

La traviata

Oper

La traviata

Melodramma von Giuseppe Verdi nach <Die Kameliendame>
von Alexandre Dumas

2 Stunden 20 Minuten ohne Pause

In italiano
Mit deutschen Übertiteln
With English surtitles

Violetta Valéry – Nicole Chevalier
Flora Bervoix – Ena Pongrac
Annina – Jasmin Etezadzadeh
Alfredo Germont – Arthur Espiritu
Giorgio Germont – Noel Bouley
Gastone / Giuseppe – Karl-Heinz Brandt
Il Barone Douphol – Kyu Choi*
Marchese d'Obigny – Mkhanyiseli Mlombi
Dottore Grenvil / Commissionario – Andrew Murphy

*Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Chor des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung – Tito Ceccherini
Inszenierung – Benedikt von Peter
Bühne – Katrin Wittig
Kostüme – Geraldine Arnold
Lichtdesign – Susanne Reinhardt, Roland Edrich
Ton – Robert Hermann, Timothy Ferns
Chorleitung – Michael Clark
Dramaturgie – Sylvia Roth, Niels Nuijten
Leiter der musikalischen Abteilung – Thomas Wise
Pianist*in/Coach – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov
Arrangement Bühnenmusik – Nikolaus Reinke
Regieassistenz – Caterina Cianfarini, Lucia Chen
Abendspielleitung – Caterina Cianfarini
Bühnenbildassistenz – Frederike Malke, Jana Furrer
Kostümassistenz – Karoline Gundermann
Inspizienz – Thomas Kolbe
Übertitel – Riku Rokkanen
Dramaturgiehospitantz – Martina Giani

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Bühnenobermeister – Mario Keller
Bühnenmeister – Jason Nicoll, Tobias Vogt, Yaak Bockentien
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Beleuchtungsmeister – Thomas Kleinstück, Benjamin Hauser
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Video – David Fortmann
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite/Pyrotechnik –
Stefan Gisler, Stv. Miriam Scheerer
Requisite – Kerstin Anders, Corinne Meyer, Ayesha Schnell,
Zae Csitéi, Bernard Studer, Hans Wiedemann
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Andreas Brefin, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Theaterplastik – Boris Gil, Cathérine Pichler
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
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
Ankleidedienst – Mario Reichlin, Elisa Thönen,
Noemi Schär, Nicole Persoz
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz

Aufführungsrechte – Schott Music / Éditions Alphonse Leduc
vertreten durch Atlantis Musikbuch-Verlag AG, Zürich

Uraufführung am 6. März 1853 Teatro La Fenice, Venedig

Eine Produktion der Staatsoper Hannover,
Premiere 17. September 2011

Premiere am Theater Basel 14. November 2021





Handlung

I. Akt

Ein Fest im Salon der Kurtisane Violetta Valéry. Nach einer langen Krankheit zeigt sich Violetta erstmals wieder in Gesellschaft. Violetta erfährt, dass Alfredo sie seit über einem Jahr liebt. Sie ist voller Zweifel, denn sie weiss nicht, ob sie sich für die Liebe öffnen darf.

II. Akt

Drei Monate sind vergangen. Violetta hat sich für Alfredo entschieden. Sie fühlt sich gesund, denn Alfredo ist bei ihr. Alfredos Vater fordert Violetta auf, die Beziehung zu beenden. Violetta beschliesst Alfredo zu verlassen. Allerdings besteht sie darauf, dass Alfredo nach ihrem Tod von ihrer grossen Liebe erfährt. Als Violetta während eines Festes auf Alfredo trifft, eskaliert die Situation. Denn Alfredo glaubt, dass Violetta ihn nicht mehr liebt.

III. Akt

Violetta stirbt für ihre Liebe.





Von der Schande zum Welterfolg

Die Geschichte rund um das tragische Lieben und Sterben der Violetta Valéry fasziniert seit jeher. Hinter der Figur steckt eine wahre Begebenheit. Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts, der Autor Alexandre Dumas d. J. hatte eine kurze Affäre mit der Kurtisane Marie Duplessis, die wenig später verstarb. Auf Basis dieser Liaison schrieb Dumas den Roman *«La dame aux camélias»*, welchen er 1852 zu einem Bühnendrama umarbeitete. Beflügelt von dem Theaterabend, beschloss Giuseppe Verdi aus dem Stoff eine Oper zu komponieren. Doch als das Werk 1853 uraufgeführt wurde, fiel es beim Publikum durch. Die Geschichte einer Prostituierten, die im Mittelpunkt des Geschehens steht, gekleidet wie eine Dame von gutem gesellschaftlichem Stand, löste einen Eklat aus. Ein Jahr später wurde das Stück in einer überarbeiteten Fassung erneut aufgeführt. In ihrer zweiten Aufführungsserie geriet *«La traviata»* zu einem grossen Erfolg. Bedeutende Neuproduktionen in ganz Europa folgten. Da es in Italien nach wie vor Schwierigkeiten mit der zur damaligen Zeit als anstössig empfundenen Handlung gab, wurde die Oper bis in die späten 1850er Jahre in einer zensierten Fassung präsentiert.

Text von Martina Giani



Monologisch Lieben

**Die Religion der Moderne und ihr Martyrium –
Regisseur Benedikt von Peter im Gespräch mit Sylvia Roth**

Sylvia Roth: <La traviata> gilt als eines der berühmtesten und beliebtesten Repertoirestücke – warum dieses Werk spielen, was hat dich daran gereizt?

Benedikt von Peter: <La traviata> ist die Liebesoper schlechthin. Generationen haben sich mit der Geschichte von Violetta Valéry literarisch aufgeladen. Wenn man sich mit dem Stück beschäftigt, dann hofft man, etwas über unsere Art zu lieben, etwas über «die Liebe» herauszufinden. Das ist gar nicht so einfach. Denn Liebe ist unsere letzte «Religion», sie sitzt tief im psychologischen Keller, lässt sich nicht so ohne weiteres analytisch distanzieren oder begreifen. Wir versuchen deshalb, uns dem Phänomen Liebe auf performative Weise zu nähern. Es geht weniger darum, das Stück zu deuten oder umzudeuten, sondern vielmehr darum, an eine zentrale Energie der Oper heranzukommen und vielleicht an ein Muster, das «unter dem Stück» liegt. Und dadurch letztlich zu verstehen, warum wir uns immer wieder mit Liebesopern wie <La traviata> beschäftigen.

SR: Du hast für deine Inszenierung einen sehr radikalen Zugriff gewählt – nur eine Figur steht auf der Bühne. Warum?

BvP: Ein erster Anlass dafür, nur eine Frau auf die Bühne zu stellen, war die Ouvertüre: Eine phänomenale Einsamkeitsbeschreibung, die dadurch, dass sie zu Beginn des

III. Aktes nahezu unverändert erklingt, die Atmosphäre des Stückes massgeblich vorgibt. Das ist keine Ouvertüre in der Tradition des 18./19. Jahrhunderts, sondern ein musikalisch gesetzter, psychoanalytischer Raum, der als Thema für den Abend eine systemische Einsamkeit der Hauptfigur vorgibt. Systemisch, weil dieser Raum sich trotz einer Fortentwicklung der Handlung im III. Akt immer noch nicht verändert oder geöffnet hat. Ganz so, als ob diese spezielle Form der Liebes-Einsamkeit Violetta Valéry's modellhaft untersucht werden soll.

SR: Welche Konsequenzen hat diese Setzung für die Erzählung des Abends?

BvP: Man schaut einer – vielleicht rätselhaft wirkenden – Figur dabei zu, wie sie sich allein durch dieses Stück bewegt, man betrachtet sie «durch ein Fernglas», so wie die Hauptfigur in Hitchcocks <Fenster zum Hof> eine einsame Frau im gegenüberliegenden Haus beobachtet. Man entdeckt dort, «im gegenüberliegenden Haus», diese Frau, die Violetta Valéry's Psychologie zu haben scheint, deren grosse Einsamkeit zu spüren ist und deren Spiel vielleicht so etwas wie eine Kontaktanzeige ist mit der Botschaft: «Seht, wie liebesfähig und liebenswert ich bin, erlöst mich, liebt mich!» Trotzdem weiss man nie genau, ob sie diesen Alfredo, für den sie sich so aufreißt, überhaupt sucht. Ohne dass dieser Geliebte je auftritt, schlägt ihre Liebesehnsucht in einen autoaggressiven «Liebesfundamentalismus» um, in einen Kreuzzug gegen sich selbst, in ein Martyrium. Vielleicht, weil das die einzige Möglichkeit ist, dem Sterben einen Sinn zu geben, die eigene Einsamkeit in eine Heilsgeschichte umzubauen ...

SR: Das klingt, als würde Violetta Valéry die Liebe als Passionsweg begreifen. Was genau bedeutet Liebe denn für sie?

BvP: Zunächst einmal ist die Liebe Violettas Beruf und als Prostituierte verkauft man nicht nur Sexualität, sondern auch Gefühle. Neben dieser «Liebes-Professionalität» erleben wir Violetta in der Oper als substantiell einsamen Menschen. Als eine Frau, die die echte Liebe sucht, eine Sehnsüchtige, die trotz aller Bindungsängste in dieser «Wüste von Paris» auf jemanden zu treffen hofft, der sie wirklich liebt. Auf jemanden, der sie nicht nur als Objekt bzw. für ihre Leistung liebt, sondern als Mensch. Das ist Violettas zentrales Thema und zugleich ein Thema, das uns alle betrifft: Der Wunsch, für das geliebt zu werden, was wir sind, der Wunsch eben nicht als Objekt, sondern als Mensch geliebt zu werden. Zugleich vertraut Violetta aber nicht darauf, dass sie diese echte Liebe verdient hat, dass sie als Mensch liebenswert ist. Wie sehr sie den Objektstatus verinnerlicht hat, beweist die Begegnung mit Germont im II. Akt. Es ist überraschend, wie schnell sich Violetta darauf einlässt, auf Alfredo zu verzichten. Das entscheidende Argument Germonts hängt dabei unmittelbar mit dem zusammen, was Violetta in ihrer Biographie als Prostituierte, also als Objekt verinnerlicht hat: Germont redet Violetta ein, dass sich mit der Zeit jede wirkliche Liebe erübrigen wird, dass also mit dem Verfall ihrer Schönheit und Jugend auch Alfredos Liebe verblassen wird. Dieses Argument lässt Violetta sofort in den Verzicht einwilligen – das genau scheint ihre zentrale Verletzung und zugleich ihre Grundangst zu sein. So, als hätte sie die Vergangenheit gelehrt, dass eine Liebe nur bis zur nächsten Objektwerdung reichen kann.

SR: Obwohl «La traviata» als die Liebesoper schlechthin ins Repertoire eingegangen ist, findet die gelebte Liebe innerhalb des Stücks absurderweise ja nie wirklich statt.

BvP: Genau. Zunächst finde ich erstaunlich, dass Violetta sich überhaupt auf Alfredo einlässt. Jede Partnerberatung hätte ihr vermutlich davon abgeraten. Alfredo scheint mir – auch musikalisch – viel jünger zu sein, ihm fehlt die Erfahrung der Verletzung, er ist im «Wertherstadium», jemand der in die Liebe an sich, in das Lieben selbst verliebt zu sein scheint. Zu Beginn erfahren wir, dass Alfredo über ein Jahr lang an Violettas Tür erschienen ist, ohne sie jemals getroffen zu haben, also seine Liebe quasi monologisch in diese unerreichbare, kranke Frau hineinprojiziert hat. Dann erleben wir im I. Akt das kurze Kennenlernen der beiden, bei dem Violetta voll des Misstrauens gegenüber der Liebe ist. Ihre Arie zum Ende des I. Aktes ist der längste Liebes-Monolog von Verdi, «die Stimme Alfredos», die erklingt, verstärkt die autistische Grundatmosphäre lediglich – es gibt keinen Grund dafür, sie nicht als eine akustische Projektion aus Violettas Perspektive anzunehmen. Im II. Akt begegnet uns diese eigentümliche, ebenfalls projektiv anmutende Landhaus-Idylle der beiden Liebenden und zwar zunächst auch nur aus einer monologischen Perspektive – in Form einer Arie Alfredos. Und durch das Erscheinen Anninas erfahren wir gleichzeitig, dass diese Idylle in Wirklichkeit längst angezählt ist und sich damit wieder als Projektion entpuppt – bis sich eine lebbare Liebe durch das Erscheinen Germonts dann endgültig verunmöglicht. Was folgt sind die Bemühungen von Violetta, trotz des versprochenen Verzichts auf Alfredo, an der Liebe innerlich festzuhalten, die Liebe «in ihrem Herzen weiter zu leben», obwohl diese in der Realität keine Chance mehr hat. Um es kurz zu machen:

Das Stück kennt in Bezug auf die Liebe fast ausschließlich die Formen des Monologs und der Projektion, wobei Projektionen letztlich auch nur monologisch funktionieren. Das ist schon paradox: Ein Stück über die Liebe ist eigentlich das Einsamste, was es gibt.

SR: Die monologische Liebe als einzig lebbare Liebe also?

BvP: Das Verwirrende ist ja, dass wir unserer Figur auf der Bühne ihr Lieben glauben, obwohl gar kein Partner anwesend ist! Das wirft verstörende Fragen auf: Ist es einfacher, einen fiktiven, literarischen Alfredo zu lieben als einen realen, vielleicht manchmal prosaischen – einfacher also, einen Liebes-Monolog zu führen als einen Dialog? Ist es einfacher, die Idee der Liebe zu leben als die Liebe selbst? Müssen wir, um an die romantische Liebe glauben zu können, allein bleiben, damit sich dieser Glaube nicht durch eine Realität gefährdet? Und perpetuieren die vielen kleinen Tode, die wir sterben, wenn wir in der Liebe scheitern, nicht in Wirklichkeit unsere Liebesunfähigkeit, gerade weil sie unser Scheitern so erfolgreich transzendieren? Steht also hinter unserem unbedingten Liebeswillen in Wirklichkeit Liebesangst? Fragen, an denen man spürt, wie naheliegend und bekannt uns die «monologische Liebe» ist und Fragen, mit denen wir uns alle seit der Erfindung der romantischen Liebe herumschlagen müssen.

SR: Wie ordnet sich in diesen «Leidensweg für die Liebe» die Tuberkulose ein, an der Violetta stückimmanent erkrankt ist?

BvP: Die sogenannte «Schwindsucht» war eine für Verdis Zeitgenossen durch und durch literarisch verklärte Krankheit. Sie wird von einer autoaggressiven Tendenz begleitet, den eigenen Körper zum Verschwinden

zu bringen, um ein schier unerfüllbares Begehren zu stillen – zum Beispiel ein Liebes-Begehren. Das Krankheitsbild trägt in der Literatur geradezu martyriologische Züge: Ein Mensch isoliert sich, sein Körper wird von einem fiebrigen Begehren nach und nach aufgezehrt. Schliesslich bleibt nur das Agens oder auch die Idee dieses Begehrens übrig, zum Beispiel die Idee der Liebe, die alles überstrahlt, obgleich sich der Mensch dahinter aufgelöst hat. Mit heutigem Vokabular könnte man sagen, dass die Schwindsucht der Versuch zu einer Selbsttranszendenz ist, der Versuch, sich durch eine grosse Idee, ein absolut gesetztes Begehren über die eigene Sterblichkeit hinwegzuhelfen, aber auch nicht eher zu ruhen oder aufzuhören, bis man diese Idee durch den eigenen Tod beglaubigt hat. Im Libretto wird das Motiv der Liebe geschickt mit dem der Krankheit verwoben: Schon im I. Akt bricht Violetta in dem Moment zusammen, in dem sie sich innerlich öffnet. Auch im Weiteren werden der Krankheitsweg und der Weg ihrer unglücklichen Liebe parallel geführt. Wir können von einer Art «Liebeskrankheit» sprechen, die «Gefallene» kann man auch als eine «auf dem Schlachtfeld der Liebe» Gefallene verstehen, das Stück als eine Passionsgeschichte im doppelten Sinn.

SR: <La traviata> ist in deiner Deutung also ein Martyrium?

BvP: Der Tod ist dieser Oper von Anfang an eingelagert – mit den ersten Klängen der Ouvertüre hat Verdi nicht nur die Einsamkeit, sondern auch das Sterben komponiert. Und wenn man Violettas Tod untersucht, dann fällt auf, dass er alle Merkmale eines Martyriums beinhaltet. Nicht der Tod für eine politische Idee, sondern der einsame Tod des Individuums für eine Privatmythologie. Wir sind in der Regel keine Märtyrer, die reell für die Liebe sterben, aber trotzdem ist das ein Tod, den wir als

Liebende auch heute immer noch nachvollziehen können. Denn wie viele kleine Tode sind wir für die Liebe gestorben, wie oft hat sich unser Körper fieberhaft für die Idee der Liebe verzehrt, ohne Gehör zu finden?

SR: Für den Gedanken des Martyriums spricht auch Violettas grosses Interesse an einer Bildwerdung, das sie im Laufe der Oper mehrfach artikuliert.

BvP: Martyrium und Bildwerdung gehören zusammen, zumindest dann, wenn Martyrium überliefert wird und werden soll. Es gibt Untersuchungen über Märtyrer, die sich zum falschen Zeitpunkt geopfert haben und dadurch völlig unbemerkt von der Öffentlichkeit der Vergessenheit anheim fielen, deren Tod also nie zum Zeichen wurde. Nachdem Violetta für sich erkennt, dass sie die Liebe nicht leben können, kann sie nur noch zum Bild werden, zu einer Ikone der unglücklich, aber ewig Liebenden, zu einem dem Leben und der gelebten Liebe entrückten Symbol. Dass sie ein Bewusstsein davon hat, zeigt sich darin, dass sie Germont im II. Akt anfleht, der Nachwelt von ihrem Tod – den sie zum Opfertod für die Liebe erklärt – zu erzählen. Sie will auf keinen Fall vergessen werden. Ganz offenkundig arbeitet sie an einem Bild, ihr Sterben ist Teil einer Selbstinszenierung. Tatsächlich funktionieren Märtyrerakte immer nur unter theatralen Konditionen: Der Märtyrer braucht eine Bühne und ein Publikum, um seine Wirklichkeit zu behaupten.

SR: <La traviata> als Monolog einer einsamen Frau – wo bleibt bei dieser Interpretation die Ebene der Gesellschaft?

BvP: Im Stück besteht Violettas Umfeld weitestgehend aus einer voyeuristischen, sensationsorientierten, amüsierwilligen Gesellschaft. Zwar befindet sich

diese in unserer Interpretation nicht auf der Bühne – und auch im Zuschauerraum repräsentiert der Chor nicht die Gesellschaft, sondern Stimmen in Violettas Kopf. Trotzdem schwingt der Aspekt einer Gesellschaft immer mit: Als Zuschauer*innen werden wir automatisch zu Voyeur*innen, die diese Frau zum Objekt machen und das so lange durchhalten, bis sie gefallen ist. Ähnlich wie Alfredo sehen und lieben wir in Violetta Valéry primär das literarische Ereignis, das sie verkörpert. Vielleicht sind wir aber auch manchmal die «Liebeskranken», die «Liebesjunkies», die sich mit La traviata identifizieren und mit ihrer Hilfe aus der Wirklichkeit in die Welt der romantischen Liebe entfliehen.

SR: Würdest du sagen, dass die romantische Liebe uns liebesunfähig gemacht hat? Sind wir – so, wie es der Soziologe Sven Hillenkamp in seinem Essay «Das Ende der Liebe» beschrieben hat – eine Gesellschaft fiktiv Liebender geworden?

BvP: Ich finde durchaus, dass die in der Inszenierung thematisierte Form der «monologischen Liebe», diese verzweifelt vor einem Publikum performte Kontaktanzeige, einiges von dem mitbringt, was unsere Art zu lieben heute bestimmt. Vielleicht wird dabei zugleich spürbar, was das Lieben heute so schwierig macht. So, wie die Performerin auf der Bühne immer und immer wieder in die selbe Schleife gerät, indem sie unaufhörlich das Stück «La traviata» spielt, verfangen auch wir Liebende uns immer und immer wieder in den selben Mustern. Es ist, als würde Violetta unaufhörlich rufen: «Protect me from what I want» – und dennoch weiterspielen. Was in den 1960er Jahren noch das exklusive Schicksal einer unglücklich liebenden Diva war (man denke an Marilyn Monroe oder Maria Callas), ist für die Single-Gesellschaft von heute vielleicht das psychologische

Profil einer systemischen Liebesunfähigkeit. Einer Liebesunfähigkeit, die sich über ein monologisches Lieben immer wieder um die Wirklichkeit der Liebe bringt und, wie Violetta, am Ende verstört bemerkt, dass man wieder mal alleine geblieben ist, obwohl man alles aufgegeben hat.

SR: Die Setzung, dass nur eine Figur auf der Bühne steht, zieht Änderungen in der Raumkonstellation nach sich: Violetta ist auf der Vorbühne, ganz nahe und ungeschützt an uns dran, den Zuschauer*innen gewissermaßen ausgeliefert, das Orchester spielt hinter ihr auf der Bühne, die anderen Figuren befinden sich als Stimmen im Zuschauerraum ...

BvP: Auf den ersten Blick ist diese räumliche Anordnung anmassend, trotzdem steht sie für mich direkt mit Verdis musikalischer Struktur in Kontakt. Der Musiktheoretiker Eduard Hanslick hat in Bezug auf Verdis Orchesterersatz über die «Riesengitarre» gespottet und in der Musikwissenschaft wird immer wieder hervorgehoben, wie viel Raum bei Verdi zwischen der vokalen und der instrumentalen Textur liegt, zwischen Gesang und Begleitung. Verdi hat immer erst die Gesangslinien komponiert und danach die Begleitung «darunter gesetzt». Seine Musik hat für mich dadurch einen ungeheuer physischen Aspekt, die Stimmen und ihr Atem stehen an erster Stelle, diese Musik will direkt, unmittelbar physisch wirken. Ich hoffe, dass unsere Aufstellung das erfahrbar macht.





Der Irrtum des Abendlandes

Die romantische Liebe ist das grösste Energiesystem in der westlichen Psyche und als solches einzigartig. Sie hat in unserer Kultur die Religion als das Forum ersetzt, auf dem Mann und Frau Sinn, Transzendenz, Ganzheit und Ekstase suchen. Als Massenphänomen stellt die romantische Liebe eine Eigenheit des Westens dar. Wir sind so sehr an die Ideen und Voraussetzungen der romantischen Liebe gewöhnt, dass wir glauben, es sei die einzige Form der «Liebe», die als Grundlage von Ehe oder Liebesbeziehungen in Frage kommt. Wir glauben, das sei die einzig «wahre Liebe». Vom Osten könnten wir viel in dieser Frage lernen. Wir finden in östlichen Kulturen, wie zum Beispiel in Indien oder in Japan, dass Ehepaare einander mit grosser Wärme lieben, und das oft mit einer Beständigkeit und Hingabe, die uns beschämt. Aber die Liebe, die sie verbindet, ist nicht die «romantische Liebe», die wir kennen. Weder bürden sie ihren Beziehungen die gleichen Ideale auf wie wir, noch stellen sie aneinander die unmöglichen Forderungen und Erwartungen, die wir stellen.

Die romantische Liebe ist nicht nur eine bestimmte «Form der Liebe», sie ist ein ganzes psychologisches Paket – eine Kombination von Überzeugungen, Idealen, Einstellungen und Erwartungen. Diese oft widersprüchlichen Ideen existieren in unserem Unbewussten nebeneinander, und sie beherrschen unsere Reaktionen und unser Verhalten, ohne dass wir uns dessen bewusst wären. Automatisch nehmen wir an, wir wüssten, was eine Beziehung zu einem anderen Menschen ist, was wir dabei fühlen sollten und was für uns in einer Beziehung «drin ist».

Denn romantische Liebe ist nicht gleichbedeutend mit «jemanden lieben». Sie bedeutet eigentlich «Verliebtsein». Das ist ein sehr spezifisches Phänomen. Wenn wir verliebt sind, glauben wir, dass wir den Sinn des Lebens gefunden haben, so wie er sich durch einen anderen Menschen offenbart. Wir haben das Gefühl, endlich ein Ganzes zu sein, endlich die fehlenden Teile unserer eigenen Person im anderen gefunden zu haben. Das Leben scheint plötzlich von einer geradezu übermenschlichen Intensität zu sein, so dass wir uns weit über die Ebene des gewöhnlichen Lebens hinausgehoben fühlen. Das sind für uns die sicheren Zeichen der «wahren Liebe». Dieses psychologische Paket enthält ausserdem noch die unbewusste Forderung, dass unser Liebhaber oder unser Ehepartner uns stets dieses ekstatische und intensive Gefühl verschafft. Mit typisch westlicher Selbstgerechtigkeit nehmen wir auch noch an, dass unsere Vorstellung von «Liebe», von «romantischer Liebe», auch die bestmögliche sei. Wir sind der Meinung, dass jede andere Art von Liebe zwischen einem Paar im Vergleich dazu kalt und unbedeutend sein müsste. Aber wenn wir Westler ehrlich mit uns selbst wären, müssten wir zugeben, dass unsere Vorstellung von Liebe eigentlich nicht besonders gut funktioniert.

Trotz unserer Ekstase während des Verliebtseins verbringen wir sehr viel mehr Zeit in einem tiefen Gefühl der Einsamkeit, Entfremdung und Frustration über unsere Unfähigkeit, echte Liebesbeziehungen zueinander aufzubauen. Gewöhnlich machen wir andere dafür verantwortlich, wir sagen: Sie enttäuschen uns. Es kommt uns überhaupt nicht in den Sinn, dass vielleicht wir uns ändern müssten: unsere eigenen unbewussten Einstellungen und auch die Erwartungen und Forderungen, die wir an unsere Beziehungen mit anderen Menschen stellen. Das ganze Problem ist eine grosse Wunde in der Seele des Westens. Es ist das vorrangige psychologische Problem in unserer westlichen

Kultur. C. G. Jung meinte, wenn man die psychische Wunde in einem Individuum oder einem Volk finde, werde man auch den Weg zur Bewusstwerdung finden. Denn durch das Heilen unserer psychologischen Wunden erkennen wir uns selbst. Die romantische Liebe, vorausgesetzt wir stellen uns ehrlich der Aufgabe, sie zu verstehen, wird zu einem solchen Weg der Bewusstwerdung.

Die ganze Geschichte hindurch hat die romantische Liebe in vielen Kulturen existiert. Wir finden sie in der Literatur des alten Griechenland ebenso wie im römischen Imperium, im alten Persien und im Japan der feudalen Epoche. Dennoch ist unsere moderne westliche Gesellschaft die einzige Kultur in der Geschichte, die die romantische Liebe als Massenphänomen erfahren hat. Wir sind die einzige Gesellschaft, die sie zur Grundlage von Ehe und jeglicher Liebesbeziehung gemacht hat und dazu noch zum kulturellen Ideal der «wahren Liebe». Das Ideal der romantischen Liebe brach im Mittelalter gleichsam über die westliche Gesellschaft herein. In unserer Literatur erscheint es zum ersten Mal im Mythos von Tristan und Isolde und dann später in den Liebesliedern und Liebesgedichten der Troubadours. Damals hiess dieses Ideal «höfische Liebe». Das Muster dieser höfischen Liebe sah so aus: Ein tapferer Ritter verehrt eine holde Frau als Quelle seiner Inspiration, als das Symbol von Schönheit und Vollkommenheit und als das Ideal, das ihn zu Grossmut, Spiritualität, Läuterung und Hochherzigkeit inspiriert. Wir in unserer Zeit haben die höfische Liebe in unsere sexuellen Beziehungen und Ehen hineingemischt, halten aber immer noch an der mittelalterlichen Überzeugung fest, dass wahre Liebe in der ekstatischen Anbetung eines Mannes oder einer Frau besteht, die für uns den Inbegriff der Vollkommenheit darstellt.

Die romantische Liebe ist eines der überwältigendsten psychologischen Phänomene, die in der Geschichte des

Westens aufgetreten sind. Sie hat unsere kollektive Psyche überwältigt und unser Weltbild auf immer verändert. Als Gesellschaft haben wir aber noch immer nicht gelernt, wie man mit der gewaltigen Macht der romantischen Liebe umgeht. Wir verwandeln sie eher in Tragödie und Entfremdung als in dauerhafte menschliche Beziehungen.

Text von Robert A. Johnson



Das Ende der Liebe

Nie zuvor in der Geschichte waren Liebeshoffnung und Liebeserwartung der Menschen so gross. Nie zuvor war das Glück, das sie ersehnten und suchten, so weitgehend deckungsgleich mit Liebesglück. Die Epoche der romantischen Liebe ist nicht Vergangenheit, sondern – gemessen an ihren Bedingungen – angelangt auf ihrem Höhepunkt.

Die Voraussetzungen für die Liebe scheinen besser denn je. Die Menschen begegnen immer mehr Menschen. Sie sind frei, zu wählen. Sie wissen, was sie wollen. Kein gesellschaftlicher oder kultureller Unterschied scheint für die Liebe noch ein Hindernis aufzurichten. Nicht nur die Männer, auch die Frauen leben ihre sexuellen Bedürfnisse frei aus. Die gewerbsmässige, zur Industrie gewachsene Partnervermittlung über das Internet erzeugt eine grösstmögliche Auswahl von Sex- und Lebenspartnern, ermöglicht eine maschinelle, computergestützte Suche. Die Idee der Liebe wird durch keine andere Idee, keine Struktur mehr beschränkt. Sie ist absolut, unbegrenzt. Die Liebe verschwindet im Moment ihres historischen Triumphes.

Therapien scheitern. Psychologen sprechen von Traumata, Neurosen, Depressionen. Sie halten sich an die Turbulenz der Lebensgeschichten, nicht an die Turbulenz der Geschichte. Sie halten die neue Art nicht zu lieben für die alte: für eine Krankheit des Herzens, des Gemüts. Sie sehen nicht, dass die neue Nichtliebe auf einer allgemeinen Erfahrung beruht, einer gesellschaftlichen Erfahrung und Idee. Sie ist keine Gemüts-, sondern eine Geisteskrankheit – und der Wahnsinn der Menschen ist ihr Wirklichkeitssinn. Je mehr

Wirklichkeit einer aufnimmt, je tiefer seine Verwurzelung in der Wirklichkeit, umso ärger die Symptome. So ist es nur folgerichtig, dass die Menschen, von denen hier die Rede ist, keineswegs bloss junge Menschen sind; dass ihre Nichtliebe sich mit der Zeit, der Erfahrung nicht verliert. Im Gegenteil, sie wächst mit der Zeit, der Erfahrung. Je älter die Menschen sind, desto erfahrener, also unreifer werden sie.

Die freien Menschen zeichnen sich aus durch Nostalgie. Sie denken jeden Tag an die, die sie einst besessen haben. An die Momente des Glücks, das schmerzliche Ende. Von jeder Liebe bewahren sie ein solches Doppelbild aus Glück und Schmerz, hell und dunkel. Das macht es ihnen leicht, sich zu erinnern. Sie sehen alte Fotos an, lesen alte Briefe. Die Liebe, die die Menschen sich erhoffen, soll die Liebe sein, die sie in der Vergangenheit empfunden haben. Ihr Begehren soll das vergangene Begehren sein. Der Erhoffte soll etwas von allen Menschen haben, die die Menschen begehrt und besessen haben. Es sind nicht wenige gewesen. Wie viele? Die Menschen drehen die Augen zur Decke. Sie zählen. Die Menschen hören nicht auf, die, die sie einmal geküsst haben, zu küssen. Sie hören nicht auf, die, die sie einmal berührt haben, zu berühren. Sie schlafen mit denen, mit denen sie einmal geschlafen haben, immer wieder. Sie haben mit dem Anderen vielleicht nur eine Nacht verbracht, ein paar Tage. Doch jetzt sind es schon Jahre, die die Menschen diese Tage wiederholen, einen Kuss, eine Berührung, eine Nacht. Momente reichen für Jahrzehnte. Die Menschen schenken denen, die sie einmal geliebt, einmal begehrt haben, das ewige Leben, ewige Liebe. Sie vergessen sie nicht. Jede Nacht durchwandern die Menschen den Harem ihrer Vergangenheit. Sie ersetzen Abschied durch Fantasie, Trauer durch Masturbation. Jede Nacht sammeln sie die Gewesenen zur Geisterstunde. Auch die, die sie nie geliebt haben – jetzt verloren sind. Tote. Nie waren sie so lebendig. Darum sind die freien

Menschen alt, ab Mitte zwanzig Greise. Gebeugt und lebensmüde. Überlebende, Überlebte. Sie haben zu viel verloren und gelitten, sind zu oft gescheitert, um noch einmal zu beginnen. Sie hatten zu viel Glück, um ein Neues wert zu schätzen, zu viele Höhepunkte, um noch höher zu gelangen. Ihre Geschichte ist lang. Schwer wie ein Mantel aus Blei. Sie sahen sich als Maler, die die Leinwand ihres Lebens immer wieder übermalten. Doch es stellte sich heraus, dass das Leben eine Steinplatte war, ihr Pinsel ein Meissel. Was als Skizze gedacht war, erster Entwurf, reine Fingerübung, ist tief eingegraben. Auf der Platte ist kaum noch Platz. Keine Liebe kann die erste überdecken. Die Menschen blicken in ein Gewirr sich überschneidender Formen.

Die freien Menschen lieben. Doch nur noch für Sekunden. Sie lieben nicht auf den ersten, sondern auf den letzten Blick. Sie vergöttern den Passanten, die Passantin. Seit Jahren haben sie nur noch Passanten geliebt. Für keinen, der unbewegt vor ihnen steht, empfinden sie solche Leidenschaft. Je schneller die Schritte des Passanten, je verschlossener sein Blick – je reiner sein Passantensein – desto grösser die Liebe der freien Menschen. Ihre Liebe ist, im Wortsinn, vorübergehend. Tatsächlich lieben die freien Menschen die Masse, aus der der Passant hervortritt, in der er wieder verschwindet. Die Masse erfüllt sie mit Hoffnung und Erregung. Der Schöne aus der Masse ist die Masse der Schönen. Die freien Menschen breiten die Arme aus. Doch der Passant tut, was er nicht lassen kann. Er geht vorbei.

Die Menschen sitzen also, warten und hoffen auf den Gesuchten. Sie sitzen an ihren Hoffnungsorten, vor ihren Hoffnungsgeräten. Sie sitzen im Café und schauen in den Strom der Passanten. Sie sitzen im Büro und blicken in den Strom der Kollegen. Sie sitzen am Rand einer Tanzfläche und blicken in die Masse der Tanzenden. Die freien Menschen dürfen sich nicht mehr vom Platz

rühren. Sie müssen abwarten. Sie sind gefangen an ihren Hoffnungsorten, gekettet an ihre Hoffnungsgeräte. Die freien Menschen können unendlich viel sehen, aber sie müssen sitzen bleiben.

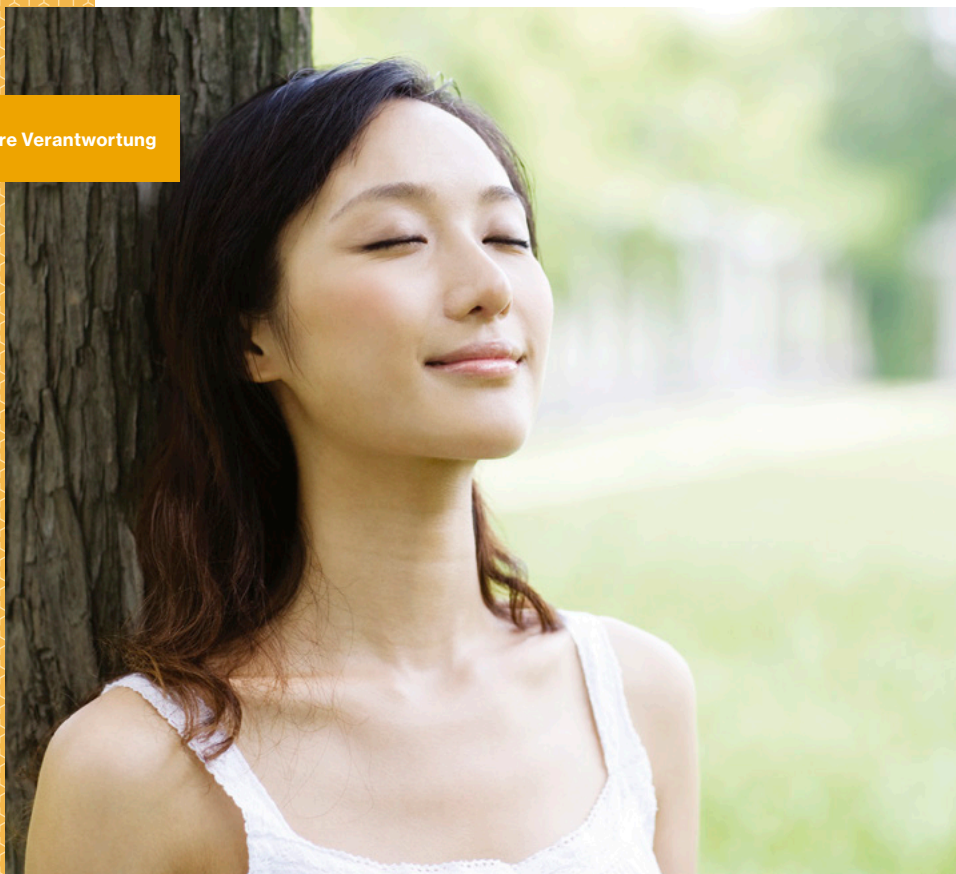
Text von Sven Hillenkamp



**Alles nur
Theater?**

**Nein.
Auch Oper,
Schauspiel
und Ballett.**

Unsere Verantwortung



**Weltweit tätig –
in der Schweiz zuhause.**

 **NOVARTIS**



Kanton Basel-Stadt

Kultur

**BASEL
LANDSCHAFT**
AMT FÜR KULTUR

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise:
Das Interview ist in abgeänderter Form aus dem Programmheft der Staatsoper Hannover übernommen;
Sven Hillenkamp: Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit, Stuttgart 2009;
Robert A. Johnson: Traumvorstellung Liebe. Der Irrtum des Abendlandes, Olten 1985.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.
Photos: Ingo Höhn
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

Kulturpartnerin



Was morgen zählt

Produktionssponsor



Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH