

_ PROJEKTINFORMATIONEN



BIK · BÜRO FÜR INTERNATIONALE
KULTURPROJEKTE GMBH

Henry Purcell (1659–1695)

Dido and Aeneas

«A Day Close to Summer»

Regie: Tatjana Gürbaca

Bühne/Licht: Klaus Grünberg

Kostüme: Florence von Gerkan

Dido Lynne Dawson

Aeneas Kresimir Spicer

Belinda Simone Kermes

Sorcerer Nicholas Clapton

First Witch Denis Lakey

Second Witch Derek Lee Ragin

Second Woman Cecilia Nanneson

Sailor Knut Schoch

Balthasar-Neumann-Chor

Balthasar Neumann-Ensemble

Musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock

Pressestimmen:

«Ein Sonderlob gebührt dem Balthasar-Neumann-Chor, der das Stück entscheidend gestaltet und sich als Sängerguppe hervorragend ausbalanciert präsentiert. Thomas Hengelbrock und das Balthasar-Neumann-Ensemble musizieren zupackend, sie setzen schroffe Akzentverschiebungen, bleiben aber auch sensibel für die zurückgenommenen Partien und bringen Purcells Klangmeer zum Schillern. Die Engländerin Lynn Dawson ist zur Zeit wohl eine der besten Didos überhaupt, mit warmem, ausdrucksstarkem Timbre, das ihr Schlusslamento zum berührendsten Moment des Abends macht.»

Süddeutsche Zeitung, Oktober 2003

Gartenparty, Krieg und Liebe

Tatjana Gürbaca im Gespräch mit Christian Kipper über ihre Inszenierung von «Dido and Aeneas»

Warum überhaupt die Inszenierung von so alten Stoffen wie der unglücklichen Liebe zwischen Dido und Aeneas?

In den Stoffen der Oper steckt so viel, was uns heute noch betrifft. Das ist der Grund, warum ich überhaupt Opern inszeniere. Und meine erste Frage bei einer neuen Produktion ist: Was hat das Stück mit mir, meiner Zeit und meiner Gesellschaft zu tun? Ich finde, dass die Geschichten, die Oper erzählt, politisch sind und uns betreffen. Es geht bestimmt nicht um alte Märchen mit edlen Helden, schönen Königinnen und finsternen Bösewichten. Natürlich darf keine Figur denunziert werden, aber sie muss menschlich bleiben, wir müssen sie verstehen und lieben können.

Wo liegt das konkrete Interesse an der Geschichte von Dido und Aeneas?

Ich finde sehr interessant, dass alle Figuren der Oper eine spürbare Vergangenheit haben: Aeneas kommt aus dem Trojanischen Krieg, wo er

ganz furchtbare Dinge erlebt hat; er hat seine erste Frau dort verloren, seinen blinden Vater aus der brennenden Stadt getragen, mit seinem kleinen Sohn an der Hand, und dann noch – ähnlich wie Odysseus – lange Irrfahrten mit schrecklichen Hungerphasen hinter sich gebracht. Das prägt ihn natürlich. Dido hat ähnlich schreckliche Dinge durchgemacht: Sie musste ebenfalls ihre Heimat verlassen, wo – nach dem Tod des Vaters – ihr Bruder ihren Ehemann ermordet hatte, um selbst an die Macht zu kommen. Sie ging dann nach Nordafrika sozusagen ins Exil und gründete dort unter sehr großen Schwierigkeiten und mit viel List Karthago.

Wo liegt der Bezug zwischen «Dido and Aeneas» und unserer Zeit? Wir hatten schon über 50 Jahre keinen Krieg mehr ...

Es gab vor kurzem Krieg im Irak, und wir lesen über die Nachkriegssituation dort täglich in der Zeitung. Wir Mittel- und Nordeuropäer sind diesbezüglich natürlich sehr verwöhnt. Aber wir brauchen gar nicht weit zu schauen: Auch im ehemaligen Jugoslawien gab es bis vor kurzem Krieg. Und leider wird es auch in anderen Ländern die nächste Zeit noch so weitergehen, weil erfahrungsgemäß jeder Krieg neue Konflikte nach sich zieht. Ich denke, es ist wichtig, dass wir für die Geschehnisse um uns herum wach bleiben, denn das geht uns alle an.

Die Oper beginnt zu einem Zeitpunkt, wo die beiden Hauptfiguren bereits Liebe füreinander empfinden. Trotzdem sieht alles sehr düster aus: Dido ist ganz verschlossen, will ihre Gefühle gar nicht preisgeben und glaubt von vorneherein an ein böses Ende. Warum?

Didos Verhalten hat mit der erwähnten Vorgeschichte zu tun. Zunächst muss man davon ausgehen, dass die beiden Menschen, die sich da begegnen, keineswegs mehr jung sind und bereits Erfahrungen gemacht haben – auch sehr schmerzhaft. Jeder von ihnen trägt seine Ängste mit sich herum. Für Dido ist die Situation insofern schwierig, als sie noch gar nicht wirklich in Karthago angekommen ist. Im Grunde, so stelle ich mir das vor, lebt sie in dieser Stadt noch wie auf gepackten Koffern. Eigentlich hofft sie darauf, irgendwann wieder in ihre Heimat zurückzukehren. Doch kann sie in ihrer augenblicklichen Situation weder vor noch zurück.

In dem Moment, wo Aeneas auftaucht und ihr die Hoffnung auf eine konkrete Zukunft bietet, riskiert sie viel, weil sie die Vergangenheit fahren lässt und ihr, sollte Aeneas sie verlassen, gar nichts mehr bliebe – weder die Hoffnung zurückzukehren noch die Hoffnung, sich dort ein Leben aufzubauen, wo sie jetzt ist: in Karthago. Ich denke, sie fürchtet zu Beginn der Oper genau dieses Erwachen einer neuen Hoffnung.

Warum?

Es gibt diesen Mythos der Pandora, die auf die Erde kam als Bestrafung dafür, dass Prometheus den Göttern das Feuer raubte, um es den Menschen zu bringen. In ihrer Büchse, die sie mit sich trägt, befindet sich alles Unheil der Welt – und als letzte Gabe: die Hoffnung. Nun kann man darüber spekulieren, ob die Hoffnung eine Abmilderung aller Übel bedeutet, oder ob sie nicht sogar das furchtbarste aller Übel ist. Für Dido ist die Hoffnung sicher ein Übel, das die Dinge noch schlimmer machen kann – eben dann, wenn sie enttäuscht wird.

Woran liegt es, dass die Männer immer in den Krieg ziehen, um den Heldentod zu sterben, während die Frauen die Konsequenzen tragen müssen?

Das ist schwer zu sagen. Vielleicht liegt es an unserer Biologie oder an unserer Erziehung? Es ist natürlich auffällig, dass es in der Geschichte immer die Männer sind, die weggehen, Kriege führen, Städte zerstören, die Frauen aber zurückbleiben, die Verwundeten pflegen und die Wiederaufbauarbeit leisten. Wir kennen das in Europa vor allem aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der die so genannten Trümmerfrauen eine wichtige Rolle spielten. Die Situation war für die Frauen in jeder Hinsicht sehr schwer: Sie mussten «ihren Mann» stehen, viele trugen schwer an dem Verlust ihres Partners. Aber auch die Rückkehr des Partners nach so langer Zeit ging in vielen Fällen nicht ohne Probleme ab. Es war sicher hart für Frauen und Männer, ihre Rolle in der Familie neu zu definieren, und für Kinder, plötzlich einen völlig fremden Mann als Vater anzuerkennen.

Wie ist die Vergangenheit der einzelnen Figuren in die Inszenierung eingegangen?

Wir erzählen im ersten Teil eine Geschichte, die eine vorherige Bekanntschaft der beiden Hauptfiguren suggeriert. Natürlich haben sich Dido und Aeneas tatsächlich erst in Karthago kennen gelernt. Ich wollte aber von einer besseren Zeit erzählen, in der zum Beispiel auch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern viel entspannter war, die Rollen klarer definiert waren, einer Zeit, die sich vielleicht im Rückblick schon verklärt hat, und dass nach dem Krieg alles ins Wanken gerät, der Wertekanon ebenso wie das Verhältnis zwischen Mann und Frau.

Wie sieht diese Gesellschaft vor dem Krieg aus?

Wir malen das Bild einer Gesellschaft an einem Spätsommertag um 1930, einer Gesellschaft wie in einem Virginia-Woolf-Roman: Man hat sehr viel Zeit und Muße, die schönen Künste zu pflegen, man erfreut sich an Musik, Tanz und Literatur, man verfügt über eine gewisse Bildung und ein gewisses Vermögen. Vielleicht aber besitzen alle Dinge auch eine derartige Leichtigkeit, dass es wenig Verbindliches gibt. Ich möchte diese Gesellschaft gar nicht als oberflächlich abqualifizieren, fände es aber schön, wenn im zweiten Teil alle Dinge plötzlich eine andere Tiefe und Bedeutung gewännen – eben durch die Erfahrung der Vergänglichkeit. So hätte das Leben im zweiten Teil zwar seinen Glanz verloren, aber eine andere Wahrhaftigkeit gewonnen.

Das klingt so, als würde man die Wahrhaftigkeit des Lebens erst durch Leid erfahren.

Durch Leid vielleicht nicht unbedingt; dennoch glaube ich, dass sich der Wert vieler Dinge erst begreifen lässt, wenn man auch deren Vergänglichkeit kennt.

Jeder einzelne in dieser Vorkriegsgesellschaft trägt einen unglaublich skurrilen Namen. Die Inszenierung entwickelt quasi ein vollständiges soziales System. Warum diese Details?

Irgendwann bekommt jede Arbeit eine gewisse Eigendynamik. Je länger ich an den Szenen saß, desto genauer überlegte ich mir natürlich die

Persönlichkeiten der einzelnen Figuren. Für jemanden, der sich das ausdenkt, ist es wichtig, alles über die Verhältnisse zwischen den Figuren zu wissen, auch wenn einiges davon dann auf der Bühne gar nicht sichtbar wird.

Es sieht ein bisschen wie eine perfekte, harmonische Gesellschaft aus ... Perfekt war sie bestimmt nicht. Aber das dialektische Verhältnis zwischen Herrschaft und Dienerschaft ist immerhin bemerkenswert: Die einen können ohne die anderen genauso wenig leben wie umgekehrt. Es handelt sich folglich um ein sehr kompaktes, gut funktionierendes System, das natürlich nach dem Krieg zerfiel – in England vielleicht ein bisschen weniger als auf dem Kontinent, aber auch da kann man das Aussterben des «Dandytums» beobachten. Dennoch wollte ich den ersten Teil als eine Art Rückblick inszenieren, wie einen Bilderbogen der Vergangenheit, in dem vieles schöner erscheint, als es eigentlich war.

Was ist nun geschehen zu Beginn der Oper? Im ersten Teil sehen wir eine harmonische, vielleicht da und dort auch oberflächliche Gesellschaft, die sich ihres Glückes nicht wirklich bewusst ist. Ein Krieg zieht vorüber. Danach müsste diese Gesellschaft immerhin froh sein, das Schlimmste überlebt zu haben. Trotzdem sind die Aussichten trostlos. Was ist passiert?

Wenn ein Krieg zu Ende geht, herrschen nie sofort Friede und Ruhe. Das lässt sich an der aktuellen Situation im Irak gut studieren. Für die Bevölkerung sind die Zustände nach dem Krieg mindestens genauso schlecht wie während der Kampfhandlungen, und es braucht eine sehr lange Zeit, bis sich die Lage stabilisiert, bis Werte wiedergefunden werden und ein neues System entsteht. Genau in diese Nachkriegsphase geraten wir als Zuschauer zu Beginn der Oper: Aeneas kommt als Soldat aus dem Krieg zurück. In Karthago ist seine Position in der Gesellschaft jedoch völlig unklar: Tritt er mit seinen Leuten als Freund und Verbündeter oder als Feind und Eroberer auf? Eine Verbindung zwischen Dido und Aeneas käme dem Volk folglich nicht ungelegen. Und daraus entspringt der Konflikt zwischen privatem Wollen und öffentlichen Notwendigkeiten für Dido.

Sie erkennt sofort ihre qua Amt geforderte Verpflichtung, mit Aeneas eine Verbindung einzugehen, aber eigentlich will sie als Frau geliebt werden. *Die Oper zeigt den klassischen Konflikt zwischen individueller Neigung und allgemeiner Pflicht. So ist denn auch permanent von Schicksal die Rede. Welche Rolle spielt es in der Inszenierung?*

Das Wort «Schicksal» greift ja sehr weit. Ich habe mich immer wieder gefragt, warum Dido wohl so oft von ihrem Schicksal singt: Das Schicksal verbietet ihr, Aeneas zu lieben, das Schicksal fordert, dass er aufbricht, etc. Ich denke, es geht weniger um ihr ganz persönliches Leben als vielmehr um den Lauf der Welt allgemein. Sie sieht ganz deutlich den Gang der Dinge: dass die Männer immer wieder abreisen und die Frauen dazu verdammt sind, zurückzubleiben und zu warten. Für Aeneas ist das Schicksal geknüpft an den Auftrag, die Zerstörung Trojas durch die Gründung Roms zu kompensieren. Dabei handelt es sich gar nicht nur um einen göttlichen Auftrag, sondern vielmehr auch um eine innere Stimme, die ihm überhaupt ein Weiterleben ermöglicht. Das ist wie in dem Heiner-Müller-Gedicht, in dem es heißt: «Immer vor ihnen aber war die Stimme, die sprach zu ihnen: Es genügt nicht! Bleibt nicht stehen! Wer stehen bleibt fällt! Geht weiter! [...] Und überm Immerweitergehen erkannten sie: die da sprach, war ihre eigene Stimme.» Im Krieg musste er mit seinen Kameraden viele schreckliche Dinge erleben, die er mit einer Partnerin wahrscheinlich nie teilen können, weil sie sich gar nicht in Worten ausdrücken lassen. Gerade dadurch aber besteht eine enge Bindung zwischen Aeneas und seinen Kameraden, die in der Inszenierung den Part der Hexen übernehmen. Und auch diesen Kameraden fällt es sehr schwer, Aeneas freizugeben und zuzulassen, dass sich diese Gruppe in alle Winde zerstreut. Denn für alle ist es leichter, gemeinsam als alleine mit jenen Erlebnissen fertig zu werden. So ergibt sich auf einmal ein Konkurrenzverhältnis zwischen Dido und den Kameraden, die es nicht ertragen können, dass Aeneas plötzlich sein eigenes Leben wieder aufgreifen will und eine Zukunft plant – ohne sie.

Trotzdem wird daraus nichts. Warum schafft Aeneas den Wiedereinstieg nicht?

Aeneas kommt mit Kriegstraumata nach Karthago, wo er bei Dido Halt sucht. Dennoch spürt er, dass sie ihn nur für einen Moment beruhigen kann, dass er letztlich aber nicht von seinen Erlebnissen loskommt. Im Gegensatz zu allen anderen jedoch begibt er sich nicht auf See, um einen neuen Krieg zu führen, sondern um etwas Konstruktives zu tun: Er gründet Rom. So macht Aeneas in der Verbindung mit Dido eine Entwicklung durch. Am Schluss, als Dido ihn fortschickt, bietet er ihr entgegen den göttlichen Gesetzen sein Bleiben an. Ich glaube, dass Aeneas in diesem Moment einfach keinen Konflikt mehr möchte. Er will Frieden, Ruhe.

Wie entwickelt sich Dido im Laufe der Oper?

Dido ist eine unheimlich hellsichtige Figur. Schon zu Beginn plagen sie böse Vorahnungen. (Es gibt hier eine Ähnlichkeit zu einer anderen Frauenfigur im Umfeld des Trojanischen Krieges: Cassandra.) Sie sieht in Aeneas einerseits den brutalen Krieger, aber auch den kleinen Jungen und dessen empfindliche Seiten, seine Gebrochenheit. Ich glaube, dass sie sehr liebesfähig ist und auch dem Volk gegenüber eine sehr mütterliche Seite besitzt. Ihr Selbstmord ist das Ergebnis nicht nur einer privaten Enttäuschung, sondern auch der Trauer über einen wiederkehrenden Mechanismus. Sie verlässt die Welt, weil sie das nicht mehr mitmachen will. Und das macht am Ende ihre Größe aus.

Was ist Belinda für eine Figur?

Bei Vergil heißt Didos kleine Schwester Anna und ist eigentlich auch in Aeneas verliebt. Später begegnet sie ihm sogar noch einmal und begeht dann auch um seinetwillen Selbstmord. In der Oper gibt es folglich viele Figuren, die auf etwas verzichten. Es geht um Verlust und Verzicht, und jeder opfert etwas für das allgemeine Wohl oder für den anderen. So auch Belinda, die ihre eigenen Interessen zurückstellt, damit Dido und Aeneas zusammenkommen, damit es Dido und dem Staat gut geht. Sie gibt sehr viel auf und besitzt dennoch eine unheimliche Kraft, die ihre Schwester stützt. Von Anfang an handelt sie ganz pragmatisch, packt

überall an und sagt: Lasst uns alles vergessen, lasst uns von vorne anfangen. So ist sie am Ende eine tragische Figur, weil sie alles verliert und als einzige übrig bleibt: Aeneas bricht auf, die Männer verlassen den Ort – das erfahren wir ja im Matrosentanz –, und ihre Schwester nimmt sich das Leben.

In der Oper sind die Hexen die Bösen, die das Glück der Sterblichen konterkarieren. Welche Rolle spielen sie in der Inszenierung?

Die Hexen handeln aus ganz unterschiedlichen Motiven. Insbesondere den Zauberer halte ich für eine sehr interessante Figur. Er ist vom Leben, vom ewigen Kriegführen schon so angewidert, dass er in den Untergang drängt. Er will nur noch, dass Schluss ist mit allem, dass alles kurz und klein gehauen wird, dass der Mensch von der Erde verschwindet, damit endlich Friede herrscht. Er hat den Glauben an den Menschen verloren. Die beiden anderen Hexen tragen auch eine innere Hölle mit sich herum, ohne allerdings diesen Nihilismus erreicht zu haben. Bei vielen Aufnahmen von «Dido and Aeneas» klingen die Hexenszenen auf einmal lustig und grotesk. Das ist schade, denn wenn wir die Hexen nicht ernst nehmen, gibt es keinen Konflikt mehr. Auch ist das Lachen der Hexenchöre kein lustiges Lachen, sondern für mich eher die Musikalisierung von grotesk-wahnsinnigen Höllendarstellungen, wie Hieronymus Bosch sie malte.

Die Oper von Henry Purcell wird im zweiten Teil aufgeführt. Doch auch der erste Teil enthält Musik. Welche?

Den Kompositionen und Arrangements für den ersten Teil ging eine lange Arbeitsphase voraus. Schon sehr früh gab es die Idee, nur mit Musik aus «Dido and Aeneas» in neuen Arrangements zu arbeiten. Ich habe mir daraufhin verschiedene Szenen überlegt und einen Gesamttablauf erstellt. Dann kam Simon Wills ins Spiel, ein unglaublich witziger, belesener und intelligenter Mensch, der die Kompositionen und Arrangements anfertigte. Meistens versuchte ich, einen klaren Inhalt für die Texte vorzugeben, woraufhin wir entweder gemeinsam nach Versen recherchierten oder, wenn wir keine geeigneten fanden, Simon selbst ans Dichten

ging. Wir entschieden dann zum Teil gemeinsam, welche Musik sich für die einzelnen Stücke arrangieren ließe. Größtenteils aber hatte Simon freie Hand beim Komponieren, und die Ergebnisse waren immer überraschend und erzeugten bei mir wieder neue Ideen. Wer genau hinhört, erkennt die Motive aus der Oper, wodurch eine sehr assoziations- und bezugsreiche Struktur zwischen den beiden Teilen entsteht. Zudem gibt es im ersten Teil ganz unauffällig aber doch immer wieder Hinweise auf Krieg und Tod, Mahnungen, die von den Figuren noch gar nicht ernst genommen oder erkannt werden. Beim Tango zum Beispiel, der auf der Hexenmusik beruht, ahnen sie noch gar nicht, womit sie es da zu tun haben. Erst im zweiten Teil sehen alle plötzlich klarer, wie es sich zusammenfügt.

In welcher Form kommt die Musik im ersten Teil zum Tragen?

Der erste Teil wurde deutlich als Schauspiel konzipiert. Es gibt zwar nur wenige gesprochene Dialoge und viel Musik, doch handelt es sich dabei nicht um die Sprache der Figuren, sondern um Gebrauchs-, um Unterhaltungsmusik. Weil die Zeit in einer Oper anders fließt als in einem Schauspiel, ist der erste Teil eher zeitgebunden, der zweite hingegen zeitfreier und damit auch weniger realistisch.