

DIDO & AENEAS

HENRY PURCELL

DIDO & AENEAS

OPER IN DREI AKTEN UND EINEM PROLOG

MUSIK VON Henry Purcell

TEXT VON Nahum Tate

nach dem 4. Gesang der »Aeneis« von Vergil

CHOREOGRAPHIE VON Sasha Waltz

URAUFFÜHRUNG

April 1689

Boarding School for Young Ladies, Chelsea

BERLINER PREMIERE DER NEUKREATION

19. Februar 2005

Staatsoper Unter den Linden

INHALT

| | |
|---|----|
| HANDLUNG | 6 |
| SYNOPSIS | 8 |
| LIEBE IN ZEITEN DES KRIEGES | |
| Sasha Waltz und Attilio Cremonesi im Gespräch mit Carolin Emcke | 11 |
| BREAKING THE BOUNDARIES | |
| James Woodall über die Arbeit von Sasha Waltz | 21 |
| REKONSTRUKTION UND INTERPRETATION | |
| von Attilio Cremonesi | 27 |
| VOM MYTHOS ZUR OPER | |
| von Janina Klassen | 31 |
| ZEITTADEL | 43 |
| AUTORENBIOGRAPHIEN | 54 |
| PRODUKTIONSFOTOS | 55 |
| LIBRETTO | 70 |

5

Produktionsteam und Premierenbesetzung 88

Impressum 90

HANDLUNG

PROLOG

6

Der Sonnengott Phoebus entsteigt dem Meer mit seinem Sonnenwagen. Zusammen mit den Nereiden besingt er die Ankunft der Venus.

Gemeinsam mit den Erzählern taucht der Betrachter in die Fluten und entdeckt am Grund die versunkene Stadt Karthago.

1. AKT

Der Palast, Ankunft des Hofstaates

Der trojanische Held Aeneas hat das brennende Troja mit seinem Vater auf der Schulter und seinem kleinen Sohn Ascanius verlassen und von Zeus den Auftrag erhalten, nach Italien zu segeln, um dort mit seinen Gefährten ein neues Reich zu gründen. Auf der Fahrt durch das Mittelmeer kommen die Trojaner nach Karthago. Die Stadt wird von Königin Dido regiert, die nach dem Tod ihres Mannes geschworen hat, nie mehr zu heiraten und sich nur noch um das Wohl ihres Staates zu kümmern. Zu Aeneas' Ehren gibt Dido ein Gastmahl und verliebt sich in ihn. Die Königin wird von großen Zweifeln geplagt. Belinda zerstreut die Bedenken ihrer Herrin; sie weiß, dass auch der Trojaner Dido zuge-neigt ist.

2. AKT

Hexenszene I, Jagdgesellschaft

Die Hexen haben sich in einer Felsschlucht versammelt. Ihr Anführer befiehlt, Karthagos Macht zu vernichten, um Dido und Aeneas wegen ihrer Pflichtvergessenheit zu strafen. Eine Hexe meldet, dass Aeneas und Dido auf der Jagd sind. Ihr wird aufgetragen, als Merkur verkleidet Aeneas den Willen des Jupiter, sofort nach Italien zu segeln, kundzutun. Andere Hexen sollen die Jagdgesellschaft durch einen Sturm in die Stadt zurücktreiben.

7

Belinda und der Hofstaat erfreuen sich unterdessen an der Schönheit des heiligen Hains, wo sie rasten. Die Seherin unterbricht ihre Freude und verkündet, dieser Ort bringe Unheil. Schon naht Dido und kurz darauf Aeneas, der einen gewaltigen Eber erlegt hat. Kaum hat sich das Liebespaar in das vorbereitete Zelt zurückgezogen, bricht ein Gewitter los; alle flüchten in die Stadt. Aeneas wird von den Hexen daran gehindert, in die Stadt zurückzukehren. Die Hexe erteilt ihm in Verkleidung des Merkur den Befehl, sofort nach Italien aufzubrechen. Der Held ist erschüttert; er ist aber bereit, seine Pflicht zu erfüllen.

3. AKT

Seeleute, Hexenszene II, Lamento

Die Trojaner rüsten zur Abfahrt. Die Hexen triumphieren, als sie die unglückliche Königin sehen. Dido erscheint die Treulosigkeit des Helden als Strafe des Himmels, weil sie ihren Schwur nicht gehalten hat. Auf Aeneas' Angebot zu bleiben möchte sie nicht mehr eingehen. Die Liebenden nehmen ihr Schicksal, das ihre persönlichen Wünsche nicht berücksichtigt, an und opfern ihre Liebe. Belindas Tröstungen sind vergeblich. Aeneas segelt mit seinen Gefährten ab. Dido stirbt.

SYNOPSIS

PROLOGUE

8 Phoebus, the Sun God, rises from the sea in his solar chariot. Together with the nereids he invokes the advent of Venus.

Accompanied by the narrators, the observer travels through the waves. At the bottom of the sea he discovers the sunken city of Carthage.

ACT I

At the palace, Arrival of the royal court

Trojan hero Aeneas has managed to save his small son Ascanius and carries his father from the ruins of burning Troy. Zeus has commissioned him to sail to Italy and found a new Kingdom with his comrades. In the course of their passage through the Mediterranean, the Trojans land at Carthage, the city ruled by Queen Dido. After her husband's death, Dido has vowed never to remarry, pledging herself entirely to the welfare of her state. Dido honours Aeneas with a royal banquet. She falls in love with him. Dido is tormented by doubts. Belinda dispels her mistress' misgivings. She knows that the Trojan Aeneas harbours similar feelings.

ACT II

Witches' scene (part I), Hunting company

The witches have assembled in a steep ravine. Their leader commands the destruction of Carthage as punishment for the irresponsible behaviour of Dido and Aeneas. A witch reports that Dido and Aeneas are hunting. The witch is ordered to disguise herself as Mercurius and announce Jove's decision to Aeneas that he has to set sail for Italy at once. The remaining witches shall evoke a storm in order to drive the hunting company back to the city.

9 Meanwhile, Belinda and the royal entourage are enjoying the beauty of the holy grove where they are resting. A seer interrupts their mood, announcing that this is a place of doom. Dido arrives, followed by Aeneas who has felled a mighty boar. As soon as the lovers have retired to the tent prepared for them, a storm breaks. Aeneas alone is prevented by the witches from fleeing back to the city. The witch disguised as Mercurius commands him to leave for Italy immediately. The hero, although profoundly shaken, is prepared to fulfill his duty.

ACT III

Mariners, Witches' scene (part II), Lamento

The Trojans are preparing for their departure. The witches rejoice when they see the disconsolate Queen. Dido feels that the Gods have punished her with Aeneas' faithlessness because she broke her vow; she refuses Aeneas' offer to stay. The lovers accept the fate, that has failed to respect their innermost desires, and sacrifice their love. Belinda is unable to comfort. Aeneas sets sail with his comrades. Dido dies.

»Das Ballett ist eine stumme Poesie, die spricht, weil sie ohne zu sprechen sich durch die Gesten und die Bewegungen ausdrückt. Dies ist sprechen zu den Augen.«

Claude François Menestrier, »Von den antiken und modernen Balletten nach den Regeln des Theaters« (Paris 1682)

»In einem Ballet, worvon [sic!] folgend hauptsächlich soll dargestellt werden / müssen alle Gemütsneigungen und allerhand andere Dinge deutlich dargestellt werden.«

Samuel Behr, »Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantzkunst« (Leipzig 1703)

LIEBE IN ZEITEN DES KRIEGES

SASHA WALTZ UND ATTILIO CREMONESI
IM GESPRÄCH MIT CAROLIN EMCKE

11

EMCKE »Dido & Aeneas« ist ausdrücklich als Choreographie und nicht als Operninszenierung konzipiert – was bedeutet das für das Verhältnis von Musik zu Tanz?

WALTZ Das bedeutet zunächst, dass nicht nur die Musik den Inhalt der Oper transportiert. Ich will nicht nur über die Sänger die Geschichte erzählen, sondern auch über die Bilder und Gesten, über die ganz eigene Sprache des Tanzes, die die Musik ergänzt. Es ist der Versuch, die verschiedenen Darstellungsebenen zu verschmelzen, ohne dass eine die andere dominiert. Aber natürlich war das erstmal völliges Neuland für mich.

CREMONESI Es ist für mich glücklicherweise nicht das erste Mal, dass ich mit Tänzern zusammenarbeite. Das erste Mal ist ein Schock (*lacht*), weil man als Dirigent gar nicht versteht, welche eigenen Möglichkeiten und Grenzen durch die Körperlichkeit und Dynamik des Tanzes entstehen. Mittlerweile bin ich mit einer Tänzerin verheiratet, und spätestens jetzt liebe ich diese ganz besondere Energie, die sich in der choreographischen Arbeit ergibt. Es bewegt mich sehr, es schmerzt, man trauert mit, wenn man diese Szenen vertanzt sehen kann. Es ist eine große Bereicherung, mit solchen Persönlichkeiten, den Tänzern, den Choreographen zu wachsen.

EMCKE »Dido & Aeneas« als Oper in der Masque-Tradition mit ihren Tanzszenen, vor allem für die Furien und Hexen, erscheint wie geschaffen für eine Choreographin: Das Libretto von 1689 beinhaltet elf Tänze – war es das, was Sie angezogen hat an dieser Produktion?

WALTZ Nein. Die Tanzeinlagen der Original-Oper waren lediglich als Lückenfüller gedacht. Dieses »Entertainment-Programm Tanz« – das ist das Gegenteil dessen, was ich vom Tanz will. Mich interessiert vor allem die Geschichte von Dido und Aeneas, der Mythos von Liebe, die in Hass umschlägt, die Erzählung von Flüchtigen und Vertriebenen, von Liebe in Zeiten des Krieges. Dazu orientiere ich mich auch an Vergil, um etwas mehr Substanz für die Entwicklung der Figuren und Charaktere zu finden. Das Libretto selbst gibt einem ja nicht genug an die Hand. Nach dem ersten Lesen und Hören war ich ganz überrascht, wie rasend schnell diese tragische Geschichte erzählt ist. Kaum haben sie sich gefunden, sind sie schon wieder an die Vorbestimmung, den gesellschaftlichen Auftrag verloren. Insofern gibt es in der Choreographie einzelne Szenen und Motive, die im Libretto so nicht auftauchen: Das Gastmahl, eine Szene, die sich nach und nach verändert und auflöst, speist sich aus anderen Quellen.

EMCKE Die musikalische Besonderheit von Purcells Werk liegt in der Kombination eher traditioneller satztechnischer und dann ganz moderner tektonischer Elemente, bei denen sich Purcell befreit von der herkömmlichen Tradition. Ist dieses Verhältnis von Norm und Freiheit nicht auch der Kern der Geschichte zwischen Dido und Aeneas?

CREMONESI Dieser Konflikt taucht motivisch immer wieder auf, und musikalisch muss man es auch in dieser Ambivalenz, in dieser Widersprüchlichkeit gestalten. Wenn ich es am konkreten Beispiel einer Arie beschreiben darf: bei der Arie »Ah! Belinda«. Es war für mich wichtig, dass

die Sängerin mit einer großen Unruhe singt – während es gleichzeitig darunter diese stabile Struktur gibt. Es darf nicht nur nach einem schönen Stück klingen. Sie ist aufgewühlt, sie weiß nicht, wie sie mit dieser Situation umgehen soll. Es gibt dieses strikte Metrum, diese Norm, und dagegen wehrt sie sich. Und anders als Aeneas gelingt es ihr, sich zu befreien. Sie geht als Figur sozusagen aus der Zeit – und so muss es auch gesungen werden.

WALTZ Das Verhältnis von Individuum zum Kollektiv, von Dissident zur Norm taucht auch in meinen früheren Arbeiten immer wieder auf. Das erklärt mein Interesse an der Figur des Aeneas, der sein individuelles Leben und Begehren nicht leben darf, aus gesellschaftlichen Gründen, und es (und damit auch Dido) opfert. Ich spiele gern mit den kleinen Brüchen und Widerständen gegen den Strom – in »noBody«, in »Impromptus« gibt es ebenfalls solche Szenen. Da gibt es Dido, die sich gegen den Fortgang der Geschichte – die Gründung Roms durch Aeneas –, die Pflicht, den Krieg wehrt.

EMCKE »Peace and I are strangers grown«, lautet eine Zeile von Dido im ersten Akt – das scheint als Psychogramm von Dido wie von Karthago oder Troja gleichermaßen zu gelten. Haben Sie Dido auch wegen ihrer inneren Zerrissenheit aufgeteilt auf zwei Tänzerinnen? Ebenso wie Aeneas im Übrigen.

WALTZ Die Zerrissenheit ist bei den Figuren vorhanden, sie treibt sie voran und zugleich auseinander: Beide wollen die Liebe leben, und gleichzeitig den Auftrag erfüllen, vor allem Aeneas natürlich. Und ich wollte mit den verschiedenen Tänzern die Entwicklung der Figuren darstellen können. Allerdings müssen diese Tänzer zusammenbleiben, weil sonst für die Zuschauer nicht erkennbar ist, dass es sich um dieselbe Figur handelt.

EMCKE Dadurch, dass Sie den Chor aufsplitten, die Sänger unter die Tänzer mischen, verliert der Chor ein wenig

die dramatische Position des außenstehenden Kommentators, das Volk ist weniger Zuschauer als selbst Handelnder – war das die dramaturgische Absicht?

14 WALTZ Ja, unbedingt. Der Hofstaat, die Gesellschaft verstärken und vergrößern, was die Solisten vorher äußern. Aber natürlich setze ich sie in Bewegung, weil ich die Tänzer nicht separat auf der Bühne agieren lassen möchte. Es ist wichtig für die Dynamik des Stückes, dass es so eine gemeinsame Gruppenkraft gibt und nicht einzelne Blöcke auf der Bühne statisch außen vor bleiben. Deswegen habe ich den Chor integriert in die Gruppe der Tänzer, so wachsen diese getrennten Einheiten organischer zusammen und erzeugen eine andere Dynamik.

EMCKE Sie erarbeiten optische oder dramaturgische Bilder – die Musik verlangt ja auch stimmige Klangbilder. Gibt es da akustische Beschränkungen?

WALTZ Natürlich kann ich die Figur, die eine Arie singt, nicht ganz weit hinten auf der Bühne positionieren. Die akustischen Beschränkungen muss ich wahrnehmen. Es muss die chorische Idee erhalten bleiben, auch im Sinne der Musik, und trotzdem will ich den Chor nicht die ganze Zeit bewegungslos zusammenstehen lassen.

CREMONESI Wenn ich von einem kompakten Chor spreche, dann stelle ich mir nie vor, dass der Chor vorne an der Rampe sitzen und auf mich schauen muss. Ich liebe es sehr, dass der Chor in Bewegung ist und eine eigene Seele hat. Natürlich ist es wichtig, dass ich Sasha die Information gebe: Also, dieser spezielle Chor wird technisch besonders kompliziert, wegen der Geschwindigkeit oder einer technischen Besonderheit. Und je weiter er vom Orchester entfernt ist, umso schwerer wird das. Natürlich muss man einen Kompromiss finden, dass der Chor so steht, wie es Sashas Vorstellung vom räumlichen und meiner Vorstellung vom klanglichen Bild entspricht.

EMCKE Sie haben zudem die Partie oder die Rolle der Second Woman im ersten Akt aufgewertet – sind Sie damit einem Wunsch der Choreographin gefolgt? Die Second Woman nimmt im zweiten Akt das gewaltsame Ende der Liebesgeschichte vorweg, indem sie auf den Tod von Aktäon verweist – wollten Sie dieser Partie auch eine größere musikalische Rolle geben, weil sie einen Leitfaden der Geschichte schon früh anführt?

15 CREMONESI Auf Ihre erste Frage muss ich mit Nein antworten: Die Idee, der Second Woman mehr zu singen zu geben, kam mir, nachdem ich den Text der zwei Libretti von 1689 und 1700 mit der Partitur von 1750 konfrontiert hatte. Dort konnte ich feststellen, dass Sätze, die im originalen Libretto von einem Darsteller gesungen wurden, in den anderen Fassungen teilweise unterschiedlich geteilt waren. Wie hat in Wirklichkeit der Autograph von Purcell ausgesehen? – Sasha war sofort von der Idee begeistert, und deshalb singt die Second Woman mehr als normalerweise. – Wir haben Belinda, die ein bisschen mädchenhaft von der Liebe spricht, die Second Woman gegenübergestellt. Sie übernimmt stärker das politische Moment, sie denkt auch stärker über die Bedeutung des Paares Dido und Aeneas für Karthago und Troja nach.

WALTZ Diese beiden Erzählstränge, die Liebesgeschichte einerseits und die Geschichte der beiden zerstörten, fragilen Gesellschaften, Troja und Karthago, laufen parallel. Aeneas' Flucht, der Hintergrund des Leids und der Verluste von Troja liegt als Schatten über allem. Wir haben diesen unsichtbaren Kontext immer nur motivisch anzudeuten versucht, im Wasser beispielsweise, aber die Schwere, die Ausweglosigkeit, die Zerrissenheit, versuchen wir sowohl innerhalb der Figuren, als auch zwischen den Stimmen und Rollen aufscheinen zu lassen.

»zum Beyspiell es handelte die Scena von einem äusserst Verliebten / dem seine Liebste mit Gewalt genommen / oder gar um das Leben gebracht worden / daß er darüber vor Zorn und Rache gleichsam rasend und desperat würde / so würde mich schwerlich jemand tadeln / wo ich eine oder etliche Furien tanzend aufführetel oder vielmehr / weilen sich die Furien nur zu heydnischen Historien schicken / solche Personen wählete welche / wegen ihrer desperaten Aufführung und rasenden Gebärden / die Stelle der Furien vertreten. Die Figur und Beine derselben muß durcheinander gehen / daß die Zuschauer meynen sollten / als ob diese tanzende Personen natürliche Ebenbilder der Desperation, die durch ihre Raserey das ganze Theatrum umzuwenden gesonnen. Gar zu tolle darf es aber auch nicht seyn / dann es gehöret zu diesem Tanzen dennoch eine Art / welche der Componist vernünfftig anzugeben wissen muß.«

Louis Bonin, »Die neueste Art zur galanten und Theatralischen Tantzkunst«
(Frankfurt und Leipzig 1712)

EMCKE Wie viele Kompromisse muss ein Dirigent, der Barockmusikspezialist ist und für seine Präzision bekannt, in der Zusammenarbeit mit einer Choreographin machen?

CREMONESI Das Bemühen um historische Authentizität bedeutet ja nicht notwendigerweise, dass man Verstaubtes liebt. Ich sammle Informationen über die historische Zeit, soviel ich kann, und dann beginnt der Prozess des musikalischen Arbeitens doch erst. Aber es gibt auch eine lebendige Art, mit der Musik zu arbeiten: Ich höre sonst ja auch Jazz und Tango. Man muss auch manches brechen. Ich hasse es, ein Stück mit langweiligem Barocktanz zu machen. Das wäre dann etwas, was nichts mit meinem Leben und unserer Zeit zu tun hat. Deswegen arbeite ich gerne mit Choreographinnen, die in der jetzigen Welt und Zeit leben und arbeiten, und die ihre eigene Ausdrucksform haben.

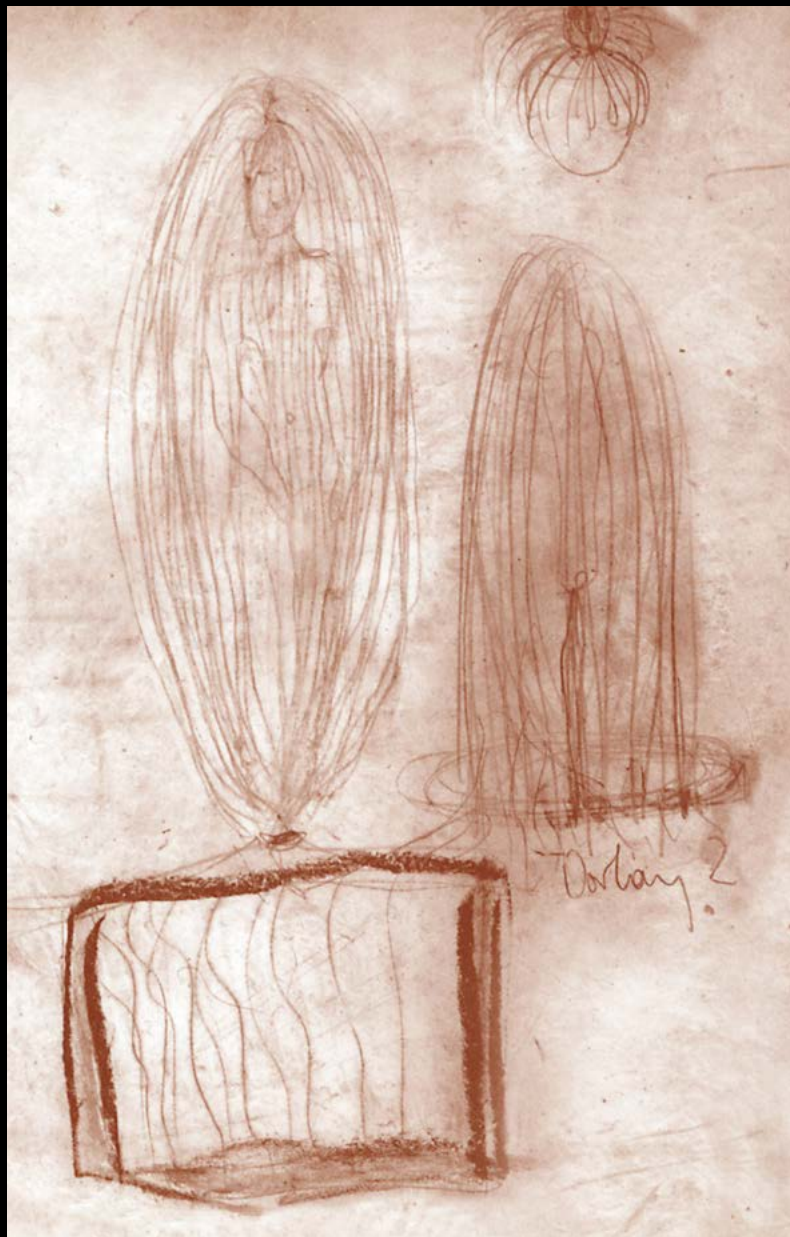
EMCKE »Dido & Aeneas« ist nach den »Impromptus« von Schubert Ihre zweite Annäherung an klassische Musik. Beginnt da ein neuer Zyklus?

WALTZ Die Erfahrung mit »Dido & Aeneas«, mit einer Opernvorlage zu arbeiten, empfinde ich als ungeheure Bereicherung. Ich hatte anfangs befürchtet, mich in der musikalischen Struktur eingeeengt zu fühlen. Im Laufe des Prozesses habe ich entdeckt, wie viel Freiheit die Musik mir lässt und eröffnet. Beide Produktionen bestärken mich, diesen Weg weiter zu beschreiten.



»Man erkennt leicht, dass der Tanz weder nur durch die Auswärtsdrehung der Füße noch durch die rechte Cadence existiert, sondern auch durch eine gewisse abgestimmte Art und Übernahme der natürlichen Bewegungen, die dem Körper entschlüpfen während den Unruhen der verschiedenen Seelenbewegungen, die gegen unseren eigenen Willen die inneren Bewegungen, die wir für uns behalten und verstecken möchten, ausdrücken. Genau dort beginnt die Gewandtheit des Maître de danse, die Bewegungen des Tanzes mit seiner Idee und mit der Cadance der Melodie in Einklang zu bringen und es auf eine Art zu tun, die weder dem einen noch dem anderen widerspricht: Indem man in einem Wütenden einen brüsken und lahmen Schritt durch ausdrucksstarke Art oder durch unterbrochene Coupes beobachtet, kann man die Unordnung der geistigen Verwirrung einer Figur wahrnehmen.«

Michel de Pure, »Idee von den antiken und modernen Aufführungen«
(Paris 1668)



BREAKING THE BOUNDARIES

JAMES WOODALL ÜBER DIE ARBEIT VON SASHA WALTZ

21

Sasha Waltz ist es gewohnt, Grenzen zu überschreiten. Ihr Leben – mit ausgedehnten Aufenthalten in New York, Amsterdam und an vielen anderen Orten – ist der Beweis dafür. Nun, da ihre Heimat Berlin ist, kommt die Welt zu ihr zu Besuch. Ihr Ensemble spiegelt diese Internationalität: Deutschland, Australien, Japan, Portugal, Israel, Kanada und viele weitere Nationalitäten sind bei Sasha Waltz & Guests vertreten. Wie jeder große Choreograph zelebriert Sasha Waltz die Tatsache, dass ihre Sprache, der Tanz, keine Nationen, Hautfarben oder Religionen kennt. Sie genießt es, die Grenzen dieser Sprache auszuloten.

Das Tanztheater hat eine große Vergangenheit in Deutschland. Gegenwärtig wird der Begriff Tanztheater allerdings für alles verwandt, was die alten choreographischen Regeln außer Kraft setzt, Sprache und Gestik mit einbezieht.

Sasha Waltz' Interpretation dieser Form jedoch ist präzise: Ihr Tanz ist entschieden, häufig athletisch und immer erfinderisch. Ihr Theater ist eigenwillig, ironisch und faszinierend.

Jeder, der ihre Trilogie »Körper«; »S«; »noBody« gesehen hat, wird sich an die überwältigende Mischung aus epischen Bildern und intimen menschlichen Beziehungen erinnern. Sie eine Magierin zu nennen, ist nicht übertrieben: Ihre bildliche Vorstellungskraft formt die Räume, in denen sie arbeitet, ob auf der Bühne, in einem Rohbau oder in einer Kirchenruine. Dabei entstehen szenische Witze, »tableaux« und »trompes l'œil«, die man nicht vergisst:

Skizze zu »Dido & Aeneas« von Sasha Waltz

In »Körper« vermitteln Individuen Geheimnisse der Anatomie – oder spielen mit ihnen: In einem meiner Lieblingsmomente verwandeln sich aufgestapelte Teller in sich frei bewegende Bandscheiben einer menschlichen Wirbelsäule.

In »S« werden wir Zeuge, wie Tänzer sich trennen und verbinden und dabei der Eindruck entsteht, aus Urschlamm entstünde Leben. In der selben Produktion zeigt Sasha Waltz eine Illustration des »Kama Sutra«, die gleichzeitig unbekümmert und doch unwiderstehlich sinnlich ist.

In »noBody« kämpfen die Darsteller zwischen Himmel und Erde mit einer gewaltigen Wolke, die sie rollend zu vernichten droht. Ein Bild von bestürzender Schönheit, das, als das Stück im Hof des Papstpalastes in Avignon 2002 aufgeführt wurde, noch etwas Riskantes bekam: Würde der Mistral die Wolke erfassen? Es wäre nicht wichtig gewesen. Waltz' Tänzer wissen mit Unwägbarkeiten umzugehen, und kontrollierte Gefahr ist Teil von Sasha Waltz' Arbeit.

Sasha Waltz ist eine Forscherin: Ihr Forschungsgebiet ist der Körper und der Körper im Raum. An der Schaubühne konzentrierte sie sich auf seine stoffliche Beschaffenheit, darauf, woraus wir sind. Ihre Arbeit stellte die Frage: Kannst Du unser Körpersystem – um ihr Wort zu gebrauchen – sehen, kannst Du es begreifen?

Das Resultat ihrer geistreichen Forschung in der Trilogie glich so einer wissenschaftlichen Untersuchung.

Daneben beschäftigt Sasha Waltz die Architektur, die Stofflichkeit des Raums. Sie will ein menschliches Abbild des Raums schaffen. Wie verändert sich ein Raum mit zehn lebenden Körpern in ihm? Wie verhält sich leblose Materie zu einer Person und bestimmten Bewegungen?

Diese Fragen waren grundlegend, als Sasha Waltz 1999 im noch leeren Jüdischen Museum arbeitete. Das Ergebnis dieser Arbeit ist »Körper«. Dazu sagt sie selbst: »Die Arbeit hat einen historischen Aspekt, sie ist unweigerlich verbunden mit

der deutsch-jüdischen Geschichte. Dieser Aspekt fand seinen Niederschlag in »Körper«. Die sechs Wochen im Museum haben das Stück stark beeinflusst. Als Deutsche wollte ich mich mit diesem Teil der Geschichte befassen.«

Sasha Waltz bricht Regeln, sie geht auf Entdeckungsreise und forscht in der Geschichte – aber sie erzählt auch Geschichten, die sie unmittelbar in den Menschen findet, mit denen sie arbeitet: ihren Tänzern.

In ihrem bislang radikalsten Stück »insideout« (Graz, Berlin 2003) stehen die Tänzer im Mittelpunkt: »In diesem Ensemble sind so viele Kulturen vertreten«, sagte sie damals, »dass ich auf die Idee kam, mit den Biografien zu arbeiten. »insideout« basiert auf den unterschiedlichen Generationen der Tänzer, auf ihrem Umfeld und ihren individuellen, isolierten Geschichten.«

»insideout« markiert ein neues Terrain, das sie in »Dido & Aeneas« wieder beschreitet: Zum ersten Mal arbeitet Sasha Waltz mit Musikern. In einem begehbaren Bühnenbild hatte der Zuschauer die Freiheit, seine Szene, seine Geschichte zu »wählen«:

Eine Frau ging auf der Bühne auf und ab, während sie einen Monolog mit der Fotografie eines Vorfahren hielt. Eine andere, deren Gesicht mit Heftpflastern bedeckt war, erzählte, wie gern sie es hatte, so zu tun, als wäre sie ein Tier – und genau das tat. Andere Zuschauer werden Myriaden anderer Bildern erinnern, darin bestand gerade »insideouts« geniale Vielschichtigkeit – eine Art choreographischer Kubismus.

Ihr letztes Stück, »Impromptus«, ist ruhiger, männlicher, konzentriert auf die körperliche Oberfläche der Dinge. Sasha Waltz verwendet in dieser Produktion zum ersten Mal eine klassische Partitur, aus der sie mit ihren sieben Tänzern eine maßvolle, lyrische Tanzskulptur entstehen lässt. Und dennoch ist immer subversiver Witz präsent: quietschende Gummistiefel, Schlambäder, Bodypainting ...



Ähnlichen Humor findet man auch in »Dido & Aeneas«. So sehr Schubert zu inszenieren eine Vorbereitung für »Dido & Aeneas« war, ist eine Oper zu choreographieren doch auch der Aufbruch hin zu etwas ganz Neuem. Historisch ist es natürlich richtig, »Dido« mit tänzerischen Elementen zu zeigen, da die meisten Opern, die vor der Romantik entstanden, vom Tanz ebenso wie von den Arien lebten. Dem entspricht, dass »Dido and Aeneas« tatsächlich von einem Tänzer und Choreographen, Josias Priest, 1689 uraufgeführt wurde – in dem damals noch kleinen Dorf Chelsea. Dennoch hätte sich ein englischer Komponist des ausgehenden 17. Jahrhunderts in seinen wildesten Träumen nicht vorstellen können, dass sein gemessenes Drama im 21. Jahrhundert einmal von einer Funken sprühenden deutschen Choreographin verjüngt wird, deren Tänzer sich in ihrer Kleidung nicht an Männer- und Frauenregeln halten, die schreien, sich winden und überhaupt mit dem lebendigen Selbstbewusstsein spielen, das für modernen Tanz und besonders für Sasha Waltz charakteristisch ist.

Warum auch nicht? Für Sasha Waltz ist die Arbeit an einer altherwürdigen Oper wie »Dido and Aeneas« jedenfalls die Eroberung eines reichen, neuen künstlerischen Gebiets.

»Nach Karthago kam ich und von allen Seiten umtoste mich das ekle Gewirr schändlicher Liebeshändel. Noch liebte ich nicht, doch suchte ich Liebe, und aus einem tieferen und besseren Liebesbedürfnis zürnte ich mir, dass ich wenig liebesbedürftig war. Im Drange nach Liebe suchte ich den Gegenstand meiner Liebe und haßte die Sicherheit und den Weg ohne Fallstricke. Du selbst, o mein Gott, hattest mir eingepflanzt in das Herz einen Hunger, denn du selbst bist die Speise des Herzens; dieser Hunger aber war nicht lebendig in mir, sondern ich war ohne Sehnsucht nach unvergänglicher Speise, doch nicht, weil ich etwa erfüllt war von ihr, sondern je leerer ich war, desto mehr widerstand sie mir. Deshalb siechte meine Seele, und in ihrem Elend warf sie sich hinaus in die Außenwelt, gierend nach sinnlicher Reizung. Wohl würde auch das Sinnliche nicht geliebt werden, wenn es nicht beseelt wäre; aber Lieben und Geliebtwerden, es war mir am köstlichsten, wenn ich auch den Körper der Geliebten genießen konnte. So trübte ich den Quell der Freundschaft mit dem eklen Schlamme der Sinnenlust, ihren reinen Glanz verdunkelte ich durch höllische Lüste, und so abscheulich und ehrlos ich war, so wollte ich doch im Übermaß der Eitelkeit für fein und gebildet gelten. So stürzte ich mich hinein in die Liebe, die mich fesseln sollte. Du aber, o mein Gott und mein Erbarmer, wie hast du mir in deiner Güte diese Süßigkeit vergällt! Denn ich wurde geliebt, und insgeheim verstrickte ich mich in die Fesseln des Genusses und ließ mich mit schmerzbringenden Banden umgarnen, um dann gepeitscht zu werden von den glühenden Eisenruten der steten Eifersucht, des Argwohns, der Furcht, des Zorns und des Zwistes.«

Augustinus, »Bekenntnisse«

REKONSTRUKTION UND INTERPRETATION

TEXT VON Attilio Cremonesi

27

Mit »Dido and Aeneas«, einem der bekanntesten Werke der Opernliteratur, bekamen wir eine unvollständige Partitur in die Hände. Im Vergleich zum Libretto von Nahum Tate, das ganz der Struktur der Theaterwerke jener Epoche entspricht, fehlen der Partitur der Prolog sowie zahlreiche weitere Teile. Das Werk ähnelt in seinem jetzigen Zustand einem Redner, der seine Rede beginnt, ohne zuvor seine Zuhörer zu begrüßen und ohne sie über das Grundthema seiner Rede aufzuklären. Dieses strukturelle Ungleichgewicht hat mich an dieser Oper von Anfang an gestört, gleichzeitig aber auch gereizt, die fehlenden Teile zu rekonstruieren.

ZUR OPER

»Dido and Aeneas« ist ein Werk, das eine große Faszination auf Generationen von Musikern und Musikwissenschaftlern ausgeübt hat; dieses Meisterwerk, dessen Spieldauer weniger als 80 Minuten beträgt, ist bis heute Gegenstand zahlreicher Studien und Diskussionen. Dass ihm so große Aufmerksamkeit zuteil wird, hat hauptsächlich zwei Gründe:

Der eine ist, dass »Dido« eine der wenigen Opern jener Zeit ist, deren Text gänzlich vertont wurde. Das englische Publikum bevorzugte damals die Semi-Opera, d. h.

Bühnenwerke, in denen sich gesprochene mit gesungenen Teilen sowie mit Tänzen abwechselten. »Dido« stellt damit – übrigens auch im Schaffen Henry Purcells – eine seltene Ausnahme dar.

Der andere Grund ist die Diskrepanz, die zwischen dem von einer der ersten Aufführungen der Oper um 1689 erhaltenen Opernlibretto und der überlieferten, aber nicht autographen Partitur besteht. Im Jahr 1700 wird die Oper »Dido and Aeneas« erstmals öffentlich in Form einer »Masque« in einer Bearbeitung von Charles Gildon für Shakespeares Drama »Measure for Measure« aufgeführt. Gildon zergliedert hierfür die Oper: Er setzt den Prolog ans Ende, vertauscht teilweise die Reihenfolge der Akte, streicht zahlreiche Tänze sowie den Finalchor aus dem zweiten Akt und ändert die »Inchantresses« in »Witches« um. Diesen schweren Eingriff hat die Partitur nicht unbeschädigt überstanden: Die älteste erhaltene, auf ungefähr 1750 datierte Version erscheint ohne den aus neun Tänzen, sieben Chören und Rezitativen bestehenden Prolog. Der Epilog, ein weiteres Chorstück und sieben zur Oper gehörende Tänze fehlen ganz.

DIE REKONSTRUKTION

In meiner Version von »Dido and Aeneas« habe ich all jene Teile, die im Libretto von Nahum Tate aus dem Jahr 1689 angegeben sind und in der Partitur von 1750 fehlen, ergänzt. Die schwierigste Aufgabe war natürlich die Rekonstruktion des Prologs, der aus Monologen und Dialogen in Rezitativform, Chorstücken, einem Duett und Tänzen besteht.

Nachdem ich zahlreiche Rezitative Purcells analysiert habe, bin ich zu der Überzeugung gelangt, dass jegliche Komposition oder Abänderung von Material aus anderen Werken Purcells ein willkürliches Unternehmen gewesen wäre. Dadurch, dass die Musik seiner Rezitative so sehr an

das Sprachgefühl gebunden und rhythmisch so raffiniert ist, schien mir jeglicher Kompositionsversuch von Anfang an zum Scheitern verurteilt zu sein. So werden die Rezitative nun gesprochen und nicht gesungen. Bei den Chorstücken schien mir der Fall anders zu sein: Ich konnte mir aus den »Welcome Songs« sowie aus »King Arthur« Musikstücke ausleihen, die sich der Metrik als auch dem Geist des Librettos anpassen ließen. Die zahlreichen Tänze des Prologs und die »First and Second Musick« stammen aus dem großen Instrumentalrepertoire der Semi-Operas von Purcell. Hieraus entstammen ebenso die Tänze in der Mitte der Oper und der Finalchor aus dem zweiten Akt. Tate und Purcell hatten den Akt nicht mit dem wunderschönen Aeneas-Monolog beendet, sondern mit dem zynischen Kommentar der Inchantresses: »Then since our Charms have sped« und mit dem »Groves Dance«.

Einen Tanz habe ich besonders gerne: den »Cupids Dance«, der Tates Libretto und meine Version der Oper beendet. Die »Grounds« sind die schöpferische Herausforderung schlechthin, die allen Musikern Vergnügen und gleichzeitig Angst bereiten. Wie haben die Basso-continuo-Spieler die »Gitter's Ground Chacony« improvisiert? Wurden die Themen dieser Chaconnes von Teilen der Oper inspiriert oder basierten sie auf anderen Themen? Wie viele und welche Instrumente waren beteiligt? Mit der Komposition von jeweils einer Chaconne haben der Lautenspieler und Gitarrist Björn Collel und ich versucht, diese Fragen zu beantworten. Die Regie hat eine weitere, dritte Chaconne erforderlich gemacht, die ich für zwei Bassstreicher und Basso continuo geschrieben habe.

DAS ORCHESTER

Dank der jüngsten musikwissenschaftlichen Nachforschungen konnten wir den großen Unterschied im Orchesterklang von Purcell gegenüber Händel (bis heute als

der typische barocke Klang angesehen) nachweisen. Ohne zu sehr auf Einzelheiten einzugehen, sei an Folgendes kurz erinnert:

1) Das Orchester von Purcell basierte auf dem 8-Fuß und nicht dem 16-Fuß (somit fehlte der charakteristische schwere Klang der Kontrabässe); dies verlieh der komplexen Polyphonie Purcells einen unglaublich intelligiblen Charakter; die Mittelstimmen (insbesondere die Bratschen) kamen so innerhalb des Orchesterklangs vollends zur Geltung.

2) Normalerweise besaßen die Londoner Theater kein eigenes Cembalo. Sehr oft musste eines für die Aufführungen ausgeliehen werden; man benutzte das Cembalo zur Begleitung der Solisten und gelegentlich des Chores, aber es wurde nie im Spiel mit dem Orchester eingesetzt. Das gleiche gilt anscheinend auch für die Theorben und Gitarren, die bis auf anders lautende Angaben nur den Gesang begleiteten.

3) In verschiedenen Originalquellen werden die Kastagnetten als Schlaginstrument, das einen bestimmten Tanz begleitet, erwähnt. Wir wissen leider nicht, ob und in welchem Maß außer den Kastagnetten auch andere Schlaginstrumente verwendet wurden.

Eine lange Reise, die der Rekonstruktion einer möglichen Aufführung von Purcells »Dido and Aeneas« aus dem London des 17. Jahrhunderts gewidmet war, hat ihr Ende erreicht. Diese Version will alles andere als die endgültige Antwort auf die vielen problematischen Fragen sein, sondern ist vielmehr das Ergebnis meiner Begeisterung für diese wunderschöne Musik.

VOM MYTHOS ZUR OPER

TEXT VON Janina Klassen

KÖNIGINNENWÜRDE

Welche Möglichkeiten hatte die betrogene Königin? Sich rächen? Den treulosen Schuft, dem der Boden unter den Füßen brannte, bis ans Ende der Welt nachjagen? Ihn öffentlich vors Gericht zerren? Sich mit seinen Feinden verbünden? Oder abdanken und sich ins Kloster verkriechen? Die mythische Königin Dido/Elissa zelebrierte einen rituellen Selbstmord, der sie zur Göttin und damit unsterblich machte. Allerdings erschien das einer archaischen Ethik verpflichtete zwingende Menschenopfer selbst Vergil zu krass. Er verkehrte die kultische Handlung der Gründerin Karthagos in einen Akt leidenschaftlicher Selbsttötung aus persönlicher Kränkung, ohne Auftrag der Götter. Zwar schmilzt in Vergils Versepos die Katastrophe lediglich zu einer kurzen Episode aus dem Heldenleben des Aeneas zusammen. Doch bewahrte der Dichter damit gleichzeitig das Ereignis auch vor dem Vergessen. Als Cavalli und Busenello den antiken Stoff für die Bühne bearbeiteten, drehten sie die Basis des Plots der Affäre um. In ihrer 1641 in Venedig uraufgeführten Oper konstruierten sie Dido als schuldige Ehebrecherin, die keinen anderen Ausweg mehr aus ihrem Dilemma fand als den Tod. Dagegen wählten Purcell und sein Librettist Nahum Tate eine moderate Lösung. Ihre Dido stirbt an gebrochenem Herzen: »Death must come when he is gone /.../ Death is now a welcome guest.« Diese betrogene Königin stellt weder ihr Leiden zur Schau, noch verletzt sie in ihrem Schmerz die

Regeln der Religion, sondern sie bewahrt Haltung und bittet in einem würdevoll gefassten Abgesang um Absolution: Denkt an mich und vergesst die schreckliche Geschichte. Damit demonstriert sie zugleich eine Größe weiblicher Liebe, deren Kraft und Beständigkeit zur Tugend aufblüht und sie nicht nur moralisch, sondern auch als Herrscherin weit über den flüchtigen Helden Aeneas erhebt. Diese Königin reagiert vorbildlich, mit innerer Stärke und Entschlossenheit, die zur Identifikation für Frauen und Männer einlädt, und sie handelt ihrer öffentlichen Rolle im England des 17. Jahrhunderts gemäß. Der gewählte literarische Bescheidenheitstopos des Abschieds entfaltet dramaturgisch seine Wirkung, indem das Ausmaß des inneren Desasters der einfühlsamen Fantasie überlassen bleibt; verstört, gebannt und getröstet durch die ergreifende und zugleich diskrete Intensität von Purcells Musik. Weil die private Irritation der Heldin ganz ins Innere der Figur zurückgezogen wird, bleibt uns Zuschauern eine Voyeursrolle erspart. So jedenfalls forderten es zeitgenössische Theatertheorien des 17. Jahrhunderts. Hier nehmen wir teil an einer allgemeinen menschlichen Tragödie.

VON KARTHAGO NACH LONDON

Männer spielen in dieser Oper eine eher untergeordnete Rolle. Aeneas bleibt allein auf weiter Flur, und er bekommt nicht einmal eine besonders wirkungsvolle Partie. Stattdessen beeindruckt die starke Präsenz von Frauengestalten auf der Bühne – uns heute ebenso wie offenbar englische Theaterbesucherinnen des frühen 18. Jahrhunderts auch. Nach der Wiedereröffnung der Theater in der nach-puritanischen Restauration der 1660er Jahre eroberten Schauspielerinnen (und nicht mehr verkleidete Knaben und Männer wie noch zur Shakespeare-Zeit) die Frauenrollen. Frauen gründeten und leiteten eigene Theater und schrieben selber für

die Bühne. Stoffe mit unglücklichen Heldinnen standen in den »she-tragedy« (Ina Schabert) genannten Stücken hoch im Kurs. Purcell und Tate lieferten mit ihrer Fassung von »Dido and Aeneas« ein höchst aktuelles Beispiel für diese neue Linie.

Gleichwohl ist die Figur der Londoner Dido ambivalent gezeichnet. Trotz der inneren Größe und eines hoffnungsvollen Keims zum starken weiblichen Vorbild enthält sie durchaus auch zeitgenössisch domestizierte Züge. Die Figur der Königin hat einiges von ihrer ursprünglichen Macht eingebüßt. Verglichen mit der archaischen Gründerin Karthagos agiert die Londoner Dido weitgehend unpolitisch. Mehr als die Demonstration äußerer Herrschaftsinsignien und Macht interessierte ihre Erfinder die innere Verfassung der Königin. Hier tritt keine ihren Begierden folgende, sondern zunächst eine eher passive, durch ihre Gefühle in Unruhe versetzte Frau auf. Der erste Akt zeigt Dido seufzend und zweifelnd, eine fast anlehnungsbedürftige Gefährtin, die sich Hilfe suchend ihrer Schwester Belinda anvertraut. Zum Gelingen des Liebeshandels trägt Dido selber kaum bei. Belinda und Aeneas zurren den Pakt fest, den der Chor besiegelt und ein »Triumphing Dance« beschließt. Die Szene spiegelt damit eine übliche adelige Praxis wider, in der Verbindungen über die Köpfe der Betroffenen hinweg arrangiert werden, wenn auch nicht unbedingt ohne deren Einverständnis. Erst im dritten Akt nimmt Dido selber das Heft in die Hand und zeigt ihr Herrscherpotential. Schonungslos verwirft sie Aeneas' zerknirschte Krokodilstränen, entlarvt seine wackeligen Rechtfertigungsversuche als hohle Rhetorik, schneidet ihm das Wort ab und setzt damit dem freudlosen Gezänk selber ein Ende.

Tatsächlich bekommt Aeneas keine überzeugende Argumente in den Mund gelegt. Seine Rolle dient hauptsächlich dazu, das Leid der Heldin, die auf einen »one-night-stand« reingefallen ist, ins zentrale Licht rücken zu können. Außer Dido, Aeneas und Belinda erhalten alle übrigen Personen in diesem Spiel lediglich allgemeine Funktionsbezeichnungen (Second Woman, Sorceress, Spirit, Sailor) und bleiben überwiegend unspezifische Figuren, eine Entscheidung, die die Konzentration auf die Hauptfiguren begünstigt. Aeneas' Angst vor der Auseinandersetzung mit Dido am Ende des zweiten Akts wirkt überaus wahrhaftig, da er keine wirklich gute Ausrede für seinen Abgang vorzuweisen hat: »What language can I try, / My injured Queen to pacify?« Nichts würde die Königin besänftigen können. Die antiken Götter, auf deren Befehle Aeneas sich in seinem letzten Auftritt beruft, wurden vom Librettisten Tate bereits im zweiten Akt zugunsten einer weit beliebteren und sehr englischen Theatererfindung entmachtet: den Hexen.

Nicht der Streit zwischen Juno und Jupiter, sondern eine bösertige List der Hexen veranlasst den Rückzug von Aeneas. Die Hexen nutzen das überlieferte Götterpersonal lediglich als Maskerade für ihre Unheil anrichtende Inszenierung. Wir Zuschauer nehmen an diesem offen gelegten Schwindel teil. Obwohl der Auftritt der Hexen viel Spielraum für Klamauk eröffnet, verzichtete Purcell weitgehend auf spukhaftes, lokales Kolorit bis auf wenige Ausnahmen, wie den dreimal wiederkehrenden Spottchor »Ho ho ho« und zwei temperamentvolle Furien- und Hexenballette. Vielmehr erhält die Zauberin eine (fast) ebenso expressive Musik wie Dido selber. Warum sie im zweiten Akt als Gegenspielerin eine Intrige anführt und den Tod der Königin provozieren will, bleibt zwar etwas unscharf, wirkt aber trotzdem überaus effektiv. Denkbar wäre, dass Purcell und Tate die Zauberin zu einer Art »Alter Ego« der Königin aufwerten wollten. Derartige Aufspaltungen tauchen verschiedentlich in der

englischen Literatur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts auf, dort als Spiegel von Elizabeth I. Neben der etwas stubenblasen Dido aus dem ersten Akt bündelte die Zauberin dann als finstere Herrscherin im zweiten Akt alle negativen, destruktiven Energien, während die gerechte, zornige, konsequent agierende und am Ende in würdevoller Ruhe ihr Schicksal akzeptierende Dido im dritten Akt eine Synthese aus den beiden vorigen Frauenfiguren bildete. Doch ganz eindeutig lässt sich diese psychologisierende Strategie nicht festzurren. Und schließlich ist eine Oper auch nicht der Ort, an dem man stringente logische Handlungen erwartet.

TÖCHTERSCHULE

Weder Ritualopfer noch Verzweiflungstat wären für die geplante Uraufführung der Oper in Josias Priests Internat für »Young Gentlewomen« in Chelsea im April 1689 angemessen gewesen. Stattdessen sollte zum Abschluss ein Ballett von Cupidos (»with drooping wings«) Didos Grab umschweben. Der Anlass zur Komposition steht nicht sicher fest. Sowohl die Hochzeit König Williams III. mit Maria I. als auch der 27. Geburtstag der Königin kommen in Frage. Dass die Oper für eine Mädchenschule geschrieben oder zumindest in einem derartigen Rahmen uraufgeführt wurde, dürfte mit der besonderen Theatersituation im England des 17. Jahrhunderts ebenso zusammenhängen wie mit den spezifischen Bedürfnissen vornehmer Erziehung.

Musik, Gesang und Tanz gehörten als zentrale Fächer zur Ausbildung adeliger Söhne und junger Damen, die, getrennt, auf ihre jeweiligen Rollen im Klub gesellschaftlicher Führungseliten vorbereitet wurden. Künstlerische und musische Stunden dienten im Unterrichtsspektrum nicht allein dem Vergnügen. Kompetenzen darin vervollkommneten vielmehr nach dem Ideal höfischer Erziehung den Menschen.

Anmut und Grazie hießen die Leitsterne für Young Ladies. Um diese Tugenden zu erringen, gaben Eltern ihre Töchter in die Obhut von Tanzmeistern. Im Tanz sollten die Mädchen lernen, ihre Körper zu kontrollieren, sich als Person zurückzuhalten, unüberlegte Reaktionen und anstößige Gebärden zu unterlassen. Stattdessen übten sie gemessene Handstellungen, zierliche Drehfiguren in fein gezirkelten Schrittfolgen auszuführen. Der musikalische Rhythmus dämpfte die individuelle Spontaneität und regulierte das persönliche Temperament. Die musikalische Form strukturierte die mit dem Körper zu durchmessenen Zeiträume und half, sich selber in einem repräsentativen Rahmen zu positionieren. Und die vorgeschriebenen Höflichkeitsmasken in den verschiedenen Tanzformationen trainierten darin, mit graziösem Lächeln selbst große körperliche Anstrengungen und die Konzentration auf komplexe Bewegungsabläufe zu überspielen. Eine derartige Einübung restriktiver Schicklichkeit musste nicht unbedingt freudlos verlaufen, sondern konnte durchaus auch großes Vergnügen bereiten. Dass Josias Priest für seine Schülerinnen bei Purcell und Tate eine eigene Oper mit einem so aufregenden Sujet bestellte, zeugt vielmehr davon, auf welchem hohem künstlerischen Niveau eine privilegierte Mädchenerziehung stattfinden konnte.

DIE CREW

Josias Priest galt selber als angesehener Tänzer und Choreograph. Seit 1680 betrieb er sein Tanzinternat für höhere Töchter als erfolgreiches Privatunternehmen. Mit »Dido and Aeneas« begann eine fruchtbare Zusammenarbeit von Priest und Purcell. Umsomehr muss man bedauern, dass ausgerechnet von Purcells berühmtestem Werk keine Uraufführungsberichte vorliegen. Priests vielfältige Tanzeinlagen und seine offenbar zauberhaften Choreographien für Purcells

folgende Semi-Opern »Dioclesian« (1690), »King Arthur« (1691) und »The Fairy Queen« (1692) erregten schnell öffentliche Bewunderung und Erstaunen. Purcell seinerseits war es schon mit achtzehn Jahren (1677) gelungen, ein Engagement als Komponist zu bekommen, für die Musik der Royal Band, einem Ensemble von 24 Streichern nach dem Vorbild von Versailles. Bis zu seinem Tod 1695 blieb er dem Hof verbunden, für den er, neben einer Fülle bedeutender Kirchenmusik, auch regelmäßig Fest- und zeremonielle Musiken ausrichtete. Sein öffentlicher Ruhm in England beruhte indessen auf seinen Bühnenwerken, an deren Anfang die Oper »Dido and Aeneas« steht. Erst mit dem Auftreten von Georg Friedrich Händel und seinem Wirken in London geriet Purcells Musik in den Hintergrund. Nahum Tate, von dem der literarische Entwurf der Oper stammt, galt zu seiner Zeit als aufstrebender Dichter. Mit großem Erfolg arrangierte er auch bereits bekannte Theaterstoffe, wie Shakespeares »King Lear«, und schnitt sie auf die Bedürfnisse und Vorlieben seines zeitgenössischen Publikums zu. Außerdem veröffentlichte er eine englische Fassung der berühmten Renaissance-Schrift »Über die Noblesse der Frauen des Agrippa von Nettesheim«. Im Jahr 1692 stieg Tate sogar zum »Poeta laureus« auf. Die Crew, die Priest engagierte, bestand also nicht aus noch unbekanntem Anfängern.

GROUNDS

Wie stark der besondere Uraufführungskontext von »Dido and Aeneas« auch das literarische und musikalische Konzept beeinflusst hat, lässt sich nicht nur an den Balletten, sondern auch an der Besetzung und der Art der Vertonung abschätzen. Mit Ausnahme von Aeneas scheinen alle Solo-, Chor- und auch die Instrumentalpartien (ein Streichorchester mit Continuo-Gruppe) von Schülerinnen ausgeführt worden zu

sein. »Perform'd ... by Young Gentlewomen« lautet der Hinweis im gedruckten Libretto von 1689. Auf große virtuose Arien, wie sie in italienischen Opern zu erwarten wären, verzichtete Purcell. Stattdessen läuft die musikalische Handlung in meist dialogischen Szenen ab, deren Ereignisse der Chor oft rahmt und kommentiert, während Ballette als willkommene Abwechslung das Bühnengeschehen attraktiv bereichern. Sowohl in den rezitativen Gesängen als auch in den liedhaften »Airs« gilt Textverständlichkeit als Priorität. Neben lokalen Aspekten wirkt hier die starke, vom Sprechtheater geprägte Tradition Englands. Musik fand gewöhnlich im Rahmen von Theateraufführungen statt, als Bühnenmusiken oder in so genannten »Masques«, Maskenspielen mit gesprochenen Dialogen, Lautenliedern, Tänzen und Pantomimen. Erst am Ende des 17. Jahrhunderts häuften sich die Plädoyers für eine eigenständige Rolle der Musik. Schließlich konnten dann im 18. Jahrhundert die durchkomponierten Opern die nach wie vor beliebten Masques aus den Theatern verdrängen. In diesem Sinne gehört Purcells »Dido and Aeneas« zu den Pionierwerken. Darüber hinaus spielten auch französische Vorbilder eine Rolle wie Jean-Baptiste Lullys »tragédie-ballet«, Ballettopern mit einfacheren »Airs«, in denen der tanzbegeisterte Monarch selber aufzutreten wünschte. Nachdem viele Künstler während der puritanischen Theaterschließungen in Frankreich ihr Glück gesucht hatten, machten sie Lullys Neuerungen in London bekannt. Werke wie John Lockes »Psyche« (1675) oder John Blows »Venus and Adonis« (1682) – beides direkte Vorläufer von Purcells »Dido and Aeneas« – folgten Anregungen durch Lully.

Die schon von Zeitgenossen beschriebene ergreifende Wirkung von Purcells Musik beruht im Wesentlichen auf zwei Elementen, nämlich einmal der ausdrucksvollen englischen Sprachvertonung und zum zweiten dem ökonomisch kalkulierten Einsatz musikalischer Mittel. Der kontrollierte äußere Rahmen bot die Möglichkeit, ein Höchstmaß an

Expressivität auszuformen, ohne in unangemessene Extreme zu verfallen. Purcell erreichte eine derartige Konzentration etwa durch die Verwendung traditioneller »Grounds«. So wurden kurze Bassmodelle genannt, die als Grundlage des musikalischen Satzes dienten. In Didos Air »Ah! Belinda« aus dem ersten Akt bildet ein viertaktiger, sechzehnmal wiederholter Chaconne-Bass die harmonische und metrische Basis, auf der ein lebendiger, rhythmisch frei gestalteter und dem englischen Sprachduktus nachgebender Gesang sich entfalten kann. Dieses Stück war so beliebt, dass es bereits zu Purcells Lebzeiten als separate Arie gedruckt wurde. Bleibt das Gerüst dort gleichsam unsichtbar, weil sich alles auf die bewegenden Momente der Melodiestimme fokussiert, so wählte Purcell für Didos Abschied einen chromatisch absteigenden Lamento-Bass als Ground. Dieses Klage-Modell hatte zu Purcells Zeit bereits eine lange musikalische Tradition. Es gehörte sozusagen zu den zeitlosen »Klassikern« des Tonsatzes. Um die Würde der Situation zu unterstreichen, wählte Purcell darüber hinaus ein Metrum im »stile antico« und vertiefte damit zusätzlich die gleichsam der Zeit entthobene, allgemein gültige Aussage von Didos Tod.

VERLUSTE

Leider ist die Originalpartitur Purcells nicht erhalten geblieben. Sie scheint bereits im 18. Jahrhundert verloren gegangen zu sein. Die heute gespielte Musik beruht auf gekürzten beziehungsweise umgedichteten Fassungen späterer Aufführungen von 1750 und 1784/85 sowie weiteren Einzelfunden. Erst 1700 konnte man die Oper öffentlich hören. Einer gängigen englischen Theaterpraxis entsprechend erklang sie nun integriert in eine zeitgenössische Fassung von Shakespeares Komödie »Measure for Measure« zwischen den Schauspielakten im Lincoln's Inn Fields Theatre London

unter dem Titel »The Loves of Dido and Aeneas. Masque in Four Entertainments«. Der komödiantische Rahmen forderte freilich seinen Preis: Aeneas erhielt eine etwas bedeutendere Rolle, während man alle Hinweise auf Didos tragisches Ende sorgsam tilgte. Purcells Musik hatte dabei so großen Erfolg, dass in den folgenden Jahren mehrere Aufführungen dieser Version in Kombination mit verschiedenen Schauspielen stattfanden. Wie groß der Verlust der autographen Partitur ist, bildet ein Vergleich der heute erhaltenen etwa sechzigminütigen Musik mit dem zur Uraufführung gedruckten Textbuch von Nahum Tate und der Fassung von 1700 ab. Die dreiaktige Oper, die heute direkt mit einer Ouvertüre zur Haupthandlung beginnt, enthielt noch einen Prolog und einen (gesprochenen) Epilog sowie einen Schlusschor zum zweiten Akt, für die keine Musik überliefert ist. Außerdem sah der ursprüngliche Entwurf offenbar insgesamt siebzehn Ballette vor (erhalten sind fünf), von denen allerdings nicht klar ist, ob Purcell sie tatsächlich alle komponiert hatte.

NACHRUHM

Purcells Musik wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts für eine größere Öffentlichkeit wiederentdeckt, als man bei der Erforschung von Quellen zur eigenen nationalen Musikgeschichte gezielt danach suchte. Inzwischen war 1876 auch eine Purcell-Society gegründet worden, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, das Œuvre der Vergessenheit zu entreißen. Verschiedenen Aufführungen in England folgten bald nach dem ersten Weltkrieg auch deutsche und französische Fassungen. Nicht nur für die New Yorker Town Hall 1924, sondern auch für den Wiener Redoutensaal 1927 polsterte man die schlichte Streicherbesetzung durch einen dicken Bläserkranz auf, um das damals gewohnte Klangbild zu erreichen. Außerdem wuchs durch Wiederholungen und

Einfügungen anderer Musiken Purcells die Oper auch im Umfang an ein Abendfüllendes Format heran. Erst Benjamin Britten stoppte diese Praxis und leitete mit seinen Rückbauten der von ihm 1960 neu herausgegebenen Partitur eine Annäherung an die originale Aufführungssituation ein. Zum erfolgreichen Repertoirestück haben die Oper allerdings die großen Gesangstars gepuscht, die sich in die Rolle der Dido vertieften. Ausgeführt durch Kirsten Flagstad, Janet Baker, Teresa Berganza, Irmgard Seefried und Jessye Norman erlebte das Werk auf zahlreichen Festivals eine beeindruckende Renaissance. Inzwischen ist man längst zur Interpretation mit zeitadäquaten Instrumenten und Musizierweisen übergegangen, die den Charakter des Werkes noch einmal wieder umfärben und gerade in Bezug auf die Uraufführungssituation angemessener erscheinen. Außerdem gerät in jüngster Zeit auch mehr und mehr die Attraktion der Ballette ins Blickfeld und die damit zusammenhängende Funktion des Tanzmeisters Josias Priest und seiner »Ladies« für die Gestaltung dieser Oper, auch wenn die Schülerinnen, die ja über beträchtliche musikalische Fähigkeiten und enorme tänzerische Ausdauer verfügt haben müssen, wohl kaum am Entwurf der Oper hatten mitwirken dürfen.

Nachrichten über die mythische Dido gingen bereits in der Antike verloren, als man die Überlieferungen in punischer Sprache nicht mehr lesen konnte. Ihr literarisches Pendant hat die Existenz der punischen Königin fast vollständig verdrängt.

»Jupiters teure Gattin, die Hellseherin Iuno wandte sich mit diesen Worten an Venus: »[...] Hör zu! Zur Jagd wollen Aeneas und Dido, die Ärmste, zusammen in den Wald ziehen. [...] Über die beiden werde ich eine schwärzliche Gewitterwolke mit Hagel vermischt ausschütten. [...] Dido und der Troerfürst werden in dieselbe Höhle gelangen. Ich werde zur Stelle sein, und wenn mir deine Einwilligung sicher ist, werde ich Dido mit Aeneas in dauerhafter Ehe verbinden und ihm ganz zu eigen geben: Das soll die Hochzeit sein.«

»Hast du gar gehofft, Treuloser, ein so großes Unrecht verbergen zu können und ohne ein Wort mein Land zu verlassen? Hält dich nicht unsere Liebe, nicht die Hand, die du einmal mir gabst, nicht der grausame Tod, den Dido nunmehr sterben wird? [...] Bei meinen Tränen und deiner Rechten, bei unserer Ehe, der kaum vollzogenen Hochzeit. Wenn wenigstens ein kleiner Aeneas bei mir im Palast spielte, der immerhin dein Ebenbild wäre, dann käme ich mir jedenfalls nicht völlig betrogen und verlassen vor.« [...] Wenig nur entgegnet er endlich: »[...] Weder stellte ich mir vor – lass diesen Gedanken beiseite – die Flucht hinterlistig zu verbergen, noch habe ich jeden Anspruch erhoben, dein Gatte zu sein, habe auch diese Verbindung nicht gesucht.« Da erbarmte sich die allmächtige Iuno der langen Qualen und des mühsamen Sterbens und sandte Iris vom Olymp herab, um die ringende Seele zu befreien und den Halt der Glieder zu lösen. [...] So fliegt Iris schimmernd wie Tau auf ihren safranfarbenen Flügeln durch den Aether herab, gegen die Sonne von tausend verschiedenen Farben sprühend, und macht über ihrem Haupt halt. »Dieses Haar, dem Dis geweiht, bringe ich gehorsam der Gottheit und löse dich von deinem Körper.« So spricht sie und schneidet mit der Rechten das Haar ab; sogleich wich alle Wärme, und das Leben ging auf in die Winde.«

P. Vergilius Maro »Aeneis«, 4. Buch

ZEITTADEL ZU »DIDO & AENEAS«

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">9. JH. V. CHR.</p> <p>Die Stadt Karthago wird laut Überlieferung um 825/20 v. Chr. gegründet. Der Historiker Justinus erzählt im 3. Jh. die Sage der Königstochter Elissa/Dido, die vor ihrem Bruder Pygmalion und Mörder ihres Gatten nach Afrika flieht und Karthago gründet. Da sie sich der Werbung von König Jarbas entziehen will, geht sie für ihre Treue auf einen Scheiterhaufen. Naevius verbindet in seinen »Belli punici carmen« den Sagenkreis der Dido mit dem um Aeneas und der Gründung Roms.</p> | <p>liebt sich in Aeneas nach seiner Landung. Angestiftet von Fama, Göttin der Zwietracht, befiehlt Jupiter Aeneas durch den Götterboten Merkur, Dido zu verlassen, um seiner Mission nicht untreu zu werden. Trotz der Verzweiflung Didos segelt Aeneas ab, worauf diese sich auf einem Scheiterhaufen erdolcht. Die Göttin Juno schenkt der Sterbenden den Tod. Ovid bezieht sich in seinen »Heroides« und »Fasti« auf den Stoff, der auch in der Spätantike bei Macrobius, Ausonius und Ennodius lebendig bleibt.</p> |
|--|---|

43

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">70 V. CHR.</p> <p>15. Oktober: Vergil wird bei Mantua geboren. Sein Epos »Aeneis« in 12 Büchern, aus dem die Dido-Episode stammt, wird nach seinem Tod</p> | <p style="text-align: center;">12. JH.</p> <p>Durch die besondere Bedeutung Vergils für das Mittelalter erfährt die »Aeneis« eine gleichbleibende Rezeption. Es entsteht daneben auch der anonyme »Roman d'Eneas«.</p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p>19 n. Chr. von Varius und Plotius publiziert. Darin schildert er die Irrfahrten des Troerfürsten Aeneas nach dem Trojanischen Krieg. Aeneas, Sohn der Venus, erhält von Jupiter den Auftrag, Rom als neues Troja an Italiens Gestaden zu gründen. Die Götter tragen dabei ihre Konflikte durch menschliches Schicksal aus. Die Witwe und Königin von Karthago Dido und ver-</p> | <p style="text-align: center;">16. JH.</p> <p>Mit der Renaissance und der Wiederentdeckung der Antike beginnt auch ein gesteigertes Interesse für die antiken Mythenkreise. Dies schlägt sich in einer ganzen Flut von »Dido«-Dramen nieder wie etwa in Alessandro de' Pazzi: »Dido in Carthagine« (1524), de Mol: »Van Eneas en Dido twe amorosen Speien« (1551), Heinrich Knaust: »Dido« (1566), Lassode</p> |
|--|--|

la Vega: »Dido y Enea« (1583) etc. Auch die bildende Kunst greift auf den Stoff zurück und bildet dabei einen ikonographisch relativ festumrissenen Kanon heraus, der vor allem die Ankunft Aeneas', die Jagd Didos und Aeneas', das Festmahl in Karthago, die Ankunft Merkurs und den Tod Didos umfasst.

1641

»La Didone« von Francesco Cavalli wird in Venedig uraufgeführt.

1649

23. Februar: John Blow, Purcells berühmtester englischer Zeitgenosse und unmittelbares Vorbild, wird in Newark-on-Trent geboren. Der englische König Charles I. wird hingerichtet. Damit beginnt das Protektorat unter Oliver Cromwell. Alle öffentlichen Theater werden geschlossen. Der Sohn von Charles I. verlässt England und geht ins französische Exil.

1651

Die erste Ausgabe von John Playfords »The English Dancing Master«, eine Sammlung von 105 Country Dances, erscheint. Bis 1728 sollen siebzehn weitere Auflagen folgen, in denen auch Tänze auf Melodien Purcells, u. a. aus »The Fairy Queen«, »The Indian

Queen«, »Dioclesian« enthalten sind. Playford wird später eine große Zahl an Werken von Purcell verlegen.

1652

Nahum Tate, der Librettist von »Dido and Aeneas«, wird geboren.

1659

22. April: Die englische Republik geht durch Richard Cromwell zu Ende, und es kommt 1659 zur Wiederherstellung der Monarchie unter den Stuarts. Vor dem 20. November: Henry Purcell wird als drittes Kind von Henry und Elisabeth Purcell in der Tothill Street in London geboren. Purcell stammt aus einer Familie angesehener Musiker.

1660

25. Mai: Charles II. kehrt aus dem Exil am französischen Hof unter Louis XIV. nach England zurück. Die Restauration beginnt. Damit entsteht nach dem Verbot von weltlicher und komplexer kirchlicher Musik, vor allem auch jeglicher Chormusik während der Herrschaft Cromwells ein neues englisches Musikleben, das stark durch die französischen Vorlieben des Königs geprägt ist. Der König führt die französische Art zu tanzen in England ein, das bis dato eine eigene, durch die sog. »Country Dances« und die Masque geprägte Tanztradition besitzt. Vor allem die Country Dances,

die aus der Volkskultur entstanden sind und etwa seit der Zeit Elisabeths I. am Hofe getanzt wurden, bilden den wesentlichen Beitrag Englands zur europäischen Tanzkultur. Es handelt sich dabei um Tänze für mehrere Paare oder für eine Gasse von beliebig vielen Paaren. Ist das Schrittmaterial auf ein Minimum reduziert, so erklärt sich die große Beliebtheit durch die variationsreichen Figuren wie Hecke, Kette, Platztausch usw. und durch das gemeinsame Tanzen mehrerer Paare. Dies ermöglicht das zeremonielle französische Tanzen, bei dem immer nur jeweils ein Paar vor der gesamten Gesellschaft tanzt, nicht. Bei der Masque ihrerseits handelt es sich um ein höfisches Großspektakel mit Text, Tanz, Musik, Feuerwerk und aufwendiger Bühnengestaltung, die vor allem für die Semi-Operas unmittelbare Vorläufer waren. Das Ballett übernimmt dabei die spezifische Aufgabe des »bewegten Chors«. Tritt der Chor selber nur von der Seite auf und singt am Rand der Bühnenfläche, so doppelt das Corps de ballet die Kollektive und bespielt den eigentlichen Bühnenraum. Die Tänzer treten dabei vor allem in Rollen auf, die der Szene eine besondere Atmosphäre verleihen sollen oder die die »Affekte« der Protagonisten spiegeln. Im Folgenden entwickelt sich nun eine

eigenständige, aber stets mit Frankreich im Dialog stehende Tanztradition, die sich in zahlreichen englischen Tanztraktaten und überlieferten Choreographien für Ball und Bühne niederschlägt, wie man sie sonst außerhalb Frankreichs nur spärlich findet. Ebenfalls nach französischem Vorbild wird ein großes Ensemble mit 24 Violinen und eines mit 16 Violinen gegründet, das sein Vorbild in Lullys »Petite bande« findet. Bereits am 1. Juni beruft der König die neue Königliche Kapelle für die weltliche und geistliche Musik, u. a. mit Henry Cooke als »Master of ye boyes in ye private musick«.

1661

16. Februar: Henry Purcell senior wird neben Cooke zweiter »Master of the Choristers«. 23. April: Charles II. wird am St. George's Day in London gekrönt.

1662

7. Mai: Nach dem Verbot jeglicher Theateraufführungen unter Cromwell wird mit »The Humorous Lieutenant« die Theatersaison eröffnet. 21. Mai: Charles II. und Katharina von Braganza werden kirchlich getraut.

1664

Henry Purcell senior stirbt als Vater von sechs Kindern (Edward, Charles, Henry, Joseph, Daniel und Katherine)

überraschend. Die Witwe zieht mit ihren Kindern in die Tothill Street South um. Der Bruder des Verstorbenen, Thomas Purcell und »Composer-in-ordinary to the violins«, nimmt sich des kleinen Henry an und wird ihn später »my Sonne« nennen.

1665

England zieht in den Krieg gegen die Vereinigten Niederlande. 7. Juni: Eine große Hitzewelle zwingt die Londoner Bevölkerung zum fluchtartigen Verlassen der Stadt. Der Hitze folgen Epidemien mit bis zu 70 000 Toten in London.

1666

2. September: Der Große Brand von London verwüstet innerhalb von fünf Tagen fast die gesamte Innenstadt.

1668

Henry Purcell tritt als Chorist in die Chapel Royal ein. Sein Gesangslehrer ist Captain Cooke, dem Samuel Pepys hohe Kenntnis der italienischen Musik bescheinigt. Die Chorzöglinge widmen sich neben dem Gesang dem Erlernen der Violine, der Bassgambe, der Theorbe, eines Tasteninstruments, der Orgel und der Musiktheorie. Darüber hinaus lernen sie Lesen und Schreiben, Latein und Arithmetik.

1670

Purcell komponiert im Rahmen seiner Gesangsausbildung seine erste bekannte Komposition »The Address on His Majesty's Birthday«, die sich allerdings nicht erhalten hat.

CA. 1670–1688

Marc-Antoine Charpentier befindet sich im Dienste der Ducesse de Guise. Er komponiert für sie acht Miniatur-opern, u. a. »Actéon« und »La descente d'Orphée aux enfers«, die mit ihrer Jagdmotivik und ihrem formalen Zuschnitt unmittelbare Vorbilder für die Opern Lockes und Purcells sind.

1671

7. November: Eröffnung des seinerzeit größten Londoner Theaters in Dorset Garden, in dem Purcell vermutlich als Chorist aufgetreten ist. War es Choristen der königlichen Kapelle zur Zeit Charles I. verboten, auf öffentlichen Bühnen aufzutreten, so gehörten Auftritte unter der laschen Regierung Charles' II. zur lukrativen Nebeneinnahme der Heranwachsenden.

1672

Uraufführung von Montfleury's »Ambigu comique ou Les Amours de Didon et d'Enée«. 13. Juli: Henry Cooke stirbt. Sein Nachfolger wird sein Schwiegersohn Pelham

Humfrey, der bereits am 14. Juli 1674 stirbt.

1673

10. Juni: Nach seinem Stimmbruch wird Purcell zum Betreuer der Blasinstrumente ernannt. Dieser Posten ermöglicht ihm einen intensiven Kontakt zu den wichtigsten Musikern des Hofes. Purcells jüngerer Bruder Daniel tritt als Chorist der Chapel Royal bei.

1674

Blow scheint in diesen Jahren Purcells Lehrer zu werden. Aufführung der möglicherweise ersten italienischen Oper in England: Cavallis »Erismena« (in englischer Sprache).

1675

»Psyche« von Matthew Locke auf ein Libretto von Thomas Shadwell, die, angeregt von Lullys Tragédie-ballet »Psyche«, als erste englische Oper gilt, wird uraufgeführt.

1677

August: Tod Matthew Lockes. Purcell komponiert seine »Ode On the Death of his Worthy Friend Mr. Matthew Locke«, die seine erste gedruckte Komposition ist. 10. September: Purcell erhält seine erste bezahlte Anstellung bei Hofe.

Er tritt die Nachfolge Lockes als »Composer-in-ordinary« an. Zu Beginn seiner Karriere schreibt er vorwiegend Kirchen- und Instrumentalmusik, die zu seinen Lebzeiten kaum gedruckt wird.

4. November: William von Oranien, ein Enkel Charles' I., heiratet Princess Mary, Tochter des Thronfolgers und Bruders von Charles James, Duke of York.

1678

Nahum Tates Tragödie »Brutus of Alba or The Enchanted Lovers«, ein unmittelbarer Vorläufer des späteren Dido-Librettos, wird uraufgeführt.

1679

Purcell wird Organist an der Westminster Abbey.

1680

November: Josias Priest, berühmter Choreograph, Tanzmeister und -pädagoge sowie Komponist von Bühnenmusik, siedelt mit seiner Boarding School of Gentlewomen von Leicester Fields nach Chelsea um. Purcell schreibt seine erste Bühnenmusik für Nathaniel Lees »Theodosius« am Dorset Garden Theatre. Bis zu seinem Tode sollte er für 43 Theaterstücke Musik beisteuern. Im gleichen Jahr heiratet Purcell vermutlich Frances Peters.

1681

9. Juli: Purcells erster Sohn Henry wird getauft. Dieser stirbt schon nach wenigen Tagen. In den folgenden Jahren werden noch drei weitere Söhne Purcells kurz nach ihrer Geburt sterben.

1682

John Blows *Masque »Venus and Adonis«* wird uraufgeführt. Die Choreographie stammt von Josias Priest. An seiner Schule wird dieses Werk, wie später »*Dido and Aeneas*« auch, aufgeführt.

Im Sommer wird Purcell Organist an der Chapel Royal.

31. Juli: Tod Thomas Purcells.

1683

Bei John Playford erscheint Purcells erste Instrumentalsammlung »*12 Sonatas of Three Parts*«.

22. November: The Musical Society feiert zum ersten Mal den St. Cecilia's Day, für den Purcell in Folge mehrere Oden schreiben wird, die zu seinen berühmtesten Werken zählen.

1684

Im Spätherbst hält sich der englische Tanzmeister Isaac am französischen Hof auf, um diesem die englischen Country Dances beizubringen.

1685

Nach dem Tode Charles' II. (6. Februar) wird dessen Bruder James, Duke of York, als James II., König von England (23. April). Louis Grabus' »*Albion and Albanus*« auf ein Libretto von John Dryden wird als eine der ersten englischen Opern uraufgeführt.

Der französische Tanzmeister André Lorin hält sich in England auf, um die englischen Tänze zu studieren und zu französisieren. Das Ergebnis sind die zwei dem König Louis XIV. gewidmeten Tanzsammlungen »*Livre de contredance presente au Roy*« und »*Livre de la contredance du Roy*« (1688). Darunter sind auch Tänze auf Purcells Melodien.

1686

Lullys »*Armide*« wird in Paris uraufgeführt. Dieses Werk weist deutliche strukturelle Parallelen zu »*Dido and Aeneas*« auf.

1688

»*The Glorious Revolution*«. Nach der Geburt eines katholischen Thronfolgers (10. Juni) spitzt sich die politische Lage zwischen den Katholiken und den Protestanten weiter zu. James II. versucht die Verunsicherung zur Erweiterung seiner Machtbefugnisse in Richtung einer absolutistischen Monarchie nach französischem Vorbild auszunutzen. Sein Versuch misslingt,

und William von Oranien, James' Schwiegersohn, beginnt im November mit der Invasion auf Einladung des Parlamentes. James II. geht daraufhin wie schon zuvor sein Bruder ins Exil nach Frankreich. Von dort aus organisiert er über Jahrzehnte hinweg katholische Widerstände, die aber alle zerschlagen werden. Im Frühjahr des folgenden Jahres wird William als William III. von England inthronisiert. Die »*Bill of Rights*« schiebt jedweder königlichen Machterweiterung für die Zukunft einen Riegel vor.

1689

Im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten von William und Mary (11. April) oder des Geburtstages der Königin (30. April) erfolgt die mögliche Uraufführung von Purcells »*Dido and Aeneas*« an der Boarding School for Young Ladys des Tanzmeisters Josias Priest in Chelsea auf ein Libretto von Nahum Tate. Dabei wurden bis auf die Rolle des Aeneas alle Figuren von den Schülerinnen übernommen, die im Rahmen ihrer Erziehung auch ausführlichen Musik und Tanzunterricht genossen. Gerade der Tanzunterricht für junge Frauen nimmt in England einen breiten Raum ein, der sich in zahlreichen Choreographien »*for a single Lady*« niederschlägt.

Von der Uraufführung hat sich nur ein gedrucktes Libretto mit (gesprochenem) Prolog und Epilog erhalten. Aus dem Libretto ist zu ersehen, dass die ursprüngliche Fassung 17 Tanzeinlagen enthielt. Die Komposition von »*Dido and Aeneas*« sollte für Purcell geradezu der Beginn der Komposition von Bühnenwerken werden. Komponierte er in den neun Jahren zuvor nur sieben Schauspielmusiken, so sollten es in den verbleibenden sechs Jahren 35 solcher Werke und fünf Semi-Operas werden.

1690

Thomas D'Urfeys Epilog zu Purcells »*Dido and Aeneas*« erscheint in der Gedichtsammlung »*New Poems*«. Die Sammlung von 1688 enthielt noch nicht den Epilog, der außerdem direkten Bezug auf die Revolution von 1688 nimmt. 16. Juni: »*Dioclesian*« (Semi-Opera) mit dem Drama »*The Prophetess*« von Flechter und Musik von Purcell.

1691

Mai oder Juni: »*King Arthur*« (Semi-Opera) von Purcell mit einem Text von Dryden wird im Dorset Garden Theatre uraufgeführt. Die berühmte Frost-Szene geht auf Lullys »*Isis*« zurück.

1692

2. Mai: Purcells »The Fairy Queen« (Semi-Opera) mit einer Adaption von Shakespeares »A Midsummer Night's Dream« wird uraufgeführt. Das Werk ist überaus erfolgreich, nicht zuletzt durch die glanzvolle Choreographie Josias Priests.

1693

11. September: Henry Desmarests »Didon« auf ein Libretto von Louise-Geneviève Saintonge wird in Paris uraufgeführt.

1694

Purcells Semi-Opera »Timon of Athens« wird mit einer Adaption des Shakespeare-Dramas uraufgeführt. 28. Dezember: Queen Mary, der Purcell einen wesentlichen Teil seines Spätwerkes gewidmet hat, stirbt. Die Beerdigung (21. Februar) und der Festakt (5. März) finden auf Grund der großen Kälte erst 1695 statt.

1695

Purcells letzte, tragische Semi-Opera »The Indian Queen« auf einen Text von Dryden kommt zwischen Ostern und dem Sommer heraus. Er arbeitet daran zusammen mit seinem Bruder Daniel. Im November komponiert er seine beiden letzten Lieder »Sweeter than roses« und »From rosy bowers«, die zu

seinen bekanntesten gehören.

21. November: Purcell schreibt sein Testament und stirbt in der folgenden Nacht auf St Cecilia's Day im Alter von sechsunddreißig Jahren, wahrscheinlich an Tuberkulose. Seine Beerdigung erfolgt am 26. November mit der Totenmusik für Queen Mary.

1698

Die Sammlung »Orpheus Britannicus« erscheint und wird bis 1790 immer wieder nachgedruckt. Sie enthält die Arie der Dido »Ah! Belinda« ohne Hinweis auf die Quelle.

1699

Daniel Purcells »The Island princess« wird uraufgeführt. Von einer späteren Produktion haben sich Choreographien von Tomlinson unter dem Titel »An Entertainment for Dancing« erhalten.

1700

Erste öffentliche Aufführung von »Dido and Aeneas« am Lincoln's Inn Fields Theatre durch Settertons Gruppe.

Das Werk wird in vier Abschnitten als musikalische Einlage unter dem Titel »The Loves of Dido and Aeneas« in Shakespeares Komödie »Measure for Measure« (1604) integriert. Im gleichen Jahr erscheint Raoul-Auger Feuillet's Schrift »Chorégraphie ou L'art de décrire la dance«, in dem er sein Notationssystem für Tanz vorstellt.

In diesem System sind mehrere hundert französische und englische Choreographien erhalten. Bereits 1706 wird Feuillet's »Chorégraphie« zweimal von Essex und John Weaver ins Englische übersetzt bzw. paraphrasiert.

1702

König William III. stirbt. Anna, Tochter James' II. und Schwester von Mary, wird Königin von England. Mit ihr betritt der letzte Stuart den englischen Thron.

1704

29. Januar: »Dido and Aeneas« wird als Einlage zu »The Anatomist« von Edward Ravenscroft öffentlich aufgeführt. Eine weitere Aufführung zusammen mit der Masque »Mars and Venus« findet am 17. Februar statt. 8. April: »Dido and Aeneas« wird noch einmal öffentlich aufgeführt, diesmal mit Sir George Ethereges »The Man of Mode«.

1705

Die erste italienische Oper im 18. Jahrhundert, »Arsinoe« von Thomas Clayton, wird in England aufgeführt. Ihr sollte mit dem Erscheinen Händels in London eine ganze Flut an italienischen Opern vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren folgen.

1711

Josias Priests einzige überlieferte Choreographie »A Minuet« für zwölf Damen erscheint in vereinfachter Feuillet-Notation in der Tanzsammlung »An Essay for the further Improvement of Dancing« von Pemberton. Die Sammlung enthält Tänze für 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10 und 12 Frauen und scheint für pädagogische Zwecke wie etwa zur Verwendung in Schulen wie der Priests erstellt worden zu sein.

1715

Nahum Tate stirbt.

1716

»The Death of Dido« von J. C. Pepusch wird uraufgeführt.

1726

14. Januar: Vincis »Didone abbandonata« wird in Rom uraufgeführt, auf ein Libretto von Pietro Metastasio, das zu den meistvertonten Libretti im 18. Jahrhundert gehört.

1735

»The Art of Dancing«, der wichtigste englische Tanztraktat von Kellom Tomlinson, erscheint nach zwölf Jahren Verspätung.

1774

21. April: Erste nachweisbare Wiederaufnahme von »Dido and Aeneas« seit 1704 an der Academy of Ancient Music unter dem Titel »The Loves of Dido and Aeneas«.

CA. 775

Das so genannte »Tenbury«-Manuskript entsteht. Es ist die älteste musikalische Überlieferung von »Dido and Aeneas«, die allerdings wohl auf ältere, nicht mehr erhaltene Quellen zurückgeht. Diese Quelle stellt im Vergleich zur Urfassung bereits eine fragmentarische Fassung der Oper dar.

1784

Eine weitere wichtige Musikquelle, das »Tatton-Park«-Manuskript, entsteht.

1787

22. Februar: Erneute Wiederaufnahme der »Dido« an der Academy of Ancient Music unter dem Titel Masque »Dido and Aeneas«.

1836

Gründung des Purcell Clubs.

1876

Gründung der Purcell Society.

1877

»Dido and Aeneas« wird zum ersten Mal seit dem 18. Jahrhundert in Liverpool wieder aufgenommen.

AB 1877

Aufführungen in London erfolgen. 1889 rezensiert George Bernhard Shaw eine dieser Aufführungen.

1900

Edward Gordon Craig inszeniert »Dido and Aeneas« im Hampstead Conservatoire der Purcell Society.

1926

»Dido and Aeneas« wird in Münster aufgeführt. Es ist wahrscheinlich die deutsche Erstaufführung.

1927

Für die Wiener Einstudierung (Regie: Marie Gutheil-Schoder) instrumentiert Hans Gál das Werk neu.

1951

Benjamin Britten kehrt mit Nancy Evans und Bruce Boyce am Lyric Theatre Hammersmith zur Originalinstrumentation zurück. Am Mermaid Theatre singt Kirsten Flagstad die Dido und eröffnet damit die Tradition, Dido von großen Sängerinnen wie Janet Baker, Teresa Berganza, Irmgard Seefried und Jessye Norman singen zu lassen.

1976

Mit zwei Inszenierungen beginnt die Tradition der historisierenden Aufführungen: im Schlosstheater Versailles (Regie: Dominique Delouche) und mit einer Inszenierung von Federik Mirdita unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt, die auf einer Tournee gezeigt wird.

1984

Mit der Choreographie von Reinhild Hoffmann in Bremen wenden sich im 20. Jahrhundert erstmals große Choreographen dem Werk zu. 1989 folgt in Brüssel die Choreographie von Mark Morris mit der »Monnaie Dance Group«. Die Musik Purcells wird mit der Live-Musik der »Emmanuel Music Boston« kombiniert.

2005

19. Februar: Premiere der Oper an der Staatsoper Unter den Linden unter dem Titel »Dido & Aeneas« in der Choreographie von Sasha Waltz und unter der musikalischen Leitung von Attilio Cremonesi.

AUTORENBIOGRAPHIEN

54 **ATTILIO CREMONESI** studierte am Konservatorium G. Nicolini in Piacenza und an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Solist sowie als Mitglied von Kammerensembles trat er bei den bekanntesten Festivals in Europa und Südamerika auf. Seit einigen Jahren ist Attilio Cremonesi als Dirigent von Opern und Oratorien sehr gefragt und hat an Opernhäuser wie der Staatsoper Unter den Linden Berlin, in Braunschweig, Bonn, Oslo, Wien, Innsbruck, Basel, Lausanne und Luzern dirigiert.

CAROLIN EMCKE studierte Philosophie, Politik und Geschichte in London, Frankfurt am Main und Harvard. Seit 1998 ist sie Redakteurin beim Spiegel und als Auslandsredakteurin in vielen Krisengebieten unterwegs. 2003/2004 war sie Visiting Lecturer für Politische Theorie an der Yale University. Zahlreiche Publikationen, darunter »Kollektive Identitäten« (2000) und jüngst »Von den Kriegen. Briefe an Freunde« (2004).

JANINA KLASSEN ist Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Freiburg i. Br. Sie promovierte über »Clara Wieck Schumann. Die Virtuosa als Komponistin« und habilitierte sich an der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit über Musik und Rhetorik. Sie erhielt den Fakultätspreis der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Musik- und Sprachtheorie, Genderforschung und Klangkunst.

JAMES WOODALL ist Schriftsteller und Rundfunksprecher. Ab 1996 lebte er in Berlin, wo er an der Humboldt-Universität lehrte und als Theater- und Tanzkritiker der »London Financial Times« arbeitete. Zahlreiche Publikationen, darunter: »John Lennon und Yoko Ono« (Rowohlt 1997) und »Jorge Luis Borges« (Ullstein Propyläen 1999). Seit 2009 wieder in England ansässig, unterrichtet er derzeit am Magdalene College der University of Cambridge.

















DIDO & AENEAS

OPER IN DREI AKTEN UND EINEM PROLOG

MUSIK VON Henry Purcell

LIBRETTO VON Nahum Tate
nach dem 4. Gesang der »Aeneis« von Vergil
Übersetzung von Werner von Koppenfels

(Die Bearbeitungen von Attilio Cremonesi
sind durch Klammern kenntlich gemacht.)

Personen

DIDO [ELISSA] Mezzosopran
BELINDA Sopran
SECOND WOMAN Sopran
AENEAS Bariton
SORCERESS Bariton
FIRST SAILOR Tenor
FIRST WITCH Tenor
SECOND WITCH Tenor
SPIRIT Tenor

PROLOGUE

*Phoebus Rises in the Chariot.
Over the Sea. The Nereids out of
the Sea.*

[SORCERESS] PHOEBUS
From Aurora's Spicy Bed,
Phoebus rears his Sacred Head.
His Coursers Advancing,
Curvetting and Prancing.
[FIRST WITCH] 1ST NEREID
Phoebus strives in vain to
Tame 'em,
With Ambrosia fed too high.
[SECOND WITCH] 2ND NEREID
Phoebus ought not now to
blame 'em,
Wild and eager to Survey
The fairest Pageant of the Sea.
[SORCERESS] PHOEBUS
Tritons and Nereids come pay your
devotion
CHORUS
To the New rising Star of the Ocean.
Venus Descends in her Chariot,
The Tritons out of the Sea.

The Tritons Dance.

[FIRST WITCH] NEREID
Look down ye Orbs and See
A New Divinity.
[SORCERESS] PHOEBUS
Whose Lustre does Out-Shine
Your fainter Beams, and half
Eclipses mine,
Give Phoebus leave to Prophecy.

DAS VORSPIEL

*Phoebus steigt im Sonnenwagen über
dem Ozean auf. Die Nereiden kommen
aus der See herauf.*

[ZAUBERIN] PHOEBUS
Aus Auroras duftigem Bett erhebt
Phoebus sein heiliges Haupt,
lässt seine Rosse ausgreifen,
sich aufbäumen und vorwärtsstürmen.
[ERSTE HEXE] ERSTE NEREIDE
Phoebus sucht sie umsonst zu zügeln:
Zu feurig macht sie die ambrosische
Nahrung.
[ZWEITE HEXE] ZWEITE NEREIDE
Phoebus sollte ihnen nicht verübeln,
dass sie so eifrig und wild darauf sind
des Meeres schönstes Schauspiel zu
erblicken.
[ZAUBERIN] PHOEBUS
Tritonen und Nereiden,
kommt herbei und huldigt
CHOR
Dem neu aufgehenden Stern des Ozeans.
Venus kommt herab in ihrem Wagen,
Die Tritonen steigen herauf aus dem Meer.

Tanz der Tritonen.

[ERSTE HEXE] NEREIDE
Schaut herab, ihr Gestirne, und seht
eine neue Gottheit.
[ZAUBERIN] PHOEBUS
Deren Glanz euer schwächeres Licht
überstrahlt und das meine halb verdunkelt.
Und nun lasst Phoebus weissagen,
denn Phoebus sieht,

Phoebus all Events can see.
Ten Thousand Thousand Harmes.
From such prevailing Charmes,
To Gods and Men must instantly
Ensue.

CHORUS

And if the Deity's above.
Are Victims of the powers of Love,
What must wretched Mortals do.

[DIDO] VENUS

Fear not Phoebus, fear not me,
A harmless Deity.

These are all my Guards ye View,
What can these blind Archers do.

[SORCERESS] PHOEBUS

Blind they are, but strike
the Heart.

[DIDO] VENUS

What Phoebus say's is alwayes true.
They Wound indeed, but 'tis
a pleasing smart.

[SORCERESS] PHOEBUS

Earth and Skies address their Duty,
To the Sovereign Queen of Beauty.
All Refigning,
None Repining.

At her undisputed Sway.

CHORUS

To Phoebus and Venus our Hom-
age wee'l pay, her Charmes blest the
Night, as his Beams blest the Day.

The Nereids Dance.

Exit.

The Spring Enters with her Nymphs.

was die Zukunft bringt:
Zehntausendmal tausendfache Verheerung
muss von solch überwältigendem Zauber
sogleich über Götter und Menschen
kommen.

CHOR

Und wenn selbst die Götter droben
der Liebesmacht zum Opfer fallen,
was können arme Sterbliche dagegen tun?

[DIDO] VENUS

Fürchte mich nicht, Phoebus, fürchte mich
nicht. Eine Göttin, die keinem gefährlich
wird; Sieh hier meine ganze Garde: Blinde
Schützen, was können sie schon bewirken?

[ZAUBERIN] PHOEBUS

Blind sind sie wohl, doch sie treffen
ins Herz.

[DIDO] VENUS

Was Phoebus spricht, ist immer wahr.
Ja, sie schlagen Wunden, doch der
Schmerz ist süß.

[ZAUBERIN] PHOEBUS

Himmel und Erde erweisen der hohen
Monarchin der Schönheit Reverenz;
Alle beugen sich
ganz ohne Murren
ihrer unangefochtenen Herrschaft.

CHOR

Phoebus und Venus huldigen wir:
Ihr Zauber beseligt die Nacht,
seine Strahlen segnen den Tag.

Tanz der Nereiden.

Sie treten ab.

Der Lenz mit seinen Nymphen tritt auf.

SCENE I

The Grove

[DIDO] VENUS

See the Spring in all her Glory,
CHORUS

Welcomes Venus to the Shore,

[DIDO] VENUS

Smiling Hours are now before you,
Hours that may return no more.

Exit, Phoebus, Venus. Soft Musick.

[BELINDA] SPRING

Our Youth and Form declare,
For what we were designed.
'T was Nature made us Fair,
And you must make us kind.
He that fails of Addressing,
'T is but Just he shou'd fail of
Possessing.

The Spring and Nymphs Dance.

[BELINDA AND SECOND WOMAN]

CHORUS

Jolly Shepherds come away,
To celebrate this Genial Day,
And take the friendly Hours you vow
to pay.
Now make Trial,
And take no Denial.
Now carry your Game, or for ever
give o're.

*The Shepherds and Shepherdesses
Dance.*

SZENE I

Der Hain.

[DIDO] VENUS

Seht hier, der Lenz in all seiner Pracht
CHOR

Heißt Venus willkommen an diesem Ufer.

[DIDO] VENUS

Lächelnde Stunden stehn euch bevor,
Stunden, wie sie nie wiederkehren.

Phoebus und Venus ab. Leise Musik.

[BELINDA] LENZ

Durch unsere jugendliche Gestalt
wird offenbar, wozu wir geschaffen sind:
Die Natur selbst hat uns schön gemacht,
und ihr müsst uns freundlich stimmen.
Denn wer sich auf das Werben nicht
versteht, dem wird zu Recht der
Besitz versagt.

Der Lenz und seine Nymphen tanzen.

[BELINDA UND ZWEITE DIENERIN]

CHOR

Fröhliche Schäfer, kommt herbei,
diesen heiteren Tag zu feiern;
nutzt die günstigen Stunden für eure
Treueschwüre!
Macht jetzt die Probe,
lasst euch nicht abweisen!
Jetzt gewinnt euer Spiel,
oder gebt auf für immer.

*Schäferinnen und Schäfer tanzen
miteinander.*

CHORUS

Let us Love and happy Live,
Possess those smiling Hours,
The more auspicious Powers,
And gentle Planets give.
Prepare those soft returns to Meet,
That makes Loves Torments Sweet.

The Nymphs Dance.

*Enter the Country Shepherds and
Shepherdesses.*

[AENEAS] HE

Tell, Tell me, prithee Dolly,
And leave thy Melancholy,
Why on the Plaines,
the Nymphs and Swaines,
This Morning are so jolly.
[DIDO] SHE
By Zephyres gentle Blowing.
And Venus Graces Flowing.
The sun has bin
to Court our Queen,
And Tired the Spring with wooing.

[AENEAS] HE

The Sun does guild our Bowers.

[DIDO] SHE

The Spring does yield us Flowers.
She sends the Vine,

[AENEAS] HE

He makes the Wine,
To Charme our happy Hours.

[DIDO] SHE

She gives our Flocks their Feeding,

[AENEAS] HE

He makes'em fit for Breeding.

CHOR

Lasst uns lieben und glücklich leben,
und uns die lächelnden Stunden ganz zu
eigen machen, die wohlwollende Himmels-
mächte und freundliche Planeten uns
schenken. Seid bereit zur zärtlichen Er-
widerung, die alle Liebesschmerzen versüßt.

Die Nymphen tanzen.

*Auftritt der ländlichen Hirten und
Hirtinnen.*

[AENEAS] ER

Sag mir bitte, sag mir, Dolly,
und lass deine finsternen Launen:
Weshalb sind auf den Wiesen
die Nymphen und Hirten
heut morgen so frohgestimmt?

[DIDO] SHE

Durch Zephyrs sanftes Wehen,
und Zauber, den Venus ausgießt.
Die Sonne erschien,
umwarb die Königin,
hat den Lenz durch ihr Feuer ermüdet.

[AENEAS] ER

Die Sonne vergoldet unser Laubdach.

[DIDO] SHE

Lenz lässt uns Blumen sprießen:
Er macht, dass der Weinstock treibt,

[AENEAS] ER

Sie schenkt uns den Wein,
der uns die glücklichen Stunden verzaubert.

[DIDO] SHE

Er gibt unseren Herden die Nahrung.

[AENEAS] ER

Sie gibt ihnen Kraft, sich zu mehren.

[DIDO] SHE

She decks the Plain,
[AENEAS] HE
He fills the Grain,
And makes it worth the Weeding.

CHORUS

But the Jolly Nymph Thitis that long
his Love sought,
Has Flustred him now with a large
Mornings draught.
Let's go and divert him, whilst
he is mellow, You know in his
Cups he's a Hot-Headed Fellow.

The Countreys Maids Dance.

Exit.

OVERTURE

ACT THE FIRST

SCENE I

The Palace.

Enter Dido and Belinda, and Train.

BELINDA

Shake the Cloud from off your Brow.
Fate your wishes do allow.
Empire growing,
Pleasures flowing
Fortune smiles and so should you.

CHORUS

Banish Sorrow, Banish Care,
Grief should ne're approach the Fair.

[DIDO] SHE

Er schmückt die Wiesen,
[AENEAS] ER
Sie reift das Korn,
und lohnt die Mühsal des Ackers.

CHOR

Doch Thetis, die muntere Nympe,
die ihren Sonnenschatz suchte,
hat ihm mit einem starken Morgentrunck
die Wangen gerötet. Wir wollen Spaß mit
ihm haben, solange er nur einen Schwips hat.
Denn ihr wisst: Richtig bezechet ist er ein
hitzköpfiger Bursche!

Die Landmädchen tanzen.

Alle ab.

OUVERTÜRE

ERSTER AKT

SZENE I

Der Palast.

Dido, Belinda und Gefolge.

BELINDA

Scheucht die Wolke fort von Eurer Stirn:
Das Schicksal ist Euren Wünschen geneigt;
Es wächst das Reich,
die Freuden fließen,
Fortuna lächelt – auch Ihr solltet es tun.

CHOR

Verbannt alle Sorge, alle Pein:
Nie darf sich Kummer der Schönheit nahn.

DIDO
 Ah! Belinda I am prest
 With torment not to be confest.
 Peace and I are strangers grown.
 I languish till my Grief is known,
 Yet would not have it guess'd.
 BELINDA
 Grief encreasing, by concealing,
 DIDO
 Mine admits of no revealing.
 BELINDA
 Then let me speak the Trojan guest
 Into your tender Thoughts has prest.
 [SECOND WOMAN] BELINDA
 The greatest blessing Fate can give,
 Our Carthage to secure, and Troy
 revive.
 CHORUS
 When Monarchs unite, how happy
 their State,
 They Triumph at once on'er their
 Foes and their Fate.
 DIDO
 Whence could so much Virtue spring,
 What Storms, what Sattels did he sing.
 Anchises' Valour mixt with Venus'
 Charmes.
 How soft in Peace, and yet how
 fierce in Arms.
 BELINDA
 A Tale so strong and full of woe,
 Might melt the Rocks as
 well as you.
 [SECOND WOMAN] BELINDA
 What stubborn Heart unmoved could
 see such Distress, such Pity.

DIDO
 Ach Belinda, es bedrückt mich eine Qual,
 die ich keinem eröffnen kann.
 Friede ist mir fremd geworden; ich siehe
 dahin, bis mein Kummer enthüllt ist. Und
 wünschte doch, dass ihn keiner erahnt.
 BELINDA
 Kummer wächst nur durch Verbergen.
 DIDO
 Meiner duldet nicht Enthüllung.
 BELINDA
 So lasst mich sprechen: Der trojanische
 Gast drang tief ein in Euer sanftes Gemüt.
 [ZWEITE DIENERIN] BELINDA
 Als größte Wohlthat verheißt ihn das
 Schicksal, uns Karthago zu sichern,
 sein Troja neu zu gründen.
 CHOR
 Wenn sich Herrscher vereinen,
 welch ein Glück!
 Zweifacher Triumph über
 Feind und Geschick.
 DIDO
 Woher entsprang soviel Heldenmut?
 Welche Stürme hat er, welche Schlachten
 berichtet?
 Anchises' Tapferkeit mit Venus' Reiz
 vermischt im Frieden wie mild,
 wie gewaltig in Waffen!
 BELINDA
 Eine Geschichte so heldisch, an Leiden so
 reich, brächte Felsen zum Schmelzen,
 so gut wie Euch.
 [ZWEITE DIENERIN] BELINDA
 Welches störrische Herz könnte unbewegt
 so viel Elend sehn, so viel frommen Sinn?

DIDO
 Mine with Storms of Care opprest
 Is taught to pity the Distrest.
 Mean wretches Grief can touch,
 So soft, so sensible my Breast,
 But Ah! I fear, I pity his too much.
 BELINDA and SECOND WOMAN
 repeated by CHORUS
 Fear no danger to Ensue,
 The Hero loves as well as you.
 Ever Gentle, ever Smiling,
 And the Cares of Life beguiling.
 Cupids Strew your path with Flowers,
 Gather'd from Elyzian Bowers.

Aeneas enters with his Train.

BELINDA
 See your Royal Guest appears,
 How God like is the Form he bears.
 AENEAS
 When Royal Fair shall I be blest,
 With cares of Love, and State
 distrest.
 DIDO
 Fate forbids what you pursue.
 AENEAS
 Aeneas has no fate but you.
 Let Dido smile, and I'll defie
 The feeble strake of Destiny.
 CHORUS
 Cupid only throws the Dart,
 That's dreadful to a Warrior's Heart.
 And she that Wounds can only cure
 the Smart.

DIDO
 Das meine, von Stürmen des Leids verfolgt,
 hat Mitleid gelernt mit den Elenden.
 Armer Teufel Entbehnung rührt mich an,
 so weich, so mitfühlend ist meine Brust;
 doch ich fürchte, sein Elend geht mir zu nah.
 BELINDA und ZWEITE DIENERIN
 vom CHOR wiederholt
 Fürchtet nichts, Euch droht keine Gefahr:
 Euer Held liebt ebenso wie Ihr.
 Immer freundlich, immer lächelnd,
 immer des Lebens Schwere beflügelnd,
 bestreue Amor Euren Weg mit Blüten,
 gepflückt im Schatten elysischer Gärten.

Aeneas tritt auf mit Gefolge.

BELINDA
 Seht, hier kommt Euer königlicher Gast:
 Wie göttergleich ist er von Gestalt!
 AENEAS
 Wann, schöne Königin, werd ich beglückt,
 Den Liebesleid und Herrscherleid
 bedrücken?
 DIDO
 Das Geschick verbietet, was Ihr begehrt.
 AENEAS
 Aeneas kennt kein Geschick außer Euch.
 Wenn Dido nur lächelt, trotze ich den
 schwachen Schlägen, die das Schicksal führt.
 CHOR
 Allein von Amors Bogen schnellt der Pfeil,
 der dem Kriegerherz zum Verhängnis wird,
 und nur sie, die die Wunde schlug,
 kann den Schmerz heilen.

AENEAS

If not for mine, for Empires sake,
Same Pity on your Lover take.
Ah! Make not in a hopeless Fire,
A Hero fall, and Troy once more
expire.

BELINDA [AND SECOND WOMAN]

Pursue thy Conquest, Love – her Eyes,
Confess the Flame her Tongue
Denyes.

A Dance Gittars Chacony.

CHORUS

To the Hills and the Vales, to the
Rocks and the Mountains, to the
Musical Groves, and the cool Shady
Fountains
Let the Triumphs of Love and of
Beauty be shown, go Revel,
ye Cupids, the Day is your own.

The Triumphant Dance.

ACT THE SECOND

SCENE I

The Cave.

Enter Sorceress.

SORCERESS

Wayward Sisters you that fright,
The lonely Traveller by Night.
Who like dismal Ravens crying,
Beat the Windows of the Dying.

AENEAS

Wenn nicht um meinetwillen. dann dem
Reich zuliebe. Habt Mitleid mit dem
Manne, der Euch liebt;
Lasst nicht in hoffnungslosen Flammen
den Helden fallen, nochmals Troja sterben!

BELINDA [UND ZWEITE DIENERIN]

Vollende, Amor, Deinen Sieg: Ihr Auge
bekennt das Feuer,
das ihr Herz verleugnet.

Tanz mit Gitarren-Ostinato.

CHOR

Den Höhen und Tälern, den felsigen Bergen,
dem klingenden Hain, den
kühl-schattigen Quellen
sei der Liebe und Schönheit Triumph
verkündet:
Tanzt und tollt.
Liebesgötter, der Tag gehört Euch.

Triumphanz.

ZWEITER AKT

SZENE I

Die Grotte.

Die Zauberin tritt auf.

ZAUBERIN

Wilde Schwestern, die bei Nacht
einsame Wanderer schrecken,
die, wie Unglücksrabben krächzend,
bei Sterbenden ans Fenster schlagen,

Appear at my call, and share
in the Fame of a Mischief shall
make all Carthage flame.
Appear!

Enter Inchanteresses.

FIRST WITCH

Say Beldam what's thy will.

CHORUS

Harm's our Delight and Mischief
all our Skill.

SORCERESS

The Queen of Carthage, whom we hate,
As we do all in prosperous State,
Ere Sun set, shall most wretched
prove,
Deprived of Fame, of Life and Love.

CHORUS

Ho, ho, ho, ho, ho, etc.

FIRST AND SECOND WITCH

Ruin'd ere the Set of Sun,
Tell us, how shall this be done.

SORCERESS

The Trojan Prince, you know,
is bound

By Fate to seek Italian ground.

The Queen and He are now in Chase.

FIRST WITCH

Hark, how the cry comes on apace.

SORCERESS

But when they've done, my trusty Elf
In Form of Mercury himself.

As sent front Jove shall chide his stay,
And charge him sail to Night with all
his Fleet away.

CHORUS

Ho, ho, ho, ho etc.

Erscheint! Erscheint auf meinen Ruf,
und teilt mit mir den Ruhm ein Unheil
anzurichten, das ganz Karthago in
Brand setzt. Erscheint!

Die Hexen treten auf.

ERSTE HEXE

Sag, Hexenmeisterin, was Du begehrest.

CHOR

Bosheit ist unsre Wonne, und Unheil
unser Werk.

ZAUBERIN

Karthagos Herrin, die wir hassen,
wie alle, denen Glück beschieden,
soll, eh die Sonne sinkt, zugrunde gehen,
beraubt des Ruhms, der Liebe und
des Lebens!

CHOR

Ha ha ha, ha ha ha!

DIE ZWEI HEXEN

Vernichtet, eh die Sonne sinkt?
Sag uns, wie das geschehen soll!

ZAUBERIN

Wisset: Der Fürst aus Troja ist durch
Schicksals macht gebunden, nach
Italiens Strand zu streben. Er und
die Königin sind auf der Jagd.

ERSTE HEXE

Hört nur! Rasch naht der Hörnerschall.

ZAUBERIN

Doch wenn ihr Werk getan ist, soll mein
treuer Elf in Merkurs eigener Gestalt,
als hätte ihn Jupiter gesandt. Aeneas für
sein Bleiben schelten, ihm befehlen, in
selbiger Nacht mit seiner Flotte fortzusegeln.

CHOR

Ha ha ha, ha ha ha!

*Enter 2 Drunken Saylor,
a Dance.*

FIRST AND SECOND WITCH
But ere we we this perform,
We'll Conjure for a Storm,
To mar their hunting Sport,
And drive 'em back to court.

CHORUS
In our deep vaulted Cell es Cell the
Charm we'll prepare,
Too dreadful a Practice for this
open Air.

Echo Dance of Furies.

*Enter Aeneas, Dido and Belinda,
and their Train.*

SCENE II

The Grove.

BELINDA repeated by CHORUS
Thanks to these Lovesome Vailes,
These desert Hills and Dales.
So fair the Game, so rich the Sport,
Diana's self might to these Woods
Resort.

Gitter Ground a Dance.

SECOND WOMAN
Oft she visits this lone Mountain,
Oft she bathes her in this Fountain.
Here Acteon met his Fate;
Pursued by his own Hounds,

*Auftritt zweier betrunkenener Seeleute,
ein Tanz.*

DIE ZWEI HEXEN
Doch eh wir dies vollführen
Wollen wir einen Sturm heraufbeschwören,
der ihnen die Jagdlust vergällt
und sie zwingt, an den Hof zurückzukehren.

CHOR
In unseren tiefen Gewölben sei der Zauber
bereitet,
Ein Werk, zu schrecklich für den
freien Himmel.

Echo-Tanz der Furien.

*Aeneas, Dido und Belinda
mit Gefolge.*

SZENE II

Die Grotte.

BELINDA vom CHOR wiederholt.
Dank sei diesen abgeschiedenen Auen,
Diesen einsamen Hügeln und Tälern:
So reich ist die Beute, so groß die Jagdlust,
dass Diana selbst mit Wonne gern
diesen Wald durchstreift.

Gitarren-Ostinato: ein Tanz.

ZWEITE DIENERIN
Oft sucht sie diese einsame Höhe auf,
oft badet sie in diesem Quell:
Hier traf Aktäon sein Verhängnis,
als ihn seine eigenen Hunde hetzten,

And after Mortal Wounds.
Discovered, discovered too late.

*A Dance to Entertain Aeneas,
by Dido Vemon.*

AENEAS
Behold, upon my bending Spear
A Monster's Head stands
bleeding,
With Tushes far exceeding,
Those did Venus' huntsmen tear.

DIDO
The Skies are clouded, hark
how thunder
Rends the Mountain Oaks asunder.

BELINDA
Haste, haste, to Town this open Field,
No shelter from the Storm
can yield.

Exit.

*The Spirit of the Sorceress descends to
Aeneas in likeness of Mercury.*

SPIRIT
Stay, Prince, and hear great Joves'
Command,
He summons thee this Night away.

AENEAS
To Night.

SPIRIT
To Night thou must forsake this Land,
The angry God will brook no
longer stay,

als mit tödlichen Wunden
zu spät man ihn fand.

*Didos weibliches Gefolge unterhält
Aeneas mit einem Tanz.*

AENEAS
Seht aufgepflanzt auf meinem Speer,
der sich krümmt. Ein ungeheures
blutiges Eberhaupt, mit Hauern,
weit mächtiger als jene, die einst den
Jäger der Venus zerfleischt.

DIDO
Der Himmel wird finster.
Hört, wie der Donner
die Eichen am Berg auseinanderreißt!

BELINDA
Rasch, rasch zurück zur Stadt! Dies offene
Feld vermag keinen Schutz vor dem
Sturm zu bieten.

Dido und Belinda mit Gefolge ab.

*Der Geist der Zauberin schwebt in Gestalt
Merkurs zu Aeneas herab.*

GEIST
Halt ein, Fürst, und vernimm des großen
Jupiter Geheiß: Noch heute Nacht
verlangt er Deinen Aufbruch.

AENEAS
Heute Nacht?

GEIST
Heute Nacht noch musst Du dieses Land
verlassen: Die zornige Gottheit duldet
keinen Aufschub.

Joves' commands thee, wast no more
In Loves delights those precious
Hours,
Allowed by the Almighty Powers
To gain th' Hespertan Share.
And ruined Troy restore.

AENEAS

Joves' commands shall be obey'd,
To Night our Anchors shall be
weighed,
But ah! what Language can I try
My injured Queen to pacify.
No sooner she resigns her Heart,
Bur from her arms I'm forc'd to part.
How can so hard a Fate be took,
One Night enjoy'd, the next forsook.
Yours be the blame, ye Gods! For I
Obey your will -, but with more Ease
cou'd dye.

The Sorceress and her Inchanteress.

CHORUS

Then since our Charmes have Sped,
A Merry Dance to be led.
By the Nymphs of Carthage to
please us.
They shall all Dance to please us.
A Dance that shall make the Spheres
to wonder,
Rending those fair Groves asunder.

The Groves Dance.

Dies ist Jupiters Gebot: Nicht länger
sollst Du in Liebeslust kostbare Zeit
vergeuden,
die dir die Allmacht zu dem Zweck gewährt,
Hesperiens Ufer zu erreichen
und das zerstörte Troja neu zu gründen.

AENEAS

Jupiters Gebot verlangt Erfüllung:
Noch heute Nacht werden unsre Anker
gelichtet.
Doch ach! Wo finde ich die Worte,
um meine gekränkte Herrin zu besänftigen!
Eben erst hat sich ihr Herz mir ergeben,
und schon muss ich mich aus ihren Armen
reißen. Wie lässt sich dies harte Geschick
ertragen? Umarmt in einer Nacht, in der
nächsten verlassen! Die Schuld liegt bei
Euch, Ihr Götter! Denn ich muss Euch
folgen, wo mirs leichter wäre, zu sterben.

Die Zauberin und ihre Hexen.

CHOR

Nun da unser Zauber wirkt,
sei ein lustiges Tänzchen gewagt
von den Nymphen Karthagos zu
unserer Freude.
Sie sollen tanzen, uns zu erheitern.
Ein Tanz, der die Sphären erstaunen wird,
indem er diesen schönen Hain auseinander-
nimmt.

Der Hain tanzt.

ACT THE THIRD

SCENE I

The Ships.

Enter the Sailors.

The Sorceress and her Inchanteress.

FIRST SAILOR *repeated by* CHORUS
Come away, fellow Saylor's your
Anchors be weighing
Time and Tide will admit no delaying.
Take a boozy short leave of your
Nymphs on the Shore,
And Silence their Morning,
ith Vows of returning,
But never intending to visit them
more.

The Saylor's Dance.

SORCERESS

See the Flags and Streamers curling,
Anchors weighing, Sails unfurling.

FIRST WITCH

Phoebus' pale deluding Beames,
Guiding more deceitful Streams.

SECOND WITCH

Our Plot has took,
The Queen's forsook, ho, ho, ho.

FIRST WITCH

Elizas ruin'd, ho, ho, ho.

SORCERESS

Our next Motion
Must be to storm her Lover on the
Ocean!

DRITTER AKT

SZENE I

Bei den Schiffen.

Seeleute treten auf.

Die Zauberin und ihre Hexen treten auf.

ERSTER SEEMANN *vom CHOR wiederholt*
Kommt herbei, ihr Seegefährten,
wir lichten die Anker:
Zeit und Gezeit erlauben kein Säumen;
Noch trunken vom Wein sagt rasch den
Nymphen am Ufer Lebewohl, und stillt ihre
Tränen
durch Schwüre der Rückkehr,
auch wenn Ihr sie nicht zu halten
gedenkt.

Tanz der Seeleute.

ZAUBERIN

Seht wie sich Flaggen und Wimpel bauschen,
Anker sich heben, sich Segel entrollen.

ERSTE HEXE

Phoebes' bleiche, täuschende Strahlen
Versilbern die trügerischen Wogen.

ZWEITE HEXE

Unser Plan gelang:
Die Königin ist verlassen.

DIE ZWEI HEXEN

Dido geht zu Grunde, ha, ha!

ZAUBERIN

Unser nächstes Werk muss es sein,
ihren Geliebten auf hoher See zu
bestürmen!

From the Ruins of others our Pleasures we borrow, Eliza bleeds to Night, and Carthage flames tomorrow.

CHORUS

Destruction's our delight,
delight our greatest Sorrow,
Elisas dyes to Night,
and Carthage Flames to Morrow.

Jack of the Lanthorn leads the Spaniards out of their way among the Inchanteresses.

A Dance.

Enter Dido, Belinda, and Train.

DIDO

Your Counsel all is urged in vain,
To Earth and Heaven I will Complain.
To Earth and Heaven why do I call,
Earth and Heaven conspire my Fall.
To Fate I sue, of other means bereft,
the only refuge for the wretched left.

BELINDA

See, Madam, see where the Prince appears,
such Sorrow in his looks he bears,
As wou'd convince you still he's true.

Aeneas Enters.

AENEAS

What shall lost Aeneas do.
How Royal Fair shall I impart
The Gods decree, and tell you we must part.

Der Menschen Untergang ist unsere Lust:
Dido blutet heute nacht und morgen brennt
Karthago.

CHOR

Zerstörung ist unsere Lust,
Fremde Lust unsre größte Plage!
Dido stirbt heute Nacht,
Und morgen brennt Karthago. Ha, ha!

Ein Irrwisch bringt die Seeleute von ihrem Weg ab, hin zu den Hexen.

Ein Tanz.

Dido und Belinda mit Gefolge.

DIDO

Umsonst der Trost, den Du mir spenden willst:
Zur Erde und zum Himmel will ich klagen!
Doch wozu rufe ich Erde und Himmel an?
Erde und Himmel haben sich gegen mich verschworen.
Vor dem Schicksal will ich Klage erheben,
der einzigen Zuflucht, die der Elenden bleibt.

BELINDA

Seht, Herrin, seht, der Fürst erscheint:
Soviel Kummer liegt auf seinen Zügen,
als bezeugten sie unveränderte Treue.

Aeneas tritt auf.

AENEAS

Was soll der elende Aeneas tun?
Wie, königliche Schöne, soll ich Dir
des Gottes Geheiß ankünden,
das Gebot unsrer Trennung?

DIDO

Thus on the fatal Banks of Nile,
Weeps the deceitful Crocodile,
Thus Hypocrites that Murder Act,
Make Heaven and Gods the Authors of the Fact.

AENEAS

By all that's good,

DIDO

By all that's good, no more!
All that's good you have forsworne.
To your promised Empire fly,
And let forsaken Dido dye.

AENEAS

In spite of Joves' command, I'll stay,
Offend the Gods, and Love obey.

DIDO

No, faithless Man thy course pursue,
I'm now resolved as well as you.
No Repentance shall reclaim
The Injured Dido's slighted Flame.
For 'tis enough, what e're you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

AENEAS

Let Jove say what he please I'll stay.

DIDO

Away, away, away
To Death I'll fly,
if longer you delay.
But Death, alas! I cannot shun,
Death must come when he is gone.

DIDO

So weint an den tückischen Ufern des Nil
das hinterlistige Krokodil;
so lasten Heuchler, wenn sie einen Mord
begehen, die Tat dem Himmel und den Göttern an.

AENEAS

Bei allem was heilig ist –

DIDO

Bei allem was heilig ist, nichts mehr!
Bei allem was heilig ist, hast Du meineidig geschworen.
Flieh in das Reich, das Dir verheißen ist,
und Dido mag verlassen sterben.

AENEAS

Den Geboten Jupiters zum Trotz: ich bleibe,
nehm den Zorn der Götter auf mich,
um Amor zu folgen.

DIDO

Nein, Treuloser, geh nur Deines Wegs:
Entschlossen bin ich ebenso wie Du.
Durch keine Reue kannst Du die verschmähte
Flamme Didos, die Du gekränkt hast,
neu entfachen.
Was immer Du jetzt beschließt,
dass Du einmal mich zu verlassen bereit warst,
ist genug.

AENEAS

Mag Jupiter sagen, was er will. ich bleibe!

DIDO

Fort, fort! Nein, nein, nur fort!
Im Tod will ich Zuflucht suchen,
nicht länger Dich am Aufbruch hindern.
Dem Tod, weh mir, kann ich nicht entfliehn:
Des Todes Kommen bewirkt sein Gehn.

CHORUS

Great minds against themselves
conspire,
And shun the Cure they most desire.

DIDO

Thy hand, Belinda, – darkness shades
me,
On thy Bosom let me rest,
More I would, but Death invades me.
Death is now a welcom guest,
When I am laid in Earth,
may my Wrongs create,
No trouble in thy Breast,
Remember me, but ah! forget my Fate.

*Cupids appear in clouds over
her Tomb.*

CHORUS

With drooping Wings ye Cupids
come, and scatter Roses on her
Tomb.
Soft and Gentle as her Heart,
Keep here your watch and never part.

Cupids Dance.

Finis.

CHOR

Große Geister sind gegen sich selbst
verschworen, und vereiteln die Heilung,
die sie so sehr ersehnen.

DIDO

Deine Hand, Belinda: Dunkel umschattet
mich.
An Deiner Brust lass mich ruhn.
Manches noch wollte ich tun,
doch der Tod übermannt mich: Tod ist jetzt
ein willkommener Gast. Wenn man mich
ins Grab gesenkt hat, sei mein grausames
Geschick deinem Herzen keine Last:
Gedenke mein, doch, ach! Vergiss mein Los.

*Liebesgötter erscheinen in den Wolken
über ihrem Grabmal.*

CHOR

Mit trauernden Schwingen, Amoretten,
kommt herbei und bestreut ihr Grab
mit Rosen.
Sanft und zärtlich wie ihr Herz
haltet für immer hier die Wacht.

Tanz der Liebesgötter.

Ende.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Attilio Cremonesi
REGIE, CHOREOGRAPHIE Sasha Waltz
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG,
REKONSTRUKTION Attilio Cremonesi
BÜHNE Thomas Schenk, Sasha Waltz
KOSTÜME Christine Birkle
LICHT Thilo Reuther
DRAMATURGIE Jochen Sandig, Yoreme Waltz

TÄNZERINNEN UND TÄNZER
DER COMPAGNIE SASHA WALTZ & GUESTS
VOCALCONSORT BERLIN
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Eine Produktion von Sasha Waltz & Guests
und der Akademie für Alte Musik Berlin
in Koproduktion mit der Staatsoper Unter den Linden,
dem Grand Théâtre de Luxembourg und der Opéra National de Montpellier

Sasha Waltz & Guests wird gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds
und der Kulturverwaltung des Landes Berlin.

PREMIERENBESETZUNG

GESANG

Aurore Ugolin DIDO Clémentine Deluy,
Michal Mualem

Reuben Willcox AENEAS Virgis Puodziunas

TRAIN OF AENEAS Luc Dunberry,
Manuel Alfonso Pérez
Torres

Deborah York BELINDA Sasa Queliz

Céline Ricci SECOND WOMAN Maria Marta Colusi

NARRATOR Charlotte Engelkes

Fabrice Mantegna SORCERESS Juan Kruz Diaz
de Garaio Esnaola,
Xuan Shi

FIRST WITCH,
Eberhard Francesco A SAILOR Takako Suzuki
Lorenz

SECOND WITCH,
Michael Bennett A SPIRIT Jiří Bartovaneč

ASCANIUS, CUPIDO ... László Sandig

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

90

REDAKTION Yoreme Waltz, Rose Bartmer, Milo Pablo Momm (Mitarbeit)

2., neu gestaltete Auflage 2019, © 2005 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Aurelius Augustinus, Bekenntnisse. München 1997 –

Die Beiträge von Attilio Cremonesi, Janina Klassen und James Woodall sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Julia Kaupar übersetzte den Text von Attilio Cremonesi aus dem Italienischen, Dr. Martin Frick den Text von James Woodall aus dem Englischen. Die Handlung schrieb Yoreme Waltz, die Zeittafel Milo Pablo Momm.

Der Abdruck der Übersetzung des Librettos erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsoper.

SZENENFOTOS Sebastian Bolesch (2005)

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Druckerei Conrad, Berlin

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**