

LUCIA DI LAMMER- MOOR

LUCIA DI LAMMERMOOR

107 SAISON 2018/2019



LUCIA DI LAMMERMOOR

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**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**
Regieassistentz **Ulrike Jühe**
Bühnenbildassistentz **Pierre Lebon,
Frederik Constantin Schweizer**
Kostümassistentz **Simone Caroline Leimgruber**
Dramaturgieassistentz **Nina Wiener**
Regiehospitantz **Leila-Louise Schmutz**
Kostümhospitantz **Hannah Elizabeth Campbell**
Inspizientz **Thomas Kolbe**
Beleuchtungsinspizientz 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.



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, Posaunen 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 Drigent_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.

WIE PATRIARCHALE MACHT EINE FRAU IN DEN WAHSINN 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 Hysterieforschungseskapaden 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.

