King Arthur

HENRY PURCELL

KING ARTHUR

OR THE BRITISH WORTHY
»A DRAMATICK OPERA«

SEMI-OPERA IN FÜNF AKTEN
MUSIK VON Henry Purcell
TEXT VON John Dryden
SPRECHTEXTE in der deutschen Übersetzung von
Wolfgang Wiens und Hans Duncker

URAUFFÜHRUNG
Juni 1691
Dorset Garden Theatre, London

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG
15. Januar 2017
Staatsoper Unter den Linden im Schiller Theater

“The Author's extraordinary Talent in all sorts of Musick is sufficiently known, but he was especially admir'd for the Vocal, having a peculiar Genius to express the Energy of English Words, whereby he mov'd the Passions of all his Auditors.“

»Das überragende Talent des Komponisten in allen musikalischen Gattungen ist zur Genüge bekannt, doch er erregte vor allem Bewunderung durch seine Vokalwerke. Er besaß eine besondere Gabe, die Kraft der englischen Sprache zum Ausdruck zu bringen und damit das Gemüt seiner Zuhörer zu rühren.«

(aus der Vorrede zum ersten Band der Anthologie »Orpheus Britannicus«, 1698)

INHALT

HANDLUNG 6
SYNOPSIS 12
EIN LEGENDÄRER NATIONALHELD
John Drydens »King Arthur« und die Geschichte Britanniens
von Larissa Wieczorek 20
NICHT SCHAUSPIEL, NICHT OPER
Der englische Sonderweg der Barockoper
von Jens Schroth 32
DER BRITISCHE ORPHEUS
Henry Purcell und »King Arthur«
von Detlef Giese 46
»PURCELL IST SO UNGLAUBLICH ORIGINELL«
Fragen an René Jacobs zu »King Arthur«
und seinem Komponisten 60
PHANTASIE UND MELANCHOLIE
Sven-Eric Bechtolf und Julian Crouch inszenieren »King Arthur«
von Detlef Giese 68
DIE MUSIKALISCHEN SZENEN 74
ZEITTAFEL ZU HENRY PURCELL 76
AUTORENBIOGRAPHIEN 80
PRODUKTIONSFOTOS 87

Produktionsteam und Premierenbesetzung 104
Impressum 106

HANDLUNG

Der kleine Arthur wird acht Jahre alt. Zu seiner Geburtstagsfeier sind Verwandte und Freunde der Familie erschienen. Arthur vermisst seinen Vater, der als Soldat ums Leben gekommen ist. Die Mutter hat lange um ihn getrauert, jetzt aber will sie in die Zukunft schauen. Sie leidet unter dem trotzigen Ungehorsam ihres Sohnes, der ihr das Gefühl vermittelt, am Tod des Vaters schuld zu sein.

Zum Geschenk bekommt Arthur von seinem Großvater ein altes Sagenbuch, in dem von den Anfängen des britischen Königreichs berichtet wird, außerdem mehrere Puppen, die Gestalten aus jenen mythischen Geschichten darstellen. Der Großvater beginnt, vom legendären Krieg der Briten gegen die Sachsen zu erzählen.

Die Könige Arthur und Oswald stehen sich gegenüber, unterstützt von ihren Zauberern Merlin und Osmond. Um Macht und Einfluss geht es, nicht minder aber auch um die schöne, blinde Emmeline, die von beiden geliebt und begehrt wird, deren Herz jedoch allein dem Britenkönig Arthur gehört. Merlin ruft zum Kampf gegen die heidnischen Sachsen auf, in den Arthur mit seinen Mitstreitern Conon, dem Vater Emmelines, dem Mönch Aurelius sowie einem schlagkräftigen Heer ziehen. Die Kriegstrompeten rufen: Zuvor jedoch erklärt Arthur Emmeline seine Liebe. Sie und ihre Amme Mathilda wünschen ihm Glück und Sieg. Inzwischen haben sich die Sachsen versammelt, um sich ihrerseits für die Schlacht zu rüsten. Sie beschwören Wotan und die anderen Götter, von denen sie Beistand erbitten. Der Erdgeist Grimbald hat bereits die Opfer herbeigeführt, die zum rituellen Sterben auserwählt sind. Nach der Opferung werden alle Sachsen in Wotans Saal gerufen, um dann gestärkt in den Kampf zu ziehen. Die Briten aber tragen den Sieg davon, die geschlagenen Sachsen müssen das Feld räumen.

Im Radio hört der kleine Arthur, dass die britische Air Force erfolgreich feindliche Stellungen bombardiert hat. Spielend stellt er die Szene nach. Sein Großvater erzählt ihm weiter von den Briten und den Sachsen, wie es sich vor langer Zeit zugetragen hat.

Der Luftgeist Philidel, der von der Seite der Sachsen auf die der Briten gewechselt ist, beklagt die Opfer des Kampfes. Merlin animiert ihn dazu, König Arthur und seinem Gefolge den richtigen Weg durch das unwegsame Land zu weisen, während Grimbald sie in die Irre zu führen sucht. Arthur erkennt in Grimbald, der sich als Schäfer ausgegeben hat, einen Boten der Hölle und des Bösen.

Nach dem Geburtstagsfest wird der Großvater, begleitet von der Gouvernante und dem kleinen Arthur, in das Veteranenheim gebracht, wo er seit einiger Zeit lebt. Der Großvater möchte seinem Enkel noch den Rest des Kapitels vorlesen.

Noch bevor König Arthur von Kampf zurück ist, begeben sich Emmeline und Mathilda zu den verwundeten Kämpfern. Sie haben vom glänzenden Sieg der Briten erfahren und wollen die Heerführer jetzt erwarten. Emmeline erinnert sich an Arthurs Liebe zu ihr, die beständig bleiben soll.

Die Heimbewohner feiern den Tag von Saint George, dem Schutzpatron Britanniens. Die Stimmung wird immer ausgelassener. Der kleine Arthur wird zu Bett gebracht. Seine Mutter erzählt ihm die begonnene Geschichte weiter.

Auf ihrem Heimweg werden Emmeline und Mathilda von fremden Männern überrascht: Es sind Oswald und Osmond. Der Sachsenkönig und sein Magier rauben die Frauen. König Arthur stellt Oswald zur Rede: Wenn er Emmeline herausgibt, würde er dem im Kampf Unterlegenen seine Krone lassen. Oswald geht auf Arthurs Bestechungsversuche jedoch nicht ein. Erst wenn er die Liebe Emmelines gewonnen hat, wird er sich dem Duell stellen. Merlin spricht Arthur Mut zu: Die blinde Emmeline soll durch ein Zaubermittel wieder sehend werden, auch werde Arthur sie nicht an Oswald verlieren. Osmond jedoch spielt sein eigenes Spiel: Er verabreicht Oswald einen Schlaftrunk, um selbst der Herr zu sein.

Der kleine Arthur liegt mit starkem Fieber im Bett. Die Mutter hat deshalb Doktor Oswald rufen lassen, mit dem sie offenbar ein Verhältnis hat. Nachdem der Doktor gegangen ist, liest die Mutter dem kranken Kind ein weiteres Kapitel aus dem alten Buch vor: »Der Zauberwald«.

Philidel hat sich zu Oswalds Burg begeben, um Emmeline zu befreien. Dort trifft er auf Grimbald, der dem abtrünnigen Luftgeist eine Lektion erteilen will. Philidel aber überlistet Grimbald und setzt ihn mittels eines Zauberspruchs gefangen.

Der Junge ist inzwischen eingeschlafen. Die Mutter hat das Zimmer verlassen.

Merlin begibt sich in den Zauberwald, um zu erkunden, wie die Briten wieder wohlbehalten aus ihm herausfinden können. Philidel macht derweil durch eine magische Tinktur die Augen Emmelines wieder sehend. Zunächst erkennt sie ihr eigenes Spiegelbild, dann dasjenige Mathildas, bevor sie zum ersten Mal ihren geliebten König Arthur erblickt. Philidel verbietet ihnen, sich zu berühren, da sonst der Zauber wieder verfliegt.

Der kleine Arthur sieht sich gemeinsam mit seiner Mutter und dem Traumbild seines Vaters ein Puppenspiel an. Die dargestellte Geschichte zweier sich Liebenden übt auf alle eine starke Wirkung aus.

PAUSE

Merlin mahnt König Arthur, den Ort zu verlassen. Emmeline aber kann nicht entfliehen, da sie immer noch von der Zauberkraft Osmonds in Bann gehalten wird. Gemeinsam mit Mathilda bleibt sie in der Burg gefangen. Auch König Oswald ist der Gefangene Osmonds; sie alle will sich der Magier nun gefügig machen. Er initiiert ein Spiel von frierenden Geistern und Menschen, die durch die Kraft der Liebe wieder erwärmt werden. Emmeline jedoch lässt sich nicht von diesem Zauberwerk beeindrucken. Osmond will sie jetzt mit Gewalt erobern, wird aber von dem eingesperrten Grimbald vor drohender Gefahr gewarnt. Osmond vertraut auf den Schutz des Zauberwaldes, kann jedoch nicht die Flucht von Emmeline und Mathilda verhindern.

Im Traum erlebt der kleine Arthur, wie sein Vater zu ihm spricht. Er nimmt ihn mit auf eine Reise in den Zauberwald, wo ihn die merkwürdigsten Gestalten erwarten. Gemeinsam machen sie sich auf den Weg, die Mutter aus den Fängen der bösen Könige und Zauberer zu befreien: Der heldenhafte König Arthur wird seine Emmeline zurückgewinnen.

Im Zauberwald begegnet König Arthur Sirenen, Nymphen und anderen Wunderwesen. Sie suchen ihn zu verführen, Conon und Aurelius aber schreiten ein. Sie rufen ihm seine Liebe zu Emmeline ins Gedächtnis, woraufhin die Geistererscheinungen verschwinden. Die beiden Briten haben Grimbald gefesselt, während Merlin dem Zauberwald seine Kraft genommen hat. König Arthur ist fest entschlossen, Oswald zum Zweikampf herauszufordern, der endgültig über Sieg und Niederlage entscheiden soll.

Osmond lamentiert über das Misslingen aller seiner Pläne und Aktivitäten. Noch hofft er auf Oswald, dass er gegen König Arthur bestehe. Der Sachsenkönig aber verliert den Kampf, Arthur und die Briten haben auf ganzer Linie triumphiert: England ist vollends in ihrer Hand, mit den alten Göttern ist es aus. Jetzt finden auch Arthur und Emmeline zusammen. Oswald fügt sich in sein Schicksal, der Unterlegene zu sein, die Schmach ist allein bei Osmond. Merlin feiert den Sieg und blickt in die glanzvolle Zukunft Britanniens: Die Angelsachsen und die Briten werden schon bald zu einem für die Welt vorbildhaften Volk zusammenwachsen.

Mit dem Großvater und all den anderen Verwandten ist der kleine Arthur zu der Hochzeitsfeier seiner Mutter geladen. Bräutigam ist Doktor Oswald, der in seiner Rede an die versammelte Gesellschaft Frieden, Glück und Liebe beschwört. Der blutige Krieg ist nun zu Ende, die Zukunft gehört den Lebenden, die sie nun gestalten müssen. Das Bankett wird von einer Gruppe Betrunkener gestürmt. Der Lauf der Welt sei dies, so der Großvater zum kleinen Arthur, »was eben noch uns ewig heilig schien, ist morgen schon vergessen!« Sein Sohn, Arthurs Vater, solle ihm immer Vorbild sein und bleiben. Noch einmal erscheint er dem Jungen wie ein Traumbild. Ihm gleich solle er zu einem wahren Patrioten werden und der Nation dienen. Der kleine Arthur wird dies beherzigen: Er hat seine Lektion gelernt.

SYNOPSIS

It's young Arthur's eighth birthday, and family and friends have arrived to celebrate. Arthur misses his father, who died as a soldier. The mother mourned his death for a long time, but now wants to move on. She suffers from the defiant disobedience of her son, who gives her the sense that she is guilty of the father's death.

As a birthday present, Arthur receives an old book of legends that tells of the early years of the British monarchy, including several puppets that represent figures from these mystical tales. The grandfather begins to tell of the legendary war of the British against the Saxons.

King Arthur and King Oswald face off against one another, supported by their wizards Merlin and Osmond. It's about power and influence, but also the lovely, blind Emmeline, who is loved and desired by both, but whose heart belongs solely to the British King Arthur. Merlin calls for a fight against the heathen Saxons, and Arthur takes to battle with his allies Conon, Emmeline's father, the monk Aurelius, and a powerful army. The war trumpets sound: just previously, Arthur had declared Emmeline his love. She and her nurse Mathilda wish him good fortune and victory. In the meantime, the Saxons have gathered forces to prepare for battle. They pray to Woden and the other gods for their support. The gnome Grimbald has already provided the sacrifices that are selected for ritual death. After their sacrifice, all Saxons are called to Woden's Hall to then enter into battle fortified with strength. But the British win, and the defeated Saxons are forced to retreat.

On the radio, Little Arthur hears that the British Air Force has successfully attacked enemy installations. He playfully reenacts the scene. His grandfather tells him more about the British and the Saxons, and how things unfolded many, many years ago.

The sylph Philidel, who has changed sides from the Saxons to the British, mourns the victims of the battle. Merlin encourages him to help King Arthur and his entourage to find the right path through the scarcely navigable terrain, while Grimbald tries to mislead them. Arthur recognizes Grimbald, who pretends to be shepherd, as a messenger of hell and evil.

After the birthday party, the grandfather, accompanied by the governess and young Arthur, is brought back to the veteran's home, where he has lived for some time. The grandfather would like to finish reading the chapter to his grandchild.

Even before King Arthur has returned from battle, Emmeline and Mathilda attend to the wounded warriors. They have learned of the glorious victory of the British and await the victorious leaders of the British forces. Emmeline remembers Arthur's love for her, that is to remain constant.

The residents at the home celebrate Saint George's Day, in commemoration of Britain's patron saint. The mood gets increasingly jolly. Young Arthur is brought to bed. His mother reads him the rest of the story.

On their way home, Emmeline and Mathilda are surprised by two strangers: Oswald and Osmond. The Saxon king and his wizard kidnap the women. King Arthur confronts Oswald: if he frees Emmeline,

he will surrender his crown to the defeated king. But Oswald refuses Arthur's attempts at bribery: Only when he has won the love of Emmeline will he agree to a duel. Merlin strengthens Arthur's courage. The blind Emmeline is to be given her sight back with a magic potion, and Arthur will not lose her to Oswald. Osmond, however, is playing at his own game. He gives Oswald a sleeping potion in order to take the reins of power in his own hands.

Little Arthur is sick in bed with a fever. His mother has summoned Doctor Oswald, with whom she is clearly having an affair. After the doctor leaves, the mother reads another chapter to the ill child from the old book, "The Enchanted Forest."

Philidel has arrived at Oswald's castle to free Emmeline. He there encounters Grimbald, who wants to teach the rebellious sylph a lesson. But Philidel tricks Grimbald and captures him using a magic spell.

The boy has now fallen asleep. The mother leaves the room.

Merlin goes to the enchanted forest to discover how the British can make their way safely through it. Philidel uses a magical potion to grant Emmeline her sight back. First she recognizes her own mirror image, then that of Mathilda, before seeing her beloved King Arthur for the first time. Philidel forbids them to touch one another, because otherwise the magic spell will dissipate.

Young Arthur, his mother, and a dream image of his father watch a puppet show together. The story about the two lovers has a strong impact an all.

Merlin warns King Arthur to leave. Emmeline, however, cannot leave, for she is still kept under a spell by Osmond's magic. Together with Mathilda she remains a prisoner in the castle. King Oswald is now also a prisoner of Osmond, the wizard now wants them now all under his power. He begins a game of freezing spirits and people who are warmed by the power of love. But Emmeline is not impressed by this trick. Osmond now wants to take her by force, but is warned by the imprisoned Grimbald of a looming danger. Osmond trusts in the protection of the enchanted forest, but cannot prevent the escape of Emmeline and Mathilda.

In a dream, young Arthur's father speaks to him. He takes him on a trip to the enchanted forest, where the strangest figures await him. Together they go off to free the mother from the clutches of the evil king and wizard: the heroic King Arthur wants to regain his Emmeline.

In the enchanted forest, King Arthur encounters sirens, nymphs, and other miraculous beings. They try to seduce him, but Conon and Aurelius intervene. They remind him of his love for Emmeline, causing the ghostly appearances to disappear. The two Britons have captured Grimbald, while Merlin has robbed the enchanted forest of its power. King Arthur is determined to challenge Oswald to a duel that will ultimately decide the question of victory or defeat.

Osmond laments the failure of all his plans and activities. Now he hopes that Oswald can stand up to King Arthur. But the Saxon king loses the duel, Arthur and the British have triumphed all down the line: England is entirely in their hands, and the old gods are finished. Now Arthur and Emmeline find their way back to one another. Oswald accepts his fate of being defeated, the shame lies solely with Osmond. Merlin celebrates the victory and looks forward to Britain's wonderful future: the Anglo-Saxons and the British will soon grow together to become a model nation for the world.

With the grandfather and all the other relatives, young Arthur has been invited to his mother's wedding. The groom is Doctor Oswald, who in his speech to the assembled crowd calls for peace, happiness, and love. The bloody war is now over, the future belongs to the living who need to shape it. The banquet is disrupted by a group of drunks. This is the course of the world, as the grandfather tells young Arthur, "what just seemed holy is forgotten tomorrow!" His son, Arthur's father, should always remain his model. Once again, he appears to the young Arthur as a dream image. Just like him, he should become a true patriot and serve the nation. Young Arthur takes this to heart: he has learned his lesson.

Sir Gawain and the Green Knight

um 1400

Nach der Belagerung und dem Angriff auf Troja, als die Stadt zerstört und niedergebrannt und der Verräter für seinen Verrat vor Gericht gestellt worden war, segelten der noble Aeneas und seine Männer fort, um Fürsten und Herren nahezu aller westlichen Inseln zu werden. So erbaute Romulus Rom (und gab der Stadt seinen eigenen Namen, den er heute noch trägt), Ticius tat dies in der Toskana, Langobard errichtete Behausungen in der Lombardei und Felix Brutus segelte weit über die französischen Fluten und gründete das Königreich Britannien, in dem es seither oft Krieg und Ödnis, Wunder, Glück und Elend gab. Und in diesem Königreich Britanniens wurden mehr galante Taten vollbracht als in irgendeinem anderen; von allen Briten jedoch war Arthur der tapferste, von dem ich je gehört habe. Daher werde ich ein wundersames Abenteuer darlegen, das sich zu seiner Zeit ereignete.

EIN LEGENDÄRER NATIONALHELD

JOHN DRYDENS »KING ARTHUR« UND DIE GESCHICHTE BRITANNIENS

TEXT VON Larissa Wieczorek

Spätestens seit dem 12. Jahrhundert dienen die Geschichten um den legendären König Artus zusammen mit anderen Sagenstoffen keltischen und bretonischen Ursprungs als »Matter of Britain«: Sie bilden den patriotischen Gründungsmythos des britischen Inselreiches und sind eng mit dem Selbstverständnis der englischen Königstradition verbunden. Seit den ersten Erwähnungen in diversen Chroniken inspirierte die Sagengestalt des Artus zahllose literarische Weiterverarbeitungen, aber auch andere Kunstwerke des europäischen Kulturraums. Dabei wurden und werden die Geschehnisse, Orte und Personen, die mit Artus in Verbindung stehen, immer wieder um neue Elemente ergänzt, in neue Kontexte gestellt und von unterschiedlichen Parteien für sich vereinnahmt. Der legendäre Artus war und ist die ideale Projektionsfigur für nahezu jede denkbare persönliche, gesellschaftliche, politische, weltanschauliche und religiöse Vorstellung und Motivation.

Wie sehr sich das Verständnis der Artus-Figur im Verlauf der Jahrhunderte, manchmal aber auch innerhalb weniger Jahre änderte, lässt sich am Beispiel der Entstehungsgeschichte von John Drydens Libretto zu »King Arthur« und seinen Quellen exemplarisch sehr gut nachvollziehen.

John Dryden, einer der renommiertesten Dichter und Dramatiker seiner Zeit, war seit 1668 als Hofpoet mit dem Titel des »Poet Laureate« dazu verpflichtet, zeremonielle Dichtungen für Hoffeste zu liefern. Er galt seinen Zeitgenossen als eine Art »Kunstpapst« und hatte u. a. einen wesentlichen Anstoß zur Wiederentdeckung der Werke Shakespeares gegeben. Sogar seine Feinde mussten bekennen, dass Dryden nicht nur als »generalissimo of English verse« ein Ausnahmetalent war, sondern auch über ein außergewöhnlich gutes musikalisches Gespür verfügte.

Als Dryden 1684 begann, sich mit dem Stoff des legendären König Artus zu beschäftigen, hatte England nach einer schweren Zeit voller Bürgerkrieg, Tyrannei und politischen Machtkämpfen seit der Krönung von Charles II. gerade ein knappes Vierteljahrhundert ohne derartige Auseinandersetzungen erlebt. Da der Herrscher anlässlich des 25-jährigen Jubiläums seiner monarchischen Restauration eine originär englische Oper auf seiner Bühne zu sehen wünschte, hatte Dryden geplant, ihm, der das Land befriedet hatte, ein musikalisch-theatrales Denkmal zu setzen und das Werk als eine Art erste britische Nationaloper zur Uraufführung zu bringen.

Drydens allegorische Dichtung »Albion and Albanius«, die ursprünglich nur als gesungener Prolog zu »King Arthur« geplant war, schildert daher, wie das Haus Stuart durch die Restauration nach den englischen Bürgerkriegen und der Zeit des Commonwealth of England unter Oliver Cromwell wieder auf den Thron gelangt war. Den ursprünglichen Prolog weitete Dryden jedoch zu einer eigenständigen Oper im Stile der französischen Tragédie lyrique aus, die der König während seiner Zeit im französischen Exil lieben gelernt hatte. So geriet die eigentliche Arbeit an »King Arthur« in den Hintergrund, und aus dem Prolog wurde eine Oper, vertont von dem Spanier Luis Grabu. Der Versuch, die durchmusizierte Oper, wie man sie auf dem europäischen Festland kannte, erstmals auch auf englischem Boden zu installieren, war jedoch nicht von Erfolg gekrönt.

Nicht nur durch diesen Misserfolg sah Dryden sich veranlasst, seine Entwürfe zu »King Arthur« noch einmal gründlich zu überarbeiten: Er musste das Werk auch auf einen neuen Herrscher anpassen, da König Charles II. verstarb und die Krone an seinen katholischen Bruder James II. überging. Als das Land nun erneut von politischen Unruhen geschüttelt wurde, legte Dryden – offenbar frustriert – seinen »King Arthur« noch unvertont zur Seite. Die den Katholizismus propagierende Religionspolitik von James II. hatte zu Thronstreitigkeiten geführt, die schließlich nur drei Jahre nach seiner Thronbesteigung in der »Glorious Revolution« endeten, durch die James abgesetzt und stattdessen William of Orange (Wilhelm von Oranien), sein protestantischer niederländischer Schwiegersohn und Neffe, inthronisiert wurde. Dryden, der mit James' Machtantritt zum katholischen Glauben übergetreten war und sich dem abgesetzten König offenbar auch weiterhin verbunden fühlte, fiel in Ungnade, verlor seinen Posten als Hofpoet und war daher genötigt, sich nun erneut dem Theaterbetrieb zuzuwenden, dem er zwischenzeitlich abgeschworen hatte.

Inzwischen hatte Dryden in Henry Purcell »endlich« einen britischen Komponisten ausgemacht, »der es mit den Besten im Ausland aufnehmen« konnte. Er holte also seinen Entwurf zu »King Arthur« wieder hervor und unterzog das Werk gemeinsam mit dem Komponisten einer erneuten Überarbeitung. Dass sie Artus im Untertitel ihrer »dramatick opera« als »The British Worthy« bezeichneten, weist darauf hin, dass Artus, der als einziger Brite unter den »nine worthies« (den »Neun Helden«) schon im Mittelalter zum Quell eines gewissen patriotischen Stolzes avanciert war, auch hier vor allem als Nationalheld verstanden werden sollte.

Schon der zeitweilig ins französische Exil gedrängte Charles II., dem Dryden sein Libretto ursprünglich auf den Leib geschrieben hatte, war der Argumentation der Tudors gefolgt, die behaupteten, der Erblinie des legendären Artus anzu-

gehören. Mit dieser Behauptung untermauerte auch Charles (ein Angehöriger des Königshauses der Stuarts) gegenüber seinen Gegnern (vor allem den Parlamentariern) sein Anrecht auf die britische Krone. Die Tudors waren jedoch bei weitem nicht die ersten, die einen solchen Anspruch erhoben.

In ihrem Kern beziehen sich alle Legenden um Artus auf die Ereignisse zur spätantiken Zeit der Völkerwanderung: Die Römer haben sich um etwa 500 n. Chr. aus ihrer einstigen Provinz Britannien zurückgezogen. Die romanisierten Briten bzw. Keltenstämme müssen die Insel nun ohne ihre Hilfe gegen die einst als Verbündete ins Land gerufenen Sachsen verteidigen, da diese sich soeben gegen die alteingesessenen Bewohner der Insel erheben. Aus jener Zeit, in der Artus gelebt haben soll, gibt es jedoch keinerlei konkrete Hinweise auf seine Existenz.

Die frühesten historischen Quellen, die sich Artus widmen, entstanden erst gut 300 Jahre später und beschreiben ihn noch nicht als König, sondern als einen Feldherrn der Briten. Schon hier sind faktenbasierte Geschichtsschreibung und patriotischer Mythos nahezu untrennbar miteinander verwoben.

Eines der ersten Schriftstücke, in denen Artus namentlich erwähnt wird, ist die um 830 n. Chr. entstandene »Historia Brittonum« des walisischen Mönchs Nennius. In einem Absatz heißt es da, Artus sei ein »Anführer der [britischen] Krieger« gewesen und siegreich aus elf Schlachten gegen die Sachsen hervorgegangen.

Den eigentlichen Grundstein für die schon bald einsetzende europaweite Artus-Begeisterung und -Rezeption, aber auch die erste schriftliche Überlieferung einer Vielzahl der um Artus versammelten Legenden bildet die ca. 1135 entstandene »Historia regum Britanniae« des walisischen Klerikers Geoffrey of Monmouth, der ein enger Vertrauter des britischen Königshauses gewesen zu sein scheint. Die von Geoffrey imaginierten bzw. zusammengetragenen Schilderungen der

Ereignisse um den hier erstmals als König bezeichneten Artus beeinflusste nahezu alle Historiker und Literaten der Folgezeit. Auch für Drydens Libretto ist dieses Werk wohl eine der wichtigsten Quellen.

Womöglich angeregt durch Anhänger von König Henry I. hatte Geoffrey es sich zur Aufgabe gemacht, das Flickwerk englischer Geschichtsschreibung zu einer prächtig ausgeschmückten Heldengeschichte zu verknüpfen, in die sich die englischen Könige einreihen konnten wie in eine Genealogie. Kunstvoll verwob Geoffrey in seiner »Historia« die Beschreibung realer Orte, Ereignisse und Personen mit keltischen und bretonischen Mythen und Legenden. So erschuf er mit seiner Schilderung des sagenhaften Artus eine Art »Über-König«: Das Idealbild eines tapferen und unbesiegbaren, großzügigen und gerechten Herrschers.

Sollte es im 5. Jahrhundert tatsächlich einen König Artus gegeben haben, sah sein Leben allerdings mit Sicherheit anders aus, als es bei Geoffrey und in nahezu sämtlichen nachfolgenden Darstellungen geschildert wird. Geoffrey imaginiert Artus als einen christlichen Herrscher seiner eigenen Zeit, also des mittelalterlichen 12. Jahrhunderts. Der König ist ein Repräsentant der damals gerade zu einer ersten Blütezeit gereiften ritterlich-höfischen Kultur mit prachtvollen Hoffesten und Ritterspielen, ihren Idealen und Grundwerten und verteidigt unbesiegbar mithilfe des sagenumwobenen Schwerts Excalibur das Land vor charakterlosen Rivalen, wie seinem Neffen Mordred, aber auch vor den von außen das Königreich bedrohenden Barbaren, den heidnischen Sachsen, die germanisch-nordische Gottheiten wie Wotan und Freya anbeten – ein Detail, das sich bei Dryden in der Opferritualszene wiederfindet. Auch ein sächsischer König Oswald wird von Geoffrey bereits erwähnt. Er ist jedoch kein Heide wie bei Dryden, sondern der christliche Herrscher von Northumbria und kämpft nicht gegen Artus, sondern gegen Cadwalla, einem von Artus' Nachfolgern.

In seinem Vorwort zu »King Arthur« erwähnt Dryden zwar wie in einer Quellenangabe, er habe »Beda, Bochartus und andere Autoren« gelesen, um sich über die »Riten und Gebräuche der heidnischen Sachsen« zu informieren, benennt aber weder Geoffrey noch sonst eine Vorlage, in der Artus selbst Erwähnung findet. Der »Historia ecclesiastica gentis Anglorum« von Beda Venerabilis (731 n. Chr.) und den Schriften von Samuel Bochart aus dem 17. Jahrhundert konnte er ausschließlich allgemeine atmosphärische Eindrücke entnehmen. Anzunehmen ist, dass der renommierte Dichter die Erwähnung anderer Quellen aufgrund seines künstlerisch frei umgestaltenden Zugangs und seines Rückgriffs auf andere, nicht historische Quellen unterließ, aber mit Sicherheit einige der geläufigsten Schriften, in denen die Artus-Legenden behandelt werden, kannte.

Von größter Bedeutung für die englische Literaturgeschichte und die Artus-Rezeption auf britischem Boden sind die um 1400 entstandene Stabreim-Dichtung »Sir Gawain and the Green Knight« eines anonymen Dichters sowie Sir Thomas Malorys Zusammenstellung verschiedener Erzählungen der einheimischen und französischen Artus-Epik, die unter dem Titel »Le morte d'Arthur« bekannt wurde. Sie entstand vermutlich während eines Gefängnisaufenthalts zur Zeit der sogenannten »Rosenkriege« (um 1470), den blutigen Auseinandersetzungen der Adelshäuser Lancaster und York um die englische Krone. Der Autor scheint hierin seinen Schmerz über die im Land herrschende Gewalt und seine Sehnsucht nach einem König, der für Ruhe und Ordnung in der Welt sorgen würde, niedergeschrieben zu haben. Malorys romantisch ausgeschmückter Text zählt fraglos zu den großartigsten Werken englischsprachiger Prosa und versammelt nahezu sämtliche bekannten Geschichten von Artus und den Rittern seiner Tafelrunde, ihrer Gralssuche, der tragischen Liebesgeschichte von Lancelot und Artus' Gattin Guinevre sowie der von Tristan und Isolde.

Auch Dryden erzählt in seinem Libretto zu »King Arthur« eine Liebesgeschichte, entnimmt diese aber nicht den Artus-Sagen und zeichnet keineswegs das Bild eines christlich-höfischen Helden mit edler Ritterrunde und Gralskult. Sein Arthur verteidigt sein Land erfolgreich gegen die Sachsen unter König Oswald und erobert seine blinde Geliebte zurück, die vom Sachsenkönig entführt worden war.

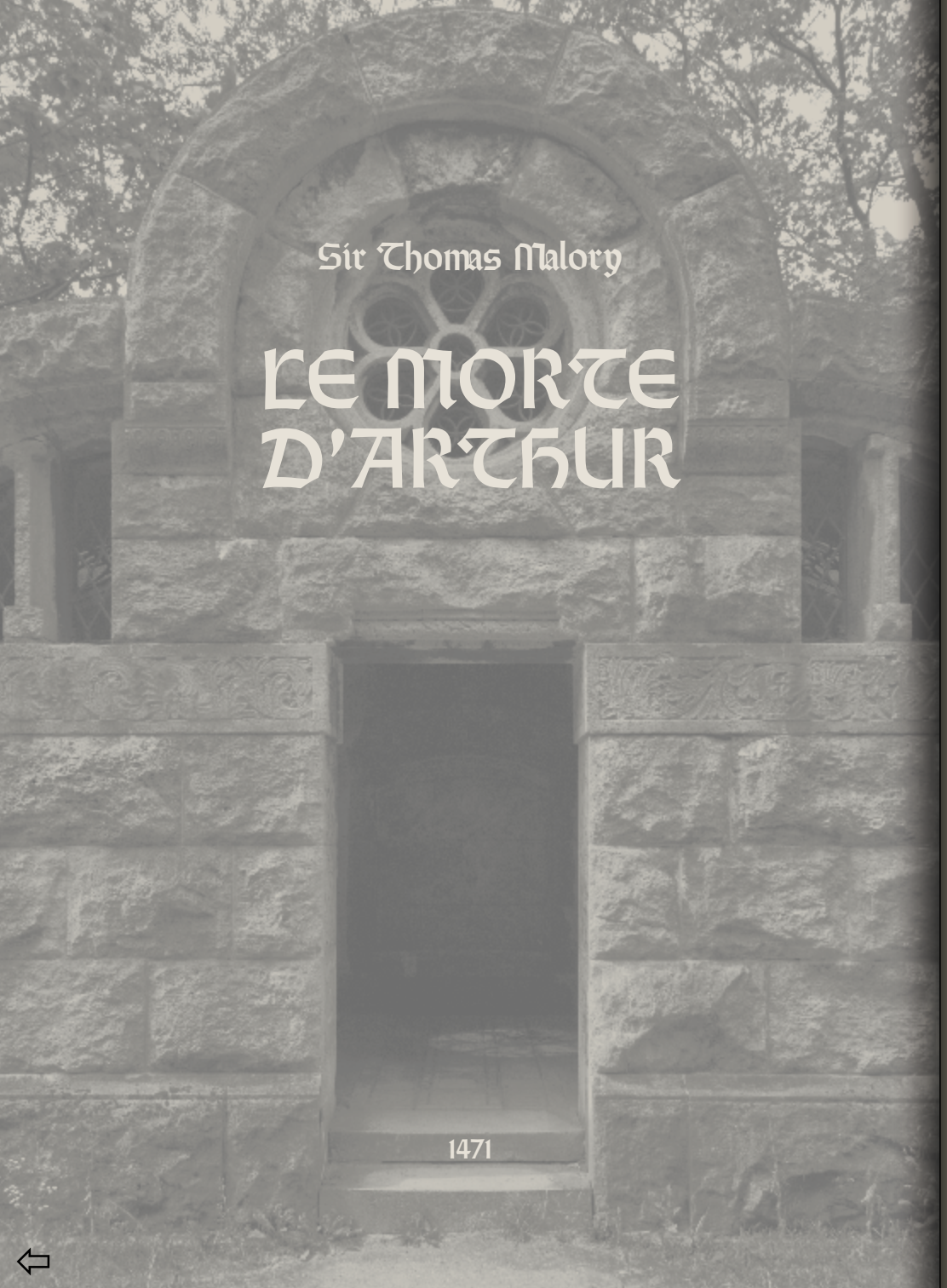
Unter dem friedliebenden Charles II. hatte Dryden seinen Arthur zunächst der Tradition entsprechend als dessen Pendant konzipiert und wie viele seiner Zeitgenossen die Kämpfe des legendären Königs gegen die Sachsen mit dem Konflikt zwischen König Charles und dem Parlament assoziiert, das die Thronbesteigung von dessen katholischem Bruder James zu verhindern suchte. Diese Auseinandersetzung hatte der König kurz bevor Dryden mit der Arbeit an »King Arthur« begann, für sich entschieden.

Als nach Charles' Tod sein Bruder James II. regierte, geriet – wie auch in Drydens und Purcells »dramatick opera« – eine Frau zwischen die Fronten, denn James' Tochter Mary war zugleich die Ehefrau des holländischen Usurpators William of Orange, der ihren Vater vom Thron verdrängte. So erweist sich Drydens blinde Prinzessin Emmeline, die in den Artus-Legenden kein direktes Vorbild hat, als zentrale Symbolgestalt des Stückes: Die zwischen die Fronten geratene Prinzessin versinnbildlicht die zwischen Mann und Vater schachmatt gesetzte Mary, die sich letztlich für William / Arthur entscheidet, was Dryden, der als frisch konvertierter Katholik ein Anhänger von James blieb, deutlich missfallen haben dürfte. So nutzt Dryden Emmelines Blindheit, um die Verblendung der Protagonisten zu verdeutlichen: Emmeline repräsentiert nicht nur die sprichwörtliche Blindheit der Liebenden, sondern auch das durch wechselnde Herrscheransprüche verwirrte englische Volk, das wie die Prinzessin zwischen kriegslüsternen Kontrahenten steht, die sich ihr allesamt als ihre Liebhaber aufdrängen und sie verblenden, bis ihr schließlich – buchstäblich – von einem guten Geist (als den sich Dryden womöglich selbst verstand) die Augen geöffnet werden und sie sich für den »Richtigen« entscheidet. Zwar suggeriert Dryden nach außen hin eine Gleichsetzung zwischen William und dem »guten« Arthur, bei genauerer Betrachtung besitzt der ausländische und noch dazu protestantische Thronanwärter jedoch weit mehr Ähnlichkeit mit dem »bösen« heidnischen Sachsen Oswald.

Dryden, der seine »dramatick opera« 1684 konzipiert hatte, um einen friedliebenden Herrscher zu feiern, hatte sieben Jahre und zwei Könige später seinen ersten Entwurf zwar überarbeitet, um nun – wie er scheinheilig in seinem Vorwort bekannt gab – nicht »die gegenwärtigen Verhältnisse oder die Regierung zu beleidigen«, unterdrückte aber seine oppositionellen Interessen nicht gänzlich, sondern verbarg sie nur hinter einem komplexen Gefüge von doppeldeutigen Spitzfindigkeiten und satirischen Anspielungen. Dabei ging er so geschickt vor, dass er stets behaupten konnte, er sei völlig falsch verstanden worden, sofern man ihn zur Rede stellte.

Dass Dryden den neuen streitsüchtigen Herrscher mit seinem kriegerischen Potenzgehabe eigentlich zu kritisieren gedachte, wird auch an der betont antimilitaristischen Haltung deutlich, die sein Libretto propagiert. Nicht nur, dass Dryden in einem der Tableaus das erschütternde Bild vom Massensterben einer Schlacht darstellt und die Glorifizierung des freiwilligen Helden- bzw. Opfertods als Aberglaube demaskiert – Emmeline sehnt fortwährend ein Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen und des damit verbundenen Trompetenlärms herbei und ironisiert entlarvend das patriotische Schlachtengetümmel als blindes Umhertasten und Töten, während Selbiges fortwährend von verzauberten Wäldern, aufreizenden Nymphen und dem Wunsch die entführte Prinzessin zu retten, konterkariert wird. Hinter dem fulminanten Märchenspektakel verbirgt sich also im Grunde eine hintersinnige Demontage jeglicher Kriegsbegeisterung,

und das extrem patriotische Tableau am Ende des Werkes muss in diesem Kontext eigentlich als katastrophale Niederlage verstanden werden. Die Vorstellung von einem friedensstiftenden Herrscher wie dem königlichen Nationalheld Artus wird also nicht wirklich (Bühnen-)Realität, sondern bleibt eine Legende ...



Sir Thomas Malory

Le Morte d'Arthur

1471

Zu Pfingsten versuchten sich die verschiedensten Männer an dem Schwert, doch es gelang keinem außer Artus; der zog es vor allen Herren und Gemeinen, die da waren, worauf alle Gemeinen zugleich riefen: Wir wollen Artus zum König haben, wir wollen ihn nicht länger warten lassen; denn wir alle sehen, dass es Gottes Wille ist, dass er unser König wird, und wer sich dem nicht fügt, den wollen wir erschlagen. Daraufhin knieten sie alle zugleich nieder, arm und reich, und baten Artus um Gnade, weil sie ihn so lange hatten warten lassen. Und Artus verzieh ihnen und nahm das Schwert in beide Hände und legte es auf dem Altar nieder, an dem der Bischof stand, und so wurde er von dem ranghöchsten Manne, der da war, zum Ritter geschlagen. Gleich darauf fand die Krönung statt, und Artus gelobte seinen Lords und den Gemeinen, ein guter König zu sein und von nun an bis ans Ende seines Lebens wahre Gerechtigkeit zu üben.

NICHT SCHAUSPIEL, NICHT OPER

DER ENGLISCHE SONDERWEG DER BAROCKOPER

TEXT VON Jens Schroth

Im Jahre 1659 machte die Aufführung eines Werkes im Lincoln's Inn Fields, dem neueröffneten Londoner Theater des englischen Schriftstellers und Theaterdirektors Sir William Davenant, beträchtlichen Eindruck auf das Publikum. »The Siege of Rhodes« (Die Belagerung von Rhodos) war das erste offizielle Musiktheaterwerk, das nach der Revolutionszeit und deren striktem puritanischen Theaterverbot unter Oliver Cromwell öffentlich gezeigt wurde. Das Werk wurde zwar nicht verlegt und ist verschollen, die Musik von Matthew Locke (1621–1677), Henry Lawes (1595–1662) und anderen sowie die Handlung wurde jedoch bereits von den Zeitgenossen ausführlich beschrieben. Der englische Dramatiker John Dryden bezeichnete in seinem »Essay of Heroic Plays« (1672) das Stück als das Experiment, eine konventionelle heroische Handlung in eine Opernform zu zwingen. Nachdem sogenannte »Heroic tragedies« sich auf den Londoner Bühnen mehr und mehr durchsetzten und ihre spezifische Handlungsführung zur Konvention wurde, konnte der Bedeutung der opernhaften Elemente in »The Siege of Rhodes« im Rückblick deutlich stärkeres Gewicht beigemessen werden. Der unbekannte Librettist von Purcells Semi-Oper »The Fairy Queen« behauptet rund dreißig Jahre nach der Uraufführung freimütig im Vorwort zu seinem eigenen Libretto:

»That Sir William Davenant's Siege of Rhodes was the first Opera we ever had in England, no Man can deny; and is indeed a perfect Opera: there being this difference only between Opera and a Tragedy; that the one is a Story sung with proper Action, the other spoken.«

(Niemand kann leugnen, dass Sir William Davenants Belagerung von Rhodos die erste Oper war, die wir in England hatten; und es war in der Tat eine vollkommene Oper: mit dem einzigen Unterschied zwischen der Oper und der Tragödie, dass die eine ihre richtige Handlung gesungen vorträgt, die andere gesprochen.)

JIG UND MASQUE

So neu und außergewöhnlich Davenants Oper auch war – Vorläufer hatte es natürlich auch in England gegeben. Bereits im Umkreis der elisabethanischen Tragödie hatte sich als eine Art Satyrspiel die »Jig« entwickelt. Diese uns noch heute vor allem als Tanz bekannte Form – man denke nur an die barocken Suiten, in denen häufig eine Gigue den letzten Satz bildet – war ursprünglich eine Art volkstümliches humoristisches Theaterstück mit Musik und Tanz, in der Thematik vergleichbar mit der Commedia dell'arte, in dem jedoch die tänzerischen Elemente deutlich im Vordergrund standen. In der Weiterentwicklung des rein improvisierten Volksvergnügens entwickelte sich die Jig zu einer in gleichen Teilen gesungenen, getanzten und gesprochenen Theaterform meist derben Inhalts. Bald wurde sie als burlesker Epilog im Anschluss an ernste Tragödien gegeben; in dieser Form erfreute sie sich in ihrer Hochblüte größerer Beliebtheit als die anspruchsvolleren Schauspiele, die ihr vorausgingen. Diese Umkehrung der eigentlichen Gewichtung der Theaterveranstaltungen ging so weit, dass in Middlesex 1612 eine »Order for suppressing of Jigs at the End of Playes« (Gesetz

zur Unterdrückung von Jigs am Ende von Stücken) erlassen wurde. Es war aber keinesfalls so, dass die Jig sich nur bei der einfacheren Bevölkerung großer Beliebtheit erfreute: Sie wurde in allen sozialen Schichten geschätzt und war im Bewusstsein auch der kulturellen Elite fest verankert. Sogar William Shakespeare setzte ihr in seiner Komödie »Viel Lärm um nichts« ein Denkmal:

> **BEATRICE: Der erste Antrag ist heiß und hastig wie eine schottische Jig und ebenso extravagant; die Hochzeit sittsam-gesetzt wie ein Tanzschritt voll Prunk und altehrwürdigem Brauchtum; und dann kommt die Reue und verfällt mit ihrem Flatterbein in den Fünfsenker, schneller und schneller, bis sie in ihr Grab sinkt.**

Auch wenn die Jig im Verlauf der Zeit ihre Bedeutung als Theaterform verlor, ist ein wesentliches Element in ihr enthalten, das sich in den folgenden englischen Musiktheaterformen fortsetzen sollte: die zwar quantitativ gleichberechtigte Vermischung von Tanz, Schauspiel und Gesang auf der einen Seite, gleichzeitig aber deren inhaltliche Unverbundenheit.

Der Oper ähnlicher waren die direkten Vorläufer der englischen Barockoper, die höfischen »Masques« – Maskeraden oder Maskenspiele, bei denen sich Dichtung, Tanz, Musik, Kostüm, Bühneneffekte und Architektur verbanden. Verwurzelt im französischen »Ballet de cour«, bildete die Masque eine eigenständige und originale englische Barockgattung, war am englischen Hof seit 1513 in Gebrauch und wurde auch über längere Zeit nur dort von Angehörigen der Königsfamilie aufgeführt. Der Schwerpunkt lag eher auf typisch barocken, unnatürlichen, pompös-virtuosen Gesängen und Tänzen als auf dramaturgischer Geschlossenheit; so waren Drama und Musik noch immer inhaltlich voneinander getrennt, denn die Vokal- und Instrumentalmusik hatte keinerlei Anteil an dem theatralen Geschehen. Welchen Stellenwert aber hatten Tanz und Musik innerhalb dieser Verbindung verschiedener Darbietungs- und Präsentationsformen? Und wie konnte sich eine derartige Mischform in Richtung eines geschlossenen Musiktheaters entwickeln? Der wichtigste Schritt in Richtung Oper vollzog sich wohl, als der neue aus Italien kommende »stile recitativo« anlässlich der Masque Lovers Made Men 1617 eingeführt wurde. Das Libretto von Ben Jonson gibt in einem Nachdruck von 1640 deutlich die Richtung an:

> **»Und die ganze Masque wurde nach italienischer Manier gesungen, im Stile recitativo, komponiert von Master Nicholas Lanier, der sowohl die Szene wie auch die Musik gegliedert und gemacht hat.«**

Offensichtlich hat der Komponist Nicholas Lanier (1588–1666), der einige Male nach Italien reisen konnte und dort nachweislich die Musik Claudio Monteverdis kennenlernte, seine dort gesammelten musikalischen Erfahrungen (vornehmlich die der Monodie und des erwähnten Rezitativs) direkt in die gemeinsame Arbeit mit Ben Jonson einfließen lassen. Man kann wohl behaupten, dass »Lovers Made Men« sehr viele Kategorien, die zu einer Oper gehören, erfüllte und unter diesem Gesichtspunkt tatsächlich als die erste englische Oper bezeichnet werden kann. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass diese Masque bereits nicht mehr für den Königshof geschrieben wurde; es mussten also keine besonderen formalen oder inhaltlichen Rücksichten auf den herrschenden Geschmack des Königshauses genommen werden, und das wiederum erlaubte, die Fabel ohne Umwege – z. B. die sonst unumgänglichen Lobeshymnen auf die Herrscherdynastie – in theatralische Aktion umzusetzen. Leider hat sich die Musik von »Lovers Made Men« nicht erhalten. Allerdings sind andere Masques dieser Zeit überliefert, in denen offensichtlich ähnliche Bestrebungen erkennbar sind,

nämlich die Form integraler zu gestalten und gleichzeitig eine zunehmend höhere musiktheatralische Autonomie zu erlangen. Insbesondere sind dabei die Kompositionen von Thomas Campion (1567–1620) und Henry Lawes (1595–1662) zu erwähnen. Während die Kompositionen Campions besondere Bedeutung für die Integration der Musik des Festlandes in das englische Lied hat, beschritt Lawes, insbesondere bei seiner Musik zu John Miltons Masque »Comus«, neue Wege und ließ alle Errungenschaften der damaligen kontinentaleuropäischen Musik in die Partitur einfließen. Das betrifft nicht nur den Kompositionsstil, sondern äußert sich vor allem in der zunehmenden Verschränkung und Verbindung von Drama und Musik. Milton, mit dem Lawes eine Freundschaft verband, schrieb denn auch überaus verehrungsvolle Zeilen über den Komponisten und dessen Fähigkeit, Worte in Musik zu setzen;

> **»Thou honnour'st Verse, and Verse must lend her wing**
> **To hounour thee, the Priest of Phoebus Quire,**
> **That tun'st their happiest Lines in hymne or story.«**

PUBLIC ENTERTAINMENT

Zwei Jahre, nachem der bereits erwähnte William Davenant 1637 als Nachfolger Ben Jonsons »Poetus Laureatus« geworden war, erhielt er von König Charles I. ein Theaterprivileg. Dieses erlaubte ihm, »from time to time to act plays in such houses so to be by him or them erected and exercise musick, musical presentments, scenes, dancings, or other like, at the same or others, houses or times, or after plays are ended« (von Zeit zu Zeit Stücke in eigens dafür zu errichtenden Häusern aufzuführen, auch Musik, musikalische Vorstellungen, Szenen, Tänze und dergleichen in denselben oder anderen Häusern zur Zeit der Spiele oder danach).

Warum es Davenant trotz seiner außergewöhnlichen Ambitionen und seinen an europäischen Standards geschulten musikalischen Mitarbeitern nicht gelang, das englische Musiktheater in eine volkssprachliche Oper jenseits der höfischen Schicht weiterzuentwickeln, dafür mögen drei sehr unterschiedliche Gründe angeführt werden. Der erste ist soziokultureller Natur: Das Sprechtheater der elisabethanischen und jakobinischen Epoche war so in das Bewusstsein breiter Bevölkerungsgruppen eingegangen, dass neue Theaterformen nur durch außerordentlich sensationelle Aufführungen überhaupt Beachtung finden konnten, und dafür fehlte es – ein zweiter Grund – Davenant schlicht an den nötigen finanziellen Mitteln. Vor allem aber waren es die politischen Umstände, die einen durchschlagenden Erfolg der Kunstform Oper verhinderten. Am 2. September 1642 floh König Charles I. aus London, nachdem er kurz zuvor noch versucht hatte, die allgemeine Unzufriedenheit vor allem des aufstrebenden Bürgertums durch die Verhaftung einiger Abgeordneter des Unterhauses niederzuhalten und sich das Parlament gefügig zu machen. Was folgte, waren ein Bürgerkrieg und eine Revolution der Puritaner, die den Schönen Künsten nicht eben gewogen waren. In der Tat dauerte es nicht lange, bis beide Kammern des Parlaments beschlossen, sämtliche Theater schließen zu lassen. Auch nach der Beendigung des Bürgerkriegs, der 1649 mit der Hinrichtung von Charles I. endete und zugleich den Oberbefehlshaber der anti-monarchistischen Truppen, den Puritaner Oliver Cromwell, als Lord-Protektor zum faktischen Alleinherrscher über England machte, blieb der Bann über zumindest das Sprechtheater bestehen. Erst nachdem Oliver Cromwell 1658 gestorben war, lockerten sich die Bestimmungen. Als die Monarchie 1660 durch die Inthronisierung von Charles II. (dem Sohn des enthaupteten Königs) wieder eingeführt wurde, erlebte das englische Theater einen erneuten Aufschwung in der sogenannten Restaurationszeit.

Allerdings, und das ist nicht genug zu betonen, hatten die zehn Jahre der Theaterabstinenz nicht nur eine Tradition abgeschnitten, sondern auch die zarten Anfänge einer Entwicklung hin zu einer dem europäischen Durchschnitt vergleichbaren Oper im Keim erstickt. Auch wenn das eingangs erwähnte »The Siege of Rhodes« durchaus als Sensation empfunden wurde, blieben doch unmittelbare Nachwirkungen aus. Und die Versuche des neuen Königs, die Oper nach dem Vorbild Versailles', wo er die Zeit seines Exils verbracht hatte, nach England zu holen, blieben im Großen und Ganzen wirkungslos. Typisch für die englische Theatermusik jener Zeit waren und blieben die angestammten Gattungen der Bühnenmusik, wie sie sich in den Masques ausgebildet hatten und wie sie Matthew Locke für Shakespeares »Macbeth« und »The Tempest« schrieb, oder Maskenspiele wie etwa »Venus and Adonis« von John Blow (1649–1708), das sich allerdings in seiner Ausdehnung an Pastoralopern italienischer Provenienz annähert.

HENRY PURCELL

In diese Situation wurde 1659 Henry Purcell hineingeboren. Ein Mann namens Henry Purcell wird bereits als einer der Ausführenden von »The Siege of Rhodes« aufgeführt. Es wird entweder der Vater oder ein Onkel des Komponisten gewesen sein. Der Junge wurde noch als Kind Chorist der Chapel Royal und kam dadurch in den Genuss des Unterrichts von Henry Cook, der seinerzeit ebenfalls an Aufführungen von Davenant beteiligt war. Als Cook 1672 starb, wurde Pelham Humfrey sein Nachfolger, der jedoch bereits zwei Jahre später im Alter von 27 Jahren starb. Ihm folgte John Blow. Diese drei Musiker und Komponisten waren Purcells Lehrer. Bezeichnend ist, dass er bei allen dreien die kontinentale Musikavantgarde des 17. Jahrhunderts kennenlernen konnte. Offensichtlich höchstbegabt, machte der frühreife Purcell eine rasante Karriere: Als Matthew Locke 1677 starb, folgte Purcell ihm in der Funktion eines Hofkomponisten für das königliche Streichorchester. Nur zwei Jahre später wurde er als Nachfolger seines Lehrers John Blow Organist an der Westminster Abbey.

Seinen ersten Kontakt mit der Bühne hatte er 1680, als Nathaniel Lees Drama »Theodosius« am Dorset Garden Theatre herauskam. Purcell hatte dazu eine Bühnenmusik geschrieben, die vornehmlich aus vokalen Einlagen und Tänzen bestand. Es wurde ein großer Publikumserfolg, und von diesem Zeitpunkt an wurde Purcell geradezu als Lieferant für anfallende Bühnenmusiken gehandelt. Während der folgenden 15 Jahre seines Lebens schrieb er Musik für weitere 43 Stücke, von denen 30 Neuheiten waren und 13 sogenannte Revivals, also Wiederaufnahmen älterer Stücke. Darunter waren Dramen so bedeutender Autoren wie Nahum Tate, Thomas D'Urfey oder John Dryden und Wiederaufnahmen von Autoren eines Ranges wie John Fletcher und sogar William Shakespeare (»Timon of Athens«, 1694). Das ist eine verblüffende Höchstleistung an Theater-Aktivität. Manche dieser Stücke erwiesen sich als äußerst populär und wurden noch nach Purcells Tod 1695 für einige Jahre mit seiner Musik an Londoner Theatern gespielt. Ein Teil dieser Schauspielmusiken wurde posthum veröffentlicht; zunächst in der Sammlung »Collection of Ayres« (1697) und etwas später in den zwei Bänden des »Orpheus Britannicus«. Bedauerlich ist, dass diese Musik heute nahezu nicht mehr in ihrem originalen Kontext gehört werden kann. »Timon of Athens« z. B. ist eine der originellsten Theatermusiken Purcells. Allerdings zeigt sich bereits an diesem Stück ein wesentliches Problem, das später bei Purcells Semi-Opern auftauchen wird: Die Qualität der Musik und die des Textes (auch bei »Timon« handelt es sich um eine Shakespeare-Adaption, nicht um den Originaltext von Shakespeare) sind himmelweit voneinander

entfernt, so dass eine Aufführung des Originals textlich wie dramaturgisch heute eigentlich indiskutabel und nur unter historisch-theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten von Interesse wäre.

OPER UND SEMI-OPER

Es war bei einem derartig intensiven Kontakt zur Bühne nur eine Frage der Zeit, wann sich Purcell einer regelrechten Oper zuwenden würde. Die erste Gelegenheit bot sich 1689. Der Tanzlehrer und Pensionatsleiter Josias Priest bestellte ein Werk nach Vergils »Aeneis«, das er mit den meist adligen Zöglingen seines Mädchenpensionats aufführen wollte. Purcell schrieb anlässlich dieses Auftrags »Dido and Aeneas« und damit nicht nur die Oper, die als einzige der englischen Barockopern bis heute fest im Repertoire verwurzelt ist, sondern auch sein einziges Musiktheaterwerk, das sich in Form und Dramaturgie, trotz seiner nur einstündigen Dauer, an der kontinentalen Opernkonvention orientiert. Alle folgenden Musiktheaterwerke des Komponisten gehen mehr oder weniger den Weg der spezifisch englischen Theatervorstellung in der Durchmischung von gesprochenem Text, Gesang und Tanz, der sogenannten Semi-Oper. »King Arthur« (1691) wurde in der Partitur als eine »dramatick opera« bezeichnet. Dieser Terminus taucht hier vermutlich zum ersten Mal als Bezeichnung für ein Musiktheaterstück im 17. Jahrhundert auf. Man kann vermuten, dass sich diese Titulierung darauf bezieht, dass, im Gegensatz zu den Masques, zumindest einige Figuren der unmittelbaren Handlung auch singen, während sonst Handlung und Musik gänzlich voneinander getrennt waren. Der englische Dramatiker Colley Cibber schreibt in seiner Autobiographie von 1740 in Bezug auf »King Arthur« von »einer neuen Art Stücke, die ›Dramatick Operas‹genannt werden, zu denen z. B. auch Tempest, Psyche, Circe und andere gehören – bei denen zwei der »dramatis personae« Sänger sind, nämlich Philidel, ein Luftgeist, und Grimbald, ein Erdgeist. Philidel steht in Beziehung zu Merlin, dem berühmten Zauberer, einem Christen, ähnlich wie Ariel zu Prospero im ›Sturm‹. Im Gegensatz dazu ist Grimbald ein Diener von Osmond, einem sächsischen Hexenmeister und Heiden.«

Im Falle von »The Fairy Queen«, in der Purcell, wie schon bei »Dido and Aeneas« und »King Arthur«, seine erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem erwähnten Tanzmeister Joasias Priest fortsetzte, ist der Librettist unbekannt, man nimmt allerdings an, dass es sich möglicherweise um Elkanah Settle (1648–1724) handelt. Jedenfalls wurde kein neues Stück geschrieben, wie es bei »King Arthur« der Fall war. Vielmehr griff der Librettist auf eine ältere Adaption eines Shakespeare-Stückes zurück und versuchte diese äußere »Hülle« für ausgedehnte musikalische Bearbeitungen umzumodellieren. Das Stück, das ausgewählt wurde, war »Ein Sommernachtstraum«; allerdings wurde von vornherein der Titel »The Fairy Queen« gewählt. Auf der Titelseite wurde es als »an opera« bezeichnet (nicht wie »King Arthur« als »a dramatick opera«). Aber in Bezug auf eine dramaturgisch durchgearbeitete Oper stellt »The Fairy Queen« eher einen Rückschritt als eine Weiterentwicklung dar. Schauspieler und Sänger sind völlig getrennt voneinander. In Shakespeares Stück bestehen die »dramatis personae« aus sterblichen Menschen (einschließlich Handwerkern) und Feen. In »The Fairy Queen« ist aber keine der Schauspielfiguren mit einer Sängerpartie besetzt; nicht einmal einige der übernatürlichen Wesen, wie es bei den Rollen des Grimbald und Philidel in »King Arthur« der Fall war. Bei der Aufführung 1692 wurde die Musik auf vier separate Masques beschränkt, die das eigentliche Schauspiel unterbrachen, und zwar am Ende der Akte II, III, IV und V. Diese Intermezzi mit Gesang und Tanz waren entzückende Ausschmückungen des eigentlichen Schauspiels, durch die

Purcells musikalisches Genie unentwegt hörbar ist. Sie waren aber vollkommen irrelevant für die eigentliche Handlung des Stückes und hatten keinerlei echte dramatische Bedeutung. Tanz spielte in »The Fairy Queen« eine sehr viel wichtigere Rolle als in den vorhergehenden Stücken. Das Libretto verlangt insgesamt zehn reine Tanznummern. Offensichtlich waren auch die Ausstattung und die Bühneneffekte wesentlich wichtiger als in den anderen Opern Purcells. Zum Beispiel erscheint Juno (eine Figur, die im Schauspiel nicht auftaucht) zu Beginn der vierten Masque »in einem Wagen, der von Pfauen gezogen wird. Während eine Sinfonie erklingt, fährt der Wagen nach vorne, und die Pfauen schlagen Räder und füllen damit das Zentrum der Bühne aus.«

Dieser Form des opulenten Theater- und Musikzaubers kann leider das Libretto in keiner Weise genügen. Fast scheint es, als hätte der Librettist jegliche Art literarischer und dramaturgischer Qualität absichtsvoll vermieden. Noch viel stärker als in »Timon of Athens« ist rein gar nichts mehr von der literarischen Vorlage zu finden, wenn man von den modischen und oberflächlichen Verweisen auf eine übernatürliche Feenwelt absieht und ähnlich wie bei »Timon« wäre eine Aufführung des originalen Stückes nur unter musik- und theaterwissenschaftlichen Aspekten interessant. Die gravierenden Nachteile der Semi-Oper hatte bereits der Schriftsteller Roger North (1653–1734) erkannt: »Manche nämlich, die das Stück sehen wollten, verabscheuten die Musik, andere hingegen, denen besonders viel an der Musik lag, waren nicht bereit, die Unterbrechungen hinzunehmen, die durch soviel gesprochenen Dialog entstanden; also ist es am besten, beide Gattungen völlig voneinander zu trennen.« Andererseits machte die fehlende Formalisierung von Purcells Semi-Opern deren besonderen Reiz aus. Sie ermöglicht und verlangt geradezu, jenseits der nicht vorhandenen Handlung, frei mit der Musik umzugehen und diese gewissermaßen zur Matrix einer ganz eigenen Geschichte, Musiktheaterform und Erzählweise zu machen.

Nennius

Historia Brittonum

um 830 n. Chr.

In jenen Tagen kämpfte Arthur gegen sie [die Sachsen] mit den Königen der Brittonen; Er selbst war der Anführer der Krieger. Der erste Krieg fand an der Mündung des Glein statt. Der zweite, dritte, vierte und fünfte jenseits an der eines andern Flusses namens Doubglas im Gebiet Linnius. Der sechste Krieg jenseits des Flusses Bassas. Der siebente Krieg fand im Wald Celidon statt, das ist Cat Coit Celidon. Der achte Krieg fand im Kastell Guinnon statt, in das Arthur das Bild der heiligen Maria, der ewigen Jungfrau, auf seinen Schultern [seinem Schild] trug, und die Heiden wurden an jenem Tag in die Flucht gejagt; ein großes Blutbad ergoss sich über sie durch die Tapferkeit unseres Herrn Jesus Christus und die Tapferkeit der heiligen Maria, seiner Mutter. Der neunte Krieg wurde in der Stadt Legionis geführt. Den zehnten Krieg führte er am Ufer des Flusses Tribruit. Der elfte Krieg wurde auf dem Berg Agned geführt. Der zwölfte Krieg war auf dem Berg Badonis, in dem an einem Tag 960 Männer bei einem Angriff Arthurs umkamen und niemand warf sie nieder außer ihm allein, und in allen Kriegen ging er als Sieger hervor.

DER BRITISCHE ORPHEUS

HENRY PURCELL UND »KING ARTHUR«

TEXT VON Detlef Giese

Er war eine Jahrhundertbegabung als Komponist, bewundert von seinen Zeitgenossen, hoch geschätzt von der Nachwelt. Was Henry Purcell für die englische – und die europäische – Musik getan hat, ist sicher kaum zu überschätzen. Auch wenn seine Werke im 18. Jahrhundert nach und nach von denjenigen Georg Friedrich Händels in den Hintergrund gedrängt wurden, so blieb doch noch lange nach Purcells Tod die Erinnerung an ihn lebendig. Seine eindrucksvolle Sakralmusik – insbesondere seine feierlichen Anthems und liturgischen Stücke – spielte dabei ebenso eine Rolle wie seine vielgestaltigen Instrumentalwerke, unter ihnen zwei Serien von Sonaten, eine Sammlung von Fantasien sowie diverse Ouvertüren, Tanzsätze und Cembalo-Suiten. Zudem brachten ihm auch seine Odenkompositionen, rund zwei Dutzend an der Zahl, große Anerkennung bei Hofe wie in der städtischen Öffentlichkeit ein – mit seinen anlässlich des Festtags der Heiligen Cäcilie, der Schutzpatronin der Musik, entstandenen Oden, wurde er geradezu identifiziert.

Vor allem aber war es seine Theatermusik, die für Aufsehen sorgte und den Ruf Purcells, der originellste englische Komponist seiner Generation zu sein, wesentlich begründete. Dass sich England auch nach der glanzvollen Epoche der Renaissance, innerhalb derer Komponisten wie Thomas Tallis, William Byrd, John Dowland oder Orlando Gibbons Weltgeltung besaßen, als gewichtige Stimme innerhalb der europäischen Musik behaupten konnte, ist in hohem Maße gerade seinem Wirken und seiner Ausstrahlungskraft zu danken. Indes ist Purcells erstaunliche Karriere ohne die günstigen, für ihn sehr vorteilhaften kulturpolitischen Voraussetzungen kaum denkbar. Seine Lebens- und Schaffenszeit fällt in eine spürbare Aufschwungphase des englischen Musiklebens, nachdem ihr vormaliger hoher Stand während des Bürgerkrieges und der Herrschaft der Puritaner merklich gelitten hatte. Unter dem Regiment der Stuart-Könige Charles II. und James II., aber auch nach der »Glorious Revolution« von 1688 unter William III. von Oranien besserte sich die Lage zusehends. Insbesondere betraf das die höfische Kultur, die sich durch die Neukonstitution der Chapel Royal als eines ausgesprochen leistungsfähigen und weithin ausstrahlenden Ensembles von Sängern und Instrumentalisten wieder glänzend entfaltete, aber auch das bürgerliche Konzertwesen erlebte eine erste Blüte.

Purcell, aus einer musikalischen Familie stammend und hochgradig talentiert, konnte sich in beiden Sphären als Musiker und Komponist einbringen. So war er etwa der Chapel Royal seit seiner Kindheit und Jugend verbunden: zunächst als Chorist, nach dem Stimmbruch dann als »Keeper of the Royal Instruments« (in dessen Verantwortung die Pflege und Stimmung der Tasten- und Blasinstrumente lag), schließlich als Organist. Die Orgel spielte er über einige Jahre hinweg auch an prominenter Stelle in Westminster Abbey, zudem wirkte er als Leiter des royalen Streichorchesters (den »24 Violinen des Königs«) und war als königlicher Hofkomponist in Whitehall Palace, dem bevorzugten Sitz der Monarchen, aktiv. Darüber hinaus unterhielt er enge Kontakte zu verschiedenen Londoner Theaterunternehmern – Purcell als eine Zentralgestalt der englischen Kultur des späten 17. Jahrhunderts zu begreifen, trifft sicher den Kern der Sache.

Im Umkreis der Chapel Royal kam er intensiv mit der Musik seiner Zeit in Berührung. Das betraf nicht allein

die reichhaltige Tradition der englischen Kirchenmusik, sondern auch die modernen Entwicklungen, vor allem aus Frankreich und Italien, den führenden musikalischen Kulturen auf dem Kontinent. Diese produktiv aufgegriffen und zu einem sehr eigenen Stil ausgeformt zu haben, gehört ebenso zu Purcells individuellem Profil als Komponist wie eine staunenswerte melodische Erfindungsgabe und satztechnische Souveränität, die es ihm möglich machten, Werke von beispielgebender Qualität zu schreiben – ob nun für Kirche, Kammer oder Bühne.

Purcells Schaffen für das Theater ist äußerst vielfältig und nicht leicht zu überblicken. Ab 1680 steuerte er Musik zu zahlreichen Bühnenstücken bei, sei es in Gestalt von eingestreuten Airs und Songs, Vokalensembles und Chören oder von Instrumentalsätzen, die häufig als Einstimmung und »offizielle« Eröffnung der Vorstellungen gespielt wurden, als Zwischenaktmusiken erklangen, aber auch Auf- und Abtritte jeglicher Art begleiteten: Das Spektrum reichte dabei von der Darstellung religiöser Rituale und lyrischen Pastoralen über laute Kriegsmusik und Stücke mit merklichem folkloristischen Einschlag bis hin zu teils derben Trinkliedern und Tänzen. Für alle diese Szenerien musste Purcell das richtige Gespür haben und den passenden Ton finden.

Ein besonderes Merkmal dieser Aufführungen bestand darin, dass in ihnen – mit typisch britischem Pragmatismus – verschiedene Genres auf originelle Weise miteinander vermischt wurden. Aus Schauspiel, Musik und Tanz, sowie höfischem Zeremoniell entwickelte sich eine eigentümliche Art von »Gesamtkunstwerk«, die es in anderen Ländern in dieser Form nicht gegeben hat. Erhabene Kunst von großer Ernsthaftigkeit stand nicht selten unmittelbar neben Elementen, die einzig und allein dem Zweck des »Entertainment« dienten, selbst wenn dies gehobener Art war. Im ergebnisorientierten Zusammenwirken von Dichtern, Komponisten, Choreographen, Schauspielern, Sängern, Tänzern und nicht zuletzt Bühnenbildnern und -maschinisten wurde eine wahre »Multimedia-Show« inszeniert, die ihre Wirkung auf das Publikum keineswegs verfehlte. Die Londoner Musiktheateraufführungen der Restaurationszeit mit ihrem sehr besonderen Gepräge besaßen einen hohen Schauwert und waren dementsprechend attraktiv.

Renommee gewann Henry Purcell vor allem durch seine vier »Semi-Operas«, die sich gegenüber den anderen Theaterprojekten, an denen er beteiligt war, durch einen erhöhten Anteil an Musik auszeichnen. Sie gehören zu seinen wichtigsten Arbeiten der letzten Lebensjahre und befestigten seinen ohnehin hervorragenden Ruf noch einmal. Beginnend mit »Diocletian« von 1690, fortgeführt mit »King Arthur« und »The Fairy Queen« in den beiden folgenden Jahren, bildet »The Indian Queen« von 1695 den Schlusspunkt dieser im Blick auf ihre künstlerische Qualität und Bedeutung einzigartigen Werkgruppe des gefeierten Komponisten.

Dadurch, dass die Semi-Opera englischer Prägung im Vergleich zur italienischen Opera seria in Aufbau und Struktur keineswegs sonderlich formalisiert war, ließ sie den verantwortlichen Künstlern weitgehende Freiheiten, die einzelnen Szenen nach eigenen Vorstellungen und eigenem Gusto auszugestalten. Gewöhnlich war für jeden Akt eine sogenannte »Masque« vorgesehen, ein inhaltlich in sich geschlossener, wesentlich von der Musik her bestimmter Abschnitt, der mehr oder weniger eng an die Dramenhandlung angebunden war. Nicht selten waren derartige Masques nur sehr lose mit den Hauptfäden des Stückes verknüpft und besaßen einen episodischen Charakter – in Gestalt von spektakulären, bei allem künstlerischen Anspruch und aller gestalterischen Tiefe doch wesenhaft divertimentohaft bleibenden musikalisch-szenischen Tableaus, die sich wie Inseln aus dem übrigen Bühnengeschehen herausheben.

Von den vier Semi-Operas Purcells ist der im Frühsommer 1691 im Londoner Dorset Garden Theatre

uraufgeführte »King Arthur« das einzige Werk, das von vornherein in dieser Form konzipiert war. Das Libretto stammt von John Dryden, dem wohl bedeutendsten englischen Dichter und Dramatiker der Zeit, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den prominentesten Figuren des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens zählte. 1668 wurde er, der um etwa eine Generation älter war als Purcell, zum »Poet laureate« des englischen Königshauses ernannt – über zwei Jahrzehnte hinweg, bis zum Sturz der Stuarts, sollte er diesen ehrenvollen Titel tragen. Da er unter der Regentschaft des aus den Niederlanden herbeigerufenen Königs William III. die Gunst des Hofes verloren hatte, suchte er in anderen Kreisen nach ihm gemäßen Betätigungsmöglichkeiten. Zunehmend wandte sich Dryden, der begnadete Satiriker und sensible Sprachkünstler, dem Schauspielbetrieb abseits der höfischen Kultur zu, als Stückeschreiber wie als Übersetzer. Das florierende Londoner Theaterwesen bot ihm, dem gleichermaßen phantasievollen wie wortgewaltigen Literaten, ein reichhaltiges Feld, seine schöpferischen Begabungen und sein über viele Jahre hinweg erworbenes poetisches Können einzusetzen.

Die äußerst fruchtbare Zusammenarbeit des Dichters mit dem Komponisten begann 1690: Purcell hatte zu Drydens Schauspiel »Amphitryon« Begleitsätze geschrieben, die auf große Resonanz gestoßen waren. Dryden äußerte sich sehr lobend über Purcell, dessen hervorragende Musik ihn als denjenigen englischen Komponisten auszeichne, der den Vergleich mit den führenden italienischen und französischen Künstlern keineswegs zu scheuen braucht. Der Erfolg dieses Pilotprojekts mag zu dem Entschluss geführt haben, gemeinsam ein größeres, weitaus ambitionierteres Werk in Angriff zu nehmen: »King Arthur«, das nicht zuletzt durch seine vielfältigen musikalischen Einlagen eine ungewöhnliche atmosphärische Dichte gewinnen sollte. Im Gegensatz zur üblichen Praxis, nur eine Masque pro Akt in das Bühnenstück zu integrieren, erhöhten Dryden und Purcell die Zahl auf

insgesamt sieben. Dabei sahen sie für die ersten beiden der fünf Akte jeweils zwei Masques von gänzlich verschiedenem Charakter vor – der rasche Wechsel der Handlungsorte und -ebenen fand seine Entsprechung in den teils scharfen Kontrasten, die durch eine besonders pointierte musikalische Gestaltung hervorgerufen wurden.

Das Geschehen selbst, so wie es Dryden entworfen hatte, führt in eine legendäre Vergangenheit hinein: in die Zeit der Auseinandersetzung von Arthur, dem König der bereits christianisierten Briten, mit Oswald, dem Anführer der heidnischen Sachsen. Beide werden sie von mächtigen Zauberern unterstützt, Merlin auf der einen, Osmond auf der anderen Seite. Und schließlich geht es auch darum, die Liebe einer Frau zu gewinnen, derschönen, blinden Emmeline, die indes im Laufe des Stückes durch die magischen Kräfte Merlins das Augenlicht wieder erhält. Als Braut von Arthur gerät sie in die Hände von Oswald und Osmond, widersteht ihnen aber. Nachdem Arthur seinen Gegenspieler Oswald im Zweikampf gestellt und bezwungen hat, steht seinem Glück mit Emmeline, (und zugleich dem Glück Britanniens) nichts mehr im Wege. Die Fortune Arthurs erstreckt sich damit sowohl auf ihn selbst wie auf das Schicksal des von ihm regierten Landes.

Nicht zuletzt lässt sich die gesamte Handlung politisch lesen und deuten – der Untertitel »The British Worthy« verweist darauf nur zu offensichtlich. Eine wesentliche Dimension des Stückes liegt zweifelsohne in der Verherrlichung der britischen Nation, die in der offenkundig halb realen, halb sagenhaften Gestalt des Königs Arthur einen ihrer Ursprünge hat. Der Gründungsmythos des Inselreiches ist wesentlich auf Arthur zentriert, weshalb Dryden und Purcell allein durch die Wahl des Sujets patriotische Gefühle ansprachen bzw. erweckten.

Im Zuge der Arbeit an ihrer »dramatick opera« planten Dichter und Komponist eine ganze Reihe von scharf

umrissenen musikalischen Szenen, die eine je individuelle Atmosphäre erhalten sollten. Auf diese Weise wurde es Purcell möglich, seine Musik mit einer großen stilistischen Vielfalt auszustatten, das Ernste neben das Komische zu setzen, kantable Passagen neben deklamatorische, sanfte Töne neben kräftige. Dadurch, dass jede Szene in einem anderen Kontext angesiedelt ist und die Situationen und Schauplätze stets wechseln, waren der musikalischen Phantasie kaum Grenzen gesetzt. Zudem hatte Purcell Gelegenheit, wo es sich anbot, Instrumentalmusik zwischen die einzelnen Masques einzustreuen bzw. direkt in sie zu integrieren – mit glanzvollem Trompetenschall ebenso wie mit dem vergleichsweise zurückhaltenden, aber nicht minder charakteristischen Klang von Streichern und Holzbläsern. Wenngleich sich die Musik auch insgesamt weniger opulent als in den beiden Nachbarwerken »Diocletian« und »The Fairy Queen« darstellt, so beeindruckt doch der enorme Reichtum an Satztechniken, Klangfarben und Ausdruckswirkungen, die »King Arthur« zu einem singulären Werk machen.

Schon in der ersten Masque, der Opferszene von Akt I, wird das zwanglose Nebeneinander verschiedener Stile deutlich. Die heidnischen Sachsen bringen ihren Göttern Tieropfer dar, wobei die dazu erklingende Musik offensichtliche Parallelen zu Purcells Kirchenwerken aufweist. Mit ihrem über weite Strecken feierlichen Duktus wird das religiöse Ritual eindrucksvoll vergegenwärtigt. Und so überraschend auch der Umschlag ins Tänzerische zunächst wirkt, so organisch ist dieser auch in Szene gesetzt. Die anschließende Schlachtmusik, die den Ruf zum Kampf, das kriegerische Geschehen und den Sieg der Briten über die fliehenden Sachsen schildert, steht dazu nochmals in spürbarem Kontrast.

Auf sehr unterschiedlichen Klang und Ausdruck sind auch die beiden Masques des zweiten Aktes hin angelegt. Zunächst ist es eine Geisterszene, die die Aufmerksamkeit

gefangen nimmt: Der Luftgeist Philidel, vom guten Zauberer Merlin instruiert, versucht die Briten auf den richtigen Weg zu führen, während der im Dienst von Osmond stehende Erdgeist Grimbald sie in die Irre leiten will. Philidel und Grimbald, denen jeweils Soli zugedacht sind, werden von ihren jeweiligen Anhängern begleitet. Um Rede und Gegenrede möglichst plastisch aufscheinen zu lassen, verfiel Purcell auf einen besonderen Einfall: Er schrieb einen doppelchörigen Satz und positionierte die beiden Chöre so, dass sie in einen spannungsvollen Dialog miteinander treten können. Schließlich tragen die guten Geister den Sieg davon: Die Briten folgen Philidel, der ihnen die sicheren Pfade durch die gefährlichen Sümpfe weist.

Tänzerische Eleganz kennzeichnet die anschließende pastorale Szene. Emmeline, welche die Rückkehr Arthurs erwartet, wird von Schäferinnen und Schäfern unterhalten: mit anmutigen, melodisch gefälligen Gesängen und Klängen von Flöten und Oboen, die eine arkadische Idylle imaginieren. Die Harmonie freilich ist nur eine vorübergehende, wird doch Emmeline nur wenig später von Oswald heimtückisch geraubt.

Der dritte Akt, in den der vergebliche Versuch Arthurs fällt, Emmeline aus der Gewalt des Sachsenkönigs und dessen Unterstützers Osmond zu befreien, enthält eine der berühmtesten Kompositionen Purcells überhaupt: die sogenannte »Frost Scene«. Osmond, der eigentliche Drahtzieher hinter Oswald, wirbt um Emmeline, indem er ihr ein Schauspiel vorführt, bei dem Cupido den frierenden, emotionaler Regungen im Grunde unfähigen »Genius der Kälte« und sein Gefolge durch die Kraft der Liebe bezwingt. Dabei ist das Zittern und Beben äußerst effektvoll sowohl in den Vokal- als auch in den Instrumentalpart einkomponiert: Purcell machte den besonderen Klang, der ihm offenbar vorschwebte, durch Wellenlinien über den Noten deutlich. Trotz der unterschiedlichen Vorstellungen, wie diese unge-

wöhnlichen Eintragungen aufführungspraktisch zu realisieren sind, besteht doch kein Zweifel darüber, dass diese Klänge einer besonderen Expressivität bedürfen. Ein ähnlicher Effekt ist zwar bereits bei dem französischen Opernmeister Jean-Baptiste Lully zu finden, in dessen Oper »Isis« von 1677, bei Purcell ist jener jedoch mit einer gesteigerten Intensität und Eindringlichkeit in Musik gesetzt. Obwohl es Cupido letztlich gelingt, den Frost aufzulösen und die Macht der Liebe nachdrücklich zu demonstrieren, bleibt Emmeline davon doch unberührt – sie widersteht mit eisiger Kälte allen Versuchen Osmonds, sie sich gefügig zu machen.

Aber nicht nur Emmeline, auch Arthur gerät in eine nicht ungefährliche Situation hinein. In der Masque des vierten Aktes wird er von geheimnisvollen Naturwesen bestrickt, die versuchen, den tugendhaften Britenkönig von Emmeline abzubringen. Zunächst locken ihn zwei Sirenen zum Bade, dann sind es Nymphen und Sylphiden, die ihn mit einschmeichelnden Gesängen verführen wollen. Musikalisch gestaltet Purcell diesen Abschnitt auf besondere Weise: Nach einem einleitenden expressiven Duett der beiden Sirenen fügt er die weiteren Stimmen in einer großen Passacaglia zusammen, die zu den umfangreichsten und zugleich kunstvollsten Sätzen gehört, die Purcell je geschrieben hat.

Im fünften und letzten Akt des Dramas findet die Handlung in einer vielgliedrigen, episodisch angelegten Masque ihren prächtigen Ausklang. Nach der Überwindung Oswalds durch Arthur initiiert Merlin ein Maskenspiel, das den kommenden Glanz Englands aufscheinen lässt und die »Würde Britanniens« demonstrativ zelebriert. Verschiedene allegorische Figuren treten auf, was Purcell zum Anlass für eine Folge äußerst abwechslungsreicher Sätze nimmt. Eine bildhafte Sturmszene, an deren Ende Britannien wie von Zauberhand beschworen aus dem Meer auftaucht, ist hierbei ebenso einbezogen wie ein folklorehaftes Trinklied und ein humoriges Lob auf den Wollreichtum der Insel, der die

Grundlage für den zukünftigen Wohlstand bildet. Mit der Air »Fairest isle», die nicht zufällig Venus in den Mund gelegt ist, erklingt aber auch eine der vollkommensten, erhabene Würde ausstrahlenden Melodien Purcells. Und der grandiose Abschluss lässt noch einmal den Stolz auf Land und Leute erkennen: Wenn sich, wie am Ende prophezeit, Briten und Sachsen nach Beilegung aller Streitigkeiten zu einem Volk vereinigen, dann stehe eine glanzvolle Zukunft bevor.

»King Arthur« dürfte – nach allem was bekannt ist – der zu Lebzeiten wohl größte Erfolg Henry Purcells gewesen sein: Sujet wie Musik waren dazu angetan, ein breites Publikum anzusprechen und zu begeistern. Aber auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten, sogar bis ins 19. Jahrhundert hinein, ist dieses Werk, als Ganzes wie in Teilen, wiederholt zur Aufführung gebracht worden – ein Sonderfall, wie er außerhalb Englands kaum denkbar gewesen wäre, aber auch ein deutliches Zeichen für die ungebrochene Popularität des Stückes. Und in der durch die historisierende Aufführungspraxis in Gang gesetzten Wiederbelebung des barocken Repertoires spielte die Musik Purcells bekanntlich eine wichtige Rolle: Hierbei war es neben der einzigen »richtigen« Oper aus seiner Feder, »Dido and Aeneas«, wiederum »King Arthur«, dem das besondere Interesse galt. Als ein Werk von großem musikalischem Reichtum und einer enormen Bühnenwirksamkeit wurde es von Interpreten wie Hörern gleichermaßen geschätzt. Viele seiner Melodien besitzen einen regelrechten »Ohrwurmcharakter«, viele seiner Rhythmen sind von großer Vitalität getragen, von geradezu mitreißender Art, und auch seine originelle, erstaunliche harmonische Sprache lässt oft genug aufhorchen.

Henry Purcell ist der Komponist der Restaurationszeit – und »King Arthur« ist eines seiner Markenzeichen, das große Werk eines wahrhaft großen Künstlers. Als Purcell im November 1695 im Alter von erst 36 Jahren starb, trauerte das musikalische England, wohl wissend, dass man einen

Verlust erlitten hatte, der im Grunde nicht zu ermessen war. Seine Anthems und Oden, seine Sonaten und Songs, in entscheidender Weise aber auch seine Theatermusik bezeugen eindrucksvoll den Ausnahmerang Purcells. Der »britische Orpheus« hat ein Œuvre geschaffen, das höchste Bewunderung verdient und immer wieder neu zu faszinieren weiß.

Geoffrey
of Monmouth

Historia Regum Britanniae

um 1135

Und als er sah, dass die Belagerung fortgesetzt wurde, wandte er sich seinen Anhängern mit diesen Worten zu: »Da diese gottlosen und abscheulichen Sachsen zu stolz gewesen sind, mir zu glauben, werde ich, im Glauben an Gott, bestrebt sein, heute das Blut meiner Landsleute an ihnen zu rächen. Zu den Waffen, Soldaten, und fallt mutig über die heimtückischen Wesen her, über die wir, mit Christi Hilfe, zweifellos den Sieg erringen werden.«

Als er das gesprochen hatte, stieg St. Dubricius, Erzbischof der ›Stadt der Legionen‹ auf die Spitze eines Hügels und rief mit lauter Stimme: »Ihr habt die Ehre, den christlichen Glauben zu bekennen, gefestigt in eurem Geist die Liebe, die ihr eurem Land und Mitbürgern schuldet, deren Leiden durch den Verrat der Heiden ein immerwährender Vorwurf an euch sein wird, wenn ihr sie nicht mutig verteidigt. Es ist euer Land, für das ihr kämpft, und für das ihr, wenn notwendig, den Tod freiwillig ertragen sollt. Denn das allein ist der Sieg und das Heil der Seele. Denn der, welcher für seine Brüder sterben sollte, bietet sich als ein lebendes Opfer Gott dar und er hat Christus als sein Beispiel, der so gnädig war, sein Leben für seine Brüder hinzugeben. Wenn somit einige von euch in diesem Krieg getötet werden sollten, soll durch diesen Tod, der wegen eines so ruhmvollen Grundes erlitten wird, ihm Buße und Absolution all seiner Sünden zuteil sein.« Nach diesen Worten nahmen alle, ermutigt vom Segensspruch des heiligen Prälaten, ihre Waffen auf und bereiteten sich vor, seinen Befehlen zu folgen. Auch Arthur selbst, mit einem Mantel gekleidet, welcher der Großartigkeit eines so mächtigen Königs angemessen war, setzte einen goldenen Helm auf seinen Kopf, auf dem das Bild eines Drachen eingraviert war. Und über seine Schultern sein Schild, genannt Priwen, auf dem das Bild der seligen Maria, der Muttergottes, aufgemalt war, damit er sich ihrer immer erinnern sollte. Dann gürtete er sein Caliburn, ein außerordentliches Schwert, das auf der Insel Avallon gefertigt worden war und schmückte seine rechte Hand mit seiner Lanze, genannt Ron, die hart, breit und genau richtig zum Töten war. Danach, als er seine Männer in die Schlachtordnung gebracht hatte, griff er kühn die Sachsen an…

»PURCELL IST SO UNGLAUBLICH ORIGINELL«

FRAGEN AN RENÉ JACOBS ZU »KING ARTHUR« UND SEINEM KOMPONISTEN

In Deinem »ersten Leben« als Sänger bist Du, lieber René, ja schon recht früh mit der Musik von Henry Purcell in Berührung gekommen. Wann und in welchem Zusammenhang war das?

Das war bei einer Aufführung von »The Fairy Queen« in den 60er Jahren in meiner Heimatstadt Gent, bei der ich im Chor mitgewirkt habe. Seitdem fasziniert mich Purcell ungemein, da seine Musik so außergewöhnlich reichhaltig ist. Gemeinsam mit der inzwischen leider verstorbenen Sopranistin Judith Nelson und meinen geschätzten musikalischen Mitstreitern vom Concerto Vocale, dem Cembalisten William Christie, dem Lautenisten Konrad Junghänel und dem Gambisten Wieland Kuijken, habe ich dann nahezu den gesamten »Orpheus Britannicus« gesungen. Diese Sammlung von Purcells Songs, in der auch eine ganze Reihe seiner berühmten Stücke enthalten ist, haben wir buchstäblich »geplündert«. Darüber hinaus hat mich Alfred Deller animiert, mich mit Purcell und der englischen Musik zu beschäftigen. Deller war ja der erste Countertenor überhaupt – im Übrigen war er bei der Genter Aufführung von »The Fairy Queen« als Solist dabei. Dass ich als Sänger einmal in seine Fußstapfen treten sollte, konnte ich damals noch nicht ahnen.

In England ist Purcell so etwas wie ein Nationalheiliger. Auf dem Kontinent ist er jedoch nicht in gleichem Maße anerkannt. Woran könnte das liegen? Ist Purcell wirklich »very british«, womöglich zu sehr für unseren Geschmack?

Die Wirkung von Purcells Musik scheint mir sehr an die Sprache gebunden zu sein. Wir akzeptieren problemlos das Englische im Bereich der Popmusik, wo es im Grunde omnipräsent ist. In der Barockmusik ist das anders, trotz Händel, der offenbar sehr viel »internationaler« ist als Purcell. In England gibt es zudem die große Chortradition, die bei Purcell immer spürbar ist. Und da wir schon von Countertenören gesprochen haben: Es gibt diesen speziellen Klang der englischen Chöre, der nicht zuletzt auch dadurch hervorgerufen wird, dass Männer die Altpartien übernehmen. Solistisch hat dann Alfred Deller dieses Repertoire erkundet, die englischen Lautenlieder der elisabethanischen Zeit etwa, aber auch den »King Arthur«. Durch seine regelmäßig stattfindenden Sommerkurse in Sénanques, an denen ich mehrfach teilgenommen habe, ist Purcell dann auch in Frankreich populärer geworden. Außerdem haben Musiker wie Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt die Werke von Purcell wieder entdeckt und sie in Konzerten und Aufnahmen einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Das war schon sehr verdienstvoll.

Was genau zeichnet seine Musik aus? Gibt es vielleicht sogar einen speziellen Purcell-Stil?

Purcell ist so unglaublich originell. Es gibt wohl keinen Komponisten der Zeit, der harmonisch so kühn war, der so weit in seiner Klangsprache gegangen ist, und der zugleich so genau auf die Texte geachtet hat, die er vertonte. Purcell selbst hat ja einmal gesagt, dass ein Song nichts Anderes sei

als »the exaltation of poetry«, d. h. die Verherrlichung der Poesie. Und so hat er auch komponiert: immer sehr vom Text ausgehend, mit einem sicheren Gespür für die dramatischen Wirkungen, welche in den Worten enthalten sind und die sie offenbaren sollen. Purcell ist ein genuiner – ich möchte sogar sagen ein »genialer« – Theaterkomponist gewesen, immer sehr pointiert und humorvoll, nicht selten sogar mit einer ausgesprochen ironischen Note. Dass Händel ihn bewundert hat, ist offensichtlich und unmittelbar verständlich: Seine Kirchenmusik, aber auch seine Oratorien bezeugen das sehr eindrucksvoll. Hier wie dort gibt es kunstvolle kontrapunktische Passagen, aber auch eine enorm farbige Harmonik, Melodien von überwältigender Schönheit und tänzerische Rhythmen von großer Lebendigkeit.

Gibt es denn auch Vorbilder für Purcell oder ist er ein absolut eigenständiger Komponist?

Beeinflusst wurde er sowohl von der französischen als auch von der italienischen Tradition. Einerseits hat er sich von Charpentier, vor allem aber von Lully anregen lassen – die berühmte »Frost Scene« aus »King Arthur« mit ihren eigentümlichen Stimmbebungen beispielsweise ist von einer Lully-Oper inspiriert –, andererseits von Cavalli und Cesti, mithin von Opernkomponisten der vorangegangenen Generation. Purcells Stil ist aber hochgradig individuell, obwohl man auch den Einfluss seines Lehrers John Blow spürt, der ebenfalls sowohl auf dem Feld der Kirchenmusik als auch auf dem des musikalischen Theaters aktiv war und auf beiden Gebieten Hervorragendes geleistet hat.

»King Arthur« ist das einzige Werk, das von Purcell explizit als »Semi-Opera« bezeichnet wurde. Stimmst Du zu, dass es nicht nur dem Namen nach besonders und einzigartig innerhalb seines Œuvres ist?

Auch ein Werk wie »Dido and Aeneas«, obwohl es sich rein formal um eine kleine durchkomponierte Oper handelt, die nach der Uraufführung immer in Abschnitten zwischen den Akten eines Theaterstücks gespielt wurde, ist dem Prinzip nach ebenfalls ein Stück, in dem Schauspielelemente ungemein wichtig sind. Umso mehr gilt das für die größeren Werke wie »The Fairy Queen« und eben »King Arthur«, bei denen es auf eine gute Balance zwischen den Anteilen von Sprech- und Musiktheater ankommt. Wenn man allein die Dramenvorlage betrachtet, kommt man zu dem Schluss, dass »King Arthur« über weit größere dramatische Qualitäten als »The Fairy Queen« verfügt. Es ist ein wirklich gutes Theaterstück, das allein durch den Text von John Dryden bestehen könnte – obwohl die Musik von Purcell natürlich sehr fehlen würde.

Hast Du ein Lieblingsstück aus dem »King Arthur«, oder auch mehrere davon?

Die schon erwähnte »Frost Scene« ist natürlich ein Höhepunkt. Aber auch den Dialog der beiden Figuren He & She »You say 'tis love« mag ich sehr – er ist gewissermaßen ein Drama im Drama, eine kleine Kantate, bestehend aus einem Rezitativ und kurzen Arien von verschiedenen Formen. Wir haben dieses Stück an einen besonderen Platz gerückt, an den Schluss des ersten Teils, direkt vor der Pause. Und zudem haben wir uns dafür entschieden, dieses Duett mit Sopran und Countertenor statt mit Bass zu besetzen, so wie es im »Orpheus Britannicus« gedruckt wurde und wie ich es damals zusammen mit Judith Nelson gesungen habe. Darüber hinaus ist die Sopran-Arie »Fairest isle« ganz wunderbar, eine große melodische Eingebung Purcells. Eigentlich gibt es im gesamten »King Arthur« keine schwache Musik: Die große Passacaglia und die Chaconne, zwei typische Purcell'sche Ostinatostücke, sind kompositorisch ebenso hochwertig

wie viele der Solo- und Ensemblesätze in den verschiedenen musikalischen Szenen.

Sven-Eric Bechtolf und Julian Crouch haben in ihrer Inszenierung eine Rahmenhandlung kreiert, die bewusst in einer anderen Zeit und einem anderen Ambiente angesiedelt ist. Gefällt Dir eine solche Annäherung an das Stück?

Die Zusammenarbeit hat sich vom ersten Augenblick an sehr positiv gestaltet, sie war immer sehr produktiv und anregend. Inzwischen sind wir bestens aufeinander eingespielt und wissen schon, was der jeweils Andere künstlerisch möchte. Sven hat ja eine Anzahl neuer Texte geschrieben, im Stil von Dryden, sehr kreativ. Ich finde es gut und sinnvoll, dass Drydens Drama erhalten bleibt, aber in eine Rahmenhandlung eingebettet wird, die eine Aktualisierung vornimmt. Wahrscheinlich ist es sehr schwierig, »King Arthur« komplett historisch bzw. historisierend zu spielen. Insofern bin ich sehr damit einverstanden, was Sven und Julian da gemeinsam konzipiert und entwickelt haben.

Für die Produktion im Schiller Theater ist von Dir auch eigens eine musikalische Fassung erstellt worden, mit zusätzlicher Musik. Kannst Du kurz beschreiben, worum es sich dabei handelt und wie Du vorgegangen bist?

In der Tat haben wir eine ganze Reihe von »Background-Musiken« in die Aufführung integriert. Das geschah in der Absicht, auch in den längeren Sprechdialogen die musikalische Spannung nicht zu verlieren. Diese Idee habe ich auch früher schon verfolgt, bei Mozarts »Entführung aus dem Serail« und seiner »Zauberflöte«, mit sehr guten Ergebnissen. Unsere Produktion von »King Arthur« geht ja

von einem Nebeneinander von Schauspielern und Sängern aus, mit nur wenigen Überschneidungen. Zudem sprechen die Schauspieler deutsch, während die Solisten und der Chor, nicht selten auch mit vereinten Stimmen, den originalen englischen Text singen. Es klafft also etwas auseinander, was von den eingefügten Zwischen- und Hintergrundmusiken wieder aufgefangen und miteinander verbunden werden soll. Ausgewählt haben wir dazu Kammermusik von Purcell: einige seiner Gambenfantasien etwa, aber auch Pavanen und andere Instrumentalsätze, die sicherlich zum Besten gehören, was im späten 17. Jahrhundert in diesen Genres komponiert worden ist. Es handelt sich hierbei zwar um »abstrakte« Musik, die uns aber die Möglichkeit eröffnete, sie gleichsam kontrapunktisch zum gesprochenen Text einzusetzen. Das ist gewissermaßen ein eigener kreativer Beitrag.

Vielen Dank, lieber René, für das Gespräch. Und viel Erfolg für den Berliner »King Arthur«.

Die Fragen stellte Detlef Giese.

Geoffrey
of Monmouth

Historia Regum Britanniae

um 1135

Sobald sie dort mit all ihren Kräften ankamen, kämpften sie mit den Sachsen und richteten unter ihnen ein schmerzliches Gemetzel an, sie töteten sechstausend. Ein Teil davon ertrank in den Flüssen, ein Teil fiel durch die Hände der Briten. Der Rest verließ äußerst betroffen die Belagerung und floh. Sie wurden jedoch von Arthur hart verfolgt, bis sie zum Wald von Celidon kamen, wo sie bestrebt waren, wieder eine Schlachtordnung zu bilden und sich zu stellen. Und hier nahmen sie den Kampf mit den Briten wieder auf und verteidigten sich tapfer, da die Bäume, die dort waren, sie gegen die Pfeile der Feinde schützten. Arthur, der das sah, befahl, dass die Bäume in diesem Teil des Waldes gefällt und die Stämme um sie [die Sachsen] herum angeordnet werden sollten, um deren Entkommen zu verhindern. Er war entschlossen, sie hier eingeschlossen zu halten, bis er sie durch Hunger unterwerfen konnte. Dann befahl er seinen Truppen, den Wald zu belagern und setzte das hier drei Tage lang fort. Die Sachsen, die jetzt keinen Vorrat hatten, um das zu ertragen und die dabei waren, am Hunger zugrunde zu gehen, baten darum, herausgelassen zu werden, wobei sie sich bereit erklärten, ihr ganzes Gold und Silber dazulassen und mit nichts als ihren leeren Schiffen nach Deutschland zurückzukehren. Sie versprachen auch, dass sie ihm aus Deutschland Tribut zahlen und Geiseln bei ihm zurücklassen würden. Nachdem Arthur darüber beraten hatte, gewährte er ihnen ihre Bitte. Er erlaubte ihnen aber nur fortzugehen, um abzureisen und er behielt all ihre Schätze, sowie auch Geiseln für die Zahlung des Tributs.

PHANTASIE UND MELANCHOLIE

SVEN-ERIC BECHTOLF UND JULIAN CROUCH INSZENIEREN »KING ARTHUR«

TEXT VON DETLEF GIESE

Einen »surrealen« Abend hatten sie im Blick, Sven-Eric Bechtolf und Julian Crouch, eine »Bilder-Revue«, mal ernst und mal grotesk, mit viel Witz und zugleich mit viel Poesie. Für die beiden Regisseure ist Drydens und Purcells »King Arthur« ein Stück, das in erster Linie dem Zweck verpflichtet war, einen zentralen Gründungsmythos Britanniens möglichst spektakulär auf die Londoner Bühne ihrer Zeit zu bringen. Ein Stück prallen Theaters, mit beträchtlichem szenischen Aufwand, großem Schauwert und mit attraktiver Musik, mit einem Stoff, der hohen Bekanntheitsgrad besaß, wenngleich die meisten der allgemein bekannten Geschichten um den legendären König Arthur – etwa die Ritter der Tafelrunde und die Suche nach dem Heiligen Gral – nicht behandelt sind. Die Gestalt Arthurs besaß gleichwohl eine solche Popularität unter den Zeitgenossen, dass sie dazu herhalten konnte, als Identifikationsfigur für das britische Gemeinwesen zu wirken.

Worum geht es eigentlich in diesem Werk, haben sich Sven-Eric Bechtolf und Julian Crouch gefragt. Zunächst einmal geht es um den Kampf der christlichen Briten gegen die Sachsen und um die Notwendigkeit der Christianisierung des heidnischen, ursprünglich nicht auf der Insel beheimateten Volkes. Es geht weiterhin um die Feindschaft zwischen den Königen Arthur und Oswald, die sich an der Rivalität um die schöne Emmeline entzündet hat und die zwingend auf ein Duell auf Leben und Tod hinausläuft. Drittens geht es um die Macht zweier auf verschiedenen Seiten stehender Zauberer, Merlin und Osmond, denen gute und böse Geister dienstbar sind. Eine jenseitig-magische Welt scheint also immer wieder auf, die der christlichen entgegensteht, eine phantastische Welt, die über die empirische Wirklichkeit – und auch über den christlichen Glauben – hinausweist. Und schließlich geht es auch um den Gegensatz zwischen dem Zivilisierten und dem Undomestizierten, zwischen Kultur und Wildheit. Paradigmatisch können dafür die Briten und die Sachsen einstehen, oder aber – wie es Julian Crouch zugespitzt formuliert hat – das Oppositionsverhältnis »England versus Nature«.

Dryden und Purcell haben in ihrem »King Arthur« die patriotische Komponente entsprechend herausgestellt, zugleich haben sie jedoch großen Wert auf »Entertainment« gelegt, auf die Künste des barocken Zaubertheaters, die in all ihrer Blüte zur Erscheinung gelangen. Humoristisch, parodistisch, auch ironisch kann man sich dem Werk gewiss nähern, aber auch andere Wege stehen offen. Die beiden Regisseure haben sich ganz wesentlich vom Charakter der Musik leiten lassen, die sie als immens berührend und ergreifend, oft geradezu als »traurig« empfinden. Dem Ernsthaften, Melancholischen, Feierlichen sollte hinreichend Raum gegeben werden, aber eben auch der abgrundtiefen Traurigkeit, die sich vielfach in der Musik offenbart. Und das Phantastische, das in der Story in allen seinen Szenen zum Tragen kommt, sollte ebenfalls Präsenz gewinnen, gleichsam als grundlegender Zug des Ganzen.

So reich die originale Handlung an Figuren und Schauplätzen auch ist, so notwendig erschien es Sven-Eric Bechtolf und Julian Crouch doch, das phantastische, sagenhafte Geschehen in einen »modernen« Rahmen einzubetten. Das geschieht in Form einer Familiengeschichte, im England der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Sie kreist um einen achtjährigen

Jungen, dessen Vater als Pilot im Kampfeinsatz ums Leben gekommen ist. Diesen Verlust kann der kleine Arthur – nicht zufällig trägt er diesen Namen – so schnell nicht überwinden. Ihm wird nun die Legende von König Arthur vorgelesen bzw. erzählt – die Familienangehörigen und Bekannten verwandeln sich in der Vorstellung des Jungen immer mehr in die Gestalten der Arthur-Sage. Als König selbst sieht er seinen gefallenen Vater, der in seiner Phantasie auflebt und ihm zum Vorbild, gar zum Idol wird. Die gestrenge Mutter wird nach und nach zu Emmeline, der Großvater zum Zauberer Merlin. Ein Freund der Familie, Doktor Oswald, der neue »Lover« der Mutter, entwickelt sich zum Gegenspieler des toten Vaters – er mutiert zum schwächlichen Anführer der Sachsen, der dem idealisierten Britenkönig Paroli bietet. Desgleichen werden Onkeln und Tanten, auch der Pfarrer und das Dienstmädchen zu handelnden Figuren von immer schärferem Profil. Auch die Orte des Geschehens – ein bürgerlicher Salon, ein Kinderzimmer, ein Veteranenheim, ein Hochzeitsbankett u. a. – verändern sich auf eigentümliche Weise und lassen phantastische Szenerien zutage treten.

Suggestive Bilder sind es, die für die Aufführung kreiert wurden, reich an Assoziationsmöglichkeiten. So wie sich ein Kind gute und böse Geister vorstellt, gute und böse Zauberer, dazu tugendhafte Helden und ihre Widersacher – das ist ein entscheidender Ansatzpunkt. Der andere liegt in dem beständigen Wechsel der Perspektive: Wann etwas Wirklichkeit und wann Traum ist, wann man mit wachem Geist etwas wahrnimmt und wann im fiebrigen Zustand, kann im fortlaufenden Geschehen kaum mit Sicherheit ausgemacht werden. Oft genug soll es auch bewusst in der Schwebe bleiben, damit sich jene Stimmung von Melancholie einstellt, die Drydens und Purcells »King Arthur« eben auch – und das nicht zuletzt – innewohnt. Das Stück entführt in eine Welt, die einerseits so vertraut erscheint, zum anderen aber auch so märchenhaft fern ist.

Geoffrey
of Monmouth

Historia Regum Britanniae

um 1135

Sobald der Winter zu Ende war, kehrte er nach Britannien zurück, wo er das Königreich begründet hatte und wo er zwölf Jahre lang in Frieden residierte. Nach all diesem – er hatte Personen jeglicher Art, die wegen ihrer Tapferkeit in fremden Ländern berühmt waren, eingeladen – begann er, die Zahl seiner Hausangestellten zu vermehren und führte solche Höflichkeit an seinem Hofe ein, dass die Menschen in den entferntesten Ländern es für Wert erachteten, sie [die Höflichkeit] nachzumachen. Sodass es keinen Adligen gab, der sich selbst irgendeiner Bedeutung für würdig erachtete, wenn er nicht Kleidung und Waffen nach gleicher Mode wie die Ritter von Arthur trüge. Schließlich verbreitete sich der Ruhm seiner Freigiebigkeit und Tapferkeit über die ganze Welt aus, er wurde ein Schrecken für die Könige anderer Länder, die schmerzlich um den Verlust ihrer Herrschaften fürchteten, wenn er einen Vorstoß auf sie machen würde. Wegen dieser ängstlichen Sorgen äußerst verwirrt, setzten sie ihre Städte und Türme instand und bauten Städte an geeigneten Orten, um sich selbst besser gegen jede Unternehmung von Arthur zu stärken, sofern dies notwendig sein sollte. Arthur, der über das, was sie taten, informiert war, war erfreut darüber, zu sehen, wie sehr sie ihn fürchteten und er arbeitete einen Plan zur Eroberung von ganz Europa aus.

KING ARTHUR

HENRY PURCELL

MUSIKALISCHE SZENEN

Drydens und Purcells »King Arthur« ist so strukturiert, dass zwischen die handlungstreibenden Sprechdialoge sieben relativ in sich geschlossene, in der Regel aus mehreren Nummern bestehende musikalische Blöcke gesetzt sind. Sie bilden die musikalische Substanz des Werkes und sind zugleich Spiel im Spiel.

»Woden, first to thee ...«

DIE SACHSEN

Wotan, Freya, Thor und anderen germanischen Gottheiten werden Opfer dargebracht. Die heidnischen Priester schwören die Sachsen auf den Kampf mit den Briten ein.

»Come if you dare ...«

DIE BRITEN

Unter der Führung Arthurs stürmen die Briten auf die Sachsen los. Der Kampf endet mit einem grandiosen Sieg des britischen Heeres.

»Hither this way ...«

DIE GEISTERWESEN

Der Luftgeist Philidel und der Erdgeist Grimbald versuchen, die Sachsen bzw. die Briten wechselseitig in die Irre zu führen.

»How blest are shepherds ...«

DIE SCHÄFER UND DIE SCHÄFERINNEN

Fern von Streit und Krieg bleibe das Hirtenleben, stets friedlich und voller Liebesfreuden.

»What ho! Thou genius of this isle ...«

DIE FRIERENDEN UND DIE ERWÄRMTEN

Cupido sucht den »Genius of the Frost« und seine Gesellschaft aus eisiger Umklammerung zu befreien. Es ist die Liebe, die das Herz erwärmt.

»Two daughter of this aged stream ...«

DIE SIRENEN, NYMPHEN UND SYLPHIDEN

Der Zauberwald entfaltet seine Wirkung: Phantastische Wesen singen von Liebesglück und Liebesleid und ziehen Alles und Jeden in ihren Bann.

»Ye blust'ring brethren«

DIE FEIERNDEN

Der Triumph Arthurs und der Briten lässt eine glänzende Zukunft erstehen. Dereinst wird die schöne Insel Britannia Heimat eines geeinten, glücklichen und wohlhabendes Volkes sein.

ZEITTAFEL

ZU HENRY PURCELL

TEXT VON Detlef Giese

1659

Im November wird Henry Purcell im Haus von Vater Henry und Mutter Elisabeth in der Londoner Tothill Street geboren. Er wächst in eine Familie von Musikern hinein.

1660

Im Mai kehrt Charles II., der Sohn des 1649 enthaupteten englischen Königs Charles I., aus dem französischen Exil zurück. Mit der Restauration der Stuarts, die nach den Jahren des Commonwealth unter Lord-Protector Oliver Cromwell wieder die Regentschaft übernehmen, geht auch die Wiedereröffnung der Londoner Theater einher.

1664

Nach dem Tod von Henry Purcell senior kommt Henry junior in die Obhut seines Onkels Thomas Purcell, der als »Composer-in-ordinary to the violins« eine herausragende Stellung innerhalb der Hofmusik einnimmt.

1668

Der achtjährige Henry wird Chorist in der Chapel Royal, die gewöhnlich in der Kapelle des Whitehall Palace für den König und dessen Hofstaat singt. Sein Gesangslehrer ist Henry Cooke, zudem wird er im Spiel auf Tasten- und Streichinstrumenten unterwiesen und wird mit den Grundlagen der Musiktheorie vertraut gemacht.

1670

Eine erste Komposition, »The Address on His Majesty's Birthday«, ist bezeugt, allerdings nicht erhalten.

1671

Das Londoner Dorset Garden Theatre wird eröffnet, in dem Purcell als Chorist auftritt und für das er später zahlreiche Schauspielmusiken (mehr als 40) sowie eine Reihe von Semi-Operas schreiben wird.

1672

Purcells Lehrer Henry Cooke stirbt; der musikalisch hochbegabte Junge wird in den kommenden zwei Jahren von Pelham Humphrey unterwiesen, einem renommierten Komponisten von Kirchen- und Instrumentalmusik.

1673

Nach dem Stimmbruch wird Purcell zum »Keeper of the Royal Instruments« ernannt, in dessen Verantwortungsbereich die Wartung und Stimmung der Blas- und Tasteninstrumente liegt. Henrys jüngerer Bruder Daniel tritt als Chorknabe in die Chapel Royal ein.

1674

Anstelle des verstorbenen Pelham Humphrey wird mit John Blow einer der führenden englischen Musiker Purcells neuer Lehrer, aktiv sowohl auf dem Feld der Sakral- als auch der Theatermusik.

1677

Die »Ode on the Death of his Worthy Friend Mr. Matthew Locke« ist Purcells erste Komposition, die im Druck erscheint – ein Gedächtniswerk zum Andenken an den verehrten Komponisten. Als »Composer-in-ordinary« (u. a. für die »Twenty-Four Violins« des Königs verantwortlich) tritt Purcell die Nachfolge von Locke an, sein erstes offizielles Amt bei Hofe. Zunächst komponiert er hauptsächlich kirchenmusikalische Werke, darunter zahlreiche Anthems, kantatenartige Stücke für Vokalkräfte und Instrumente.

1679

Mit seiner Berufung zum Organisten der Westminster Abbey steigt der zwanzigjährige Purcell in der Hierarchie des Londoner Musiklebens weiter auf.

1680

Purcell komponiert seine erste Bühnenmusik für das Dorset Garden Theatre, für Nathaniel Lees Theaterstück »Theodosius«. Zudem entstehen 14 drei- bis fünfstimmige Fantasien für Gambenensemble, die Purcells Vertrautheit mit den Traditionen der englischen Renaissancemusik unter Beweis stellen. Die ersten Oden für das englische Königshaus entstehen, vorgesehen u. a. zur standesgemäßen Begrüßung nach sommerlichen Reisen.

1682

John Blows »Venus and Adonis« wird uraufgeführt, ein exemplarisches Musiktheaterwerk für Purcell. Er selbst wird Organist an der Chapel Royal, wodurch seine Verbindung mit dieser traditionsreichen höfischen Institution weiter gefestigt wird.

1683

Eine erste Sammlung mit Instrumentalwerken erscheint im Druck, »Twelve Sonatas of Three Parts«, komponiert nach dem Vorbild der modernen italienischen Triosonate. Purcell beginnt damit, zum 22. November, dem Tag der Heilige Cäcilie, der Schutzpatronin der Musik, Oden zu schreiben.

1684

»Dido and Aeneas« wird mutmaßlich komponiert, mit einiger Wahrscheinlichkeit für eine geplante Aufführung am Hof Charles II., für die es jedoch kein Zeugnis gibt.

1685

Im Februar stirbt König Charles II. nach 25-jähriger Regierungszeit, zum Nachfolger wird sein katholischer Bruder James II. bestimmt. Anlässlich von dessen Krönung komponiert Purcell zwei festliche »Verse Anthems« für Solisten, Chor und Orchester.

1687

Purcell intensiviert seine Kontakte zum Londoner Theaterwesen wieder, u. a. mittels einer Bühnenmusik zu John Drydens Stück »Tyrannic Love«.

1688

Der Schwiegersohn von James II., Willem von Oranien, wird nach der Absetzung des Monarchen als William III. als neuer englischer König inthronisiert. Für ihn und seine Gattin Mary wird Purcell weitere Oden und Anthems komponieren.

1689

Die erste gesicherte Aufführung von »Dido and Aeneas« an der Boarding School for Young Ladies im Londoner Vorort Chelsea findet statt. Lediglich das gedruckte Libretto ist von dieser Darbietung erhalten.

1690

»The Prophetess, or The History of Diocletian«, die erste von Purcells Semi-Operas, kommt auf die Bühne, mit gutem, wenn auch nicht durchschlagendem Erfolg. In den ihm noch verbleibenden Jahren wird das Musiktheater zu seinem Hauptbetätigungsfeld.

1691

Das Dorset Garden Theatre ist Schauplatz der ersten Aufführung von »King Arthur«, vom Textdichter John Dryden und dem Komponisten Henry Purcell als »A Dramatick Opera« bezeichnet. Das Werk trifft auf eine ungewöhnlich große Resonanz beim Publikum.

1692

Uraufführung von »The Fairy Queen« nach einer Adaption von Shakespeares »A Midsummer Night's Dream«. Josias Priest liefert die Choreographie, wie bereits zuvor für »Dido and Aeneas«. Zum Fest der Heilige Cäcilie komponiert Purcell mit »Hail! Bright Cecilia« eine besonders eindrucksvolle Ode für sechs Solisten, sechsstimmigen Chor und ein farbig besetztes Orchester auf eine Dichtung von John Dryden.

1694

Die Masque »Timon of Athens« wird uraufgeführt, ebenfalls nach einem Shakespeare-Drama. Mit seinem »Te Deum« und »Jubilate«, geschrieben zum Cäcilien-Tag, präsentiert Purcell zwei weitere glanzvolle Kirchenmusikwerke. Im Dezember stirbt die allseits beliebte Königin Mary – Purcell komponiert zu ihrem Begräbnis und Gedächtnis eine tiefempfundene Trauermusik auf der Basis seiner bereits in den frühen 1680er Jahren verfertigten »Funeral Sentences«.

1695

Im Frühjahr entsteht die letzte Semi-Opera, »The Indian Queen«, wiederum auf einen Text Drydens, komponiert in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Daniel Purcell.
Auch die Bühnenmusik zu Shakespeares »The Tempest« kommt zur Aufführung.
Im November komponiert er seine letzten Lieder, am 21. November stirbt Henry Purcell in seinem Londoner Heim in der Marsham Street, wahrscheinlich an Tuberkulose.
Zu seiner Beerdigung am 25. November in Westminster Abbey erklingt die Trauermusik auf den Tod von Queen Mary. Zwei Jahre später werden die »Collection of Ayres, composed for the Theatre«, ein weiteres Jahr darauf die erste Sammlung des »Orpheus Britannicus« mit ausgewählten Songs veröffentlicht – ungewöhnliche Wertschätzungen seiner Mit- und Nachwelt für einen Musiker, der schon zu Lebzeiten als der größte englische Komponist anerkannt worden war.

LARISSA WIECZOREK

Die gebürtige Berlinerin studierte an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Università degli studi di Pavia (Italien) Musikwissenschaft mit Schwerpunkt auf Dramaturgie und Soziologie des Musiktheaters sowie Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Schon während des Studiums sammelte sie in Hospitanzen erste Erfahrungen in Dramaturgie, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, dem Stage Theater am Potsdamer Platz in Berlin und am Royal Opera House Covent Garden in London. Anschließend arbeitete sie als freie Musikjournalistin für das Kulturradio vom RBB und hielt darüber hinaus an der Komischen Oper Berlin Operneinführungen.

Von 2012 bis 2014 war Larissa Wieczorek als Dramaturgieassistentin für Musiktheater am Theater Magdeburg engagiert und betreute dort als Produktionsdramaturgin Musiktheater- und Ballettproduktionen. Ein Engagement als Dramaturgin für Musiktheater und Konzert führte sie anschließend an das Theater Bielefeld. Seit Oktober 2016 verstärkt sie die Dramaturgieabteilung der Staatsoper im Schiller Theater. Sie veröffentlichte zahlreiche Programmheftbeiträge zu Opern, Operetten, Musicals, Tanztheaterproduktionen und Konzerten. Außerdem hält sie regelmäßig Opern- und Konzerteinführungen ab, leitete einen Volkshochschulkurs und Lehrerfortbildungen, übersetzte eine Kurzfassung von Verdis »Nabucco« ins Deutsche und bot Audiodeskriptionen von Musiktheaterproduktionen für Sehbehinderte an.

JENS SCHROTH

Jens Schroth, geboren 1973, studierte Musiktheorie, Neue Medien und Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart bei Matthias Herrmann, Helmut Lachenmann und Marco Stroppa. Nach seinem Studium unterrichtete er dort Analyse Neuer Musik und Tonsatz. Gleichzeitig arbeitet er vor allem in interdisziplinären Bereichen, so etwa mit dem Bildhauer Matthias Kunisch, den Architekten Peter Ippolito und Elkre Banabak. Von 2002 bis 2006 war Jens Schroth in der Dramaturgie der Staatsoper Stuttgart tätig, wobei der Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik lag. Er betreute als Dramaturg oder Co-Dramaturg u. a. Opernproduktionen von Andrea Breth, Christof Nel, Nigel Lowery und Manfred Weiß sowie Ballettproduktionen von Hans Kresnik, Christian Spuck und Nina Kurzeja. Zudem betreute er Uraufführungen von Gérard Pesson, Youghi Pagh-Paan und Lucia Ronchetti. In der von ihm künstlerisch geleiteten Konzertreihe »Dialoge« wurden zahlreiche Kompositionen uraufgeführt. Die von ihm betreute Opernproduktion »Simplicius Simplicissimus« von Karl Amadeus Hartmann wurde auf DVD produziert und eröffnete die Münchner Opernfestspiele 2005. Während dieser Zeit unterrichtete er auch Operndramaturgie am Opernstudio der Musikhochschule Karlsruhe.

Von 2006 an war Jens Schroth Dramaturg an der Staatsoper Unter den Linden, seit dem Umzug ins Schiller Theater leitete er die Abteilung Dramaturgie. Hier arbeitete er u. a. erneut mit Andrea Breth (bei Bergs »Wozzeck« und »Lulu«) sowie mit Jürgen Flimm, Hans Neuenfels und Philipp Stölzl zusammen, zudem betreute er maßgeblich das Festival »Infektion!« für zeitgenössisches Musiktheater. Im Sommer 2016 ist Jens Schroth nach schwerer Krankheit verstorben.

Detlef Giese, geboren 1972 in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Von 1998 bis 2004 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie / Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie »Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation«, Aufsätze in Sammelbänden, Fachzeitschriften und Magazinen, einen Opernführer zu Verdis »Aida«, eine Dokumentation zu Wagners »Der Ring des Nibelungen an der Berliner Hof- und Staatsoper« sowie zahlreiche Programmheftbeiträge u. a. für die Staatsoper Unter den Linden und die Staatskapelle Berlin, die Philharmonie Luxemburg, das West-Eastern Divan Orchestra und das Kammermusikfestival »Intonations« im Jüdischen Museum Berlin. Darüber hinaus hält er wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, konzipiert und moderiert musikalische Veranstaltungen, gestaltete Rundfunksendungen und nahm wiederholt Lehraufträge wahr. Seit 2008 arbeitet Detlef Giese als Dramaturg für Musiktheater und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden. Seit 2016 ist er dort als Leitender Dramaturg engagiert und arbeitet regelmäßig mit Daniel Barenboim, Jürgen Flimm und René Jacobs zusammen.

Mit mehr als 260 Aufnahmen und einer regen Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Wissenschaftler und Lehrer hat sich René Jacobs als eine bedeutende Persönlichkeit in der Musik des Barock und der Klassik profiliert. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe in der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Parallel zu seinen umfangreichen Studien der klassischen Philologie an der Universität studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt waren entscheidend für seine Orientierung zur Barockmusik und der Zuwendung zum Countertenor-Repertoire, mit welchem er sich schnell als einer der einflussreichsten Sänger seiner Zeit durchsetzte. Im Jahr 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit welchem er das Repertoire der Kammermusik und der Barockoper erforschte. So realisierte er eine Serie von innovativen Aufnahmen bei harmonia mundi, die sich Werken eines längst vergessenen Repertoires widmete und von der internationalen Presse gefeiert wurde.

Das Jahr 1983 markierte sein Debüt als Operndirigent einer Produktion von Cestis »L'Orontea« im Rahmen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Im Rahmen seiner Verantwortung als Künstlerischer Leiter bei diesem Festival und im Zuge seiner Engagements an der Staatsoper Unter den Linden Berlin als Gastdirigent ab 1992, am Brüsseler Opernhaus La Monnaie ab 1993, am Theater an der Wien als regelmäßiger Dirigent ab 2006, am Pariser Théâtre des Champs-Élysées, bei den Salzburger Festspielen, beim Festival d'Aix-en-Provence und an anderen internationalen Veranstaltungsorten dirigierte er Opern vom Frühbarock bis zu Rossini, sowohl Werke des geläufigen Repertoires als auch eher unbekannte Stücke.

Parallel zu dieser beeindruckenden Opernkarriere hat die Sakralmusik nie aufgehört, einen bedeutenden Platz

in den vielfältigen musikalischen Aktivitäten von René Jacobs einzunehmen. René Jacobs war Künstlerischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik von 1996 bis 2009.

Neben der Ehrendoktorwürde der Universität von Gent wurde René Jacobs mit einer Vielzahl bedeutender Auszeichnungen und internationaler Preise, sowohl für seine Aufnahmen als auch für sein Lebenswerk, von Musikkritikern in Europa und Amerika geehrt. Darunter befinden sich der Grammy Award für seine Aufnahme von Mozarts »Le nozze di Figaro«, der Edison-Preis (Niederlande), der Deutsche Schallplattenpreis, Caecilia (Belgien), Classica, Académie Charles Cros und Midem Classique International (Frankreich). Seine CD-Aufnahme der »Matthäuspassion« von Johann Sebastian Bach, ausgezeichnet mit dem Choc de l'année 2013 und dem ECHO Klassik 2014, wird von Kritikern, neben zahlreichen anerkannten CD-Einspielungen dieses monumentalen Werkes, als Referenzaufnahme betrachtet. Jegliche seiner Einspielungen von Mozarts Opern wurden durch seine unkonventionelle Herangehensweise – eine besondere Mischung aus wissenschaftlicher Seriosität und musikalischem Instinkt – als die bemerkenswertesten seiner Generation gefeiert. Seine Aufnahme der »Entführung aus dem Serail« von Mozart, veröffentlicht im September 2015 und ausgezeichnet mit dem Preis Caecilia Award und einem Edison Klassik für die beste Opernaufnahme, vollendet den Zyklus der sieben Opern aus dem Spätwerk des Komponisten. Auch seine letzte CD-Aufnahme (Johann Sebastian Bachs »Johannespassion«) wurde mit einem Edison Award ausgezeichnet.

SVEN-ERIC BECHTOLF

Sven-Eric Bechtolf, geboren 1957, erhielt seine Ausbildung am Mozarteum in Salzburg. Er arbeitete als Schauspieler an bedeutenden Bühnen in Deutschland, der Schweiz und Österreich. Viele Jahre war er am Burgtheater in Wien tätig. Er erhielt 2002 und 2003 den Nestroy-Theaterpreis als bester Schauspieler des Jahres und 2011 den Albin-Skoda-Ring.

1993 begann er für das Theater zu inszenieren und wurde mit seiner zweiten Arbeit »Der Streit« von Marivaux zum Theatertreffen nach Berlin eingeladen. Seine erste Inszenierung für die Oper war »Lulu« von Alban Berg in Zürich. Seitdem folgten viele Arbeiten auch an anderen wichtigen Häusern, darunter »Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner an der Wiener Staatsoper und der Mozart / Da Ponte-Zyklus bei den Salzburger Festspielen. 2006 veröffentlichte er das Buch »Vorabend. Eine Aneignung, eine Auseinandersetzung mit Wagners ›Ring‹«. 2012 wurde Sven-Eric Bechtolf Schauspieldirektor der Salzburger Festspiele. 2015 und 2016 war er der Künstlerische Leiter des Festivals. Seit Herbst 2016 arbeitet er wieder als freier Schauspieler und Regisseur.

JULIAN CROUCH

Der Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner Julian Crouch wurde in England geboren und ist in Schottland aufgewachsen. Er begann seine Karriere als Masken- und Puppenbauer bei großen Freilichtspektakeln. 1996 wurde er Gründungsmitglied des Improbable Theatre, dessen Stücke als »das Bastardkind des Puppenspiels und der Improvisation« beschrieben wurden. Dabei hat Julian Crouch, der für Ausstattung und Co-Regie zuständig war, oft selbst Requisiten

und Puppen live für die Bühne geschaffen. 1997 entwarf er ein Bühnenbild für die preisgekrönte Inszenierung »Ein Sommernachtstraum«, das ausschließlich aus 56 Rollen Tesa-Film bestand.

Zudem war er Bühnen- und Kostümbildner sowie Co-Regisseur bei der internationalen Erfolgsproduktion »Shockheaded Peter«, eine Bearbeitung der Struwwelpeter-Geschichten Heinrich Hoffmanns mit Musik von »The Tiger Lillies«.

Seine Arbeiten als Regisseur und Bühnenbildner waren u. a. am Londoner National Theatre, bei der English National Opera, dem Theater der Welt, den Wiener Festwochen, an der Metropolitan Opera New York, im Londoner West End und am Broadway zu sehen. Für die Uraufführung von »Jerry Springer – The Opera« ist er mit diversen Preisen bedacht worden. 2010 wurde sein Bühnenbild der Broadway-Produktion »The Addams Family« sowohl mit dem Drama Desk Award als auch mit dem Outer Circle Critics Award ausgezeichnet. Für das Broadway-Musical »Hedwig and the Angry Inch« wurde er 2014 für den Tony Award in der Kategorie »Bestes Bühnenbild / Musical« nominiert. Gemeinsam mit Brian Mertes zeichnete er 2013 für die Neuinszenierung von Hugo von Hofmannsthals »Jedermann« verantwortlich.

Julian Crouch gestaltete die Kostüme und das Bühnenbild für Christopher Wheeldons »The Nutcracker« für das Joffrey Ballet. In der Spielzeit 2016/17 gestaltet und inszeniert er der Metropolitan Opera 50th Anniversary Gala, entwirft das Bühnenbild für »Hänsel und Gretel« an der Mailänder Scala und für Marnie an der English National Opera und der Metropolitan Opera. Gemeinsam mit Saskia Lane ist er auf einer internationalen Tournee mit »Birdheart«, einem intimen, animierten Kammerstück, das in Taiwan und in Brüssel für den Dalai Lama gespielt wurde.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG . . . . . René Jacobs
INSZENIERUNG . . . . . Sven-Eric Bechtolf, Julian Crouch
BÜHNENBILD . . . . . Julian Crouch
KOSTÜME . . . . . Kevin Pollard
CHOREOGRAPHIE . . . . . Gail Skrela
LICHT . . . . . Olaf Freese
VIDEO . . . . . Joshua Higgason
EINSTUDIERUNG CHOR . . . . . Martin Wright
DRAMATURGIE . . . . . Detlef Giese

Musikalische Nummern in englischer Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln,
Schauspielszenen in deutscher Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln

Musikalische Aufführungsfassung von René Jacobs

PREMIERENBESETZUNG

SÄNGER

SOPRAN (PHILIDEL, A SHEPHERDESS,
CUPIDO, A SIREN, A NYMPH, VENUS) . . . . . Anett Fritsch
SOPRAN (A PRIEST, HONOUR, A SHEPHERDESS,
SHE, A SIREN, A NYMPH) . . . . . Robin Johannsen
ALTUS (A PRIEST, HE, A SYLVAN) . . . . . Benno Schachtner
TENOR (A PRIEST, A HEROLD, A SYLVAN,
COMUS) . . . . . Mark Milhofer
TENOR (A PRIEST, A SHEPHERD, A SYLVAN,
COMUS) . . . . . Stephan Rügamer
BASS (A PRIEST, GRIMBALD, THE COLD GENIUS,
A SYLVAN, AEOLUS, PEASANT, COMUS) . . . . . Johannes Weisser
BASS (A PRIEST, A FISHERMAN, COMUS) . . . . . Arttu Kataja

SCHAUSPIELER

ARTHUR . . . . . Michael Rotschopf
MERLIN . . . . . Hans-Michael Rehberg
OSWALD . . . . . Max Urlacher
OSMOND . . . . . Oliver Stokowski
GRIMBALD . . . . . Tom Radisch
CONON . . . . . Axel Wandtke
AURELIUS . . . . . Steffen Schortie Scheumann
EMMELINE . . . . . Meike Droste
MATHILDA . . . . . Sigrid Maria Schnückel

KLEINER ARTHUR . . . . . Ferdinand Kraemer

EIN SKILLS ENSEMBLE
STAATSOPERNCHOR
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

IMPRESSUM

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

REDAKTION Dr. Detlef Giese (Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden), Larissa Wieczorek, Mitarbeit: Rachel Hercygier, Evarts Melnalksnis
2., neu gestaltete Auflage 2019, © 2017 Staatsoper Unter den Linden
TEXTNACHWEISE Die Texte von Larissa Wieczorek und Detlef Giese sowie das Interview mit René Jacobs sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Jens Schroth ist die leicht gekürzte Fassung eines Beitrags aus dem Programmbuch zur Produktion »AscheMOND oder The Fairy Queen« der Staatsoper Unter den Linden von 2013. Die Übersicht über die musikalischen Szenen sowie die Handlung und die Zeittafel zu Henry Purcell erstellte Detlef Giese. Der Beginn von »Sir Gawain and the Green Knight« wurde ins Deutsche übersetzt von Larissa Wieczorek. Der Auszug aus Sir Thomas Malorys »Le morte d'Arthur« folgt einer Übersetzung von Helmut Findeisen. Die Ausschnitte aus Geoffrey Monmouths »Historia Regum Britanniae« sind der Übersetzung von Peter Dietsch auf www.academia.edu entnommen. Die Übersetzung von Nennius' »Historia Brittonum« entstammt der zweisprachigen Ausgabe lateinisch-deutsch von Günter Klawes.
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.
SZENENFOTOS Ruth und Martin Walz
LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München
HERSTELLUNG Druckerei Conrad, Berlin

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

STAATS OPER UNTER DEN LINDEN