch der Regie war die hinterfragende Auseinandersetzung mit dem feierlichen Gestus des „Heil-Chores“ zu Beginn des Finales. Darauf folgt im Original eine bei uns gestrichene Arie des Ministers Don Fernando und ein fast transzendentaler Moment im F-Dur-Ensemblesatz „Oh Gott, Welch ein Augenblick!“, bevor der Schlusschor beginnt. Wie gehst Du bei der Bearbeitung einer so in sich geschlossenen musikalischen Struktur handwerklich vor?

Ich beginne damit, die Partitur immer wieder zu lesen und die Musik vor meinem inneren Ohr zu hören. Es ist eine aufwendige Analyse, in der ich die Musik von Beethoven auf Harmonik und Funktion akribisch untersuche. Auf dieser Suche nach Stellen, an denen ich einhaken kann, ist mir klar geworden, dass auch bei ihm manches schräg und hinterfragend klingt. Genau da wollte ich den Finger drauflegen. Nach und nach ist so ein „Heil-Chor“ entstanden, der teilweise verstummt oder in dem nur einzelne Stimmen oder Wörter stehen geblieben sind. Manchmal radikalisiere ich auch Beethovens Instrumentation, um seine Ideen noch zu verstärken oder ich wiederhole einzelne Takte und stoppe dann plötzlich. Ein ganz großer Wunsch von mir war es, Fremdklang mit einzuflechten und die Musik an manchen Stellen einzufärben. Die Trompetenfanzare, die schon vor Beginn der Vorstellung vom Balkon des Staatstheaters erklingt, greife ich auf und erweitere sie: Das ist das Signal, das zum Aufbruch ruft. Einige Instrumente und Musiker, die aus dem Orchesterklang herausfallen, werden sozusagen abtrünnig und bringen etwas Neues herein. Das F-Dur Ensemblestück – ein fantastisches Stück Musik mit einer Sakralität und Geschlossenheit, an die ich mich nie heranwagen würde – lasse ich hingegen unberührt wie einen Edelstein stehen. Das anschließende Zwischenspiel mit meiner Musik, bei der unterschiedliche Klänge inklusive der Stimmen von acht Vokalsolistinnen durch den Raum geschickt werden, bricht die Beethoven'sche Klangwelt vollends auf.

Und schließlich folgt noch der frenetisch jubelnde Schlusschor „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein!“ – ein Preisgesang Lenonores, der bereits Teile von Schillers Gedicht *An die Freude* zitiert und so auf die Zukunftsmusik der 9. Symphonie vorausdeutet.

Beim Hören habe ich mir oft vorgestellt, ich würde an den Reglern eines Mischpults sitzen und die Geschwindigkeit noch weiter hochdrehen. Und da würde ich Beethoven einfach mal unterstellen, dass er beim Komponieren im Sinn hatte, fast etwas zu überdrehen. Das ist eine regelrechte Jubelmaschine! Mich erinnert das an Kinder, die vor Aufregung völlig überschnappen, weil sie nicht wissen, wie sie ihre Gefühle im Griff behalten sollen. Wir als Erwachsene müssen unsere Gefühle in der Regel ja kontrollieren, wann kann man schon so richtig jubeln? Beethoven hat das mit dieser Musik in Gang gesetzt. Da fehlen nur ein paar Wiederholungen und es kommt zum Kollaps. Im Schreibprozess habe ich gemerkt, dass ich das besser unterstreichen kann, indem ich nicht noch eine größere Steigerung etabliere, sondern mit meinen Klängen in den Einschüben auf das Beethoven'sche Tempo einsteige und am Ende mit einem letzten Innehalten etwas entgegenseetze.

Aus dramaturgischer Sicht empfinde ich das Finale als sehr plötzliche und zum Teil unglaubwürdige Wendung zum Guten, in der die Entwicklung mancher Figuren nicht zu ihrem sinnfälligen Abschluss gelangt. Marzelline geht zum Beispiel aufgrund ihrer geplatzten Verbindung mit Fidelio/Leonore leer aus und mich würde doch sehr interessieren, wie es ihr damit geht. Die realistische Ebene des Singspiels wird zugunsten einer utopischen Vision von Befreiung und Heldentum abgelöst.

Das ist eine Frage, die ich mir grundsätzlich oft stelle: Was passiert beim Komponieren mit den Dingen, die man nicht mehr sagen kann? Ich könnte mir vorstellen, dass da für Beethoven auch die fehlende Zeit eine Rolle gespielt hat. Musikalisch ist es zwar schlüssig, personell aber, wie Du sagst, vielleicht nicht. Ich habe mich beim Schreiben immer wieder gefragt, wie es wohl mit den Figuren weitergeht. Es könnte sehr interessant sein, ihre Fäden aufzugreifen und weiterzuspinnen – vielleicht ja in einem nächsten *Fidelio*-Projekt.

FIDELIO Ludwig van Beethoven
Musikalische Bearbeitung des Finales von Annette Schlünz

Originalbesetzung der Produktion von 2019

LEONORE KS Katrin Gerstenberger FLORESTAN Heiko Börner ROCCO Dong-Won Seo PIZARRO Wieland Satter MARZELLINE Jana Baumeister / Karola Sophia Schmid JAQUINO Michael Pegher DON FERNANDO Werner Volker Meyer 1. GEFANGENER Daniel Ewald / Radoslav Damianov 2. GEFANGENER Werner Volker Meyer
MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen / Jan Croonenbroeck REGIE Paul Georg Dittrich
BÜHNE Lena Schmid KOSTÜME Anna Rudolph VIDEO Kay Wido Meyer DRAMATURGIE Carolin Müller-Dohle EINSTUDIERTUNG CHOR Sören Eckhoff STUDIENLEITUNG/MUSIKALISCHE ASSISTENZ Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE EINSTUDIERTUNG Irina Skhirtladze CHOR-ASSISTENZ David Todd LEITUNG BIBLIOTHEK UND EINRICHTUNG DES NOTENMATERIALS Hie Jeong Byun REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG Mauricio Veloso REGIEHOSPITANTZ Annika Henriot / Hannah Neuhaus PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein / Lisa Bader KOSTÜM ASSISTENZ Magdalena Hartung/ Martha Lange INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Julia Abé / Giacomo Marignani KAMERALEUTE Johanna Amberg, Marc Göbel, Fabian Weber

Opernchor des Staatstheaters Darmstadt / Extra-Chor des Staatstheaters Darmstadt / Staatsorchester Darmstadt / Statisterie des Staatstheaters Darmstadt



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



TEXT- UND BILDNACHWEISE


Die Inhaltsangabe, das Gespräch *Freiheit* und der Text *Gang durch die Geschichte* sind z. T. gekürzt abgedruckte Originalbeiträge für das Programmheft zur *Fidelio*-Inszenierung am Theater Bremen von Brigitte Heusinger und Isabelle Becker / Die Gespräche *Denkraum Fidelio* und *Ein offenes Fenster* entstanden während der Probenzeit am Staatstheater Darmstadt und sind Originalbeiträge für dieses Heft von Carolin Müller-Dohle / Der Song *Fitter Happier* von Radiohead ist erschienen auf dem Album *OK COMPUTER*, Parlophone (EMI) 1997. / George Steiner: *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, Berlin 2014. / Hannah Arendt: *Die Freiheit, frei zu sein*, übersetzt von Andreas Wirthensohn, München 2018. / Die Modellfotos im Beitrag *Gang durch die Geschichte* stammen von Lena Schmid / Die Szenenfotos aus der Klavierhauptprobe stammen von Nils Heck / Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Wir danken dem Theater Bremen mit dem Ensemble der dortigen *Fidelio*-Produktion, den künstlerischen und technischen Abteilungen und Gewerken sowie der künstlerischen Leitung und allen Mitarbeiter*innen des Hauses.

Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 11 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHREN-
DER DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION Carolin Müller-Dohle PROBENFOTOS Nils Heck
GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater, holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gramlich AUS-
FÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt





STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

