

S
V
M
2
O
N

CAMILLE
SAINT-SAËNS

ET

I
D
V
I
I
A

SAMSON ET DALILA

OPER IN DREI AKTEN

MUSIK VON Camille Saint-Saëns

TEXT VON Ferdinand Lemaire

URAUFFÜHRUNG 2. Dezember 1877

HOF THEATER WEIMAR

ERSTAUFFÜHRUNG DER ZWEITEN FASSUNG 23. November 1892

OPÉRA GARNIER, PARIS

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 28. März 1901

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 24. November 2019

BERLIN, STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Mit freundlicher Unterstützung der
Britta Lohan Gedächtnisstiftung
und der

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	6
»WIE EIN FILMDREH OHNE KAMERA« Damián Szifron im Gespräch mit Jana Beckmann	10
ZWISCHEN MUSIKDRAMA UND GRAND OPÉRA: »SAMSON ET DALILA« VON CAMILLE SAINT-SAËNS von Elisabeth Schmierer	18
BUCH DER RICHTER Altes Testament, Kapitel 16	28
FEMME FATALE ODER PROSTITUIERTE, DAZWISCHEN NICHTS von Jana Beckmann	58
DIE FREIHEIT, FREI ZU SEIN von Hannah Arendt	66
ES GIBT KEINE KULTURELLE IDENTITÄT von François Jullien	74
SYNOPSIS	80
»LIKE SHOOTING A FILM WITHOUT A CAMERA« Interview with Damián Szifron by Jana Beckmann	82

Produktionsteam und Premierenbesetzung 89

Impressum 90

HANDLUNG

1. AKT

6 Die Hebräer werden von den Philistern unterdrückt und bitten Gott um Hilfe. Samson, bekannt für seine außergewöhnliche Kraft und Heldentaten, spricht ihnen Mut zu und verheißt die Befreiung des Volkes Israel. Abimélech, ein Statthalter von Gaza, erscheint mit seinen Anhängern, den Philistern. Er verspottet die Hebräer und höhnt, dass ihr Gott nicht in der Lage sei, sie aus der Gefangenschaft zu befreien. Das provoziert Samson. Abimélech wird von ihm im Kampf getötet. Ein Bote meldet den Philistern, dass die Juden unter Samsons Führung die Felder von Gaza verwüstet haben. Als der Oberpriester unter den Opfern Abimélech erkennt, verflucht er Samson und schwört Rache. Die Hebräer feiern die unerwartete Revolte. Dalila kommt hinzu. Samson ist von ihr fasziniert, aber der alte Hebräer warnt ihn vor ihr. Er prophezeit Samson ein verhängnisvolles Schicksal.

2. AKT

Dalila wartet auf Samson. Da erscheint der Oberpriester des Dagon, der Dalila für eine Intrige gewinnen will. Sie soll Samson das Geheimnis seiner außergewöhnlichen Kraft entlocken, um ihn zu Fall zu bringen. Als Dalila das Geld des Oberpriesters ausschlägt, stellt dieser Samsons Liebe zu ihr infrage. Dalila beginnt, an der Möglichkeit einer glücklichen Zukunft mit Samson zu zweifeln, und entscheidet sich für den finsternen Pakt. Kurze Zeit später sucht Samson Dalila auf, um sich von ihr zu verabschieden. Er ist dazu auserwählt, sein Volk im Kampf gegen die Philister zu

befreien. Enttäuscht, dass Samson seiner Mission unbeirrt folgen will, sieht sich Dalila in der Entscheidung des Verrats bekräftigt. Schwankend zwischen leidenschaftlicher Liebe und göttlicher Verpflichtung wird Samson schwach. Dalila drängt ihn, ihr das Geheimnis als Beweis seiner Liebe zu verraten: Samsons außergewöhnliche Kraft liegt in seinen Haaren. Als Dalila die Gelegenheit ergreift und ihm die Haare abschneidet, ist Samson hilflos seinen Feinden ausgeliefert.

3. AKT

Samson befindet sich geblendet und geschoren in Gefangenschaft der Philister. Dort beklagt er sein Schicksal. Soldaten führen ihn in den Tempel, wo die Philister ihren Sieg feiern und ihren Gott Dagon ehren. Dort wird er von der Menge verspottet. Dalila behauptet, ihn nie wirklich geliebt zu haben. Als die Philister ihn zwingen wollen, Dagon zu ehren, gewinnt er seine Kraft zurück und bringt den Tempel zum Einstürzen.



»WIE EIN FILMDREH OHNE KAMERA«

DAMIÁN SZIFRON IM GESPRÄCH
MIT JANA BECKMANN

JANA BECKMANN Du bist Filmregisseur und Drehbuchautor, dein letzter Film »Wild Tales« war für einen Oscar nominiert. »Samson et Dalila« ist nun dein Operndebüt. Wie war deine erste Begegnung mit dem Werk?

DAMIÁN SZIFRON Die ganze Reise begann mit einer Einladung. 2014 hatte ich das Glück zu erfahren, dass Maestro Barenboim und Matthias Schulz meinen Film »Wild Tales« gesehen hatten und er ihnen anscheinend sehr gefiel. Der Maestro sagte, dass sich vor allem der letzte Teil des Films, die Hochzeit, wie eine Oper anfühle. So luden sie mich ein, eine Oper mit ihm als Dirigent zu inszenieren. Da er eine der Personen ist, die ich sehr bewundere, nenne ich das ein Angebot, das man nicht ablehnen kann. Ich kannte die Oper teilweise – das Prelude und die berühmte Arie »Mon coeur s'ouvre à ta voix« – aber ich hatte sie nie komplett gehört und gelesen. Als ich damit fertig war, stand fest: Ich mochte die Geschichte und wollte sie selbst erzählen. Ich wollte die wahren Beweggründe hinter jeder Aktion, hinter jedem einzelnen Satz aufdecken. Warum überdauern Mythen die Zeit? Welche Stränge unserer DNA stimulieren sie?

J B »Samson et Dalila« ist eine romantische Oper mit großen Chortableaus, lyrischen Zustandsbeschreibungen und actionreichen Szenen. Inwiefern steht sie im Verhältnis zum Film? Wo siehst du hier die Schnittstellen zwischen Film und Oper?

D S Zunächst verknüpfen Oper wie auch der Film alle weiteren Künste miteinander: Musik,

Literatur, Theater, Malerei, Tanz. Im Film kommt noch die Fotografie als Medium hinzu, das ihr vorausging. Sagen wir, die Oper und der Film teilen den Anspruch, das Sinnesfeld des Publikums zu erweitern. In gewisser Weise ist die Inszenierung einer Oper wie ein Filmdreh ohne Kamera. Und mehr noch: Nach dieser sehr bereichernden Erfahrung scheint mir klar, dass der Film als Medium bereits von denjenigen vorgestellt oder ersehnt wurde, die Jahrhunderte zuvor mit der Produktion von Opern begonnen haben. Die Nahaufnahme, die Montage, die Überblendung, die Zeitlupe: Alle diese modernen Ressourcen gab es schon. Ich war übrigens überrascht zu erfahren, dass Saint-Saëns der erste große Komponist war, der eine ausnotierte Filmmusik schrieb.

J B In deinen Filmen und TV-Serien geht es oft um Menschen, die sich gegen ein System auflehnen, gegen die Gesellschaft, gegen die Ungerechtigkeit, gegen die Feindseligkeit, die uns im realen Leben begegnet – oftmals gepaart mit schwarzem Humor. In welcher Beziehung stehen diese Themen zur Vorlage der Geschichte aus dem Buch der Richter des Alten Testaments?

D S Meiner Ansicht nach ist oder kann »Samson et Dalila« so subversiv sein wie nur möglich. Samson ist gespalten zwischen der Loyalität zu seinem Volk, das sich – wie heute – dazu berechtigt fühlt, über seine Liebe und sein Sexualleben sowie die Anziehung zu dieser fremden, ungewöhnlichen Frau zu urteilen, die ihn dazu bringt, seinen Glauben und sein Wesen in Frage zu stellen. Mit anderen Worten: Diese wunder-

volle Frau bringt ihn zum Nachdenken. Scheinbar ist das nichts für ihn. Er kann töten und zerstören; er wurde geboren, um zu beschützen, aber nicht, um für sich selbst zu sorgen. Die biblische Geschichte wurde wahrscheinlich als ein Manifest gegen Assimilation geschrieben. Es ist eine warnende Geschichte, in der es heißt: »Verliebe dich nicht in einen Fremden, weil du deine Tradition zerstören und denjenigen, die dich lieben, unendlich viel Leid zufügen wirst.« Aber wie jeder andere Teil einer Kultur, der die Zeit überdauert, versteckt er einen Schlüssel zur gegensätzlichen Interpretation.

J B Warum ist die Kultur, der Glaube und die Tradition sowohl bei den Hebräern als auch bei den Philistern nicht nur ein Ort der Zuflucht und Identität, sondern auch ein Gefängnis? Dalila scheint hier als eine Figur, die nicht ins System passt ...

D S Ich glaube, dass keiner von beiden in das System passt. Ich würde noch weitergehen: Ich glaube, dass niemand von uns in irgendein System passt. Wir sind eine einzigartige Kombination aus Genen mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Wünschen. Wie Pflanzen: Manche wachsen im Schatten, andere brauchen mehr Licht. Manche leben in der Wüste, andere im Eis. Unabhängig davon, wie unterschiedlich wir alle sind, haben Menschen seit jeher versucht, sich von Machthabern domestizieren zu lassen. So wie ich es sehe, sagt »Samson et Dalila« durch Worte, aber viel mehr durch die Musik, dass Liebe nicht domestiziert werden kann.

J B Warum verrät Dalila dann Samson?

D S Der verborgene Kampf, den Samson durchmacht, besteht darin, entweder eine Art Wunderkind zu bleiben – ein Zirkusfreak, der dazu verdammt ist, seine Tat immer wieder zu wiederholen, um seinen Meister zu bereichern – oder ein Erwachsener zu sein, der das Recht hat, seinen eigenen Weg zu finden und sein eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen. Er zahlt den Preis, nicht weil er Dalila sein Geheimnis verraten hat, sondern weil er nicht das Zeug dazu hatte, sich ihr wirklich zu öffnen. Dalilas Dilemma ist anderer Natur. Sie ist wie das Feuer: Es kann wärmen, beschützen, Vergnügen bereiten und Schutz bieten oder dich verbrennen. Und es gibt nichts dazwischen. Sie liebt Samson und sie weiß, dass er sie liebt. Aber sie kann es nicht ertragen, dass er sich vor seinem Volk so schuldig fühlt, sich seiner eigenen Gefühle schämt, seinem Gott so untergeben ist, deswegen beginnt sie ihn zu hassen. Die Verbitterung verwandelt sie allmählich in ein Opfer des Hohenpriesters, der sie benutzt, um seine Macht zu stärken. Aber am Ende wird die Wahrheit weder von Dagon, dem Gott der Philister, noch Jehova, dem Gott der Hebräer vertreten. Der einzig wahre Gott ist der Gott der Liebe. Er hat keine Gestalt, aber es ist klar und greifbar, wenn zwei Seelen tief verbunden sind, egal ob sie Liebhaberinnen und Liebhaber, Sängerinnen und Sänger oder Musikerinnen und Musiker sind. Es ist weder das eine noch das andere. Es ist dieses dritte, schöne, erschreckende Wesen, das die Welt verändern kann.

Durch Kunst, Berge, Feuer, vorbeiziehende Wolken, die Sonne, den Mond, einen Regenbogen und hunderte Stunden von Proben versuchen wir, ein wenig von dieser Energie mit dem Publikum zu teilen.

J B Die Frage nach Freiheit, Gleichheit und kultureller Identität offenbart die Mechanismen von Gewalt und Unterdrückung nicht nur als Relikt der Vergangenheit. Inwiefern ist Samson als starker Held, der seiner von der patriarchalen Gesellschaft auferlegten Pflicht nachgeht, und Dalila als die oftmals dargestellte exotische Femme fatale eine produktive Reibungsfläche?

D S Alles, was uns beschützt, schließt uns auch ein. Die Gitter in einem Fenster versperren unsere Sicht. Ein Antivirusprogramm im Computer macht ihn langsamer. Alle Medikamente haben Nebenwirkungen, manchmal richten sie größeren Schaden an als die Bedrohung, die sie bekämpfen sollen. »Samson et Dalila« ist im Kern keine Liebesgeschichte, sondern eine Geschichte über die Unterdrückung der Liebe. Es geht um die Angst, wirklich zu teilen. Die Angst, mit jemand anderem zusammen zu sein, ohne ihn oder sie zu unterdrücken. Es geht um den Kampf zwischen einem Mann und einer Frau mit ihren jeweiligen Gesellschaften, aber letztendlich um den Kampf zwischen einem Mann und einer Frau. Samson und Dalila sind für mich Personen auf Augenhöhe. Gleich in einer Welt, die sich dem Gleichen widersetzt. Dalila ist genau wie Samson; nur dass sie die körperliche Kraft nicht braucht. Sie ist innerlich stark genug. Hätten diese beiden Figuren ihre wahren Bedürfnisse akzeptiert,

hätten sie ein neues Imperium gründen können. Ein besseres, freieres, offeneres, im Vergleich zu jenen, die ihre Kulturen kämpfend verteidigten. Eine davon, die Kultur der Philister, ist extrem gewalttätig und übergriffig. Die andere, die der Hebräer, ist extrem selbstschützend und defensiv. Ich stelle mir Samson und Dalila gerne als Begründer einer neuen Ära vor. Einer besseren Ära, die nie kam, aber von der wir alle wissen, dass sie möglich ist.



ZWISCHEN MUSIKDRAMA UND GRAND OPÉRA: SAMSON ET DALILA VON CAMILLE SAINT-SAËNS

TEXT VON

Elisabeth Schmierer

»Dalila ist und bleibt mein Hauptwerk.«¹ Camille Saint-Saëns' emphatisches Selbsturteil über seine Oper, die er 1878 noch nach der weiblichen Protagonistin benannte, bedarf keiner Rechtfertigung. »Samson et Dalila« ist ein außergewöhnliches Werk des Musiktheaters, sowohl hinsichtlich des Stoffes als auch der dramaturgischen Konzeption und letztendlich der musikalischen Gestaltung. Sie hat eine lange Entstehungsgeschichte und eine komplexe Aufführungsgeschichte, bis sie 1892 an der Pariser Opéra – 33 Jahre nach den ersten Skizzen zur Komposition – gegeben wurde, wo ihr eigentlich die Uraufführung gebührt hätte. Dass »Samson et Dalila« erst in den 1890er Jahren dort Erfolg haben konnte, hängt mit verschiedenen Ursachen politischer, musikgeschichtlicher und gattungsgeschichtlicher Art zusammen. Die Oper war bereits seit ihrer Entstehung ihrer Zeit voraus, so dass es nach dem Abschluss der Komposition 1876 und der Uraufführung in Weimar 1877 noch 17 Jahre dauern musste, bevor sie in Frankreich angemessen aufgenommen werden konnte. Und selbst der Beginn des Projekts liegt 18 Jahre vor der Uraufführung: Am 11.8.1859 schickte der Librettist Ferdinand Lemaire Saint-Saëns die erste Szene des ersten Akts, der Komponist schrieb daraufhin den Eröffnungschor. Nach einigen Jahren waren 1867 die Solopartien des zweiten Akts entstanden und dieser wurde mit improvisiertem Klavierpart von Saint-Saëns zweimal in privaten Kreisen, allerdings mit wenig Erfolg, voraufgeführt. 1877 wurde die im Jahr zuvor fertig gestellte Oper durch die intensiven Bemühungen Franz Liszts in Weimar mit deutschsprachigem Text Richard Pohls uraufgeführt. Dort hatte sie ihren Durchbruch und erfuhr eine ganze Reihe weiterer Aufführungen außerhalb Frankreichs, bevor sie 1890 auch in Rouen und am Éden-Theater in Paris, und schließlich 1892 an der Opéra gegeben wurde.²

Als Haupthindernis für eine Aufführung an der Opéra in den 1870er Jahren galt der biblische Stoff, und eigentlich hatte Saint-Saëns ein Oratorium geplant. Auf das Sujet und dessen Bearbeitung durch Voltaire hatte ihn angeblich ein »alter Musikliebhaber« aufmerksam gemacht; laut eigenem Zeugnis habe ihn sein Librettist Ferdinand Lemaire jedoch zu einer Oper überredet.³ Dass der Komponist darauf einging, ist eigentlich erstaunlich, denn bereits das Libretto von Voltaire in der Vertonung Jean-Philippe Rameaus war von der Opéra nicht akzeptiert worden. Aber auch ein weiteres Opernprojekt aus jüngster Zeit, »Samson« von Gilbert-Louis Duprez auf ein Libretto von Alexandre Dumas d. Ä., wurde sowohl von der Opéra als auch vom Théâtre Royal de Monnaie in Brüssel wegen des Sujets abgelehnt und deshalb 1855–1857 nur privat aufgeführt. Ob Saint-Saëns mit der Oper von Duprez und den Aufführungsumständen vertraut war, ist nicht bekannt. Jedenfalls gehörte der Stoff auch im Bereich des Oratoriums nicht gerade zu den viel verwendeten Themen, auch Opern wurde er im 18. Jahrhundert eher selten zugrunde gelegt. Und bei Saint-Saëns rückte zudem eine Thematik in den Vordergrund, die in der Oper frühestens seit George Bizets *Carmen* von 1875, eigentlich jedoch erst um die Wende zum 20. Jahrhundert zu einem zentralen Motiv in der Oper wurde: die *Femme fatale*, die zur Protagonistin einer ganzen Anzahl von Opern von Jules Massenets »Thaïs« über Ernest Chaussons »Le Roi Arthus« (dort Arthus' Gattin Geneviève) bis zu Richard Strauss' ebenfalls auf einem biblischen Sujet beruhender »Salome« wurde.⁴ Die *Femme fatale*-Problematik ist jedoch in allen Opern differenziert behandelt, und so auch bei Saint-Saëns.

In dessen Oper ist die Handlung bewusst reduziert, um die hinter dem Stoff stehende Idee deutlich herauszustellen: Der mit übernatürlichen Kräften ausgestattete Samson, der diese ganz in die Verteidigung seines Volkes stellt, kann trotz Warnungen eines alten Hebräers

(I/6: »L'esprit du mal a conduit cette femme« / »Ein böser Geist führt dieses Weib«) und seiner eigenen zwiespältigen Gefühle und des Bewusstseins seiner Schwäche (II/3: »Je maudis mon amour... et pourtant, j'aime encore... Fuyons, fuyons ces lieux que ma faiblesse adore!« / »Ich verfluche meine Liebe – aber doch liebe ich immer noch, hinweg von diesem Ort, den meine Schwäche anbetet!«) den sinnlichen Reizen Dalilas nicht widerstehen. Die Konzentration auf einen Ideenkonflikt und somit die Reduktion der Handlung auf eine innere statt eines äußerlichen Aktionsreichtums folgt der Konzeption von Richard Wagners Musikdramen, wie sie insbesondere in dem ebenfalls handlungsarmen Stoff von »Tristan und Isolde« deutlich ist. So ist es weniger die von den Zeitgenossen kritisierte Verschränkung zwischen Oper und Oratorium, welche die Konzeption bestimmt, sondern die neue Gestaltung des Musikdramas, die in »Samson et Dalila« zum Tragen kommt.

Die Orientierung an Wagner, die in den Rezensionen nach der Weimarer Aufführung 1877 immer wieder erwähnt wird, war sicherlich ein weiteres bedeutendes Kriterium, das zur Ablehnung einer Aufführung in Frankreich beitrug. Saint-Saëns gehörte zu den ersten französischen Wagner-Verehrern neben einigen weiteren Komponisten und insbesondere Literaten, darunter beispielsweise auch Charles Baudelaire. Trotz des »Tannhäuser«-Fiaskos 1861 in Paris – bedingt unter anderem dadurch, dass das Ballett nicht an der richtigen Stelle angebracht war – hatte Wagner einen Kreis von Verehrern gefunden, die seine Musik bewunderten und sie in ihren Salons aus Klavierauszügen spielten.⁵ Saint-Saëns lehrte die Musik Wagners in der École Niedermeyer, so dass auch sein Schülerkreis die Musik schätzen lernte. 1876 reiste er – mit anderen französischen Wagnerianern – nach Bayreuth zur Uraufführung des »Ring des Nibelungen« und publizierte einen positiven Bericht, der ihm angesichts des heftigen Anti-Wagnerismus

in Frankreich in den 1870er Jahren Kritik einbrachte. Nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/1871 war die deutsche Kultur verpönt, und Wagner hatte zudem 1873 das anti-französisch gedeutete Schauspiel »Eine Capitulation« publiziert; dies führte zu Störungen von Konzerten, in denen Wagners Musik – Ausschnitte aus seinen Opern und Ouvertüren – gespielt wurde, so dass Wagner-Programme gänzlich eingestellt wurden. Bereits Ende der 1870er Jahre und insbesondere in der folgenden Dekade setzte jedoch eine breite Wagner-Rezeption in Frankreich ein, ein emphatischer Wagnérisme. Er bestimmte seit Ende der 1880er Jahre Musiktheaterwerke vieler französischer Komponisten, darunter Jules Massenet, Vincent d'Indy und Ernest Chausson. Parallel dazu thematisierten Literaten des Fin de siècle wie Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé oder Joris-Karl Huysmans Wagner in ihren Werken. In den 1890er Jahren setzten dann die Aufführungen der Musikdramen Wagners in Paris ein, und es ist kein Zufall, dass jetzt auch »Samson et Dalila« von der Opéra angenommen wurde. Allerdings war sie inzwischen mit großem Erfolg in vielen anderen Städten im Ausland sowie in Rouen und im Saal des Éden-Theaters in Paris aufgeführt worden.

Betrachtet man Saint-Saëns' Oper vor dem Hintergrund der wagneristischen Opern des Fin de siècle, so kann man eine ganz eigene Art der Anverwandlung feststellen. Natürlich hängt dies mit der sehr viel früheren Entstehungszeit zusammen, war sie doch vor der Uraufführung des »Ring des Nibelungen« 1876 fertig gestellt worden. Saint-Saëns Oper hat – trotz aller Wagner-Bewunderung des Komponisten – nicht die enge Anlehnung in Bezug auf Zitate oder Anleihen an Wagnersche Musik und auch keine strikte Durchkomposition und Leitmotivtechnik, die die wagneristischen Opern der Jahrhundertwende bestimmten; sie synthetisiert vielmehr herkömmliche Gestaltungsweisen mit solchen des Musikdramas.

Wenn Rezensenten auf einen Bezug zwischen Wagner und Saint-Saëns Samson verwiesen, wurde meist der zweite Akt – die Verführung »Samsons durch Dalila« – in Parallelität zum zweiten Akt des 1865 uraufgeführten Musikdramas »Tristan und Isolde« genannt. Dass Saint-Saëns den zweiten Akt – nach der oben genannten ersten Skizzierung des Eingangschores – als erstes komponierte, verweist darauf, dass er den zentralen Konflikt als Ausgangspunkt wählte, von dem aus dann die Rahmenakte konzipiert wurden (auch wenn er nachträglich behauptete, er wüsste nicht mehr, warum er damit begann⁶). Zu Wagners Tristan kann allerdings kaum ein Vergleich angestellt werden, denn der Gehalt in beiden Opern ist vollkommen verschieden und damit auch die musikalische Gestaltung der jeweils zentralen Szene. Die philosophische Dimension und die metaphysische Überhöhung, die den Zwiegesang zwischen Tristan und Isolde bestimmen, hat wenig gemeinsam mit dem Zwiespalt Samsons zwischen seiner Pflicht und seiner Hingezogenheit zu Dalila; ein Vergleich liegt eher zur Venusbergsszene im »Tannhäuser« nahe, wo Venus den sich verabschiedenden Tannhäuser mit allen Mitteln bei sich zu halten versucht. Als weitere Opernfigur kann Armida als Vorbild erwähnt werden, deren Stoff in der französischen Oper beliebt war: Voltaires Libretto zeigt deutliche Anlehnungen an das Armide-Libretto Philippe Quinaults für Jean-Baptiste Lullys Tragédie en musique »Armide«, auch wenn Voltaire seine Dalila auf keinen Fall mit Armida verglichen sehen wollte (trotz der Parallelität, dass auch am Schluss von Armide deren Palast einstürzt).⁷ Auffällig ist jedoch, dass der in der französischen Oper des Ancien régime fast alle Opern bestimmende Konflikt – das Schwanken zwischen »Gloire« (Ehre) sowie »Devoir« (Pflicht) und »Amour« (Liebe) –, in der zentralen Szene von Saint-Saëns Oper aufs deutlichste dargestellt wird: Samson verweist beständig auf seine Pflicht, seinem Volk beistehen zu

müssen, lässt sich jedoch durch Dalilas Drängen immer wieder zu Liebesgeständnissen hinreißen bis zur Verweigerung der moralischen Maximen und der Bereitschaft zum Empfang von Strafen. Saint-Saëns hat die Szene sehr subtil vertont auf der Grundlage einer Wagnerschen durchkomponierten Struktur und einem sparsamen leitmotivischen Gebrauch mit allerdings deutlicher Anlehnung an ariose Gestaltungsweisen in Duett-Partien.

Das Vorspiel des zweiten Akts beginnt mit Tremoli der tiefen Streicher in abwärtsführender Chromatik und darüber liegenden Bläserakkorden in außergewöhnlicher Harmonik – eine Andeutung der Katastrophe mit der Gefangennahme Samsons am Ende des Akts. Dem folgen rasche abwärtsführende chromatische Läufe in den Holzbläsern, Andeutung der sinnlichen Atmosphäre Dalilas und zugleich des dahinterstehenden Verrats. Dalilas Auftritt wird durch ein entschlossenes, düsteres Motiv eingeleitet, das auf Racheabsichten deutet. Dem Zusammentreffen mit Samson geht der Dialog mit dem Oberpriester voraus, dem Dalila versichert, dass Samson ihr erliegen werde. Die Szenen (II, 1 und 2) sind im Unterschied zur dritten Szene des Akts noch relativ traditionell gehalten mit Arien und Duett – die Arie der Dalila und die Klagearie des Oberpriesters über Samsons Sieg – sowie das Abschlussduett, in dem Dalila und der Oberpriester Rache schwören; dieses ist im musikalischen Idiom von Duetten der Grand opéra gehalten, der Thematisierung des politischen Konflikts entspricht somit eine Gestaltungsweise der primär politischen bestimmten Grand opéra.

Die Ambivalenz der zentralen Szene hat Saint-Saëns durch raffinierte kompositorische Gestaltung umgesetzt. Parallel zum Handlungsgeschehen zwischen Dalila und Samson kommt ein Gewitter auf – Sinnbild für drohende Gefahr –, und Saint-Saëns lässt beim Eintritt Samsons auch schon den ersten Blitz in der Ferne zucken (mit dem

den Blitz nachzeichnenden Motiv in Flöten und Piccoloflöte) und den Donner grollen (mit Tremoli in den tiefen Streichern und den Pauken). Samson wird durch ein klagendes Motiv charakterisiert, das auf Kleinsekundschritten basiert, Zeichen seiner Unentschlossenheit zwischen Pflicht und sinnlicher Hingebung. Dalila wird, in Kontrast zu Samson, von einem schwirrenden sinnlichen Motiv in der Harfe begleitet. Während des Dialogs, der sehr gesanglich und nur an wenigen Stellen rezitativisch gehalten ist, kommen immer wieder Blitze und Donner herein und stören insbesondere die Stellen, an denen sich Samson zu Dalila bekennt: So werden seine Liebesschwüre mit Paukentremoli und Blitzmotiven unterlegt, auf den zweiten erfolgt ein heftiger Donnerschlag, und diese Gewittermotive begleiten im Wechsel den sich zuspitzenden Streit um Liebe und Pflichterfüllung. Als das Gewitter voll ausbricht, ist dies zugleich der Untergang Samsons, denn er stürzt Dalila nach in deren Haus, wo er gefangen genommen wird. Die vorangegangenen Duett-Passagen sind keine Liebesduette im herkömmlichen Sinne und stellen trotz Harfenbegleitung und sehr gesanglicher Melodik keine Idyllen dar: Dies wird nicht nur durch das parallel aufkommende Gewitter deutlich, sondern auch durch viele harmonische und motivische Details. Dies betrifft beispielsweise die Dissonanz auf Dalilas »que tu devais aimer toujours« (»die du immer lieben musst«), wo eigentlich ein strahlender Dur-Akkord stehen könnte, sowie die anhaltende Begleitung mit repetierenden Akkorden, die Unruhe suggerieren, oder das Hereinkommen des chromatisch abwärts führenden Motivs Dalilas vom Beginn des Aktes, das für ihren Verrat steht. An den Stellen jedoch, als sich Samson auf seine Ehre und Pflicht zurückbesinnt, ertönen Fanfarenmotive und eine Melodie in der Trompete, Metapher der Herrschaft seines Gottes, die jedoch im Kontext der sinnlichen Atmosphäre absichtlich fremd wirken.

Der zweite Akt ist von der Kompositionsweise am fortschrittlichsten gehalten. Der erste ist von prächtigen Tableauszenen bestimmt, in denen der Chor eine bedeutende Rolle spielt, der eigentlich auf Usancen der Grand opéra und weniger auf das von Kritikern bemerkte Oratorienhafte verweist. Exponiert werden die gegensätzlichen Ebenen der von den Philistern geknechteten Hebräer, denen Samson Hoffnung auf Freiheit verspricht, und des sinnenfreudigen Auftritts von Dalila mit ihrem Gefolge, deren Werben sich Samson widersetzt. Der dritte Akt besteht nach der Peripetie am Schluss des zweiten hauptsächlich aus der Demütigung Samsons und dem Katastrophenfinale, in dem Samson den Tempel zum Einsturz bringt. Die Verflechtung von politischer und privater Intrige lassen deutlich die Tradition der Grand opéra erkennen, wobei jedoch sowohl in musikalisch-szenischer Hinsicht als auch in der spezifischen Prägung der inneren Handlung neue Dimensionen eröffnet werden. Saint-Saëns »Samson et Dalila« ist nicht nur hinsichtlich der Wagner-Rezeption, sondern auch stoffgeschichtlich und dramaturgisch ihrer Zeit, jedenfalls derjenigen der 1870er Jahre in Frankreich, voraus.

1 Brief an seinen Verleger A. Durand, Bern, 13.4.1878, Paris, Médiathèque musicale Mahler, zitiert nach A. Jacob, »Einleitung zur Partitur von Samson et Dalila«, Kassel (Bärenreiter) 2018, S. XLVII.

2 Die Entstehungs-, Aufführungsgeschichte und Rezeption sind detailliert in der Einleitung zur Partitur von A. Jacob (Musik) und F. Guilloux (Libretto) dargestellt, op. cit.

3 C. Saint-Saëns, »Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921«, Paris 1921, S. 1061f. sowie H. Collet, »Samson et Dalila de Camille Saint-Saëns: Étude historique et critique«, Paris 1922, S. 31f. (Brief des Komponisten an Collet).

4 E. Schmierer, »Die Femme fatale in der französischen Oper des Fin de siècle«, in: Transgressions. Überschreitungen. Mélanges en l'honneur de Hermann Hofer, hg. von Th. Karger, W. Klee und Chr. Riehn, Marburg 2011, S. 251–272.

5 Zum Wagnérisme in Frankreich vgl. M. Schwartz, »Wagner-Rezeption und französische Oper des fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal«, Sinzig 1999.

6 Collet, op. cit., S. 32.

7 B. Ferrier, »La Bible à l'épreuve de la scène. La transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702–1816)«, Paris 2014, S. 199ff.

FREIHEIT UND VERANTWORTUNG

Die Frage des Subjekts verbindet sich mit der Frage der Freiheit und der Frage der Verantwortung. Subjekt ist, was frei ist zur Verantwortung. Die Verantwortungsfreiheit ist die Wahrheit des Subjekts.

MARCUS STEINWEG

Nach einiger Zeit verliebte
Delila aus dem Tal Sorek.

zu ihr und sagten: »Überliste ihn durch
dass du herausbringst, woher er seine
um ihn in unsere Gewalt zu bringen
von jedem von uns 1100 Silberstücke!«
zu Simson: »Sag mir doch, warum du
man dich fesseln und bezwingen kann?«
mich mit sieben frischen Bogenseh
sind, verliere ich meine Kraft und bin
Mensch.« Die Philisterkönige gaben
sie fesselte ihn damit. Einige Männer
Delila rief: »Simson, die Philister!«,
die dem Feuer zu nahegekommen sind.
woher seine Kraft kam. Da sagte Delila:
und mir Lügen erzählt. Sag mir ehrlich,
Simson antwortete: »Wenn man mich
worden sind, verliere ich meine Kraft
anderer Mensch.« Delila nahm neue

sich Simson in eine Frau namens
Da kamen die Fürsten der Philister
deine Verführungskunst! Sieh zu,
Kraft hat und was wir tun müssen,
und zu fesseln. Du bekommst dafür
Bei nächster Gelegenheit sagte Delila
so stark bist! Gibt es etwas, womit
Simson antwortete: »Wenn man
nen fesselt, die noch nicht trocken
nicht stärker als irgendein anderer
Delila sieben frische Bogensehnen und
lagen bei ihr auf der Lauer. Aber als
zerriss er die Sehnen wie Zwirnfäden,
Simson hatte nicht preisgegeben,
»Du hast mich zum Narren gehalten
womit man dich fesseln kann!«
mit Stricken fesselt, die noch nie benutzt
und bin nicht stärker als irgendein
Stricke und fesselte ihn damit.

Wieder lagen einige Männer bei ihr auf die Philister!«, riss er die Stricke von Da sagte Delila: »Bis jetzt hast du mich erzählt. Sag mir doch endlich, womit »Wenn du meine sieben Zöpfe in verwebst!« Delila machte das und kamm fest. Dann rief sie: »Simson, die hoch und riss das ganze Gewebe Darauf sagte Delila: »Wie kannst du mir kein Vertrauen schenken? Drei- und mir nicht verraten, woher deine sie ihm mit ihren Vorwürfen zu und Leben verleidet war. Da verriet er ihr »Noch nie in meinem Leben sind mir meiner Geburt bin ich dem HERRN abschneidet, verliere ich meine Kraft anderer Mensch.« Delila merkte, dass hatte. Sie ließ den Philisterfürsten auskommen! Er hat mir alles verraten.«

der Lauer. Doch als sie rief: »Simson, den Armen, als wären es Fäden. zum Narren gehalten und mir Lügen man dich fesseln kann!« Er antwortete: das Gewebe auf deinem Webstuhl schlug seine Zöpfe mit dem Weber-Philister!« Da fuhr er aus dem Schlaf samt dem Weberbaum heraus. behaupten, mich zu lieben, wenn du mal hast du mich zum Narren gehalten große Kraft kommt!« Täglich setzte quälte ihn so, dass ihm das ganze sein Geheimnis und erzählte ihr: die Haare geschnitten worden. Seit geweiht. Wenn man mir die Haare und bin nicht stärker als irgendein er ihr diesmal die Wahrheit gesagt richten: »Diesmal müsst ihr selbst Die Fürsten kamen und brachten

das versprochene Geld mit. Delila ließ und rief einen von den Philistern, daabschnitt. So hatte sie endlich er-Dann rief sie: »Simson, die Philister!« und dachte: »Ich schaffe das genauso abschütteln.« Er wusste nicht, dass Philister überwältigten ihn, stachen ins Gefängnis nach Gaza. Sie legten im Gefängnis die Mühle drehen. Aber ten, begann wieder zu wachsen. Nach Philister zusammen, um ein großes Gottes Dagon zu feiern. Sie sagten zu-Feind in unsere Hand!« Als das Volk und sangen: »Unser Gott gab unsern machte unser schönes Land, unsre Als sie so richtig in Stimmung waren, her! Wir wollen unseren Spaß mit ihm dem Gefängnis und sie trieben ih-zwischen die Säulen gestellt. Da bat

Simson in ihrem Schoß einschlafen mit er ihm die sieben Haarzöpfe reicht, dass seine Kraft ihn verließ. Simson fuhr aus dem Schlaf hoch wie bisher! Ich werde alle Fesseln der HERR ihn verlassen hatte. Die ihm die Augen aus und brachten ihn ihm bronzene Ketten an und er musste sein Haar, das sie ihm geschnitten hat-einiger Zeit kamen die Fürsten der Opfer- und Freudenfest zu Ehren ihres einander: »Unser Gott gab unseren Simson sah, priesen sie ihren Gott Feind in unsre Hand, der zur Wüste besten Männer streckte in den Sand!« riefen die Fürsten: »Bringt Simson haben.« Man brachte Simson aus ren Spott mit ihm. Sie hatten ihn Simson den Jungen, der ihn führte:

»Lass meine Hand einen Augenblick die das Haus tragen, und mich ein war gedrängt voll von Männern und spottet wurde. Auf dem flachen Dach Auch alle Fürsten der Philister waren sagte: »HERR, du mächtiger Gott! Höre meine alte Kraft! Ich will mich an für eines von den beiden Augen, die tastete er nach den beiden Mittel- und stemmte sich gegen sie, gegen andere mit der linken Hand. Er rief: in den Tod!«, nahm alle Kraft zu- Da stürzte das ganze Haus über den sammen. So riss Simson mehr Philister seines ganzen Lebens umgebracht im Haus seines Vaters kamen und hol- ihn zwischen Zora und Eschaol im Jahre lang war Simson der Richter

los! Ich möchte die Säulen befühlen, wenig daran anlehnen.« Das Haus Frauen, die zusahen, wie Simson ver- allein saßen etwa 3000 Menschen. da. Da rief Simson zum HERRN und mich und gib mir nur noch einmal den Philistern rächen – wenigstens sie mir ausgestochen haben.« Dann säulen, die das Gebäude trugen, die eine mit der rechten, gegen die »Euch Philister nehme ich mit sammen und stieß die Säulen um. Philistern und ihren Fürsten zu- mit sich in den Tod, als er während hatte. Seine Brüder und alle Männer ten seinen Leichnam. Sie bestatteten Grab seines Vaters Manoach. Zwanzig Israels gewesen.





















GEGEN DEN HASS

Sie müssen sich sicher sein. Ohne jeden Zweifel. Am Hass zweifelnd lässt sich nicht hassen. Um zu hassen braucht es absolute Gewissheit. Jedes Vielleicht wäre da störend. Jedes Womöglich unterwanderte den Hass, zöge Energie ab, die doch gerade kanalisiert werden soll. Gehasst wird ungenau. Präzise lässt sich nicht gut hassen. Mit der Präzision käme die Zartheit, das genaue Hinsehen oder

Hinhören, mit der Präzision käme jene Differenzierung, die die einzelne Person mit all ihren vielfältigen, widersprüchlichen Eigenschaften und Neigungen als menschliches Wesen erkennt. Sind die Konturen erst einmal abgeschliffen, sind Individuen als Individuen erst einmal unkenntlich gemacht, bleiben nur unscharfe Kollektive als Adressaten des Hasses übrig. Der Hass richtet sich das Objekt des Hasses zurecht.

FEMME FATALE ODER PROSTITUIERTE, DAZWISCHEN NICHTS

TEXT VON
Jana Beckmann

Wer ist Dalila? Als hypersexualisierter Lolita-Verschnitt im Negligé oder kaltblütige Prostituierte, die den prophetischen Held Samson durch ihre Verführungskünste zu Fall bringt, wird Dalila in vielen Deutungen entweder die eine oder andere Rolle zugeschrieben. Dabei ist Dalila im Buch der Richter, Kapitel 16 vom Wesen her eine weitgehend unergründliche Frau. Viele Facetten ihrer Person bleiben unausgesprochen oder weisen Widersprüche auf. Immer wieder lässt der Erzähler Leerstellen im Verlauf der Geschichte, die eine eindeutige Rollenzuweisung unmöglich macht. Wir erfahren weder etwas über Dalilas soziale Identität noch über ihre Herkunft oder Sexualität. Auch erfahren wir nicht, ob sie Samsons Liebe wirklich erwidert, warum sie ihn verrät und was mit ihr am Schluss passiert. Jene Abwesenheit an beschreibenden Informationen sind von wesentlicher Bedeutung: Die Lücken und Leerstellen in der Erzählung eröffnen letztendlich einen vielschichtigen, komplexen und klischeebefreiten Deutungshorizont. Saint-Saëns ordnete Dalila in seiner Oper »Samson et Dalila« den Philistern zu. In der ursprünglichen Geschichte wird von der ersten Begegnung zwischen Samson und Dalila im Tal Sorek, einer Region an der Grenze vom Land der Philister und der Israeliten, gesprochen. Ungeklärt war zu diesem Zeitpunkt allerdings, unter wessen Herrschaft das Gebiet stand. Indem der Erzähler Dalila an der Grenze von zwei Nationen verortet, könnte sie sowohl Philisterin als auch Israelitin oder ebenso eine Fremde gewesen sein. Auch wenn sie sich letztendlich mit den Philistern verbündet, ist es schwierig nachzuvollziehen, wer sie ist und welche die Motive für ihr Handeln sind. Je nachdem, wie die weiteren narrativen Lücken und Leerstellen im Verlauf der Oper ausgelegt werden, erscheint Dalila oftmals entweder als Philisterin, als fremde exotische Femme fatale oder als Israelitin. Da sie durch den Verrat häufig als die Verkörperung des bösen und des unmoralischen Handelns darge-

stellt wird und darüber hinaus im Hinblick auf ihren sozialen Status von den Idealen der in der Bibel geschilderten israelischen Frauen abweicht, wird nur selten angenommen, dass sie Israelitin sei. Das Bild der bösen Verräterin wird oft durch die Zuschreibung von Exotismus und Erotik begleitet. Von der ethnischen Andersheit wird auf die sexuelle Andersheit geschlossen. Jene exotischen Femme fatale provozierten eine Gefährdung der patriarchalen Ordnung, da sich die Männer durch ihren Einfluss von ihrer ethnischen und religiösen Identität distanzieren. Die ursprüngliche Verortung Dalilas an der Grenze beider Nationen ist ein bestärkender Verweis darauf, sie weder als böse Philisterin oder als exotische Fremde noch als gute Israelitin zu interpretieren (die vom »wahrhaftigen« Weg abgekommen ist oder schlicht selbst das Opfer von Gewalt der Philister wurde). Darüber hinaus ist Dalila die einzige Frau in Samsons Leben, die einem Namen trägt. Jede andere Frau im Umfeld Samsons wird allein über ihre gesellschaftliche Funktion definiert: als Mutter, Ex-Frau oder Prostituierte von Gaza, die Samson vor seiner Begegnung mit Dalila aufsuchte. Ebenso wenig existieren Informationen darüber, ob sie unter der Autorität eines Mannes – eines Vaters, eines Ehemannes oder eines männlichen Vormunds – lebte. Indem sie nicht über das Verhältnis zu einer männlichen Figur definiert wird, unterscheidet sie sich nicht nur vom Status anderer Frauen der Geschichte als aktives Subjekt, sondern ihr wird die Fähigkeit zugesprochen, außerhalb des tradierten patriarchalen Systems zu funktionieren. Dalila erfährt in der Geschichte somit eine Sonderstellung als unabhängige Frau.

Aus der Perspektive der hebräischen-biblischen Tradition ist Dalilas Verhalten unüblich: Sie passt nicht in die für sie »vorgezeichnete« Geschlechterrolle. Die Selbstbestimmtheit und die Gestaltung des Lebens, in dem die Erfüllung ihrer »weiblichen Pflichten« als sorgende Mutter

und Ehefrau nicht thematisiert wird, ist ein Verweis auf ihre Nonkonformität in dieser Gesellschaft. Sie ist die Antithese einer im biblischen Kontext als ideal beschriebenen israelischen Ehefrau. Die Abweichung von der tradierten Rolle der Frau ist in diesem Zusammenhang verdächtig. Demnach sind »gute Frauen« jene, die sich allein über die Eigenschaft der sorgenden Mutter und Ehefrau als Teilhabe an der Gesellschaft definieren, während Sexualität und Sinnlichkeit mit Frauen in Verbindung gebracht werden, die »böse« handeln.

Über die Beziehung von Samson und Dalila wird nur in Bruchstücken berichtet: Dass Dalila als einzige Frau in Samsons Leben einen Namen trägt, kann nicht nur als Hinweis auf eine Begegnung auf Augenhöhe, als Möglichkeit und Voraussetzung einer gleichberechtigten Liebe gesehen werden, sondern bekräftigt darüber hinaus, dass Dalila für Samson eine herausgehobene Bedeutung hat und er sie wahrhaftig liebt – neben seiner Berufung als politischer Anführer und prophetischer Held. Ob Dalila seine Liebe allerdings erwidert, bleibt vage. Dalila ist sich ihrer anziehenden Wirkung auf Samson bewusst. Typischerweise wird Dalila als intrigante Protagonistin der Beziehung gesehen: als Verführerin, die Samson manipuliert. Samson hingegen ist das unschuldige männliche Opfer, machtlos ihren Reizen zu widerstehen. Weder Dalilas Worte noch die Handlung im Buch der Richter zeigen, dass sie zum Mittel der sexuellen Verführung greift, um Samsons Geheimnis zu entlocken. Das Geheimnis von Samsons Kraft liegt in seinen Haaren. Dalila schneidet die Haare ab: Der damit verbundene Machtverlust kommt einer symbolischen Kastration gleich und symbolisiert die Unterwerfung des hebräischen Kriegers, seiner Männlichkeit und Kraft beraubt. Mit dieser Handlung »entmännlicht« sie Samson und »ermännlicht« sich – sie agiert als »politischer Verschwörer« und »gewalttätiger Krieger«.

Am Ende des dritten Akts lässt die Geschichte offen, was mit Dalila nach Samsons Gefangennahme geschieht. Wo ist sie, während Samson den Tempel zum Einstürzen brachte? Stirbt sie? Lebt sie weiter? Setzt sie sich ab, um in der Fremde ein neues Leben zu beginnen? Bereut sie ihren Verrat? Oder ist es vielleicht sogar sie selbst, die den Tempel zusammen mit Samson zum Einstürzen brachte? Warum lässt der Erzähler sie davonkommen? Deutlich wird nur: Der Erzähler verurteilt sie nicht für die Mittäterschaft an Samsons Niedergang. Dalila kann als Prototyp einer unabhängigen Frau gesehen werden. Sie ist eine Frau, die eine Stimme in der patriarchalen Gesellschaft hat. In ihr schlummert das Potenzial des Bruchs mit der tradierten Ordnung. Sie macht eine Entwicklung durch. Sie liebt. Sie kämpft. Sie hasst. Sie zögert ... und entscheidet sich für die dunkle Seite der Macht. Zurück bleibt die Hoffnung auf ein »Reset«: der Entwurf einer gleichberechtigten Ordnung, in der das Miteinander kultureller wie religiöser Ressourcen jenseits vom Denken in Identitäten möglich ist.

KATEGORIEN

Lange bevor die Sprache die Welt zerschneidet und ordnet, schmiedet sich der menschliche Geist ein Ordnungssystem aus Kategorien zurecht.

ALEIDA ASSMANN



DIE FREIHEIT FREI ZU SEIN

TEXT VON
Hannah Arendt

In den letzten zweihundert Jahren haben zahlreiche Revolutionen ein schlimmes Ende genommen, aber nur wenige wurden dadurch zerschlagen, dass überlegene Gewaltmittel zum Einsatz kamen. Umgekehrt haben sich Militärinterventionen, selbst wenn sie erfolgreich waren, oft als bemerkenswert wirkungslos erwiesen, wenn es darum ging, wieder für Stabilität zu sorgen und das Machtvakuum zu füllen. Selbst ein Sieg, so scheint es, ist nicht an die Stelle von Korruption, Autorität und Vertrauen in die Regierung an der Stelle von Verfall und Auflösung zu setzen. Und auch, wenn viele Revolutionen in der Tyrannei endeten, so erinnerte man sich doch immer daran, dass sich mit den Worten Condorcets, »das Wort revolutionär (...) mithin nur auf Revolutionen anwenden [lässt], die die Freiheit zum Ziel haben«.

Von den beiden großen Revolutionen Ende des 18. Jahrhunderts und dem spezifischen Sinn, den das Wort »Revolution« damals bekam, spielte der Begriff im Vokabular politischen Denkens oder politischer Praxis keine wirkliche Rolle. Wenn der Begriff beispielsweise im 17. Jahrhundert auftaucht, ist er streng mit seiner ursprünglichen astronomischen Bedeutung verbunden, welche die ewige, unausweichliche und immer wiederkehrende Bewegung der Himmelskörper bezeichnete; der politische Gebrauch war metaphorischer Natur und beschrieb eine rückläufige Bewegung zu einem im Vorhinein angenommenen Punkt, ein Zurückschwingen in eine vor-gegebene, prästabilisierte Ordnung. Die »Glorreiche Revolution« [Englische Revolution 1688/1689], das Ereignis, das dem Begriff »Revolution« paradoxerweise seinen Platz im politischen und historischen Sprachgebrauch sicherte, wurde keineswegs als Revolution empfunden, sondern als die Restauration der Königsgewalt in ihrer früheren Rechtmäßigkeit und Herrlichkeit. Selbst die Revolutionen des 18. Jahrhunderts lassen sich nicht begreifen ohne die Erkenntnis, dass Revolutionen erstmals ausbrachen, als Restauration ihr Ziel war, und dass der Inhalt

dieser Restauration die Freiheit war. Wir übersehen gerne, dass die Mentalität dieser ersten Revolutionäre von einer fast instinktiven Abscheu vor dem völlig Neuen geprägt war. Der Versuch, alte Rechte und Privilegien wiederherzustellen und wiederzubeleben mündete in das genaue Gegenteil – in eine nach vorne gerichtete Entwicklung und die Eröffnung einer Zukunft, die allen weiteren Versuchen, in Kategorien einer zirkulären oder »revolvierenden« Bewegung zu handeln oder zu denken, trotzte. Und während der Begriff »Revolution« im Zuge des revolutionären Prozesses eine radikale Veränderung erfuhr, passierte mit dem Wort »Freiheit« etwas ganz Ähnliches, allerdings viel Komplizierteres. Solange damit nichts Anderes gemeint war als die Freiheit, die »mit Gottes Segen wiederhergestellt« wurde, blieb das Ganze eine Sache der Rechte und Freiheiten, die wir heute mit einer verfassungsmäßigen Regierung verbinden und die entsprechend als Bürgerrechte bezeichnet werden. Nicht enthalten darin war das politische Recht, sich an öffentlichen Angelegenheiten zu beteiligen. Keines dieser anderen Rechte, nicht einmal das Recht auf Vertretung zum Zwecke der Besteuerung, war theoretisch oder praktisch das Ergebnis einer Revolution. Nicht »Leben, Freiheit und Eigentum« waren revolutionär, sondern die Behauptung, dass es sich dabei um unveräußerliche Rechte aller menschlichen Geschöpfe handele, ganz gleich, wo sie lebten und welche Regierungsform sie hatten. Und selbst in dieser neuen und revolutionären Ausweitung auf die gesamte Menschheit bedeutet Freiheit nicht mehr, als die Freiheit von ungerechtfertigten Zwängen, also im Grunde etwas Negatives.

Freiheiten im Sinne von Bürgerrechten sind das Ergebnis von Befreiung, aber sie sind keineswegs der tatsächliche Inhalt von Freiheit, deren Wesenskern der Zugang zum öffentlichen Bereich und die Beteiligung an den Regierungsgeschäften sind. Hätten die Revolutionen lediglich darauf abgezielt, die Bürgerrechte zu sichern, so hätte eine

Befreiung von den Regimen genügt, die ihre Befugnisse überschritten und bestehende Rechte verletzt hatten. Und richtig ist, dass die Revolutionen des 18. Jahrhunderts mit der Einforderung dieser alten Rechte begannen. Kompliziert wird es dann, wenn es der Revolution um Befreiung »und« Freiheit geht, und da Befreiung ja tatsächlich eine Bedingung für Freiheit ist – wenngleich Freiheit keineswegs zwangsläufig das Ergebnis von Befreiung ist –, ist es schwer, zu entscheiden, wo der Wunsch nach Befreiung, also frei zu sein von Unterdrückung, endet und der Wunsch nach Freiheit, also ein politisches Leben zu führen, beginnt. Die Männer der ersten Revolutionen wussten zwar sehr wohl, dass Befreiung der Freiheit vorangehen musste, waren sich aber noch nicht der Tatsache bewusst, dass eine solche Befreiung mehr bedeutet als politische Befreiung von absoluter und despotischer Macht; dass die Freiheit, frei zu sein, zuallererst bedeutete, nicht nur von Furcht, sondern auch von Not frei zu sein. Als das geschah, stellte sich heraus, dass nicht nur die Freiheit, sondern auch die Freiheit, frei zu sein, stets nur das Privileg einiger weniger gewesen war. Erstens ist die Freiheit von Furcht ein Privileg, das selbst die wenigen nur in relativ kurzen Zeiträumen in der Geschichte genießen konnten, doch die Freiheit von Not war das große Privileg, das einen kleinen Prozentsatz der Menschheit durch die Jahrhunderte auszeichnete. Nur diejenigen, die die Freiheit von Not kennen, wissen die Freiheit von Furcht in ihrer vollen Bedeutung zu schätzen, und nur diejenigen, die von beidem frei sind, von Not wie von Furcht, sind in der Lage, eine Leidenschaft für die öffentliche Freiheit zu empfinden, in sich diesen »goût pour la liberté« und den spezifischen Geschmack an der »égalité« zu entwickeln, den die Freiheit in sich trägt. Die Französische Revolution war das Vorspiel dazu, und obwohl sie aufs Jämmerlichste scheiterte, blieb sie für alle späteren Revolutionen entscheidend. Sie zeigte, was die Formel, alle Menschen seien gleich geschaffen, in der Praxis bedeutete.

Und an genau diese Gleichheit dachte Robespierre, als er davon sprach, die Revolution stelle »die Größe des Menschen gegen die Kleinlichkeit der Großen«; ebenso Hamilton, als er meinte, die Revolution bedeute die »Wiedergewinnung der Ehre des Menschengeschlechts«; und auch Kant, dessen Lehrmeister Rousseau und die Französische Revolution waren, als er eine neue »Würde des Menschen« konzipierte. Was auch immer die Französische Revolution erbrachte oder auch nicht – und für die Gleichheit der Menschen sorgte sie nicht –, so befreite sie zumindest die Armen aus der Verborgenheit, aus der Nicht-Sichtbarkeit. Seither erschien eines jedenfalls unwiderruflich: Diejenigen, die sich der Freiheit verpflichtet fühlten, konnten sich mit einem Zustand arrangieren, in dem die Freiheit von Not – die Freiheit, frei zu sein – ein Privileg von ein paar wenigen war. Denn während Gewalt, die man der Gewalt entgegensetzt, zu Krieg führt, zu zwischenstaatlichem Krieg oder zu Bürgerkrieg, führte ein gewaltsames Vorgehen gegen die sozialen Verhältnisse stets zu Terror. Terror statt bloßer Gewalt, Terror, der losbricht, nachdem das alte Regime beseitigt und das neue Regime installiert wurde, weicht Revolutionen dem Untergang oder deformiert sie so entscheidend, dass sie in Tyrannei und Despotismus abgleiten. Das ursprüngliche Ziel der Revolution war, wie schon gesagt, Freiheit im Sinne der Abschaffung persönlicher Herrschaft und der Zulassung aller zum öffentlichen Bereich sowie ihrer Beteiligung bei der Verwaltung der Angelegenheiten, die alle betreffen.

Insofern uns die Fähigkeit zum Handeln und Sprechen – und Sprechen ist nichts weiter als eine andere Form des Handelns – zu politischen Wesen macht und da Agieren seit jeher bedeutet, etwas in Bewegung zu setzen, das zuvor nicht da war, ist Geburt, menschliche Gebürtlichkeit als Entsprechung zur Sterblichkeit des Menschen, die ontologische »conditio sine qua non« aller Politik. Jedenfalls führt uns die Kette von Revolutionen, die im Guten wie im Schlechten

zum Charakteristikum der Welt, in der wir leben, geworden ist, immer wieder die eruptiven Neuanfänge innerhalb des zeitlichen und historischen Kontinuums vor Augen. Wir, die wir es einer Revolution und der anschließenden Begründung eines völlig neuen politischen Körpers zu verdanken haben, dass wir aufrechten Hauptes gehen und in Freiheit handeln können, sollten uns tunlichst daran erinnern, was eine Revolution im Leben von Nationen bedeutet. Ganz gleich, ob sie im Erfolg endet, mit der Konstituierung eines öffentlichen Raums der Freiheit, oder in die Katastrophe mündet für diejenigen, die sie wagten oder sich gegen ihre Neigung und Erwartung daran beteiligten – der Sinn von Revolution ist die Verwirklichung eines der größten und grundlegendsten menschlichen Potenziale, nämlich die unvergleichliche Erfahrung, frei zu sein für einen Neuanfang.

EREIGNIS DER LIEBE

Die Liebe kommt vor,
sie kommt an, es ist etwas,
das ankommt, wie man sagt,
etwas, das vielleicht immer
darin besteht, anzukommen.
Vielleicht selbst dann,
wenn sie geht und auch,
wenn sie zurückkommt.
Und vielleicht muss sie,
wenn sie einmal vorkommt,
auf ewig wiederkommen.
Selbst wenn sie gegangen
zu sein scheint, kommt
sie wieder. Wie könnte im
übrigen »Ankommen« ohne

Freiheit stattfinden?
Das heißt außerdem, dass
es immer auch möglich
ist, dass sie nicht kommt
und dass sie umgekehrt
kommen kann, wie der
Hass oder wie die Entliebe.
Die Freiheit ist nichts
anderes als die Sache der
Liebe selbst und die eine
und die andere gehören
sich gegenseitig wesentlich
an. Mit einem Wort:
Die Liebe ist das Ereignis
der Freiheit.

ES GIBT KEINE KULTURELLE IDENTITÄT

TEXT VON
François Jullien

Ich glaube, dass eine Debatte, der es um die kulturelle »Identität« geht, mit einem Geburtsfehler behaftet ist. Daher möchte ich eine konzeptuelle Verschiebung vorschlagen: Anstatt die Verschiedenheit der Kulturen als Differenz zu beschreiben, sollten wir uns ihr mithilfe des Konzeptes des Abstands nähern; wir sollten sie nicht im Sinn von »Identität«, sondern im Sinn einer »Ressource« und der Fruchtbarkeit verstehen. Es ist schließlich leicht zu erkennen, dass das Kulturelle, auf welcher Ebene auch immer man es betrachtet, sich dadurch auszeichnet, dass es gleichzeitig vielfältig und einzigartig ist. Oder andersherum ausgedrückt: Man muss sich von der bequemen, aber zugleich hoffnungslos mythologischen Vorstellung lösen, es habe irgendwann einmal eine kulturelle Einheit-Identität gegeben, die sich dann, wie durch einen Fluch (Babel) oder zumindest durch Komplikationen diversifizierte. Ich würde daher eher sagen, dass es das Wesen des Kulturellen ausmacht, dass es sich in der Spannung – oder im Abstand – zwischen dem Vielfältigen und dem Einheitlichen entfaltet.

Der Versuch, die Vielfalt der Kulturen in Form von Unterschieden zu behandeln, hat andererseits zur Folge, dass die Kulturen in ihrer Identität isoliert und fixiert werden. Doch das ist unmöglich, schließlich zeichnet sich das Kulturelle ja gerade dadurch aus, dass es mutiert und sich verwandelt – dies ist ein gewichtiger Einwand, beruft er sich doch auf das grundsätzliche Wesen der Kultur. Eine Kultur, die sich nicht länger verändert, ist tot. Die »Transformation« ist der Ursprung des Kulturellen, und deshalb ist es unmöglich, kulturelle Charakteristiken zu fixieren oder von der Identität einer Kultur zu sprechen. Wie würde man denn die französische Kultur charakterisieren, wie ihre Identität festlegen? Wäre La Fontaine ihre Leitfigur oder Rimbaud? René Descartes oder André Breton? Der eine charakterisiert die französische Kultur natürlich nicht besser als der andere, wir finden sie vielmehr im »Abstand«

zwischen diesen beiden: in der Spannung, in der die beiden zueinanderstehen, oder eben in dem »Zwischen«, das sich zwischen ihnen auftut, das den Reichtum der französischen Kultur ausmacht. Wir können auch sagen: Es ist ihre »Resource«. Man sollte die Beziehung zwischen dem Subjekt und der Kultur daher in einer Weise neu denken, dass Ersteres nicht länger durch »seine« Kultur festgelegt wird.

Die »Werte« weltumspannend, wie sie nun einmal sind, rufen zu einer Anhängerschaft auf, bei der man sich immer fragen kann, wovon sie abhängig ist: ob sie nicht stets ein bisschen beliebig, zumindest aber relativ ist und ob sie wirklich von irgendeiner geheimen, tieferen, im Grunde wenig klaren Verbundenheit herrührt, die man jedenfalls nur schwer zu rechtfertigen vermag. An dieser Stelle drohen die Werte wieder in jene kulturelle Identifikation umzuschlagen, die ich soeben kritisiert habe. Ressourcen hingegen sind nicht ideologisch (sie werden nicht zu einem »System« ausgebaut): Sie werden allein nach ihrer Wirkung gemessen, an dem Nutzen, den man aus ihnen ziehen kann. In Ermangelung einer großen Wahrheit bestätigt sich ihre Gültigkeit von selbst. Ressourcen »rühmen« sich auch nicht; man muss sie nicht predigen – ein weiterer Unterschied zu den Werten, die stets zur Konversion oder zumindest zur Zustimmung auffordern. Darüber hinaus können sich Werte widersprechen oder sogar gegenseitig ausschließen: Wenn ich den »christlichen Werten« anhänge, werde ich Schwierigkeiten haben, gleichzeitig atheistische Werte zu vertreten; oder ich muss Kompromisse eingehen, Ressourcen schließen einander nicht aus. Ich kann von den einen so gut wie von den anderen profitieren. Anstatt sie zu beschränken, summieren sie sich. Das Konzept des Abstands erlaubt es uns somit den Ursprung im eigentlich Sinn zu denken, das heißt, ihn nicht zu fixieren, sondern als Teil einer evolutionären Entwicklung zu begreifen. Statt eine stabile, endgültig festgelegte, quasi

vom Himmel gefallene und keiner Rechtfertigung zugängliche gemeinsame Gattung voraussetzen (den »Menschen«, die »menschliche Natur« oder den »gemeinsamen Fundus«), von dem aus sich die Vielfalt der Kulturen ausgefaltet hat, situiert uns der Abstand von Anfang an in eine Transformation mitten in eine Genesis und Entstehungsgeschichte. Abstand meint eine Distanz, die sich auftut, die Getrenntes einander gegenüberstellt, die ein »Zwischen« zum Vorschein bringt, welches die einmal getrennten Terme in Spannung versetzt und sie dazu nötigt, sich gegenseitig zu betrachten. Im durch den Abstand eröffneten »Zwischen« können die beiden Terme in eine Beziehung treten, ihre Selbstgenügsamkeit hinter sich lassen und die Begrenztheit ihres Selbstbezugs überwinden. Überdies stelle ich mir das zukünftige Subjekt nicht als eines vor, das erst noch geboren werden müsste oder das ein noch unbekanntes Antlitz haben könnte: als ob es gälte, auf eine andere Offenbarung, auf eine neue Wahrheit zu warten. Denn woher sollte in unserer endlichen Welt die Hoffnung auf ein solches Anderswo kommen? Ich sehe dieses zukünftige Subjekt vielmehr als eines, das nicht länger »abhängig« ist: gefangen von einer partikularen Wahrheit, einer »Glaspokal«-Wahrheit, die sich als Dogma verkündet und als solches exklusiv ist, sondern als ein Subjekt, das ausgehend von einer Sprache oder einem bestimmten Milieu durch andere Sprachen und andere Milieus zirkuliert und dabei aus den Ressourcen der einen wie der anderen schöpft. Weder indem es die Vielfalt der Kulturen sowie die Formen der Intelligenz vermischt (oder verwechselt), noch indem es sie, was auf dasselbe hinausliefere, auf eine konsensfähige und vermeintlich »tolerantere« Version reduziert: Denn eine kulturelle Form ist bedeutsam, weil sie Abstände und Einzigartiges hervorbringt und somit erfindungsreich ist. Da es in einer Welt, die nicht mehr viel weiter globalisiert werden kann, kein Jenseits mehr gibt, von dem man träu-

men dürfte, kein noch so weit entferntes Ziel, zu dem man reisen könnte, bleibt nur noch das Zwischen, um neue Ressourcen zu entdecken: Wenn der Begriff des »Inter-Kulturellen« einen Sinn haben soll, kann er nur darin bestehen, dieses »Zwischen«, dieses Zwiegespräch als neue Dimension der Welt und Kultur zur Entfaltung zu bringen.

78

PROTEST

Wenn ich gegen das Realitätsprinzip, gegen das, was die Realität mir antut, Protest erhebe, bin ich realistisch. Ich bin also realistisch aus einem anti-realistischen Grund.

ALEXANDER KLUGE

SYNOPSIS

ACT ONE

80

Gaza. The Hebrews suffer repression under the Philistines and ask God for help. Samson, known for his extraordinary strength and heroism, gives them courage and promises their coming liberation. Abimélech, the satrap of Gaza, appears with his supporters, the Philistines. He mocks the Hebrews and scoffs that their God is not even able to free them from their captivity. Samson feels provoked by this and kills Abimélech in a struggle. A messenger brings the news that the Jews under Samson's leadership have destroyed the fields of Gaza. When the high priest recognizes Abimélech among the victims, he curses Samson and swears revenge. The Hebrews celebrate their unexpected uprising. Delila joins in. Samson is fascinated by her, but an old Hebrew warns him against her. He prophesizes Samson's doomed fate.

ACT TWO

Delila waits for Samson. The high priest of the Dagon appears and wants to gain Delila's support for a plot he has planned. She is to find out the secret of Samson's extraordinary strength in order to bring about his downfall. When Delila refuses the money of the high priest, he casts doubt on Samson's love for her. Delila begins to question the possibility of a happy future with Samson and agrees to the devious deal. Briefly thereafter, Samson seeks out Delila to take his leave of her. He has been chosen to lead his people in the fight against the Philistines. Disappointed that Samson

wants to complete his mission undeterred, Delila sees herself confirmed in her decision to betray him. Swaying between passionate love and his commitment to God, Samson grows weak. Delila convinces him to betray his secret as evidence of his love: Samson's extraordinary strength lies in his hair. As Delila seizes the opportunity and cuts off his hair, Samson is helpless in the face of his enemies.

81

ACT THREE

Samson finds himself imprisoned by the Philistines, blind and shorn, and mourns his fate. Soldiers lead him to the temple, where the Philistines are celebrating their victory and honoring their god Dagon. He is mocked by the crowd. Delila claims that she never loved him. When the Philistines try to force him to worship Dagon, he regains his strength and brings the temple down singlehandedly.

»LIKE SHOOTING A FILM WITHOUT A CAMERA«

INTERVIEW WITH DAMIÁN SZIFRON
BY JANA BECKMANN

JANA BECKMANN You're a film director and screenwriter, your last film »Wild Tales« was nominated for an Academy Award. Now »Samson et Dalila« is your opera debut. What was your first encounter with the piece like?

DAMIÁN SZIFRON This whole journey began with an invitation. Back in 2014, I was lucky enough to learn that Maestro Barenboim and Matthias Schulz had seen »Wild Tales« and apparently loved it. Maestro thought the film, especially the last segment, the wedding, felt like an opera, so they invited me to direct one alongside him. As he's one of the persons that I admire the most in the world, that's what I call an offer you can't refuse. I knew the piece partially, the prelude and the famous aria, "Mon coeur s'ouvre à ta voix", but I had never heard or read it in its entirety. The moment I finished it, I felt the desire to explore the true reasons behind every action, every single line of text. Why do myths last forever? Which strings of our DNA do they stimulate?

J B »Samson et Dalila« is a romantic opera with large choral plateaus, lyrical descriptions of emotional states and action-packed scenes. How does this piece relate to the film? Where do you see the link between opera and film?

D S Both opera and cinema combine all the other arts: music, literature, theater, painting, dance. In film, there's photography as well, as the medium that preceded it. Let's say that opera and cinema share the ambition of expanding the audience's sensory field. In some ways,

directing an opera is like shooting a film without a camera. And even more: after this enriching experience, it seems clear to me that cinema as a medium was already envisioned or desired by those who started making opera centuries beforehand. The close up, the dissolve, slow-motion: all of these modern devices were already there. By the way, I was surprised to learn that Saint-Saëns was the first great composer to compose a film score.

J B Your films and TV series deal with people rebelling against a system, against society, against injustice, against the hostility we encounter in real life, often combined with a dark sense of humor. How does this relate to the biblical story from the Book of Judges?

D S In my opinion, »Samson et Dalila« can be truly subversive. Samson is torn between loyalty to his tribe, which, much like today, thinks it has the right to decide over his love and sex life, and attraction to this alien, outlandish woman that makes him question his faith, his essence. In other words, this wonderful woman makes him think and apparently that's not for him. He can kill and destroy; he was born to protect, but not to think for himself. The biblical tale was probably written as a manifesto against assimilation. It's a cautionary tale that tells us, »Do not fall in love with a stranger because you are going to destroy your tradition and cause infinite suffering to those who love you.« But, like every other piece of culture that endures the test of time, it contains the key to the opposite interpretation.

J B Why does culture, faith, and tradition for both the Hebrews and the Philistines not only mean a place of refuge and identity, but also a prison? Dalila seems to be a character that does not fit into the system ...

D S I believe neither of them fits into the system. I could go even further: I think none of us fits into any system. We are a unique combination of genes, with different needs and desires. Like plants: some grow in the shadows, others need more light. Some live in the desert, others in the ice. However, no matter how different we all are, human beings have been trying to be domesticated and standardized by whoever is in power since our collective journey began. The way I see it, »Samson et Dalila« is saying, in words but much more in its music, that love can't be domesticated.

J B So why does Dalila betray Samson?

D S The hidden struggle that Samson goes through is whether to remain a kind of child prodigy, a circus freak doomed to repeat his act over and over in order to make his master richer, or an adult with the right to forge his own way and build a destiny for himself. So he doesn't pay the price because he revealed his secret to Dalila. He pays the price because he didn't have what it takes to really open up to her. Dalila's dilemma is of a different nature. She's like fire: it can give you shelter or it can burn you to death. And there is no middle ground. She loves Samson and she knows that he loves her back. But she can't bear seeing him feeling so guilty before his people, so ashamed of his own feelings, so

devoted to his God, and so she starts to hate him. Resentment gradually turns her into a victim of the High Priest, who uses her to get back in power. But at the end, the truth is not represented by Dagon, the god of the Philistines, nor Jehovah, the god of the Hebrews. The only real god is the god of love. It has no form but it's clear and tangible when two souls connect deeply, whether they are lovers, singers or musicians. It's not one nor the other. It's that third, beautiful, frightening entity capable of changing the world. With art, mountains, fire, moving clouds, the sun, the moon, a rainbow, and hundreds of hours of rehearsals, we are trying to share a bit of that energy with the audience.

J B The questions of freedom, equality and cultural identity also reveal that mechanisms of violence and oppression are not only a relic of the past. To what extent are Samson, as the exceptionally strong hero who lives up to his duty in a patriarchal society, and Dalila, as the often-portrayed exotic femme fatale, a productive source of friction?

D S Everything that protects us also imprisons us. Bars on a window block our view. An anti-virus program on a computer makes it slower. All medicines have their side effects, sometimes more damaging than the threat they are supposed to combat. At its core, »Samson et Dalila« is not a story of love, but the repression of love. It's about the fear of truly sharing. The fear of being with another without oppressing him or her. It's about the struggle between a man and a woman with their respective societies, but ultimately, the struggle between a man and a woman, period.

I envision Samson and Dalila as peers. Equals in a world that resists equals. Dalila is just like Samson, except she doesn't need the physical strength. She's strong enough internally. If these two characters would have embraced their true desires, they could have founded a new realm all their own. A better, freer, open one compared to the ones that their cultures were struggling to defend. One of them, the Philistine culture, is extremely violent and intrusive. The other one, the Hebrew, is extremely self-protective and defensive. I like to think of Samson and Dalila as the founders of a new era. A superior era that never came, but we all know it's possible.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG.....	Daniel Barenboim
INSZENIERUNG.....	Damián Szifron
BÜHNENBILD	Étienne Pluss
KOSTÜME.....	Gesine Völlm
LICHT.....	Olaf Freese
VIDEO.....	Judith Selenko
CHOREOGRAPHIE	Tomasz Kajdański
EINSTUDIERUNG CHOR.....	Martin Wright
REGIEASSISTENZ.....	Romain Gilbert, Heide Stock
DRAMATURGIE.....	Jana Beckmann

89

PREMIERENBESETZUNG

SAMSON	Brandon Jovanovich
DALILA.....	Elina Garanča
OBERPRIESTER DES DAGON.....	Michael Volle
ABIMÉLECH.....	Kwangchul Youn
EIN ALTER HEBRÄER.....	Wolfgang Schöne
ERSTER PHILISTER	Andrés Moreno García
ZWEITER PHILISTER	Jaka Mihelač
EIN BOTE DER PHILISTER	Javier Bernado

SAMSON-DOUBLE (TÄNZER).....	Nikos Fragkou
DALILA-DOUBLE (TÄNZERIN)	Lisa Schramm
TÄNZERINNEN.....	{ Laura Giuntoli, Shannon Leypoldt, Maia Lorena Medrano, Erica Maria Passante, Rebecca Wolbeck

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

90

© Staatsoper Unter den Linden 2019, 2., revidierte Auflage 2023
REDAKTION Jana Beckmann / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden
TEXT- UND BILDNACHWEISE Das Gespräch mit Damián Szifron
und der Text »Femme fatale oder Prostituierte, dazwischen nichts«
von Jana Beckmann sowie der Text »Zwischen Musikdrama und Grand opéra:
Samson et Dalila von Camille Saint-Saëns« von Elisabeth Schmierer
sind Originalbeiträge für das Programmheft. Die Handlung in Englischer
Sprache übersetzte Brian Currid.
Hannah Arendt: Die Freiheit, frei zu sein. Dt. Erstausgabe: München 2018.
Aleida Assmann: Ähnlichkeit als Performanz: Ein neuer Zugang zu
Identitätskonstruktionen und Empathie-Regimen, In: Ähnlichkeit:
ein kulturtheoretisches Paradigma: Konstanz 2015.
Carolin Emcke: Gegen den Hass: Frankfurt am Main 2016.
François Jullien: Es gibt keine kulturelle Identität: Berlin 2018.
Alexander Kluge: Interviews, In: Jansen / Schütte (Hrsg.), Herzog/Kluge/Straub.
Reihe Film 9: München, Wien 1976.
Jean Luc Nancy: Ereignis der Liebe, In: Ereignis. Eine fundamentale
Kategorie der Zeiterfahrung. (Hrsg.) Nikolaus Müller-Schöll: Bielefeld 2003.
Marcus Steinweg: Kunst, Philosophie und Politik,
In: Partial Truth: Berlin 2004.
Die Texte wurden teilweise gekürzt.
Urheber:innen die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS von der Klavierhauptprobe am 14. Oktober 2019
von Matthias Baus
REDAKTIONSSCHLUSS 15. Oktober 2019
GESTALTUNG Herburg Weiland, München



THE FOUNDATION.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**