

Vorhang auf!

Als Sponsor des Leipziger Bachfestes wünscht Veolia Water (früher Vivendi Water) all seinen Partnern und Kunden gute Unterhaltung und interessante Begegnungen mit der Musik von Bach.

Veolia Water
Sachsenpark
Walter-Köhn-Str. 1a
04356 Leipzig
Fon: 0341/5285430
Fax: 0341/5285443
E-Mail: info@veoliawater.de



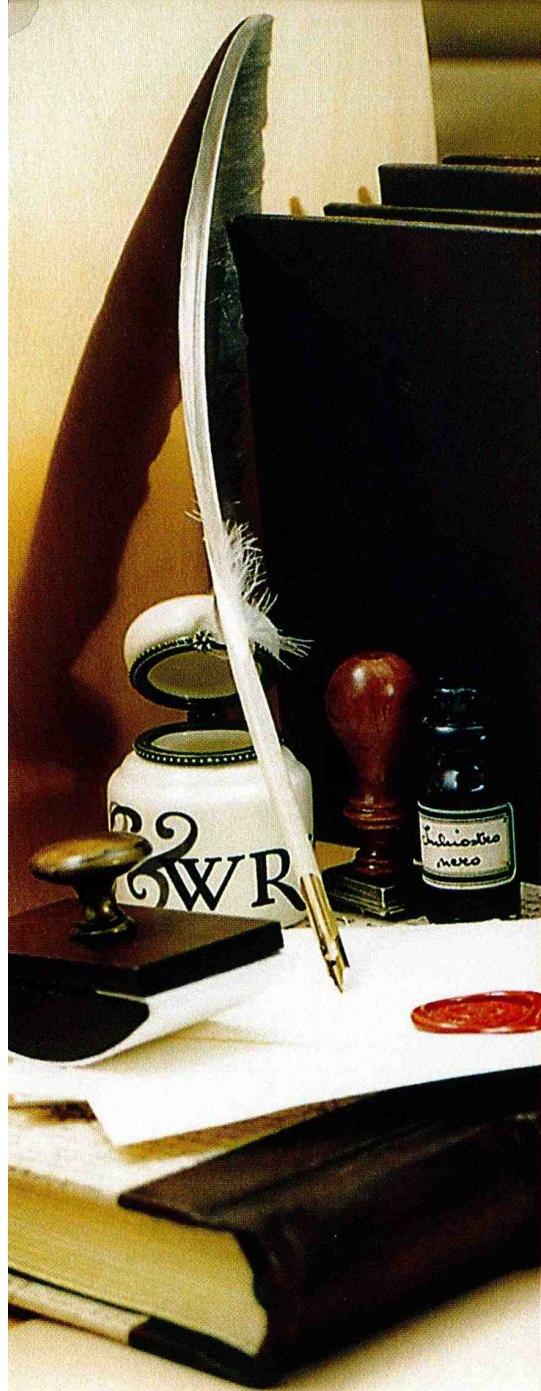
L'EMPIO PUNITO
DER BESTRAFTE GOTTLOSE
Alessandro Melani

BACH

Bach in Leipzig



OPERA
LEIPZIG



Klassik. Stil. Persönlichkeit.



SCATOLA

Federn

Tinten

Papiere

Leuchten

Kunst

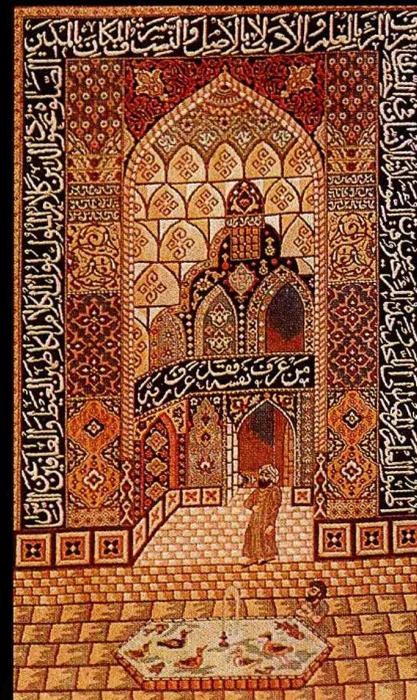
Accessoires

Schuhmachergäßchen 2a
(Specks Hof)
04109 Leipzig
Tel 0341 - 9 62 58 76
Fax 0341 - 9 62 59 61

L'EMPIO PUNITO

Du kamst zu mir, mein Abgott, meine Schlange,
In dunkler Nacht, die um dich her erglühte.
Ich diente dir mit Liebesüberschwangé
Und trank das Feuer, das dein Atem sprühte.
Du flohst, ich suchte lang in Finsternissen.
Da kannten mich die Götter und Dämonen
An jenem Glanze, den ich dir entrissen,
Und führten mich ins Licht, mit dir zu thronen.

Ricarda Huch



OPER
LEIPZIG

Handlung

1. Akt – Ipomene verabschiedet sich von ihrem Geliebten Cloridoro, den ein Befehl Atraces aus ihrer Nähe ruft. Währenddessen erscheint Atamira auf der Suche nach ihrem Gatten Acrimante, der sie verlassen hat. Als sie Acrimante begegnet, wehrt dieser Atamiras leidenschaftliche Liebesbekundungen ab, den Blick schon auf neue amouröse Abenteuer gerichtet. Die ihr Schicksal beklagende Atamira wird von König Atrace entdeckt. Dieser, der eben noch die Vorzüge seines Lebens bekundete, das frei von der Liebe und den damit verbundenen Schmerzen ist, verliebt sich sofort in die weinende Schöne und lässt sie in seinen Palast bringen. Die allein zurückgelassene Ipomene gibt ihrer Trauer über die Abwesenheit Cloridoros Ausdruck und erregt das Interesse Acrimantes, der sich auf der Suche nach seinem Freund Cloridoro befindet. Inzwischen umschwärmt Acrimantes Diener Bibi Ipomenes alte Amme Delfa, die seinem Charme nur schwerlich widerstehen kann. Delfa soll ihm behilflich sein, Acrimantes Verlangen zu stillen und eine Begegnung mit Ipomene zu ermöglichen. Die Dienerin brennt vor Liebe für Bibi und schlägt ihm ein nächtliches Rendezvous auf dem Balkon vor. Bibi gibt Acrimante die letzten Anweisungen für die geplante Begegnung mit Ipomene und bittet ihn um seinen edlen Mantel für das Treffen mit Delfa.

2. Akt – Atrace und Cloridoro haben Bibi beobachtet, halten ihn im Mantel seines Herrn jedoch für Acrimante auf dem Weg zu einem Rendezvous im Palast. Acrimante beklagt indes die unbeeinflussbare Macht der Liebe. Während er Ipomene erwartet, gibt ihm Bibi seinen Mantel zurück. Acrimante versucht nun, Ipomene zu verführen, aber beide werden von Bibi unterbrochen: Atrace hat Acrimante zu sich befohlen. Ipomene verspricht, auf ihren Verehrer zu warten. Atrace glaubt sich von Acrimante und Atamira verraten. Sie kann sich seine Vorwürfe nicht erklären und zögert noch immer, dem Werben des Königs nachzugeben. Atrace verurteilt Acrimante zum Tode, Atamira jedoch beschließt trotz der Verletzungen, die Acrimante ihr zugefügt hat, sein Leben zu retten. Sie bietet Atrace an, das Todesurteil mittels Gift auszuführen. Stattdessen aber reicht sie Acrimante, der den Tod als sein Schicksal angenommen hat, lediglich ein Schlafmittel. Cloridoro glaubt indes, Ipomene habe ihn mit Acrimante betrogen und wirft ihr Untreue vor. Delfa und Bibi jedoch verteidigen Ipomene und überzeugen Cloridoro, dass sie ihm immer treu gewesen sei. Er bittet Ipomene um Vergebung, beide beschwören erneut ihre Liebe. Atrace glaubt, durch den Tod Acrimantes Frieden gefunden zu haben und bedrängt Atamira wiederum, seine Frau zu werden.



Delfa spielt Bibi vor, der Geist Acrimantes zu sein, tröstet ihn aber anschließend.

3. Akt – Bibi wacht bei seinem Herrn, den er für tot hält. Als Acrimante wieder zu sich kommt, jagt er Atamira davon und erkundigt sich bei Bibi nach Ipomene. Sein Diener verrät ihm, dass sie in dieser Nacht im königlichen Garten sein werde, wohin auch Cloridoro kommen wird. Bald darauf vernimmt Tidemo, Ipomenes Beschützer, Schreie und eilt Ipomene zu Hilfe. Dabei wird er von Acrimante getötet. Als König Atrace den Toten entdeckt, schwört er, die Tat zu rächen und befiehlt, für Tidemo ein prunkvolles Begräbnis auszurichten. Atamira ist hin- und hergerissen zwischen Atrace, der sie begehrt, und Acrimante, an den sie sich noch immer gebunden fühlt. Atamiras Vater, der König von Korinth, bedroht Atrace mit Krieg, falls er Atamira, die sich in seiner Gewalt befände, nicht umge-

hend heirate. Atrace ist dazu bereit, doch Atamira verweigert ihm die Ehe. Voller Zorn stellt Atrace sie vor die Entscheidung, ihn zu heiraten oder zu sterben. Vor der Statue des Tidemo, die zu dessen Gedenken errichtet wurde, verspottet Acrimante den Toten. Bibi soll die Statue zum Abendessen einladen. Zum Entsetzen des Dieners verspricht sie zu kommen. Als Acrimante die Statue berührt, ist es um ihn geschehen: Er ist gezwungen, ihr ins Totenreich zu folgen. Durch Bibi, der um seinen Herrn trauert, erfährt Atamira vom Tod ihres Gatten. Sie ist erstaunt, dass ihr diese Nachricht keinen Kummer bereitet und sich ihrer stattdessen frohe Zukunftsvisionen bemächtigen. Sie willigt in die Hochzeit mit Atrace ein. Ipomene und Cloridoro finden neu zueinander, und Bibi verbindet sich mit Delfa, um sich über den Verlust seines Herrn hinwegzutrusten.

L'empio punito

Christophe Rousset

Während Giulio Rospigliosi unter dem Namen Clemens IX. zum Papst gewählt wird, kommen die Brüder Jacopo und Alessandro Melani aus Pistoia, dem großen Herzogtum der Toscana, aus dem auch der Papst stammt, in Rom an. Sie werden bei den Prinzen Colonna eingeführt, dank der Empfehlungen ihres Bruders Atto, einem international renommierten Kastraten. Er war im Jahre 1647 der „Orfeo“ von Luigi Rossi und gleichzeitig Spion im Dienste von Mazarin. Bald schon vertraute man jedem der beiden die Komposition einer Oper an: Jacopo „Il girello“ (1668) und Alessandro „L'empio punito“ (1669).

Der Librettist ist in dem Textbuch, das wir in der Bibliothek von Bologna eingesehen haben, nicht vermerkt. Dagegen wird das Libretto auf der handgeschriebenen Partitur, die in der Bibliothek des Vatikans in Rom aufbewahrt wird, Filippo Acciaiuoli „fiorentino“ zugeschrieben. Dieser Florentiner war übrigens auch Impresario, Komponist und Erfinder von Theatermaschinen. Er scheint der Erste gewesen zu sein, der den Don Juan auf die Opernbühne gebracht hat. Indessen weist nichts in den Namen der handelnden Personen auf ihn hin. Man braucht aber nicht lange, um den Verführer Acrimante (der mit der Sopranstimme eines Kastraten besetzt wurde) zu erken-

nen: Er hat seine Frau Atamira verlassen, die ihm voller Sehnsucht folgt, und er will die Schwester des Königs verführen – die junge Ipomene, die seinem besten Freund Cloridoro versprochen ist.

Ohne Mühe erkennt man auch in Bibi den Diener des Don Juan. Er ist – wie Leporello – der Streiche und Intrigen seines Herrn müde, wird aber in gleichem Maße von dessen verwegenen Abenteuern fasziniert und animiert. Bibi wird sich bei Ipomene in der Verkleidung seines Herrn Acrimante einführen; dort will er auch Ipomenes Amme Delfa wiederfinden, der er den Hof macht, um die frevelhaften Amouren seines Herrn zu unterstützen. Von König Atrace zum Tode verurteilt, wird Acrimante durch seine Frau Atamira gerettet, die ein Gift durch ein Schlafmittel ersetzt. Als Ipomenes Erzieher Tidemo ihn erkennt, tötet ihn Acrimante. Dieser Tote, der in seiner Ruhe gestört wird, erscheint als Statue wieder und reißt Acrimante in das Höllenfeuer mit.

Nach Acrimantes Tod nimmt Atamira die Hand des Königs Atrace an, der sie umwirbt. Cloridoro und Ipomene finden das Vertrauen ineinander wieder, und Delfa und Bibi finden zusammen wie die Personen aus einer Erzählung von Boccaccio. „Lieto fine“ also für diesen ersten „Don Giovanni“, in dem – wie immer – jeder-mann ein wenig verwirrt zurückbleibt, verwirrt von der diabolischen Unverschämtheit

L'EMPIO PUNITO

der Zentralfigur, die gleichzeitig faszinieren-der Ausdruck ist von totaler Freiheit, Sittenlosigkeit und grausamster Bestialität.

Die Musik von Alessandro Melani entspricht vollkommen dem Stil der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie ist Erbe des letzten Cavalli (Francesco Cavalli, 1602–1676), Luigi Rossis (1598–1653) und des Florentiners Antonio Cesti (1623–1669). Melanis Musik wechselt zwischen Ritornellen der

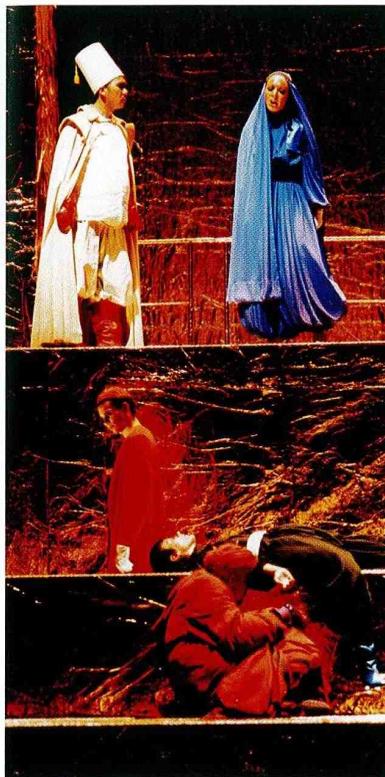
beiden Soloinstrumente und dem Basso continuo, Rezitativen im florentinischen „Recitar cantando“-Stil, Ariosi, Arien vom „canzonetta“-Typ und Arien von großen Proportionen, begleitet von verschiedensten Instrumenten, oft als Strophen angelegt. Die Musik nutzt – im Gegensatz zu der von Cesti zum Beispiel – eine äußerst vielfältige Rhythmik, welche die unwiderstehliche Art der volkstümlichen Personen Bibi und Delfa charakterisiert, aber für die tragischen Personen verklärte Lamenti findet.

Die Partie des Acrimante, man ahnt es, ist besonders reich, und die Instrumente verstärken in bemerkenswerter Weise den Sinn seiner gesungenen Worte sowie die dramatische Spannung, in der er sich befindet.

Das Werk, das unzählige Schönheiten enthält, musste gekürzt werden, um den für eine moderne Aufführung möglichen Proportionen gerecht zu werden.

Ein Zeitgenosse Melanis, der Maler Salvator Rosa, der eine der römischen Aufführungen bei den Prinzen Colonna besucht hatte, beklagte die riesigen Ausmaße des Werkes. Ohne Striche würde die Aufführung vier Stunden dauern.

Wenn man eine Periode der Kunst wirklich „barock“ nennen kann, dann ist es die italienische Oper des 17. Jahrhunderts. Der menschliche Ausdruck transzendiert in die raffiniertesten Kunstformen.



Don Juan geht zur Oper

Der Librettist der Oper „L'empio punito“, Filippo Acciaiuoli, geboren in Rom und ausgebildet am Collegio Romano, gehörte einer wohlhabenden adligen Familie an und war der Bruder eines Kardinals. In Florenz war er dadurch bekannt, dass er als Mitglied der Accademia degli Immobili zu einer aus Adligen bestehenden Tanzgruppe gehörte. Er war ein abenteuerlustiger Geist, den es zu jahrelangem Umherziehen in weit entfernte und sogar exotische Länder trieb. Er war in den höchsten sozialen und kulturellen Schichten gern gesehen, genoss die Protektion von Fernando de' Medici und Christine von Schweden und wurde schließlich in die literarische Akademie „Arcadia“ aufgenommen. Zurück in Rom, zeigte sich bald seine Leidenschaft für das Musiktheater. Er schrieb und realisierte unter anderem die Stücke „Il girello“ und „L'empio punito“, die von den Brüdern Jacopo bzw. Alessandro Melani vertont wurden. Besonders in „L'empio punito“ zeigt sich Acciaiuolis Vorliebe für große szenische Effekte und den Einsatz Aufsehen erregender Maschinen, die er im Übrigen selbst erfand und entwickelte. Im Libretto sind 12 Szenenwechsel und der Einsatz von 3 Maschinen vorgesehen: ein kenternes Schiff, das Boot von Caronte, dem Totenfährmann und die fliegende Statue des Tidemo. Die Geschichte spielt nicht, wie

bei den vielen anderen Don-Juan-Stücken üblich, zwischen Neapel, Sevilla und Kastilien in einer nicht bestimmten, aber nahe gelegenen Zeit. Stattdessen wird sie in ein fantastisches, opernhafte pseudoklassisches Umfeld verlegt, nach Pella, an den Hof eines Königs von Mazedonien mit dem Namen Atrace.

Der Komponist Alessandro Melani war erst kurz zuvor, im Herbst 1667, dazu berufen worden, die Kapelle von Santa Maria Maggiore zu leiten. Möglicherweise nützte es ihm, aus Pistoia zu stammen und von einem Verwandten des regierenden Papstes Rospiglioso getauft worden zu sein. Er war damals gerade um die 30 Jahre alt, hatte aber schon kirchenmusikalische Erfahrungen durch seine seit der Jugend andauernde Tätigkeit als Kantor in Pistoia und später als Kapellmeister in Ferrara. Für die Aufführung der Oper hatte Melani offenbar einige der besten Sänger seiner Zeit zur Verfügung. Es ist wahrscheinlich, dass der Sopranist Giuseppe Fede und ein anderer, wie Fede Kastrat, die Partien von Acrimante und Cloridoro interpretiert haben. Der Brauch des Kastratentums hatte sich schon einige Jahrzehnte zuvor in Rom durchgesetzt. Die Gesangsstimmen dieser Kastraten müssen etwas schärfer und heller geklungen haben als die der weiblichen Gegenparte Ipomene und Atamira. Und in der Tat sind überall dort, wo die Frauen mit den männlichen Figuren Duette haben,

L'EMPIO PUNITO

deren Stimmen oberhalb derjenigen von Ipomene und Atamira gesetzt. Atrace, die würdevollste und vielleicht reifste Figur, ist ein Bass. Das Buffo-Paar besteht aus Bibi, der ebenfalls ein Bass ist, und der Amme Delfa, die von einem Tenor gesungen wird. Das entspricht einer Operntradition, die den komischen Partien der Alten das meckernde Timbre eines Tenors zuwies. Atamira, konstantes Gegenstück zu Acrimante, ist die Figur, der Text und Musik die dramatischste Kraft geben. Im Lamento „Piangete, occhi, piangete“ („Weint, Augen, weint“) beispielsweise, das sie singt, kurz nachdem sie von Acrimante zurück-

gewiesen wurde, setzt sie sich mit größter dramatischer Kraft durch. Es beginnt im 4/4-Takt, wird von den Geigen wirksam kontrapunktiert und von einem rezitativen Einschub unterbrochen, bevor es in einen ausgedehnten 3/2-Takt übergeht, die ihr allmähliches Nachgeben an Schlaf und Müdigkeit begleiten. Melanis musikalische Sprache ist abwechslungsreich und prägnant. Sie zeigt, wie gelenkig und beweglich der musikalische Fluss der Oper des 17. Jahrhunderts war, und wie weit noch entfernt von der strengen Gegenüberstellung von Arie und Rezitativ, die im folgenden 18. Jahrhundert vorherrschte. (Nino Pirrotta)



Acrimante entzündet das Feuer

Ein Gespräch mit dem Regisseur Eric Vigner

Im Gegensatz zu Tirso de Molinas Don-Juan-Drama „El Burlador de Sevilla“, der ersten bekannten Auseinandersetzung mit dem Stoff auf dem Theater, oder Mozarts „Don Giovanni“ enthält „L'empio punito“ kaum Hinweise auf Ort und Zeit der Handlung. Allenfalls lässt sie sich an einem pseudoantiken Fürstenhof im Mittelmeerraum vermuten.

Wo spielt die Oper in Ihrer Inszenierung?

Diese Oper kann für meine Begriffe nur im Orient spielen. Ihre ganze Atmosphäre und die Abgeschlossenheit von Atraces Reich sprechen für eine orientalische Welt und orientalisches Denken. Im 17. und 18. Jahrhundert herrschte in den europäischen Ländern, speziell in Italien, eine große Faszination vom Orient. Italien hatte ja die Türken, das damalige osmanische Reich, direkt vor der Haustür. Trotz dieser territorialen Nähe barg der Orient auf Grund seiner kulturellen Andersartigkeit eine Fülle von Geheimnissen. An das Interesse an allem Türkischen hatten sich auch Vorstellungen und Fantasien bezüglich Erotik und Sinnlichkeit geknüpft. Denken wir nur an die Existenz des Serails, das an westlichen Höfen Neugier erweckte. Andererseits verbindet sich mit dem Bild vom Orient auch eine gewisse Form der Grausamkeit, des Unausgesprochenen, Ver-

borgenen und Schattenhaften. Das Theater des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. Molière, nimmt sich mit Vorliebe orientalischer Sujets an, um in deren spielerische Fantasie und erotische Motivation hineinzutauchen. Das ging Librettisten und Komponisten dieser Zeit nicht anders.

Das originale Libretto zu „L'empio punito“ ist weitschweifig und nicht immer leicht zu verstehen. Für Ihre Inszenierung der Oper haben Sie mit Christophe Rousset eine Bearbeitung vorgenommen?

Filippo Acciaiuoli ist ein sehr starker Dichter mit einer schönen und bildhaften lyrischen Sprache. Wie wir wissen, ist im 17.



Jahrhundert die Metaphorik sehr gebräuchlich, denn man konnte nicht alles offen auf dem Theater sagen, was man meinte. Deshalb wurde vieles in poetische Bilder gekleidet. Die findet man auch in Acciaiuolis Textbuch wieder. Dieses vorklassische Libretto ist wesentlich umfangreicher und verwirrender und beinhaltet viel mehr kleinere Rollen als das in der jetzt vorliegenden Form der Fall ist. Wir haben versucht, die Handlung zu verschlanken, so dass sie sich vor allem um die Hauptfiguren herum dreht. Eine ganz klare, lineare und kontinuierliche Handlung existiert aber nicht, auch nicht in der originalen Gestalt. Es gibt weder konkrete Orte und Räume, noch genau nachvollziehbare Zeitverläufe. Wir haben es hier vielmehr mit einer Bewegung zu tun, die nicht aufhört.

Wie wäre der Raum, in dem die Handlung spielt, dann zu definieren?

Der Raum ist Ur-Materie. Er ist vergleichbar mit Gold, das noch nicht behandelt worden ist – eine harte, kompakte Materie, in der ungeheuer viel Kraft steckt. Es ist eine in sich abgeschlossene, geschützte Welt mit ihren eigenen Gesetzen, die uns da begegnet, eine Art goldener Käfig. Dieses anfängliche Reich Atraces ist sehr klar und überschaubar im Denken seiner Bewohner. In diese „heile“ Welt dringt Acrimante von außen ein – wie eine kleine schwarze Schlange aus der Wüste. Damit infiltriert sich

in das Innere dieser Welt, die so unzerstörbar scheint, eine starke Energie, welche ihre Struktur von innen her auflöst. Denn jede Stückfigur, die mit Acrimante in Kontakt kommt, erlebt eine absolute Veränderung an sich selbst und in der Beziehung zu anderen. Es geht eine wirkliche Revolution vorstatten: Alle Gesetze, alle Strukturen, alle bisherigen Überzeugungen werden von diesem Moment an aufgebrochen und in Frage gestellt. Das „Gift“ der „Schlange“ wirkt.

Was für ein Charakter ist Acrimante, dieser „Verwandte“ der Don-Juan-Figur?

Ich sehe Acrimante vor allem als den Träger eines politischen Projekts, welches über das Gefühl, die Lust, die Liebe in ihrem absoluten Sinne realisiert wird. Doch Liebe im absoluten Sinn führt zum Tod. Er ist gleichsam eine poetische Kraft, die Kraft der Kunst. Als Künstler macht er sein Leben zu seinem Werk; er inszeniert selbst seinen Tod. Die Faszination, die von ihm ausgeht, überdauert seinen Tod. Er stirbt, aber mit Leidenschaft. Die Personen, die am Schluss übrig bleiben und von Strafe reden, sind eigentlich selbst die Bestraften. Acrimante ist erschienen und wieder verschwunden. Nun lässt er die übrig Gebliebenen mit ihrem Schicksal allein. Sie alle haben schon Veränderungen vollzogen, denn sie haben das Gift bereits in sich. Ihre Vision von der Welt, die sie zu Beginn hatten, ist zutiefst erschüttert durch die Vibration, welche Acrimante in

diese Welt hineingebracht hat. Er allein ist dazu in der Lage, weil er völlig frei und unabhängig ist. Er ist ein Künstler im wirklichen Sinn: ein Erfinder, ein Schöpfer. Was er bewirkt, ist eine Form der Utopie, und er ist der Träger dieser Utopie.

Welche szenischen Mittel unterstützen diese Ideen?

Eine universelle künstlerische Palette: Zunächst erscheint die ganze Bühne in Gold. Die verschiedenfarbigen Kostüme ergeben in ihrer Gesamtheit die Farben des Regenbogens. Schatten und Licht spielen eine große Rolle in dieser Geschichte von ständigem Kommen und Gehen. So spielt der erste Akt in einer Welt, die noch im Schatten liegt. Das Gold ist noch nicht aktiviert. Im Laufe des Stückes kommt Licht in diese Welt – durch Acrimante. Er selbst ist schwarz gekleidet, aber trägt durch sein Wesen das Licht in diese Welt hinein; er entzündet sie, so dass sie von innen heraus leuchtet. Auch im übertragenen Sinn wird es hell: Jede der Figuren lernt etwas über sich selbst. Wie ein farbenfroher Teppich soll aus einem durchgehenden Faden ein vielfarbiges Gewebe von Beziehungen entstehen. Der Weber ist Acrimante, der die Beziehungen kreiert. Die Personen sind durch die Farben der Kostüme gut zu identifizieren und die Beziehungen zu erkennen. Es gibt zwei hauptsächliche Gegenspieler: Acrimante trägt schwarz, Atrace weiß; ihr Äußeres ist ebenso

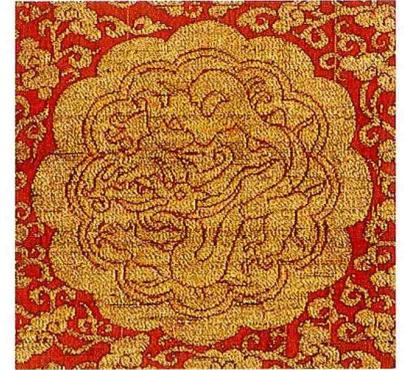
paradox wie das Leben. Atrace wähnt sich frei, vor allem frei von Liebe, weil er sie noch nie kennen gelernt hat und diese Möglichkeit für sich ablehnt. Ebenso absolut in ihrem Anspruch ist Atamira, nur will sie genau das Gegenteil. Sie will unbedingt lieben und verfolgt deshalb Acrimante. Als Atrace mit ihr in Kontakt kommt, erfolgt die „Ansteckung“: Er verliebt sich wahnsinnig, und das Erlebnis der Liebe erschüttert ihn ganz tief. Die anderen Personen, Ipomene und Cloridoro, erleben ebenfalls ihre Liebe neu und konfliktreich. Das alles passiert wie in einer Kettenreaktion, die Acrimante in Gang gesetzt hat. Er ist kein Übeltäter schlechthin, sondern er verkörpert das Leben mit all seinen Facetten.

Diese Feststellung ist wesentlich vielschichtiger als der Titel „Der bestrafte Gottlose“ vermuten lässt ...

Diese Oper ist ein sehr lebendiges, sinnliches und sehr brillantes Werk, das für den Karneval in Rom komponiert wurde. Der Don-Juan-Stoff war damals in Italien allgegenwärtig, und Melani und sein Librettist haben daraus etwas sehr Persönliches gemacht. Man darf sich auf keinen Fall den Don Giovanni von Mozart und Da Ponte vorstellen, wenn man sich mit „L'empio punito“ befasst. Diese Oper ist ein Jahrhundert früher entstanden und ist etwas völlig anderes. Als Theaterregisseur fasziniert mich natürlich

die Ästhetik des Barock, weil die Künstler in dieser Zeit dabei waren, etwas Großes zu erfinden, das Theater im Sinne der Neuzeit. Es war die Geburtszeit der Oper.

Leider gibt es keine Zeugnisse darüber, wie das Stück zur Uraufführung inszeniert worden ist. Man hat ein Material in der Hand, das aus Textbuch und Noten besteht und inszeniert als Künstler des 21. Jahrhunderts eine Bühnenhandlung. Das ist sehr abenteuerlich – für Regisseur und Zuschauer.



Die Symbolik der Schlange ist polyvalent: Als ein Tier, das tötet, ist sie Tod und Zerstörung; als eines, das periodisch seine Haut erneuert, ist sie Leben und Auferstehung. Sie hat die weiblichen Charakteristika des Geheimnisvollen, Rätselhaften und Intuitiven; sie ist das Unberechenbare, das sich zeigt und plötzlich wieder verschwindet. Die Schlange wurde auch für zweigeschlechtlich gehalten, ist das Attribut aller aus sich selbst heraus schaffenden Götter und steht für die schöpferische Kraft der Erde. Da sie unter der Erde lebt, hat sie Verbindung mit der Unterwelt und Zugang zu den Mächten der Allwissenheit und Zauberkraft der Toten. Sie ist der Feind der Sonne und aller solaren und spirituellen Mächte und steht für die dunklen Kräfte der Menschheit. Hier sind das Positive und das Negative, Licht und Finsternis im Widerstreit miteinander. Sie bedeutet auch ursprünglich Instinkt-Natur, die aufwallende Lebenskraft, unkontrolliert und undifferenziert; potenzielle Energie; animierender Geist. Sie ist ein Vermittler zwischen Himmel und Erde, Erde und Unterwelt. Sie ist Weisheit; Macht; List; Heimtücke; Verschlagenheit; Finsternis; das Böse, die Verdorbenheit und der Versucher. Sie ist die personifizierte Schicksalsmacht, behände wie das Unglück, mutwillig wie die Vergeltung, unbegreiflich wie das Schicksal. Kosmologisch gesehen ist die Schlange der Urozean, von dem alles ausgeht und in den alles zurückkehrt, das ananfängliche und undifferenzierte Chaos. Da sich die Schlange ohne Beine oder Flügel bewegt, symbolisiert sie den alles durchdringenden Geist; ist sie die innere Natur des Menschen und das Gewissen. Sie kann auch eine Erscheinungsform böser Mächte wie Hexen oder Zauberer sein und so den bösen und verderbten Aspekt der Natur darstellen. Sie steht für die Leidenschaften, die sowohl das männliche als auch das weibliche Prinzip beleben. (Lexikon alter Symbole.)

Vorstellungen vom Orient sind oft mit Klischees behaftet, die Geschichten aus „Tausendundeiner Nacht“ ähnlich sind: Sultane in prunkvollen Gemächern von schönen Frauen umgeben – eine Atmosphäre voller Sinnlichkeit.

Vom Morgenland ging zu allen Zeiten ein starker exotischer Reiz aus.

Zum Beispiel erschien 1704 der erste Band mit Erzählungen aus „Tausendundeine Nacht“ in französischer Übersetzung und erreichte innerhalb kürzester Zeit eine außergewöhnliche Popularität. Diesem Einfluss konnten sich Dichter und Literaten nicht entziehen. So entstanden bis heute immer neue Werke, welche die Atmosphäre von „Tausendundeiner Nacht“ beschwören.

Der Festsaal war leer; das nachlassende Licht der Lampen warf einen geheimnisvollen Schimmer auf Soliman, der blass, mit glühenden Augen und zitternden, farblosen Lippen dasaß. Eine seltsame Mattigkeit befahl ihn: Balkis beobachtete ihn mit einem zweideutigen Lächeln.

Plötzlich besann er sich wieder ... und sprang von seinem Lager hoch. „Frau!“ rief er aus. „Hofft nicht, noch länger mit der Liebe eines Königs scherzen zu können ...; die Nacht deckt uns mit ihren Schleiern, Geheimnis umgibt uns, eine glühende Flamme lodert in meinem ganzen Körper, Wut und Leidenschaft machen mich trunken. Diese Stunde gehört mir, und wenn Ihr es ehrlich meint, dann enthaltet Ihr mir nicht länger ein so teuer erkaufte Glück vor. Ihr sollt herrschen, frei sein, aber stoßt nicht einen Fürsten zurück, der sich Euch ausliefert, den Verlangen verzehrt und der in diesem Augenblick mit den Mächten der Hölle um Euch kämpfen würde.“ Verwirrt und mit

klopfendem Herzen schlug Balkis die Augen nieder und antwortete: „Lasst mir Zeit, mich zu besinnen; diese Sprache ist neu für mich ...“ „Nein!“ unterbrach sie Soliman bezaubert, indem er vollends den Kelch leerte, aus dem er soviel Kühnheit schöpfte; „nein, meine Geduld ist zu Ende. Für mich geht es um Leben oder Tod. Frau, du wirst mir gehören, das schwöre ich. Wenn du mich betrügst ... werde ich mich rächen; wenn du mich liebst, wird mir eine ewige Liebe deine Vergebung erkaufen.“

Er streckte die Hände aus, um das junge Mädchen zu umfassen, doch er umarmte nur einen Schatten; die Königin war langsam zurückgewichen, und Daouds Sohn ließ seine Arme schlaff herabfallen. Sein Kopf sank nach vorn; schweigend und von einem plötzlichen Zittern erfasst ließ er sich auf seinen Sitz niedersinken. Seine erstaunten Augen öffneten sich mühsam, das Verlangen erstarb in seiner Brust, in seinem Kopf drehten sich die Dinge. Sein dumpfes, fahles, von einem schwarzen

Bart umrahmtes Gesicht spiegelte ein unbestimmbares Entsetzen; seine Lippen öffneten sich, ohne einen Ton hervorzubringen, und sein vom Gewicht des Turbans schwerer Kopf fiel auf die Kissen des Lagers nieder. Unsichtbare, drückende Fesseln würgten ihn, er wollte sie in Gedanken abschütteln, aber seine Glieder gehorchten der nur eingebildeten Anstrengung nicht mehr. Die Königin näherte sich ihm langsam und ernst. Grauen packte ihn, als er sie vor sich stehen sah, die Wangen auf die abgewinkelten Finger gelegt, während sie mit der anderen Hand den Ellbogen stützte. Sie beobachtete ihn. Er hörte noch, wie sie sprach und sagte: „Das Betäubungsmittel wirkt ...“

Die schwarzen Pupillen Solimans kreisten in der weißen Höhe seiner Sphinxaugen, aber er blieb reglos liegen.

„Also gut“, fuhr sie fort, „ich gehorche, ich gebe nach, ich bin Euer! ...“

Sie kniete nieder und berührte die eisige Hand Solimans, der einen tiefen Seufzer ausstieß.

Eben wollte sie wieder zum Sprechen ansetzen, da fiel Solimans Kopf zurück, seine Halsmuskeln entspannten, sein Mund öffnete sich, die halbgeschlossenen Augen wurden trübe; seine Seele war in das Reich der Träume entflohen.

Alles schlief im Palast von Millo, ausgenommen die Diener der Königin von Saba, die ihren Gastgeber eingeschlafert hatten. In der Ferne grollte der Donner, Blitze durchzuckten den schwarzen Himmel, die entfesselten Winde peitschten den Regen gegen die Berge.

(Gérard de Nerval)



Die Epoche des Barock

Ausdruck eines Lebensgefühls

Trotz Dreißigjährigem Krieg und allen schon vorangegangenen blutigen Auseinandersetzungen in vielen Ländern, trotz der verheerenden Türkenkriege, trotz aller todeshungrigen Pestseuchen, die den Kontinent heimsuchten, und trotz der von der Gegenreformation heraufbeschworenen, unheimlichen Macht der Inquisition wurde das Barockzeitalter zum bisher glanzvollsten Theater-Zeitalter für ganz Europa.

Natürlich trug die absolutistische Prachtentfaltung an den Fürstenhöfen der einzelnen Macht-Zentren viel zum Aufblühen des Barocktheaters bei, weil es von den Staatskernern vielfach als Macht-Repräsentation anerkannt und ausgestaltet wurde. Aber auch sonst erschienen die gesamte geistige Struktur dieser Epoche und die von ihr geprägte Lebensform zum Theatralischen schlechthin disponiert. Dieses extravertierte Zeitalter ist ja immer auf der Suche nach Selbstdarstellung, Selbstdarbietung, nach Selbstbestätigung durch übersteigernde Spiegelung und Repräsentation.

Der Barockmensch (eben weil er sich gar nicht mehr sicher fühlt) steht immer auf der Bühne des Lebens und spielt – und wird gespielt. Wie jedoch das von „Fortuna“ abhängige Dasein in der ständigen Bedrohung des gefahrenumbrandeten Barockzeitalters immer gleichzeitig in Vorstoß und

Gegenwehr, in Lebensgier und Todesbängnis sich fortbewegte, so ist die Ambivalenz und das Bewusstsein der Tatsache, dass jedes Gute zugleich ein Böses in sich schließt und umgekehrt, die Grundform alles barocken Gestaltens in den Künsten und in der Politik, im Denken und im Spielen.

Alle Überdimensionierungen des Barocktheaters und der Barockarchitektur, die dem Zeitalter der Aufklärung und der Klassik dann als Schnörkelwerk und Willkür erscheinen, sind in Wahrheit nur die Spiegelung dieses in Not und Kampf, in täglicher Bedrohung und in Hingabe an das Göttlichste wie an das Sinnlichste, an das Edelste wie gleichzeitig an das Brutalste ausgeformten Spannungs- und Zwiespaltwesens. Verherrlichung und Verewigung auf der einen Seite, Kritik und Persiflage auf der anderen: Das sind die irdischen Pole, um die die Gestaltungsmöglichkeiten des Barocktheaters immer wieder kreisen. Man ist aber auch immer der Bangnis bewusst, dass all dies Irdische überschnell entswinde oder dass die Schicksalsgewalt des Göttlichen mitten in Erhöhungen des Daseins bitterste Erniedrigungen schleudre. Heorismus und Skepsis wachsen aus der gleichen Wurzel. Glaube und Verwerfung, Pose des Irdischen und Entlarvung vor dem Göttlichen oder dem Satanischen: Sie stehen hier dicht nebeneinander.

(Heinz Kindermann)

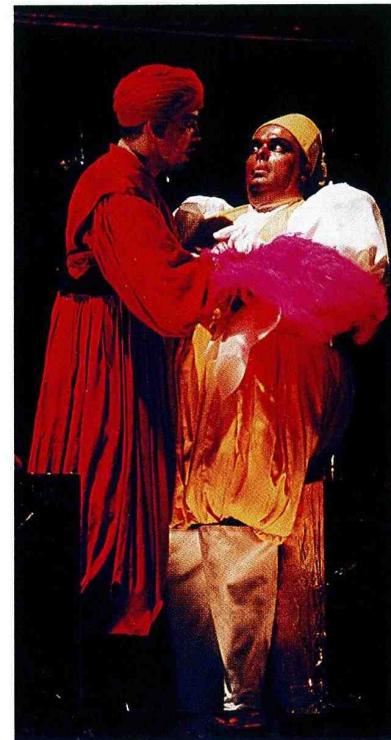
L'EMPIO PUNITO

Rom – Barockstadt par excellence

Eine geistige und politische Größe eigener Art in Italien war das Papsttum, das gestärkt aus den Reformationskämpfen des 16. Jahrhunderts herausgekommen war. Die siegreiche Gegenreformation hatte Rom zum Ausgangspunkt einer neuen religiösen Bewegung gemacht. Rom stellte sich mit dem Anspruch größter repräsentativer Prachtentfaltung als Hauptstadt des katholischen Christentums dar. Zugleich war es das strategische Zentrum des Jesuitenordens, über dessen weit verzweigte Aktivitäten sich der Einfluss der römischen Kirche auch in den politischen Machtzentralen Europas Geltung verschaffte. Aus solchem Geist heraus machte Maffeo Barberini, der 1623 als Urban VIII. den Papstthron bestieg, Rom zur Barockstadt par excellence.

Der „neue Stil“, der von Rom ausging, war eine Wendung zum Klassischen, zu Ordnung, Maß und Klarheit, aber auch zu Sinnenfreude, Heiterkeit und zur großen theatralen Pathosgebärde. Dem Ziel der Verbreitung des rechten Glaubens, dem die barocke Kunst von den Trägern der Gegenreformation rigoros unterworfen wurde, entsprach die Verständlichkeit der Bildersprache, deren emotionale Zugänglichkeit und ikonografische Eindeutigkeit. Für das Theater waren die allgemeinen Tendenzen der Kunstentwicklung nur förderlich, war doch der barocke Stil insgesamt von einem theatralen Grundgestus geprägt. Wie in der

Architektur und in der Malerei ergaben sich die entscheidenden Impulse für das italienische Barocktheater aus Entwicklungsansätzen, die sich bereits in der Spätphase der Renaissance abzeichneten. Das gilt für die drei großen Beiträge Italiens zum europäischen Barocktheater: für die Commedia dell'arte, für die Oper und auch für die epochemachenden Leistungen der italienischen Theaterarchitekten, die mit der Erfindung der Kulisse das Grundelement der barocken Bühnenästhetik schufen.



„Dramma per musica“

Für die Entwicklung der barocken Bühnenkunst war die Oper von elementarer Bedeutung. Nahezu alle wesentlichen Bühnentechnischen Erfindungen der Zeit, Dekorationstechniken und Bühnenmaschinerie, dienten in erster Linie den großen Prunkinszenierungen des „dramma per musica“: der venezianischen, der römischen und der Florentinischen Oper. Der Begriff „opera“ ist in Italien seit 1639 üblich.

Die frühen Opern waren im „stile recitativo“ komponiert. Der Sologesang folgte frei fließend dem dramatischen Text, dazwischen lagen größere Chorpartien. Aus der Bindung dieser ersten Opern an pastorale Stoffe entwickelte sich eine lange wirksame Gattungskonvention. Ihren ersten großen Meister fand die italienische Oper in Claudio Monteverdi (1568–1643). Mit seinen 1607 und 1608 für Mantua komponierten Werken „Orfeo“ und „Arianna“ schuf er für die junge Theatergattung einen neuen musikalischen Rahmen. Die strenge Rezitativform der Florentiner Oper wurde erweitert durch die Verwendung anderer Liedformen wie Arien, Strophenlieder und polyphone Madrigale, insbesondere auch durch die Verwendung selbständiger Instrumentalmusik. Ouvertüren und Leitmotive akzentuierten die dramaturgische Struktur.

Während diese neuen musikdramatischen Werke in Mantua noch vor einem kleinen akademischen bzw. höfischen Publikum

aufgeführt wurden, fanden in Rom Aufführungen vor einem Publikum von nahezu 3000 Menschen statt; so im Theater der Barberini, das 1632 mit Giulio Rospigliosis und Stefano Landis Oper „Il Sant' Alessio“ eröffnet wurde. Der Einsatz päpstlicher Orchester und des Chores ermöglichte für die römische Oper von Beginn an einen aufwändigen musikalischen Stil.

Sehr bald nutzte die Oper alle Möglichkeiten der Bühnentechnischen Maschinerie. Es entwickelte sich eine thematische Vielfalt, die dem Spektrum des dramatischen Genres entsprach. Die Oper wurde zur Gebrauchskunst; dies galt für die Musik wie für die Libretti, mit denen ein neues literarisches Genre kreiert wurde. Mit der theatralen Attraktivität und Popularität der Oper konnte das dramatische Schauspiel in keiner Weise konkurrieren. So war es auch die Oper, die alle bedeutenden Bühnenkünstler an sich zog. Sehr bald fand die italienische Oper den Weg hinaus über die Landesgrenzen. (Manfred Brauneck)



L'EMPIO PUNITO

Der Don-Juan-Stoff im Musiktheater (Auswahl)

1669, Rom: **L'empio punito**

Musik: Alessandro Melani, Libretto: Filippo Acciaiuoli

1713, Paris: **Le festin de Pierre**

Musik: Le Tellier, Libretto: anonym

1734, Brunn: **La Pravità castigata**, Musik:

Eustachio Bambini, Libretto: anonym

1761, Wien: **Le festin de Pierre** (Ballett)

Musik: Christoph Willibald Gluck, Libretto: Gasparo Angiolini

1777, Prag: **Il Convitato di pietra o sia Il Dissoluto**, Musik: Vincenzo Righini, Libretto:

Nunziato Porto

1783, Neapel: **Il Convitato di pietra**

Musik: Giacomo Tritto, Libretto: Giovanni Battista Lorenzi

1784, Venedig: **Il Don Giovanni**

Musik: Gioacchino Albertini, Libretto: anonym

1787, Venedig: **Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra**, Musik: Giuseppe

Gazzaniga, Libretto: Giovanni Bertati

1787, Prag: **Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni**, Musik: Wolfgang Amadeus

Mozart, Libretto: Lorenzo Da Ponte

1802, Venedig: **Il Convitato di pietra**

Musik: Francesco Gardi, Libretto: Giuseppe Maria Foppa

1832, Viareggio: **Il Convitato di pietra**

Musik: Giovanni Pacini, Libretto: Giuseppe Maria Foppa

Musik: A. Ruppert, Libretto: U. Heinrich

1863-69, St. Petersburg: **Der steinerne**

Gast

Musik/Libretto: Alexander Dargomyshski

1875: **La jeunesse de Don Juan**

Musik: Antony de Choudens, Libretto: Louis Marie Alexandre Gallet

1914, Mailand: **L'ombra di Don Giovanni**

Musik: Franko Alfano, Libretto: Ettore Moschino

1914, Leipzig: **Don Juans letztes Abenteurer**, Musik: Paul Graener, Libretto: Otto

Anthes

1928, Weimar: **Don Juans Sohn**

Musik/Libretto: Hermann Wunsch

1930, Ansbach: **Don Juan in der Fremde**

Musik: Hans Haug, Libretto: Dominique Müller

1933, Mailand: **Una Partita**, Musik:

Riccardo Zandonai, Libretto: Arturo Rossato

1937, London: **Don Juan de Manara**

Musik: Eugène Goossens, Libretto: Enoch Arnold Bennett

1971: **Don Juan**, Musik/Libretto: Juan Manén

1973, Bonn: **Das wahrhaftige Ende des Don Giovanni**, Musik: Renato de Grandis

1981, Laxenburg/Wien: **Don Juan und Faust**, Musik: Nico Dostal, Libretto: Peter

Herz

1983, Wien: **Don Juan – Ein Rebell für alle Zeiten**, Musik: Miro Belamari, Libretto

nach Tirso de Molina

1996: **Don Juan kommt aus dem Krieg**

Musik: A. Ruppert, Libretto: U. Heinrich

Der Typ Don Juan

Mozarts Leporello zählt in seiner berühmten Registerarie Don Giovannis Eroberungen auf: allein in Spanien habe er tausendund-drei Frauen verführt. Eine ähnlich verführerische Wirkung scheint der Stoff auf die Interpreten dreier Jahrhunderte ausgeübt zu haben. Die Bibliografien zum Don Juan-Stoff stellen stattliche Bücher dar.



Don Juan ist keine historische Figur, sondern ein literarischer Typus, der die dichterische Fantasie der Autoren bis in unsere Zeit immer wieder herausgefordert hat. Im populären Verständnis, das sich um die unterschiedlichen Deutungen der kaum überschaubaren Don Juan-Gestalten nicht kümmert, gilt Don Juan als der männliche Mann mit ausgeprägtem Sexualtrieb, als Frauenheld, Schürzenjäger und Verführer, der von den Reizen der verschiedensten Frauen immer wieder entflammt und dem Treue ein Fremdwort ist.

Beim Don Juan-Stoff verbindet sich z.B. das Motiv des extensiven Verführers, den es von einer Frau zur anderen zieht, mit dem des himmlischen Strafgerichts. Diese Motivkombination, die den verschiedenartigsten

Gestaltungen zugrunde liegt, ist ein Konstrukt, ein abstraktes Handlungsgerüst, das erst in der jeweiligen Ausgestaltung in dem einzelnen Werk seine lebendige Form, seine besondere Bedeutung gewinnt.

Don Juan ist eine Erfindung des 17. Jahrhunderts, er verdankt seine Geburt auf dem Theater der dichterischen Phantasie des Mercedarier-Mönchs Gabriel Tellez, der unter dem Pseudonym Tirso de Molina 1613 die dramatische Geschichte vom Verführer und Spötter ersann, dessen Lebensweise die Rache der Gesellschaft und des christlichen Gottes herausforderte. Seine comedia „El burlador de Sevilla y convidado de piedra“, die das Motiv des rastlosen sinnlichen Verführers, des auf den Augenblick bezogenen Genussmenschen mit dem der metaphysischen Rache zum Don Juan-Stoff verbindet, setzt die rigide Moral des Christentums, die Sexualität tabuisiert, die einen absoluten Gegensatz zwischen Geist und Sinnlichkeit konstruiert, betrachtet den freien erotischen Genuss als Frevel, als Sünde wider den Geist, wider das göttliche Gebot. Andererseits prägt der Geist der Renaissance, die das große Individuum feiert, die willensstarke Persönlichkeit, die sich dem mittelalterlichen Ordo-Gedanken widersetzt, den Don Juan-Stoff. Wie Faust stellt sich auch Don Juan als Rebell dar, der durch seinen Existenzentwurf selbst die gesellschaftlichen Normen und Anschauungen in Frage stellt.

(Hiltrud Gnüg)

L'EMPIO PUNITO

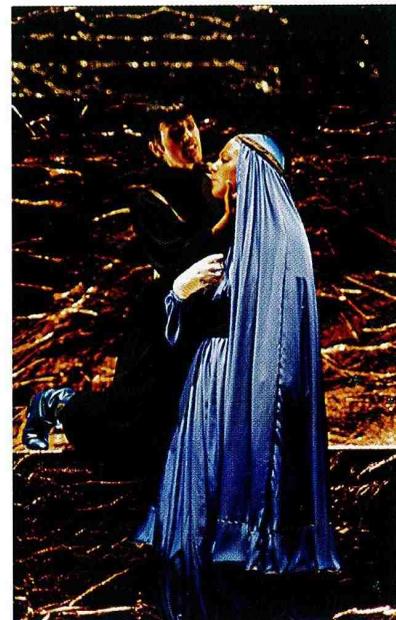
Don Juan als Künstler

Ist nicht jede Kunst, über die barocke Kunst hinaus, ihrem Wesen nach barock, das heißt donjuanesk? Damit ist das Ende Don Juans, der am steinernen Arm des Komturs den Flammen und dem Tod geweiht ist, vielleicht nicht bloß eine konventionelle moralische Verurteilung zur Befriedigung der Gläubigen und der Konformisten. Man könnte in diesem eigentlich ekstatischen Ende eher das Ende des *Mannes* sehen, damit vom Verführer die Musik überdauern kann. Damit die tiefere Bedeutung des Mythos hervortreten kann: Die *Verführung* ist die *Sublimierung*. Don Juan wäre demnach Molière selbst, ein Virtuose der theatralischen Rhetorik. Oder besser noch, Don Juan ist Mozart, der den juristischen Sinn der Legende transzendiert und die sublimale Freude eines Lebens sichtbar werden lässt, das als eine Abfolge von Konstruktionen, Innovationen und Befreiungen geführt wird. Steckt in diesem Rausch Liebe, so ist es die Liebe, ein offenes Werk gestalten zu können. Ein zwangsläufig phallisches Vermögen, das die versteinerte Macht des moralischen Stereotyps einbezieht, aus ihr herauswächst und sie übersteigt. Don Juan ist nicht entsetzt, als er erkennt, dass er, der gottlose Verführer, einer Macht unterliegen muss, die er leugnet.

Als Künstler ist er nicht einmal diesem Zustand der Verlassenheit ausgeliefert, den Christus erlebte, als er sich von seinem Vater

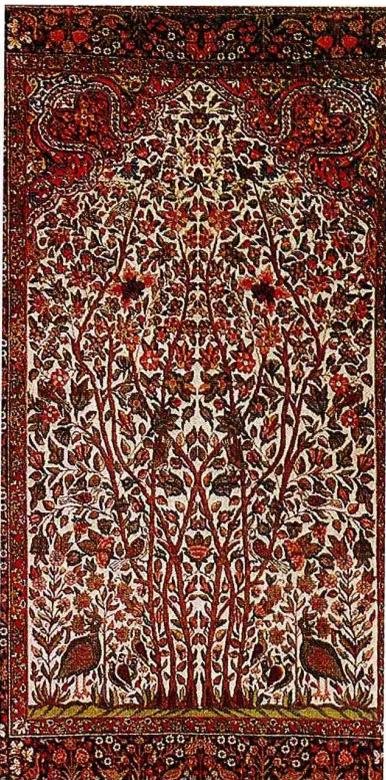
verlassen sah. Don Juan, der Verführer-Sublimierer, der vorläufige Herr über ein endloses unbestimmtes Werk, ist vielleicht bloß leicht enttäuscht, als er erkennt, wie singulär, wie unvermittelbar und unvergleichbar seine Kunst, seine Erotik und seine Musik ist. Wie absolut und unhintergebar das Gesetz als Macht des Todes, Macht des Toten, ist und wie sehr es die höchste Gewähr für die Gemeinschaft, ihren Zusammenhalt und ihre Erdschwere darstellt. Und dabei wollte ich (euch) aus dieser Hölle herausführen ... – so lautet vielleicht die einzige Verbitterung des bestraften Verführers, der seine Suche nach der Schönheit deshalb doch nicht aufgibt.

(Julia Kristeva)



Metaphern in Arien

Im 16. Jahrhundert setzten die italienischen Poeten sowohl in der lyrischen als auch in der tragischen Dichtung Gleichnisse, Metaphern, Sinnbilder beinahe im Übermaß ein, und in den zwei darauf folgenden Jahrhunderten änderte sich daran wenig. Sie waren jedoch nicht die Einzigen. Eine Vorliebe für Gleichnisse zeigte sich schon in der spanischen Tragödie, und auch die französischen



Tragödien von Racine und Corneille – ja sogar die englischen – standen dem Kult der Metapher nicht fern. Darüber, oder besser dagegen, hat man Ströme von Tinte vergossen.

Dem allem zum Trotz herrschte das Gleichnis ungestört weiter bis hoch ins 18. Jahrhundert hinein; und selbstverständlich fand es Aufnahme auch in der Oper, als in Italien – im Gegensatz zu Spanien, Frankreich, England – die Musik den Großteil der Energie und der Ideen des Theaters in ihren Bann zu ziehen und zu absorbieren begann. Die Gleichnis-Arie war ein Meilenstein der Oper; sie wurde eine Institution, die mit nichts zu erschüttern war. Eine Art der Gleichnis-Arien nahm besonders breiten Raum ein: die Sturm-Arie, deren Besonderheit darin besteht, dass eine der handelnden Personen in einer bestimmten Situation und aufgrund ihres Gemütszustands moralische Betrachtungen anstellt (etwa die wechselnde Erscheinung des Meeres vergleicht mit den Launen des Schicksals oder mit der Wechselhaftigkeit des Menschen) oder mit dem Bild der stürmischen Fluten ihren eigenen leidenschaftlichen Aufruhr ausdrückt. Dahinter steckt eine typisch italienische oder, wenn man so will, fantastische Neigung, die Musik nicht nur zur Darstellung von Gefühlen, sondern auch zur Darstellung von Naturerscheinungen heranzuziehen: „Die Italiener wollen alle nur möglichen Arten von Arien, die die unterschiedlichen

L'EMPIO PUNITO

Bilder bringen, welche die Musik imstand ist hervorzurufen“, bemerkte De Brosses, ein französischer Memoirenschreiber des 18. Jahrhunderts, der sich besonders eingehend mit unserer Opernwelt auseinandersetzte. Wichtig ist jedoch noch ein weiterer Punkt. Dass die Instrumentalmusik eine Battaglia oder ein Unwetter zu beschreiben vermochte, war im 17. Jahrhundert bereits ein allgemein anerkanntes Prinzip. Was aber die Italiener wollten und im Grunde auch erreichten, betrifft den Gesang, der ebenfalls beschreiben sollte.

Im 17. Jahrhundert blieb es im Allgemeinen bei rudimentären Ansätzen zu einzelnen Elementen oder Teilen der späteren Sturm-Arie. Der Geschmack der Komponisten und Librettisten dieses Jahrhunderts neigte mehr zu idyllischen Bildern des Meeres und

besonders der Bäche: das ruhige Dahinfließen des Wassers, sein Murmeln und Glitzern. Und auch beim Wind war ihnen offensichtlich ein sanftes Lüftchen, ein liebliches Säuseln im Laub lieber als das Pfeifen und Heulen des Sturms. Das Gesangsvirtuosentum der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde im Übrigen auch von anderen Arientypen stimuliert: von der Trompeten-Arie zum Beispiel oder von den ersten Imitationen der Vogelstimmen, von Wut-, Rache- und Eifersuchtsszenen; und wenn in der Seicento-Oper die widersprüchlichen Leidenschaften der Figuren dargestellt wurden, dann geschah das in den Arien des Zweifels, die in Bezug auf den Gesang und zum Teil auch in psychologischer Hinsicht die direkten Vorläufer der Sturm-Arien waren.

(Rodolfo Celetti)

Zum Beispiel „L'empio punito“

Cessi di naufragar
un petto, che nel mar
di pene è quasi absorto
Vieni cauto nocchier guidalo in porto.

(Ipomene, II. Akt/12. Szene)

Di così bel giardino
Un custode fedele essere io volsi
Hebbi in potere i fior ma non li colsi.

(Atrace, III. Akt/9. Szene)

Damit mein Herz, das im Meer der
Qualen fast schon untergegangen ist,
aufhört Schiffbruch zu erleiden:
Komm, behutsamer Steuermann,
führe es in den Hafen.

Einem solch schönen Garten
wollte ich ein treuer Wächter sein.
Ich hatte die Blumen in meiner Gewalt,
doch ich pflückte sie nicht.

THE PLOT

Act 1 – Ipomene takes leave of her lover, Cloridoro, who is called away at Atracé's command.

In the meantime, Atamira appears, looking for her husband, Acrimante, who has left her. When she meets Acrimante, he rejects Atamira's passionate expressions of love, his sights already set on new amorous encounters.

As she laments her fate, Atamira is discovered by King Atracé. The latter, who was just stating the advantages of his life free from love and from the pain it entails, immediately falls in love with the tearful beauty and has her brought to his palace.

Ipomene, who has been left alone, expresses her sadness at Cloridoro's absence and arouses the interest of Acrimante, who is looking for his friend, Cloridoro.

In the meantime, Acrimante's servant, Bibi, courts Ipomene's former wet nurse, Delfa, who has difficulty in resisting his charm. Delfa is to help him to satisfy Acrimante's longing and make it possible for him to meet Ipomene. The maid is head over heels in love with Bibi and suggests an evening rendezvous on the balcony. Bibi gives Acrimante final instructions for the planned meeting with Ipomene and asks to borrow his elegant coat for his own date with Delfa.

Act 2 – Atracé and Cloridoro have been watching Bibi, but, nevertheless, in his master's coat, they take him for Acrimante on the way to a rendezvous in the palace.

Meanwhile, Acrimante laments the unswayable power of love. Whilst he is waiting for Ipomene, Bibi gives him his coat back. Now Acrimante tries to seduce Ipomene, but they are both interrupted by Bibi: Atracé has ordered Acrimante to go to him. Ipomene promises to wait for her admirer.

Atracé thinks he has been betrayed by Acrimante and Atamira. She cannot understand his reproaches and still hesitates to give in to the King's advances.

Atracé condemns Acrimante to death. However, Atamira resolves to save his life, despite the hurt Acrimante has caused her. She offers to carry out the death sentence for Atracé, using poison. Instead, however, she gives Acrimante, who has accepted death as

his fate, nothing more harmful than a sleeping pill. Meanwhile, Cloridoro thinks that Ipomene has cheated on him with Acrimante and reproaches her for being unfaithful. However, Delfa and Bibi defend Ipomene and convince Cloridoro that she has always been faithful to him. He begs Ipomene to forgive him, and they both swear their love for one another again. Atracé thinks he has found peace as a result of Acrimante's death and again pressurises Atamira to become his wife. Delfa pretends to Bibi to be the ghost of Acrimante but then consoles him afterwards.

Act 3 – Bibi wakes up at his master's, believing him to be dead. When Acrimante comes round again, he chases Atamira away and asks Bibi about Ipomene. His servant reveals to him that she will be in the King's garden that night and that Cloridoro will go there, too. Soon afterwards, Tidemo, Ipomene's protector, hears screams and rushes to Ipomene's aid. As he does so, he is killed by Acrimante. When King Atracé discovers the dead man, he vows to avenge the act and orders a splendid grave to be arranged for Tidemo.

Atamira is torn between Atracé, who desires her, and Acrimante, to whom she still feels attached. Atamira's father, the King of Corinth, threatens Atracé with war if he does not immediately marry Atamira, who is under his control. Atracé is prepared to marry her, but Atamira refuses. Furious, Atracé gives her the choice of marrying him or dying.

In front of the statue of Tidemo erected in his memory, Acrimante mocks the dead man. Bibi is to ask the statue to dinner. To the servant's horror, it promises to come. When Acrimante touches the statue, his time is up: he is forced to follow it into the kingdom of the dead.

Atamira learns of the death of her husband from Bibi, who is mourning the death of his master. She is astonished that this news does not cause her any grief and instead she is overcome by happy visions of the future. She agrees to marry Atracé. Ipomene and Cloridoro find each other again, and Bibi forms an alliance with Delfa, to console him after losing his master.

L'ACTION

Acte I – Ipomene fait ses adieux à son amant Cloridoro, envoyé loin de la cour par le roi Atracé. Atamira cherche son mari Acrimante qui l'a abandonnée. Lorsqu'elle le retrouve enfin, celui-ci repousse ses déclarations enflammées, l'esprit déjà tout absorbé par l'idée de nouvelles aventures amoureuses.

Atracé rencontre Atamira pleurant sur son sort et, alors même qu'il vient de chanter les avantages d'une vie libre des souffrances de l'amour, il s'éprend sur le champ de la belle éplorée et la fait conduire à son palais.

Ipomene délaissée s'abandonne à son chagrin, elle éveille l'intérêt d'Acrimante qui est à la recherche de son ami Cloridoro.

Bibi, le serviteur d'Acrimante, fait la cour à la mûrisante nourrice d'Ipomene, Delfa qui résiste difficilement à son charme. Il compte bien s'en servir pour aider Acrimante à conquérir Ipomene. La nourrice, dévorée de désir, propose à Bibi de la retrouver de nuit sur les terrasses du palais. Bibi explique à Acrimante comment et où il peut trouver Ipomene et lui emprunte son élégant manteau pour faire bonne figure à son propre rendez-vous avec Delfa.

Acte II – Atracé et Cloridoro ont vu Bibi se glisser dans le palais et l'ont pris pour Acrimante. Acrimante se plaint de l'irrépressible tyrannie qu'exerce l'amour. Pendant qu'il attend Ipomene, Bibi lui rend son manteau. Et alors qu'il s'évertue à séduire Ipomene, Bibi les interrompt: Atracé ordonne à Acrimante de se rendre auprès de lui. Ipomene promet d'attendre le retour de son soupirant. Atracé croit qu'Atamira l'a trompé avec Acrimante. Elle ne s'explique pas ses reproches et hésite encore à répondre favorablement à la cour du roi. Atracé condamne Acrimante à mort. Malgré les humiliations qu'Acrimante lui a infligées, Atamira veut lui sauver la vie: elle obtient d'Atracé d'exécuter elle-même la sentence, par le poison. Mais elle administre à Acrimante, qui croit qu'il va mourir et accepte son sort, un simple somnifère. Cloridoro, persuadé, lui, qu'Ipomene l'a trompé avec Acrimante, lui fait d'amers reproches. Bibi et Delfa

réussissent à le persuader de l'innocence de la jeune femme, il la supplie de lui pardonner et ils renouvellent leurs serments d'amour.

Atracé, apaisé par la mort d'Acrimante, presse à nouveau Atamira de l'épouser.

Delfa s'amuse à terroriser Bibi en jouant les fantômes d'Acrimante, puis le réconforte.

Acte III – Bibi veille son maître qu'il croit mort. Quand celui-ci se réveille, il chasse Atamira et s'enquiert d'Ipomene. Bibi lui apprend qu'elle doit retrouver Cloridoro à la nuit dans les jardins royaux. Peu après, Tidemo, entendant les cris d'Ipomene, vole à son secours et se fait tuer par Acrimante. A la vue du cadavre, Atracé jure de venger la mort de son fidèle Tidemo et lui fait ériger un somptueux tombeau. Atamira hésite entre Atracé qui la désire et Acrimante auquel elle se sent toujours liée. Son père, le roi de Corinthe, menace Atracé d'une guerre s'il n'épouse pas Atamira sur le champ. Atracé ne demande pas mieux, mais Atamira se refuse toujours. Fou de rage, il lui laisse le choix entre le mariage et la mort. Devant la statue de Tidemo, Acrimante se moque du défunt et oblige Bibi à inviter la statue à souper. A la grande terreur de Bibi, la statue donne son accord. Et lorsqu'Acrimante la touche, il est perdu: elle le contraint à le suivre au royaume des morts. Bibi, en deuil de son maître, apprend à Atamira la mort de son mari. Tout étonnée de n'en ressentir aucune peine, elle s'abandonne à d'heureuses visions d'avenir et accorde sa main à Atracé. Ipomene et Cloridoro se retrouvent définitivement et Bibi se lie avec Delfa pour se consoler de la mort de son maître.



Freude am Fahren

BMW
Niederlassung
Leipzig

www.bmw-
leipzig.de

Es ist (nämlich) eine rätselhafte Sache um die menschlichen Leidenschaften, und Kindern geht es damit nicht anders als Erwachsenen. Diejenigen, die davon befallen werden, können sie nicht erklären, und diejenigen, die nichts dergleichen je erlebt haben, können sie nicht begreifen. Es gibt Menschen, die setzen ihr Leben aufs Spiel, um einen Berggipfel zu bezwingen. Niemand, nicht einmal sie selbst, könnte wirklich erklären, warum. Andere ruinieren sich, um das Herz einer bestimmten Person zu erobern, die nichts von ihnen wissen will. Wieder andere richten sich zugrunde, weil sie den Genüssen des Gaumens nicht widerstehen können – oder denen der Flasche. Manche geben ihr Hab und Gut hin, um im Glücksspiel zu gewinnen, oder opfern alles einer fixen Idee, die niemals Wirklichkeit werden kann. Einige glauben, nur dann glücklich sein zu können, wenn sie woanders wären, als sie sind, und reisen ihr Leben lang durch die Welt. Und ein paar finden keine Ruhe, ehe sie nicht mächtig geworden sind. Kurzum, es gibt so viele verschiedene Leidenschaften, wie es verschiedene Menschen gibt.

(Michael Ende)



Nachweise:

- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. II, Stuttgart, Weimar, 1996.
 Celetti, Rodolfo: Geschichte des Belcanto. Kassel, Basel, 1989.
 Gnüg, Hiltrud: Don Juan. München, Zürich, 1989.
 Grube, Ernst: Welt des Islam. London, New York, 1967.
 Hackel, Franz-Heinrich (Hrsg.): Dies alles für Dich. Liebesgedichte. München, 2002.
 Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas Band 3: Das Theater der Barockzeit. Salzburg, 1959.
 Klieber, Helmut: Persien und seine Teppiche. Landsberg am Lech, 1973.
 Müller-Kampel, Beatrix (Hrsg.): Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts. Leipzig, 1999.
 Neumann, Reingard/Murza, Gerhard: Persische Seiden. Leipzig, 1988.
 Rauhut, Franz: 1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von Anbeginn bis ins 20. Jahrhundert. Konstanz, 1990.
 Reed, Stanley: Schöne Orientteppiche. München, 1984.
 Reischert, Alexander: Kompendium des musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Kassel, 2001.
 Pirrotta, Nino: Dall'empio punito a Mozart. Vendig, 1991.
 Scholz, Piotr O.: Die Sehnsucht nach tausendundeiner Nacht. Begegnungen von Orient und Okzident. Stuttgart, 2002.

Die Artikel „L'empio punito“ von Christophe Rousset (Übersetzung aus dem Französischen: Elke Klötzer) und „Acrimante entzündet das Feuer“ (Gespräch mit Eric Vigner, aufgezeichnet von Marita Müller) sind Originalbeiträge für dieses Heft. Die Auszüge aus dem Text „Don Juan geht in die Oper“ übersetzte Doris Brandt. Probenfotos: Andreas Birkigt (Probe vom 21. 5. 2003)

Impressum:

OPER LEIPZIG · Intendant Henri Maier
 Spielzeit 2002/2003, Heft 12 · Premiere am 30. 05. 2003 im Schauspielhaus
 Redaktion: Marita Müller, Mitarbeit: Doris Brandt, Sandra Meinenbach · Gestaltung: g. zur hirte nach einer Vorlage von SPIEKER-TEAM · Druck: Werbe- und Sofortdruck GmbH

Der neue BMW 5er.

Ab 5. Juli in der BMW Niederlassung Leipzig Alte Messe.



BMW
Niederlassung Leipzig
Alte Messe
 Zwickauer Straße 55
 Tel.: 03 41/22 77-0



Die Deutsche Erstaufführung der Oper „L'empio punito“ entstand in Kooperation mit dem Bachfest Leipzig.