

Spielzeit 2020/21

TRIONFO. VIER LETZTE NÄCHTE

Georg Friedrich Händel



STAATSOPER
HANNOVER

Spielzeit 2020/21

TRIONFO. VIER LETZTE NÄCHTE

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Nach dem Oratorium in zwei Teilen
Il Trionfo del Tempo e del Disinganno (1707),
Libretto von Benedetto Pamphili
mit Texten von Martin Mutschler

MUSIKALISCHE LEITUNG **David Bates**
INSZENIERUNG **Elisabeth Stöppler**
BÜHNE, KOSTÜME **Valentin Köhler**
CHOR **Lorenzo Da Rio**
LICHT **Elana Siberski**
DRAMATURGIE **Martin Mutschler**

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
Chor der Staatsoper Hannover

PREMIERE
19. SEPTEMBER 2020
OPERNHAUS

VIER WEGE AUS DER KRISE

Martin Mutschler

Vier Menschen, schlaflos im Dunkel der Nacht. Die Zeit tickt als Uhr an der Wand – und breitet gleichzeitig im Verborgenen ihre Flügel aus, wie eine Figur es wörtlich singt. Georg Friedrich Händel war gerade einmal Anfang zwanzig, als er in Rom sein Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* komponierte. Was wusste er vom Verstreichen der Zeit, von der Flüchtigkeit der Welt? Vielleicht nicht viel. Aber ein tiefes Verständnis für die Gefühle, die jenseits des Wissens herrschen, eine tiefe Ahnung von der Seele des Menschen hatte er doch.

Bei Händel heißen die vier Figuren, die miteinander im Streit liegen, Bellezza (Schönheit), Piacere (Vergnügen), Tempo (Zeit) und Disinganno (Erhellung bzw. Desillusionierung). Als Allegorien sind sie Denkrichtungen, die zum Leben erweckt werden, in dem sie leibhaftig miteinander sprechen. Händels vollständiger Originaltitel, dem das moralische Programm mehr als deutlich eingeschrieben ist, lautet *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno*: „Die durch den

Triumph von Zeit und Erhellung geläuterte Schönheit“ beschreibt den Reifeprozess weg von kurzfristigem Genuss hin zum Wahren und Guten. Ganz zum Schluss des Oratoriums wird benannt, was damit gemeint ist: es ist Gott, der für die Erhellung steht. Ein Kardinal schrieb das Libretto.

Das Zeitalter des Barock hatte große Freude an dieser spielerischen Art der Verdeutlichung. Mit ihrer begrenzten Zuordnung laufen die Allegorien jedoch Gefahr, schematisch zu werden – wäre da nicht Händels glasklare, lebendig sich erhebende Musik, die den Figuren weit mehr zuweist als bloße Funktionen in einem Streitgespräch.

Diese Klarheit und Lebendigkeit stand auch am Beginn der Inszenierungsarbeit. Denn in *Trionfo. Vier letzte Nächte* verwandeln sich die Figuren in B., P., D. und T. und werden Menschen aus Fleisch und Blut. Die sitzen einsam in der Nacht und halten sich fest an der kleinen Hoffnungsflamme, die ihr Zimmer erhellt. Die wünschen sich Antworten auf Fragen, die

sie laut in die Nacht hinausbrüllen – und auf Fragen, die sie gar nicht zu stellen wagen. Ihren Fragen und Antworten, ihren Hoffnungen und Wünschen soll in diesem Heft jeweils ein Kapitel gewidmet sein.

Die vier sind am Leben, soweit die banale Tatsache. Was daraus wird, ist noch offen. *Trionfo. Vier letzte Nächte* handelt von Menschen, die für die Zeit der Aufführung plötzlich vor uns stehen und leben wollen. Ihr Dasein hat schon vor dem Stück begonnen und ragt darüber hinaus. Sie gehen in dieser Nacht vier erste Schritte, aber welchen Weg sie langfristig einschlagen werden – das bleibt offen.

Wir, die wir als Team um Regisseurin Elisabeth Stöppler die vier (vielleicht doch nicht ganz letzten) Nächte auf die Bühne bringen, orientieren uns nicht zufällig an der Frage: Wie wollen wir leben? Denn wie die vier leben auch wir alle – Schreibende, Lesende, Abwesende – in schwierigen Zeiten. Krisenzeiten bringen die zusätzliche Bürde mit sich, man sei allein auf weiter Flur. Die Pan-

demie, die schleichend Teil unseres Alltags geworden ist, erhöht dieses Gefühl des Alleinseins. Wir leben in einer Dauerkrise, und viele scheint dies einsam zu machen. „Lass ab von den Dornen, pflücke stattdessen die Rose“, singt Piacere. Wenn es doch nur so einfach wäre! (Es bleibt ja sogar fraglich, ob die Figur selbst daran glauben kann!) *Trionfo. Vier letzte Nächte* entstand aus dem Impuls heraus, der Isolation und Orientierungslosigkeit mittels Kunst etwas entgegenzusetzen.

Was hilft gegen die Einsamkeit? Ein Blick, ein Fingerzeig, ein tröstendes Wort. Denn jede empathische Geste, die mir gilt, setzt einen Koordinatenpunkt. In Zeiten des schwankenden Kompasses wird man so erinnert an die verschiedenen Möglichkeiten, man selbst zu sein. Was nicht mehr heißt als: zur Ruhe zu kommen.

Jeder tröstende Blick besagt: „Du kannst leben. Du hast Talent dazu.“ Es ist eine Berührung.

EINE VERSTECKTE OPER FÜR ROM

Rosalie Suys

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno ist Georg Friedrich Händels erstes Oratorium und entstand 1707 in Rom. Der Komponist interessierte sich für die Oper – das belegen Besuche in Venedig und Florenz, den Opernzentren der damaligen Zeit. Dass er sich zunächst der Oratorienart widmete, hatte einen einfachen kulturpolitischen Grund: Als Reaktion auf ein Erdbeben im Jahr 1703, für welches das vermeintlich allzu lasterhafte Leben in der Stadt verantwortlich gemacht worden war, hatte der Papst ein fünfjähriges Verbot sämtlicher Opernaufführungen in Rom erlassen. Die Form eines zweiteiligen Oratoriums bot dem 22-jährigen Komponisten allerdings die Möglichkeit, sich in anderem Gewand an theatraler Musik zu versuchen. Das Libretto stammt aus der Feder des Kunstförderers Kardinal Benedetto Pamphili, und während sich dessen Text bei aller barocken Bildgewalt den geltenden kirchlichen Denkvorschriften anpasst, erzählt die Musik in opernhafem Gestus von Sinnlichkeit und Emotion. Durch die gewählte musikalische Ausgestaltung entgeht sie jedoch geschickt der Einordnung als weltliche Musik (als sogenannte „musica profana“) und zeigt mit ihrem Melodien- und Affektreichtum zugleich deutlich das Talent, das der junge Händel für die Oper hatte.

Die Figuren in seinem *Trionfo* sind keine konkreten Personen, sondern vier Allegorien: Bellezza, die Schönheit, Piacere, das Vergnügen, Tempo, die Zeit, und Disinganno, die Erhellung bzw. Desillusionierung. Piacere lebt im Moment, im Genuss, ohne Rücksicht, ohne Vorsicht, im scheinbar unendlichen Hier und Jetzt. Bellezza gefällt die Einstellung der freudvollen, quirlig-frechen Piacere, sie fühlt sich zu ihr und ihrem Lebensstil hingezogen. Tempo aber mahnt nicht ohne Wut die unausweichliche Vergänglichkeit alles Lebendigen an. Der Melancholiker Disinganno steht ihm zur Seite, appelliert daran, die Augen nicht zu verschließen und sich mit der eigenen Sterblichkeit auseinanderzusetzen. Zwischen den vier Allegorien entbrennt ein Kampf mit Worten – und Musik.

An seiner textlichen Oberfläche verhandelt das Oratorium Bellezzas Weg zu Erkenntnis und Läuterung. Zu Beginn ist sie geneigt, dem Aufruf des Vergnügens zu folgen und das Leben zu genießen, ohne dabei an morgen zu denken. Wie schön wäre es doch, man könnte sich der Illusion hingeben, dass immer alles so bleibt, wie es ist, dass Schönheit und Jugend nicht vergehen! Wie verlockend ist die Vorstellung, Alter, Krankheit und Tod betreffen einen einfach nicht und die Zeit ziehe an uns

vorüber, ohne auch nur die geringste Spur zu hinterlassen! Doch Bellezza erkennt im Laufe des Stücks, dass sie einer Vorstellung nachhängt, die nicht „die wahrhaftige“ ist. Disinganno und Tempo sind es, die sie eines Besseren belehren. Mit warnenden Worten für ein tugendhafte(re)s Leben überzeugen die Boten der Aufklärung sie schließlich, sich von Piacere abzuwenden und die eigene Vergänglichkeit anzuerkennen. Am Ende bittet die geläuterte Schönheit die Kräfte des Himmels um ein Zeichen und bekennt ihren Willen, das Leben fortan der Wahrheit zu widmen, also gut zu leben und zu lieben. Verlauf und Ausgang dieses schlussendlich theologischen Disputs entsprechen den Vorgaben der Moralvorstellungen im Rom des frühen 18. Jahrhunderts: Vernunft, Tugend und Wahrheit siegen über irdisches Vergnügen.

Der Ausgang dieses Streitgesprächs zwischen den vier allegorischen Figuren ist demnach von vornherein festgelegt. Dass diese keine steinernen Statuen sind, dass sie nicht auf Leinwände gebannt werden, wo sie in festgelegter Pose mahnend den Zeigefinger heben müssen, verdanken sie Händels Musik. In seiner stark von der kontrastreichen Lebendigkeit und der Improvisationsfreude der italienischen Tradition beeinflussten Partitur erwachen sie zum Leben. Leidenschaftlich und wild klingen die Ansprüche Piaceres. Klirrend kalt und grausig beschwört Tempo die Vision des unausweichlichen Todes herauf und erschrickt musikalisch gleichzeitig vor der eigenen schrecklichen Macht: Die Allegorie der Zeit zeigt menschliche Gefühle. Bellezzas anfänglich fröhliche Sorglosigkeit

wird von trauriger Einsicht abgelöst. Trotz, Verweigerung, Angst, Sehnsucht, Vorfreude und Enttäuschung: Der junge Händel lotet die Grenzen der Form aus und fasst all diese Facetten menschlicher Empfindungen in seine vielfältige, wunderbar wandelbare Musik. Kehrt Bellezza den irdischen Verlockungen am Ende auch den Rücken zu und bittet um himmlischen Beistand, Händels Musik ist durch und durch dem Irdisch-Sinnlichen, dem Menschlichen verschrieben. Und daher voller notwendiger innerer Dramatik: Nicht nur die Rezitative verhandeln den Streit der Figuren, auch die Arien bleiben Teil der konkreten Kontroverse. Trotz der musikalisch schematischen Form der dreiteiligen Arien, in welcher der Anfangsteil stets wiederkehrt, um die zu Beginn etablierte These jedenfalls für den Moment zu bekräftigen, knistert die Musik kontrastreich und lebendig, vertont alle inneren Widersprüche, wird aufgeladen mit harmonischen und instrumentalen Reibungen und bleibt durch diese Spannungen ständig in Bewegung. So trägt auch der Name von Disinganno bereits eine ganz eigene Dialektik in sich: Die Täuschung – „inganno“ – wird aufgehoben. Erkenntnis bedeutet Entwicklung, von der Illusion zur Desillusionierung. Dass am Ende auch wieder ein Fünkchen Hoffnung möglich ist, haben wir Händels empathischer Musik zu verdanken.

B.



B.

Elisabeth Stöppler und Martin Mutschler im Gespräch

B., verheiratet, ein Kind.
Beruf: Hausfrau
und Mutter.
Wünsche: noch ungezählt.
Die Frage „Wer bin ich?“
findet sie lächerlich.
Sie macht ihr,
genau genommen, Angst.

Martin Mutschler: B. ist bei uns eine Frau, die sich zwischen individuellen Wünschen und familiären Verpflichtungen aufreißt, die das Gefühl hat, nicht vorzukommen in dem Leben, in das sie hineingeraten ist. Ist diese Figur überhaupt eine tragische oder steht sie nicht viel eher für ein alltägliches Phänomen?

Elisabeth Stöppler: Tragisch ist ja eine Figur nur dann, wenn es keinen Ausweg mehr gibt – und für B. gibt es hoffentlich einen Ausweg aus ihrer Krise. Ich frage mich, ob sie ihr Kind und ihren Ehemann tatsächlich verlassen muss, um sich selbst zu verwirklichen und zu sich selbst zu finden. Welche Möglichkeiten hätte B., sich innerhalb des bestehenden Rahmens zu Kind und Mann zugehörig zu fühlen, ihre Krise bewältigen und ihr Leben noch herumreißen zu können? Vielleicht fehlt ihr nur das befreiende Gespräch, eine konstruktive

Aussprache mit einer Person außerhalb ihrer Familie, um weitere Schritte gehen und Weichen für die Zukunft stellen zu können.

Der Druck, der von Seiten der Gesellschaft darüber herrscht, wie eine Frau sich in einem solchen Konflikt zu verhalten habe, kann also durch Gespräche abgemindert werden?

Daran glaube ich fest. B. verbietet sich dieses „laute Denken“ aus Angst davor, dann nicht mehr zu funktionieren, „falsch“ zu sein. Weil sie befürchtet, sie könnte das Gesagte dann nicht mehr rückgängig machen. Sicherlich ist der Adressat behutsam zu wählen – B.s Ehemann gehen die Gedanken seiner Frau in erster Linie an, aber er muss nicht der erste sein, der sie ungefiltert erfährt! Wenn B. nicht redet, nimmt sie auch ihm die Chance zu reagieren, sich selbst und die Beziehung zu

seiner Frau weiterzuentwickeln. Wir müssen ins Gespräch kommen, sonst verstummen wir lautlos nebeneinander und versteinern – und davon haben unsere Kinder am allerwenigsten.

Die Figur B. erkennt an zentraler Stelle, dass sie noch nicht „sie selbst“ ist. Was heißt das denn, man selbst zu sein?

Das ist eine große Frage, und wir leben und suchen wahrscheinlich ein Leben lang, um die Antwort darauf zu finden ... Vielleicht, dass eine gewisse Unruhe aufhört? Ein Vakuum sich füllt? Dass man den Zustand, „lauwarm“ zu sein, nicht länger hinnimmt, weil man das eigene Recht auf Glück erkannt hat? Dass man sich selbst lieben lernt.

Du bist selbst Mutter einer kleinen Tochter. Wie erlebst du diese Figur?

Ich finde es ungeheuer wichtig, dass wir über den Spagat sprechen, den wir Mütter leisten, indem wir Beruf und Familie gleichzeitig leben. Den meisten mir bekannten Vätern scheint dies leichter zu fallen. Ich erlebe es nach wie vor als Tabuthema in unserer Gesellschaft, sich als Mutter für die eigene (berufliche) Selbstverwirklichung vom Kind räumlich und zeitlich zu entfernen, geschweige denn die Existenz meiner Kinder gedanklich-verbal in Frage zu stellen, zu thematisieren, wie schwierig es ist, beides zu leben und beiden Seiten gerecht zu werden. Ich selbst schaffe diesen Spagat nur mithilfe meines

Mannes, der Großeltern und eines Pools an Babysitter*innen – unter anderem auch deswegen, weil wir uns diese zusätzliche Fremdbetreuung leisten können. Als voll berufstätige Mutter habe ich oft Schuldgefühle, auch wenn meine eigene Mutter bekennd berufstätig war und ich mit Fremdbetreuung groß geworden bin. Lebenspartnerschaften kann man beenden, Kinder hingegen kann man nicht mehr rückgängig machen. Trotzdem muss es erlaubt sein darüber zu sprechen – und diese Möglichkeit zur Aussprache hat B. offensichtlich nicht.

Unsere Inszenierung ist so gestaltet, dass wir die Figuren als Klischees kennenlernen, von denen ausgehend sie sich weiterentwickeln können. Welche Differenzierung erfahren wir bei B.?

B. versucht sich ihrem Kind in einem Brief mitzuteilen, sich ihm gegenüber verständlich zu machen. Sie mutet ihrem Kind zu, sie verstehen zu müssen – und stärkt es meiner Meinung nach dadurch ungeheuer. Sie gibt ihm mit auf den Weg, dass es Situationen im Leben gibt, in denen „richtige“ Entscheidungen unmöglich erscheinen – auch wenn die Gefühle dazu eindeutig sind. Egal, wie B. sich entscheidet, sie hat sich maximal bekannt und wird nach dieser Nacht nicht mehr dieselbe sein. Jetzt ist klar: Sie muss das Gespräch mit ihren Liebsten suchen.



Sarah Brady

EINE SENSIBLE FIGUR

Dirigent David Bates über Bellezza

Gleich Bellezzas erste Arie „Fido specchio“, in der sie den „treuen Spiegel“ besingt und sich ihrer Sterblichkeit bewusst wird, zeigt uns, dass ihr scheinbar unbeschwertes, frivol hedonistisches Wesen eine Unsicherheit verbirgt. Die Arie steht in a-Moll, was sehr ungewöhnlich ist für eine junge Frauenfigur gleich zu Beginn eines solchen Oratoriums. Der französische Komponist Marc-Antoine Charpentier, den ich sehr liebe und der Zeitgenosse von Händel war, hatte dieser Tonart nur wenige Jahre zuvor die Attribute „tendre et plaintif“ zugeschrieben – zart und klagend. Man könnte auch sagen: sensibel. In Bellezzas Innerem manifestieren sich also bereits von Anfang an existentielle Fragen rund um ihre widersprüchlichen Empfindungen.

Von hier aus ist es für sie eine lange Reise vom a-Moll des Beginns bis zum E-Dur ihrer Schlussarie, in der sie die ewigen Wesen des Himmels ansingt. Dazwischen liegt der langwierige Versuch herauszufinden, was für ein Mensch sie sein kann bzw. ob sie überhaupt ein besserer Mensch werden könnte. Diese Entwicklung entspricht also nicht der Aufforderung, brav zu beten, damit alles gut wird, sondern vielmehr dem Geist der aufkeimenden Aufklärung, die auch eine Emanzipation des Denkens bedeutete. In seiner Musik versteckt Händel, der nicht sehr fromm war, eine subversive Kraft, die zwar zu Gott führt – aber auf einem ausführlichen Umweg über den Menschen.

„Draußen sah ich,
wie die Blätter sich nach
etwas streckten – wonach?
Um was zu erreichen
mit voller Kraft?
Da erkannte ich: Auch ich
strecke mich nach etwas,
das ich noch nicht
verstanden habe.
Noch nicht erlebt habe.
Und dass ich gehen muss,
um wirklich ich zu werden.“

B.

P.



P., weiblich, jung,
vergeben.
Diagnose: Brustkrebs.
Wenn sie die Augen
schließt, ist sie das Kind,
das lachend im
nächtlichen Garten
verschwindet.
Wenn sie die Augen öffnet,
wird ihr schwindlig.

P.

Elisabeth Stöppler und Martin Mutschler im Gespräch

Martin Mutschler: Angesichts des nahenden Todes können die eigenen Lebensumstände, die Beziehungen, die wichtig gewesen sind, eine radikale Neubewertung erfahren. Was geschieht mit P. in *Trionfo. Vier letzte Nächte*?

Elisabeth Stöppler: P. hat vor kurzem die Diagnose „Brustkrebs“ erhalten, inklusive einer nicht mehr langen Lebenserwartung. Wir erleben, wie sie nun damit umgeht, wie sie sich der Krankheit stellt, vor allem, wie sie ihre Beziehungen dahingehend überprüft, dass sie nicht mehr viel Zeit zum Leben hat. Sie kommuniziert mit ihrem Partner nur noch über distanzierte Sprachnachrichten und wirft sich gleichzeitig verzweifelt ins Leben, mit einer geradezu selbstzerstörerischen Brutalität, einer äußerlichen Panzerung – auf laute Art und Weise sozusagen. Im Verlauf dieser entscheidenden Nacht wird P. immer leiser und zeigt ihre Verletzlichkeit, ihre Ängste und ihre Sehnsucht nach Nähe.

P. ist sicherlich die Figur, für die die Setzung der „letzten Nacht“ die brutalsten Konsequenzen hat: als Todkranke könnte jede Nacht

die letzte sein. Wo ist die Verbindung zwischen dieser Figur und der Allegorie der *Piacere* („Vergnügen“) aus Händels *Oratorium*?

Beide Figuren denken nicht an morgen, weil es für beide kein Morgen gibt, sondern nur ein Hier und Jetzt, welchem sie sich bedingungslos verschreiben. P. hat entsetzliche Angst vor dem Tod und dem Sterben, gerade deshalb feiert sie das Leben – den heutigen Moment, der immer der letzte sein könnte.

Wir, die wir dieses Stück erfinden, kennen schwere Krankheiten nicht aus eigener Erfahrung. Wie nähert man sich etwas an, das man selbst nicht erfahren hat?

Natürlich haben wir recherchiert, wir maßen uns keinesfalls an, eine solche Situation herbeifantazieren zu können. Und wir erleben im eigenen biografischen Umfeld Menschen, die an einer schweren, vielleicht sogar tödlichen Krankheit leiden. Ich habe in den letzten Jahren einige Freund*innen an (Brust-)Krebs verloren, andere in meiner Nähe haben die Krankheit überlebt oder sind in der Heilung begriffen, so dass man sich darüber austau-

schen kann. Außerdem ist meine eigene Angst vor Krankheit enorm groß, ebenso die Angst, eine geliebte Person aufgrund von Krankheit zu verlieren. Nicht nur für P.s Geschichte standen also reale Menschen Pate.

Kaum jemandem bleiben diese Lebens- und Todesgeschichten im nächsten Umfeld erspart. Dennoch leben wir in einer Gesellschaft, die Tod und Sterben auf eine Weise tabuisiert, die für jene, die mit einer schweren Krankheit konfrontiert sind, einer Ohrfeige gleichkommt. In der Folge werden Kranke und Alte in Krankenhäuser abgeschoben, aus purer Angst vor dem Tod. Sind wir so besessen vom Gedanken der Unsterblichkeit?

Ohne diese Zustände zu entschuldigen: Wir ertragen es einfach nicht zu sterben. Und da spreche ich wieder von mir selbst: Seit ich denken kann, fürchte ich mich vor dem Tod, vor dem Verlust meiner Liebsten und vor meiner eigenen Sterblichkeit. Ich würde gerne lernen, die Tatsache, sterben zu müssen, zu akzeptieren, ja Frieden damit zu schließen. Solange wir aber lernen, den Tod, körperliche Versehrtheit und Imperfektion aus unserem Alltag zu verbannen, werden wir nicht damit fertig werden.

Was bedeutet es, im geschützten Raum des Theaters über die reale Bedrohung des Todes zu sprechen?

Es bedeutet eine unendliche Freiheit. Weil wir Stellvertreter*innen auf eine Bühne stellen können und diesen dort beim Sterben zusehen und zuhören dürfen. Weil wir unsere eigenen Ängste und Sehnsüchte auf dem Theater verkörpert sehen. Das lindert vielleicht den Schmerz über das eigene Sterben? Bestenfalls führt es zu noch mehr Kommunikation über Tabus, die uns alle ausnahmslos betreffen.

Was macht das Theater zum geschützten Raum?

Das Theater ist nur dann ein geschützter Raum, wenn wir jenseits von materiellen und konsumistischen Zwängen fantasieren dürfen – über Raum, Zeit und Moral hinaus, egal, welches Geschlecht und welche Hautfarbe wir haben und welcher Religion wir anhängen. Eigentlich darf es im Theater keine Grenzen, keine Tabus geben. Das sollten wir als Theatermacher*innen uns immer vor Augen halten und diese Freiheit auch einfordern – um immer noch radikaler und kompromissloser erzählen zu können. Nur dann sind wir in der Lage, den utopischen Raum zu behaupten und zu bewahren.



DIE DORNEN HÖRBAR MACHEN

Dirigent David Bates über Piacere

Piacere hat sich eindeutig und rücksichtslos dem verbotenen Vergnügen verschrieben, dessen Namen sie trägt. Ihre Musik ist in ihren Extremen, mit ihren vielen hohen Sprüngen und kühnen chromatischen Wendungen, geradezu skandalös für die Zeit, in der sie entstanden ist. Hoffnungslos ihrer Selbstsucht verfallen, macht sie keine Entwicklung durch wie *Bellezza*, sondern lebt ohne Rücksicht auf Konsequenzen im Moment und verweigert sich aktiv der Wahrheit, der sich die anderen Figuren zu stellen versuchen. Gerade gegenüber *Bellezza*, die hin und hergerissen versucht, den richtigen Weg zu finden, verhält sich Piacere wie das kleine Geschwisterkind, das stets versucht, die ernsteren Absichten der großen Schwester zu stören und zu untergraben.

Doch auch Piacere hat Momente, in denen wir ihre Unsicherheit spüren, in denen wir hören, wie sie sich fragt, ob sie wirklich auf dem richtigen Weg ist. Dann ist es, als kenne sie tief in

ihrem Inneren die Antwort. Im anrührenden „*Lascia la spina*“ singt sie davon, die Schönheit der Rosen zu bewundern und sich diese Vorstellung nicht mit dem Gedanken an die Dornen zu zerstören. Wie alles, was populär wurde, hat Händel ohne mit der Wimper zu zucken auch diese Arie wieder und wieder verwendet; die meisten werden sie als „*Lascia ch'io pianga*“ aus *Rinaldo* kennen.

In *Trionfo* hat er jedoch Oboen hinzugefügt, und ich würde behaupten, dass sie die Dornen sind, die Piacere spürt. Und die Dornen sind der Widerspruch, in dem die Figur lebt: Sie ist ein gefallener Engel, sie kennt die Wahrheit und weiß, dass sie in ihr Verderben läuft, doch sie kann von ihrem eingeschlagenen Weg nicht ablassen. In diesen kurzen, nachdenklichen Momentaufnahmen, die sich nicht in Worten, wohl aber in Musik entfalten, fühlen wir, wie verletzlich Piacere in ihrem ganzen egoistischen Wesen doch eigentlich ist.

„Ich habe Orakel auf-
gesucht. Habe Vollmonde
abgewartet – obwohl
Warten nie meine Stärke
war. Habe jede Liebe aus
mir herausgerissen.

Und doch ...

Jede Nacht stehe ich vor
dem Schlaf wie vor einem
Berg. Meistens erklimme
ich ihn und bin mit
Sonnenaufgang wieder im
Tal. Aber eines Tages
bleibe ich oben.“

P.

D.



D., alleinstehend.
Beruf: Schriftsteller.
Manchmal fürchtet er,
das Papier habe sich
über Nacht mit seinen
Träumen gefüllt.
Meist fürchtet er
das weiße Papier.

D.

Elisabeth Stöppler und Martin Mutschler im Gespräch

Martin Mutschler: *Trionfo. Vier letzte Nächte ist eine Untersuchung der Zeit, in der wir leben: Nach monatelanger Isolation steht hinter vielem, was wir tun, ein großes Fragezeichen – insbesondere da es an vielen Stellen so weitergeht, als wäre nichts geschehen. Wie hast Du diese Zeit wahrgenommen?*

Elisabeth Stöppler: Als sehr irritierend, sehr beklommen-machend, als enorm gesprächsintensiv und letztlich – ohne Zynismus – als ungeheuer bereichernd. Dass etwas nicht unbeschränkt zur Verfügung steht, dass es Restriktionen gibt, habe ich als kreativen Katalysator wahrgenommen – trotz der anhaltenden Anstrengung, ständig die eigenen Vorhaben und Pläne anpassen, ja manchmal sogar begraben zu müssen. Wir haben es vor Corona schließlich an allen Ecken und Enden knallen lassen, haben alles ausgereizt, sind nahezu über alle Grenzen gegangen – musste so eine Krise nicht irgendwann einmal passieren? Das Ganze kommt ja nicht ohne Vorzeichen um die Ecke. Gerade deswegen hoffe ich, dass wir Konsequenzen daraus ziehen. Und natürlich

vermisse ich unmittelbare körperliche Nähe, ohne die wir, langfristig gesehen, sicherlich verkümmern, ja eingehen werden.

Wo gibt es Parallelen zu der Selbstbefragung bzw. der Ratlosigkeit von D.?

D. macht die Krise eines Autors durch, der versucht die Welt mit Worten zu erfassen. Nach wochenlanger Isolation ist seine Sehnsucht nach Menschen enorm groß – aber auch der Selbsthass und die eigene Unzulänglichkeit, das Gefühl, das Leben verpasst zu haben. Natürlich beschäftigt D. – wie uns Künstler*innen allesamt – auch die Frage, was wir beitragen können und wie wir artikulieren, dass wir systemrelevant sind. Corona hat uns diesbezüglich den Spiegel vorgehalten und uns enorm sensibilisiert.

Von der Welt abgewandt diese gleichzeitig zu spiegeln und zu sezieren, ist eine häufige Beschreibung der schriftstellerischen Arbeit. Doch hinter diesem Rückzug verbirgt sich auch eine übermäßige Sensibilität, die zur Ent-

täuschung von der Welt führen kann – man denke an den Philosophen Arthur Schopenhauer, der im Alter nur noch mit seinem Pudel redete und ihn „Mensch“ nannte, wenn er enttäuscht von ihm war. Welche Hoffnung gibt es für D.? Hasst er die Menschen?

Er erträgt sie kaum, er leidet an ihnen, an ihrer oftmaligen Unfähigkeit, rational zu handeln, sich nicht von Bedürfnissen und Gefühlen überschwemmen zu lassen. Ich glaube, dass D. der konsumierende, gierige, süchtelnde Mensch grundsätzlich zuwider ist, dass er sich nach Wahrhaftigkeit sehnt. Hass ist ja nah bei der Liebe angesiedelt, wie sie ist er ein ungeheuer starkes, treibendes Gefühl. D. kann nicht aufhören, die Menschen zu lieben; er vermisst ihre Nähe.

In unserem Stück nimmt er allen Mut zusammen und offenbart den anderen seine zynischsten Gedanken, als wollte er sagen: „Schaut her, so dunkel ist meine Seele!“ Was bezweckt er damit?

D. tritt in diesem Moment die Flucht nach vorne an und erreicht damit am meisten. Nämlich dass die anderen ihn ganz direkt verstehen – und erstaunlicherweise genau wie er empfinden. Oft sind wir mit unseren Konflikten ja überhaupt nicht allein oder „anders“, sondern teilen sie mit dem größten Teil der Menschen. D. spürt, dass er dunkel sein darf, weil die anderen es auch sind.

Ich habe über die Jahre die Erfahrung gemacht, wie wichtig es sein kann, Gefühle zu formulieren, zunächst vor sich selbst, dann aber auch unbedingt vor anderen. Und ich habe oft gefühlt, welche Stärke davon ausgeht, ganz nach dem Motto: „Wer reinen Herzens spricht, ist unbesiegbar.“ Das ist natürlich nicht ganz richtig, denn die Gefahr, verletzt zu werden, besteht weiter. Dennoch: Welche Chance haben wir als Theatermacher*innen mit unseren Stücken? Schließlich sprechen unsere Figuren vor einem großen Publikum Tacheles darüber, was in ihrem Innersten vorgeht.

Wie D. sind wir als Theatermacher*innen immer dann am besten, wenn wir radikal ehrlich und klar versuchen zu erzählen. Was nicht heißt, dass etwas immer unmissverständlich sein und direkt auf das Publikum zuspringen muss. Manchmal müssen wir auch komplizierter werden und unsere eigenen ungelösten Fragen im wahrsten Sinne des Wortes zur Schau stellen. Wir müssen – wie D. – eigentlich immer die Hosen runterlassen, indem wir uns von unserem Selbstgespräch verabschieden und hochsensible, waghalsige, verstiegene Gespräche mit dem Publikum wagen. Je mehr wir riskieren, desto wahrhaftiger wird diese Kommunikation, desto weiter bringt sie beide Seiten. Dieser permanente Versuch kostet Überwindung, aber er lohnt sich immer – nicht nur für D.



VOM FLIEGENWOLLEN

Dirigent David Bates über Disinganno

Die Figur des Disinganno steht zwischen zwei Gegensätzen und läuft ständig Gefahr, zwischen diesen aufgerieben zu werden. Der barocke Stil des „chiaroscuro“, des direkten Gegensatzes von hell und dunkel nebeneinander, wie wir ihn zum Beispiel aus Caravaggios Gemälden kennen, ist dieser Figur eingeschrieben. Denn die Wahrheit und Aufklärung, die „Dis-inganno“ („Ent-täuschung“) wörtlich in sich trägt, ist stets begleitet von der Erkenntnis über die eigene Verletzlichkeit und Vergänglichkeit. So bewegt sich die Figur zwischen den Extremen Zynismus und Hoffnung wider besseres Wissen. Zu jeder negativen Empfindung gehört also auch die positive andere Seite. Seine Arie

„Crede l'uom“, in der er singt, dass die Zeit im Verborgenen ihre Schwingen ausbreitet, lässt Händel von Blockflöten begleiten, die in der barocken Musik ein ganz klares Symbol für den Tod sind. In der von Luther geprägten Welt, der Händel entstammt, ist der Tod jedoch nicht nur ein Ende, sondern auch ein Anfang. Davon ist Disingannos Musik geprägt: Neben allem Düsteren und Nachdenklichen, das ihn ausmacht, ist sie gleichzeitig wunderschön und hoffnungsfroh. Disinganno steht halb im Schatten, seine Mahnungen wiegen schwer, doch seine Musik ist durchwoben von der Idee des Fliegens.

„Ich verstehe die Menschen nicht.
Ich suche sie, fliehe sie, warte
und fliehe dann wieder.
Doch ich verstehe sie nicht.
Ich sitze nur da, während die Zeit verrinnt,
der alte, tosende unterirdische Fluss.
Wohin fließt er? Ich spüre benommen dem
Wasser nach – und warte.
Ich schaue auf die hellen Fenster:
da ist noch jemand wach, wie ich.
Da sind noch Sorgen, die ich auffangen
könnte. Habe nicht auch ich die verborgene
Kraft, jemanden zu beschützen?
Aber was würde ich sagen? Mit niemandem
zu sprechen über so viele Tage, es macht mich
ganz leise. Bin ich schon durchsichtig?
Ich könnte nackt durch die Stadt gehen,
keiner würde mich sehen. Ich erhole mich in
dieser Vorstellung, ich bade darin.
Wo wir leben, als hätten wir die Menschen
vergessen, tut es nicht mehr weh.“

D.

T.



T., alleinstehend,
berufstätig.
Pronomen: er/sie/?
Manchmal stürzt T. hinaus
in die Nacht,
in der Hoffnung,
der Körper bliebe zurück.

T.

Elisabeth Stöppler und Martin Mutschler im Gespräch

Martin Mutschler: „Wer bin ich?“ ist auch für diese Figur eine bohrende Frage. Der Konflikt, den T. austrägt, entsteht zwischen der eigenen Intuition und der Gesellschaft. Auf der einen Seite steht ein binäres System, in dem es keine Zwischenstufen zwischen Mann und Frau gibt, auf der anderen das individuelle Gefühl, „richtig“, aber im falschen Körper geboren zu sein. T. kam als Mann zur Welt und weiß seit jeher, dass das auf keinen Fall richtig ist. Momentan fühlt T. sich mit dem Pronomen „sie“ am wohlsten. In welchem Lebensmoment erwischen wir die Figur?

Elisabeth Stöppler: Vor T. hat sich der Abgrund aufgetan. Wenn T. sich im Spiegel anguckt, dann ist da etwas, das sie abschreckt und womit sie sich nicht identifizieren kann. Etwas, das nicht zur Ruhe kommt. Interessanterweise fragt sich gerade die Figur, die Tempo, also Zeit, heißt, wie lange sie noch warten soll: „Die Zeit rennt und ich muss etwas tun!“

Die Figur sagt auch: „Es ist höchste Zeit, glücklich zu werden.“

Wir erleben die Figur in dem Moment, in dem in ihr die bohrende Frage nach dem Recht auf Glück aufkommt. In „Urne voi“, ihrer ersten Arie, spricht sie es an: „Ihr Gräber, ist irgendetwas in euch – in den Tiefen meiner Seele –, das noch hell ist und mir Hoffnung geben kann?“ Sie kommt zu dem Schluss, dass auch sie das Recht hat, glücklich zu sein. Glück bedeutet für sie, sich ohne Selbsthass anschauen und berühren zu können. Ich finde es schön, dass wir der Figur den Wunsch geben, zu tanzen. Denn was ist Tanzen anderes, als das Gefühl von Zeit und Raum aufzulösen? T. möchte leicht werden und schweben.

Es gibt wenige Darstellungen von trans* Menschen, die nicht in erster Linie das Tragische hervorkehren – und so das Bild von nicht dazugehörigen Sonderlingen bestätigen und

sogar klare Trennlinien zementieren, indem sie definieren, wer nicht zur konstruierten Mehrheit dazugehört. Welche Chancen hat die Darstellung von T. in *Trionfo. Vier letzte Nächte*?

Alle vier Figuren fühlen, dass sie nicht sie selbst sind, dass ihre äußere Lebenswirklichkeit nicht mit ihrer inneren Welt deckungsgleich ist. T. hat in unserem binären System natürlich am meisten gegen Widerstände, Vorurteile und Selbstzensur zu kämpfen. Auch sie ist durch dieses System geprägt und fühlt sich von Kind an „falsch“. Doch in dem Moment, in dem uns jemand mit liebevollem Blick ansieht, kann sie leichter zu sich stehen. Wenn wir so, wie wir sind, angenommen werden, besteht Hoffnung, dass wir uns selbst annehmen können.

Ich kenne das von meinem eigenen Outing, das ja zunächst mir selber gegenüber stattfinden musste. Das Vertrackte auf dem langen Weg der Selbstakzeptanz war für mich, dass der erste schwule Mann, den ich kennengelernt habe, ich selbst war. Es gab keine Vorbilder und vor allem niemanden, der mich mit wissendem, liebevollem Blick angeschaut hätte. Diejenigen, die es geahnt haben, haben die Ahnung ausgenutzt, um mich fertigzumachen, und es hat mir eben keiner zu verstehen gegeben: „Du magst nicht so sein wie die meisten, aber das ist okay.“ Die Folge ist internalisierter Selbsthass. Man kann den auch wieder loswerden, aber es ist ein langer Prozess dahin, sich „richtig“ zu fühlen, und

ein erkennender Blick auf dem Weg ist hilfreich und heilsam.

Und deshalb wird es diesen Blick für T. in unserem Stück geben – übrigens auch weil da eine andere Figur ist, die diesen Blick für sich genauso braucht. Für beide geht hier eine Tür auf.

Die Figuren sind also in ihrer Liebesfähigkeit herausgefordert. Sie spüren, dass etwas in ihnen verborgen liegt, das noch nicht heraus kann aus ihnen. Und dass am Anfang dieses Prozesses die Liebe zu sich selbst steht. Das erinnert mich an ein Zitat, das mir sehr gefällt: „Ein Berg ungelebter Zärtlichkeit hat auf dich, auf die Entdeckung durch dich gewartet.“ Wir werden Zeugen davon, wie die Figuren versuchen, von der Spitze dieses Bergs ein Stück zu verschenken.

Auch zärtliche Worte und Blicke, auch das Singen für jemanden kommt einer Berührung gleich. Das ist besonders interessant für den zweiten Teil unseres Stücks, in dem sich die Figuren begegnen – und sich ganz ohne Berührung nahekommen. Indem sie sich auf berührende Art und Weise aufeinander einlassen.

Das ist ja auch ein Signal an uns, die wir zuschauen.

Der liebevolle Umgang muss nichts damit zu tun haben, dass man die Hände schüttelt oder jemanden umarmt. Er kann auch mit Distanz erfolgen. So fordert Corona uns tagtäglich heraus, liebevoll, wenn auch körperlos, miteinander umzugehen.



SCHMERZHAFTE ANFÄNGE

Dirigent David Bates über Tempo

Tempo's Konflikt steht dem inneren Kampf Bellezzas um nichts nach. Die erste Arie der Figur „Urne voi“ („Ihr Gräber“) folgt schematisch einer strengen barocken Form und ist doch im Ausdruck suchend und schwankend wie ein Accompagnato-Rezitativ. Der Klärungsversuch, den Rezitative oft verhandeln, ist also so dramatisch, dass er von Orchesterinstrumenten verstärkt werden muss. Das drückt sich auch im Text aus: Tempo's Schilderungen des Todes, der Knochen, die als einziges Überbleibsel der Schönheit den Zahn der Zeit überdauern, sind kahl und kalt. Die Zeit schreckt angesichts der sich öffnenden Gräber vor den eigenen Taten zurück – ein fantastisches Bild!

Als Elisabeth Stöppler mir von der Idee erzählte, in Tempo eine Figur abzubilden,

die eine ganz und gar existenzielle Krise hat, leuchtete mir das darum sofort ein. Denn dieser Musik ist das Trauma bereits eingeschrieben. Es gibt Menschen, die ihr Leben leben, ohne jemals Fragen zu stellen, und dann an einen Punkt kommen, wo sie zum ersten Mal ihre Existenz hinterfragen und in eine heftige Krise geraten. Ich habe aufrichtiges Mitgefühl mit Tempo. Selbst sein ruhiges Duett mit Disinganno „Il bel pianto“ („Die schöne Klage“) transportiert diese getriebene Stimmung: Die Morgenröte ist wunderschön und verheißt einen neuen Anfang, doch dieser wird auch furchtbar schmerzhaft sein, voller beißender Dissonanzen. Für mich beinhaltet das den Frust und das Leid der Figur. Das Leben kann verdammt grausam sein.

„Ave Maria, gratia plena. Sei begrüßt.
Ich habe lange nicht zu dir gesprochen.
Ich war mir selber überall im Weg.
Jetzt bin ich ruhiger.
Ich fühle mich, als müsste ich dir erzählen,
was in der Zwischenzeit geschehen ist,
dabei siehst du mich ja: wie ich hier herumrenne,
mich vor mir selber verstecke,
die Spiegel verhängte – um dann doch wieder
davor zu stehen und durch mich hindurch auf
jemanden zu schauen, der ich noch nicht bin.
Hoffend, ich könnte *sie* aus dem Spiegel
herauslocken. *Sie* werden. Und so vielleicht
ich selbst. Manchmal ist da so viel Wut,
die heraus will aus diesem Körper.
Ich wünschte, ich hätte Geduld ...
ich wünschte, ich hätte die Gnade,
die du hast ... sancta Maria, Mater Dei ...
weißt du, ich habe nie wie Jesus sein wollen,
sondern immer wie du. Bitte für mich –
damit ich weiß, wer ich bin – jetzt und in der
Stunde meines Todes. Amen.“

T.

2 in 1

Wir kombinieren was bewegt:

EINTRITTSKARTE = FAHRKARTE

TEXTNACHWEISE

Die Texte auf den Seiten 8, 13, 18, 23, 26, 31, 34 und 39 stammen von
Martin Mutschler und sind Teil der Inszenierung.
Alle anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE

Die Szenefotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 8. September 2020.
FOTOS **Sandra Then**

Georg Friedrich Händel: Trionfo. Vier letzte Nächte
PREMIERE 19. September 2020

AUFFÜHRUNGSMATERIAL **G. F. Händel HWV 46a, Edition Peter Jones**

IMPRESSUM

SPIELZEIT **2020/21**

HERAUSGEBER **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**
Staatsooper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Martin Mutschler**

MITARBEIT **Rosalie Suys**

KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**

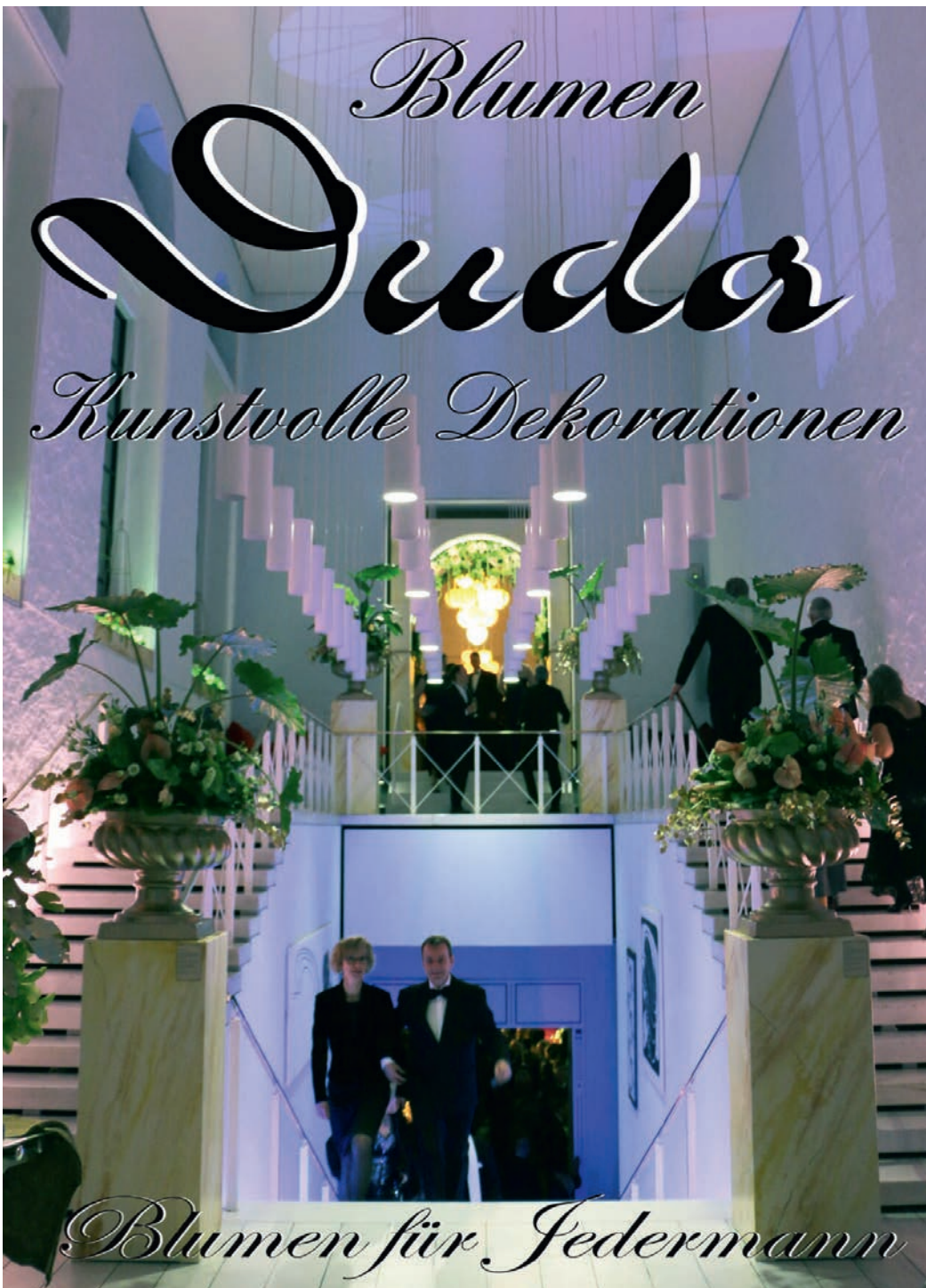
DRUCK **QUBUS media GmbH**

Staatsooper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsooper-hannover.de

Unsere GVH Kombifahrkarte

Praktisch und einfach – so ist unsere 2-in-1-Lösung! Ihre Eintrittskarte gilt gleichzeitig als Fahrkarte und bringt Sie sicher hin und zurück! **Wir wünschen viel Vergnügen.**

gvh.de



Blumen
Duda
Kunstvolle Dekorationen

Blumen für Jedermann

www.rosenowski.de



next125



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Einrichten statt nur anrichten!

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

Sunnyboy Dladla, Nicholas Tamagna, Sarah Brady
Nina van Essen

