

THEATER
BASEL

IDDONE ABBANDONATA

DIDONE ABBANDONATA

128 SAISON 2018/2019



DIDONE ABBANDONATA

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Opera seria in drei Akten von Niccolò Jommelli
Libretto von Pietro Metastasio (1724)
Dritte Fassung (Stuttgart, 1763)**

Dido **Nicole Heaston**

Aeneas **Vince Yi**

Jarbas **Hyunjai Marco Lee***

Selene **Sarah Brady****

Osmidas **Ena Pongrac***

Araspes **Luigi Schifano**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

** Mitglied des Opernstudios OperAvenir^{PLUS}

Statisterie des Theater Basel

Barockensemble Musica Fiorita

Musikalische Leitung **Daniela Dolci**

Inszenierung **Lotte de Beer**

Bühne und Kostüme **Christof Hetzer**

Licht **Roland Edrich**

Kampfbchoreografie **Ran Arthur Braun**

Dramaturgie **Johanna Mangold**

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Musikalische Assistenz **Joan Boronat Sanz**

Studienleitung **Thomas Wise**

Korrepetition **Joan Boronat Sanz,**

Stephen Delaney

Regieassistenz **Ulrike Jühe**

Bühnenbildassistenz **Leyla Gersbach**

Kostümassistenz **Yasmin Attar, Elisabeth Gers**

Regiehospitalanz **Seraphine Erb**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung

Claudia Jentzen

Leitung Statisterie **Robert Keller**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **René Flock, Yaak Johannes Bockentien,**

René Camporesi, Jason Nicoll

Beleuchtungsmeister **Roland Edrich**

Ton **Cornelius Bohn**

Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer, Ayesha Schnell,**

Mirjam Scheerer, Hans Wiedemann, Bernard Studer

Maske **Naemi Frischknecht, Carolina Schorr**

Ankleidedienst **Elisa Thönen, Nicole Persoz, Werner**

Derendinger

Technischer Direktor **Joachim Scholz**

Bühnenobermeister **Mario Keller**

Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**

Leitung Tonabteilung **Robert Hermann,**

Stv. **Jan Fitschen**

Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**

Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**

Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**

Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger**, Stv. **Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin**, Stv. **Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger**, Stv. **Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menzinger**
Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Frauke Freytag**,
Stv. **Gundula Hartwig**, **Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler**,
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth**,
Liliana Ercolani
Kostümfundus **Murielle Vélyà**, **Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 7. Juni 2019 im Theater Basel, Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 2¾ Stunden, eine Pause nach dem ersten Akt

Uraufführung 11. Februar 1763, Herzogliches Theater Stuttgart (Dritte Fassung)

BRENNSTOFF

Daniela Dolci (Musikalische Leitung), Lotte de Beer (Inszenierung) und Christof Hetzer (Bühne und Kostüme) im Gespräch mit Johanna Mangold (Dramaturgie)

Frau Dolci, Sie setzen sich nun seit fast vierzig Jahren mit alter Musik bzw. Barockmusik auseinander und gelten als Spezialistin auf diesem Gebiet: Welche Erfahrungen haben Sie in den vergangenen Jahrzehnten mit dieser Musik gemacht?

Daniela Dolci Barockmusik hat in den letzten dreissig Jahren einen riesigen Aufschwung erlebt, sie ist fast zu einer Mode geworden. Gerade hier in Basel hat man mit der Schola Cantorum Basiliensis natürlich ein ideales Umfeld für alte Musik. Vor allem, was Wiederentdeckungen betrifft. Daher habe ich in meiner Laufbahn hauptsächlich Stücke aufgeführt, die erst wieder «ausgegraben» werden mussten, die heute vergessen sind.

Die «Didone abbandonata» beruht auf einem Libretto von Pietro Metastasio, dem bedeutendsten Librettisten des 18. Jahrhunderts. Der Text wurde circa sechszigmal vertont, u. a. auch von Johann Adolph Hasse oder Georg Friedrich Händel. Warum hat man sich in Basel für Niccolò Jommelli entschieden?

Daniela Dolci Niccolò Jommelli war, auch wenn heute überwiegend vergessen, ein entscheidender Komponist des 18. Jahrhunderts. Er war ausschlaggebend für die Entwicklung der «recitativi accompagnati» (der Rezitative mit Orchester) und für die Verbindung des süditalienischen Erbes – er stammt aus Neapel – mit der mitteleuropäischen Kultur. Seine Musik ist für damalige Verhältnisse sehr leidenschaftlich und affektbeladen. Jommelli hat es meisterhaft beherrscht, eine affektvolle Situation musikalisch umzusetzen, sie ganz bewusst mit bestimmten Harmonien und Rhythmen auszugestalten. Und sie hat eine Tiefe, die vom «galanten Stil» weit entfernt ist. Mozart ist stark beeinflusst worden von Jommelli.

Frau de Beer, Sie sind das erste Mal in Basel und inszenieren erstmalig eine Barockoper. Was macht den Reiz dieses Genres aus?

Lotte de Beer Der Reiz liegt in den eben erwähnten Rezitativszenen. In diesen Momenten kann man etwas

entwickeln, das wie Sprechtheater ist. In den Rezitativen eines Verdi oder eines Puccini sind alle Gefühle bereits in der Musik vorgegeben. Das sind sie hier nicht. Die Musik ist viel abstrakter, und man muss eine Grundsituation schaffen, herausfinden, was und wie die Figuren fühlen.

Damit geben Sie das Stichwort: Barocke Musik unterliegt anderen Voraussetzungen als klassische bzw. romantische Musik, vor allem, was die Aufführungspraxis betrifft. Welche Vorbereitungen wurden diesbezüglich für die Aufführungen in Basel getroffen?

Daniela Dolci Die historische Aufführungspraxis ist für uns sehr wichtig, sie ist die Basis. Aber wenn wir museal werden, dann haben wir nichts erreicht. Wenn man sich entscheidet, einem Publikum von 2019 ein fast dreihundert Jahre altes Stück zu präsentieren, muss man Kompromisse eingehen. Das betrifft erst einmal die Striche. Wir haben gerade in den «recitativi secchi» sehr viel gestrichen, auch die Anzahl der Arien haben wir reduziert. In diesem Zusammenhang muss man sich immer bewusst machen, dass die Aufführungsbedingungen im 18. Jahrhundert ganz andere waren als heute. Wenn man damals eine vier- bis fünfstündige Oper besucht hat, sass man nicht still auf seinem Stuhl, sondern man hat sich unterhalten, hat gegessen, ist herumspaziert. Es ist also eine ganz andere Art der Kunstrezeption. Zweitens erfordert eine Barockoper eine ganz bestimmte Qualität der Stimme. Grosse, starke Stimmen, wie man sie heute vielfach hört, sind eigentlich nicht adäquat. Aber im Theater sind wir mit einem viel grösseren Raum konfrontiert, wo die Stimmen tragen müssen. Daher war es mir besonders wichtig, früh die Arbeit mit den Sängern zu beginnen, um ihnen so gut wie möglich die barocke Gesangstechnik vermitteln zu können.

Und drittens: Wir verwenden historische Instrumente und spielen in barocker Formation. Das heisst, ein barockes Orchester ist im Gegensatz zu den zahlenmässig grösser ausgestatteten klassisch-romantischen Orchestern per se kleiner besetzt. Für den Klang ist es daher ideal, dass wir direkt an der Bühne ohne Graben spielen können.

«Dido und Aeneas» ist eine Episode aus dem übergeordneten Epos der «Aeneis» des antiken römischen Dichters Vergil (1. Jh. v. Chr.). Dort stellt die Begegnung zwischen Dido und

Aeneas eine Station auf Aeneas' Schicksalsreise aus dem zerstörten Troja nach Italien dar. Ähnlich wie Odysseus irrt er nach dem Trojanischen Krieg allerdings sieben Jahre auf dem Mittelmeer umher, um dann im Auftrag der Götter Stammvater der Römer zu werden. Im vierten Buch begegnet er Dido, muss sie aber aufgrund eben jenes göttlichen Willens, ein neues Troja zu gründen, wieder verlassen. Ist bereits die Dido-Episode ein Ausschnitt aus der übergeordneten «Aeneis», so ist die Oper ein Ausschnitt des Ausschnitts. Sie beleuchtet lediglich den Zeitraum zwischen Aeneas' Entscheidung, Dido zu verlassen, die mit dem ersten Satz der Oper fällt, und seiner endgültigen Abreise im dritten Akt. In einer solchen Konzentration scheint kein Platz für den grossen epischen Bogen, wie ihn die «Aeneis» nachzeichnet, tatsächlich rückt im Libretto alles Übernatürliche, Göttliche in den Hintergrund. Was also ist das Grundthema der Oper?

Lotte de Beer Das Grundthema der Oper ist eine Frau mit Macht, die herrschen und lieben möchte, wie ihre erste Arie «Son Regina, e sono amante» zum Ausdruck bringt. Dido sagt: «Ja, wir können alles haben!» Die Vereinbarkeit von Liebe und Macht ist aber immer noch ein Thema. Denn in der Realität bekommen Frauen ständig gesagt: «Ihr könnt nicht alles haben, ihr müsst euch entscheiden: entweder Karriere oder Kinder.» Und wenn man als Frau beides hat, dann heisst es, es sei ja die eigene Entscheidung gewesen, man sei selbst schuld daran, dass jetzt alles so kompliziert ist.

Das andere grosse Thema ist jenes von der Macht und der Einsamkeit. Dido ist die alleinige Königin von Karthago, ihr untergeordnet ist ein Hofstaat, der ihr aber immer einen Schritt voraus ist. Dass Aeneas geht, erfährt Dido als Letzte. Dass Jarbas nicht Arbaces, sondern Jarbas ist, ebenfalls. Ihre Untertanen sagen ihr, was sie hören will, und hinter ihrem Rücken entspinnt sich das wirkliche Drama.

Die Einsamkeit in der Macht ist die Basis für die Inszenierung.

Herr Hetzer, wie nimmt die Bühne die eben angesprochenen Themen auf?

Christof Hetzer Das Bühnenbild ist inspiriert von einem Laufsteg respektive einem Boxring. Man kann von allen Seiten hinein- und draufsehen. Es ist ein Ort, der zwar Macht bedeutet, aber total ungeschützt ist, da er nach allen Seiten hin offen ist. Er ist ausgestellt. Diesen Raum beherrscht

Dido, sie ist die Herrscherin, gleichzeitig ist die Möglichkeit, dass er von den anderen Figuren eingenommen werden könnte, jederzeit gegeben. Und genau das machen Jarbas und Osmidas.

Das Ausgeliefertsein betrifft ja eigentlich nicht nur die Figuren, sondern auch die Darsteller.

Christof Hetzer Wir haben ja keine traditionelle Guckkastenbühne, sondern eine nach allen Seiten hin offene Bühne. Auch der schützende Graben fehlt, die Barriere zwischen Bühnen- und Zuschauerraum ist fließend. Von allen Seiten wird man gesehen, beobachtet und beurteilt. Figur und Darsteller sind dem Publikum ausgeliefert, viel mehr, als dies auf einer Guckkastenbühne mit vorgeschobenem Graben der Fall wäre.

Daniela Dolci Ich finde, dadurch ist auch die Barriere zwischen Drama und Musik aufgehoben. Das Orchester ist am Bühnengeschehen beteiligt. Wir sitzen ja nicht unsichtbar im Orchestergraben, sondern gut sichtbar direkt neben der Bühne.

Streng genommen ist das Bühnenbild zweigeteilt: Es gibt die Bühne als Laufsteg und den Raum «daneben», also den Zuschauerraum, der von den Figuren/Darstellern ebenso intensiv bespielt und benutzt wird.

Christof Hetzer Wir möchten damit auf das Verhältnis von Chambre und Anti-Chambre anspielen. Im Chambre sitzt der König und im Anti-Chambre sein Hofstaat, der wartet, bis er vorgelassen wird. Und genau das ist der Ort, wo sich das eigentliche Geschehen abspielt. Das Chambre ist zwar das Zentrum der Macht, die Politik wird aber im Nebenzimmer gemacht, im Raum hinter dem Raum, wo es weniger hell ist.

Lotte de Beer Ich sehe die Bühne eigentlich wie eine Vitrine, in der Dido ausgestellt ist. Das, was rechts und links, vor und hinter ihr liegt, ist im Dunkeln und sieht sie nicht. Im Gegensatz dazu steht das Publikum, das alles sieht, den Überblick hat. Es wird zu einer wissenden, anonymen Masse, und das ist genau das, was Dido nicht hat: Anonymität. Und das macht sie so verletzlich. Sie ist in einem Schaukasten. Genau das Gleiche passiert mit den Mächtigen dieser Welt: Sie werden auf Schritt und Tritt verfolgt, egal ob privat oder öffentlich.

Christof Hetzer Im Idealfall macht diese Konstruktion auch eine Aussage über das Publikum. Das heisst, der Zuschauer ist in unserer Inszenierung mitbeteiligt, er ist aktiver Zuschauer, Zeuge dieses Macht- und Intrigenspiels. Und damit Teil der Öffentlichkeit, der wie ein griechischer Chor das Gesehene reflektiert, beobachtet und beurteilt.

Bleiben wir beim Thema Macht. Dido will herrschen und lieben, am Ende jedoch stirbt sie von allen verlassen im Feuermeer, das Jarbas aus Rache gezündet hat. Das ist ein extremes Schlussbild, im Sinne der barocken Vernunftmoral aber nicht ohne pädagogischen Hintergedanken: «Wer alles will, droht auch alles zu verlieren.» Vor allem als Frau. Frau de Beer, wie sehen Sie das? Schliessen sich Macht und Liebe für eine Frau aus?

Lotte de Beer Nein, das nicht, aber wir haben immer noch nicht verstanden, wie Weiblichkeit und Macht zusammengehen. Die Gesellschaft reagiert irritiert darauf, weiss nicht, wie damit umgehen. Das sieht man allein daran, wie über die Kleidung von Frauen in Machtpositionen geschrieben wird. Sie darf nicht zu mütterlich, aber auch nicht zu verführerisch sein. Nicht zu mädchenhaft, aber auch nicht zu männlich. Man kann es eigentlich nie recht machen. Und was Frauen wie Hillary Clinton oder Angela Merkel betrifft: Die tragen Uniformen, in denen die Weiblichkeit gelöscht ist. Allein in dieser Diskussion wird doch deutlich, dass es eben noch nicht «natürlich» ist, wenn Frauen Macht haben.

Dido trägt im Laufe der Inszenierung insgesamt sechs verschiedene Kostüme, die allesamt an historische oder aktuelle Herrscherinnen erinnern.

Christof Hetzer Es geht natürlich nicht um einen historischen korrekten kostümgeschichtlichen Ablauf, sondern darum, dass – wie Lotte eben gesagt hat – Weiblichkeit und Macht als ein Widerspruch wahrgenommen wird. Und das möchten wir mit den Gewändern zum Ausdruck bringen: Kostüme weiblicher Herrscherinnen unterdrücken den weiblichen Körper, engen ihn ein, kontrollieren ihn. Gleichzeitig sollen die Kostüme das jeweilige Vorhaben von Dido verdeutlichen, so das Hochzeitskleid zu Beginn oder das Witwenkostüm am Ende, mit dem sie ihre Verlassenheit und Einsamkeit stilisiert.

Dass Dido am Ende von allen verlassen ist, also «Didone abandonata», hat mehrere Gründe. Der ausschlaggebende ist Aeneas mit seinem sogenannten Auftrag. Ein Vergilforscher schrieb einmal, dass Aeneas schweigt, wo eigentlich gesprochen werden müsste, und er die Götter an die Stelle der natürlichen Psychologie setzt. Was hat es mit diesem Auftrag also auf sich?

Lotte de Beer Das grosse Problem für mich ist nicht der Auftrag an sich, sondern die Frage, warum Aeneas ihn Dido so lange verheimlicht hat. Er sagt ja gleich zu Beginn: Keine Nacht geht er schlafen, ohne von seinem toten Vater an den Auftrag erinnert zu werden. Bloss, warum hat er mit Dido nie darüber gesprochen? Ich glaube, der Grund liegt darin, dass Aeneas Dido wirklich liebt: Sie ist eine starke Frau, sie ist exotisch, sie ist mächtig. Und er hat ihr sicher zu Beginn versprochen, ewig bei ihr zu bleiben. Aber mit der Zeit schaltet sich doch der Kopf wieder ein, die Stimme des Vaters wird lauter. Und dann kommen die Fragen, die Zweifel: Will ich wirklich auf ewig hier bleiben? Immer nur die Nummer zwei sein? Nicht doch eine eigene Stadt gründen? Aeneas' Ehrgeiz meldet sich zu Wort, den er mit den Göttern zu begründen versucht. Es ist ja häufig so: Die Götter kommen immer ins Spiel, sobald es darum geht, eine Entscheidung zu legitimieren. Darüber macht sich übrigens Dido im zweiten Akt, nicht frei von Sarkasmus, lustig. Sie hat das Spiel durchaus durchschaut. Doch es ist zu spät. Dido hat ihre Zukunft auf eine Karte gesetzt, was sie zu Beginn auch Aeneas sagt: «Wenn du mich verlässt, wem kann ich dann noch vertrauen?» Am Ende verliert sie tatsächlich alles. Da ist die Oper radikaler als die Vorlage, wo Dido durch ihren Selbstmord zumindest noch Karthago vor dem Untergang retten kann. Hier wird alles zerstört.

DIDO UND AENEAS – VON VERGIL ZU METASTASIO

Über zweitausend Jahre ist das Epos von Dido und Aeneas alt. Mit Homers «Ilias» und der «Odyssee» gehört es zum wichtigsten Epos des griechisch-römischen Sagenkreises. Der Schöpfer ist der lateinische Dichter Vergil, der die «Aeneis» aus zahlreichen historischen und nicht historischen Quellen im ersten Jahrhundert v. Chr. erschaffen hat. Man möchte fast sagen «erfunden», denn vor Vergil waren Dido und Aeneas zwei Einzelschicksale, mindestens dreihundert Jahre voneinander getrennt, deren Lebens- und Wirkungskreise nicht im Geringsten etwas miteinander zu tun hatten.

DIDO

Didos Existenz ist quasihistorisch belegt (Timaios, Justin): Bei Justin ist Dido (bzw. Elissa) die Schwester von Pygmalion, des Königs von Tyros. Sie ist verheiratet mit dem schwerreichen Acherbas (Syphaeus bei Vergil), der seine Schätze aus Furcht vor Pygmalion versteckt hält. Pygmalion lässt ihn gleichwohl ermorden. Dido flieht mit Acherbas' Schätzen nach Afrika, wo sie ein Stück Land erwirbt, so gross, wie es mit einer Ochsenhaut umfasst werden könne. Darauf errichtet sie die mächtige Stadt Karthago. Als der benachbarte König Jarbas unter Kriegsandrohung die Ehe mit Dido verlangt, lehnt sie ab: Sie habe ihrem toten Gatten ewige Treue geschworen. Als sogar das eigene Volk Dido zur Heirat zwingen möchte, sieht Dido keinen anderen Ausweg, als sich vom Dach ihres Hauses in ein Flammenmeer zu stürzen und zu sterben. Und statuiert damit ein Exempel einer wahrhaft treuen Ehefrau und Königin, die sowohl absolute Treue gegenüber ihrem toten Gatten gehalten als auch ihre Stadt vor dem Untergang bewahrt hat.

AENEAS

Aeneas wird das erste Mal in der «Ilias» von Homer erwähnt. Dort ist er neben Hektor der bedeutendste trojanische Held, der im Trojanischen Krieg gegen die Griechen

kämpft, die bereits zehn Jahre erfolglos vor Trojas Mauern lagern. Mit purer Manneskraft ist die Stadt nicht einzunehmen, erst durch die List des Odysseus, also mithilfe des Trojanischen Pferdes, gelingt es, Troja zu erobern. Die Stadt fällt, die Bewohner werden ermordet. Nur wenige überleben, dazu zählt Aeneas, der mit Vater und Sohn fliehen kann.

Dass er davonkommen konnte, war aber nicht «Glück», sondern einem Auftrag von oben geschuldet. Auf Jupiters Geheiss soll Aeneas überleben und ein neues Troja gründen: «... über die Troer weiterhin herrschen soll der starke Aeneas/nach ihm die Kindeskinde, die seinem Geschlechte entsprossen.» Aus diesem Halbsatz Homers, einer prophetischen Öffnung gleich, verfasst Vergil die «Aeneis», ein umfangreiches Epos mit zwölf Büchern. Darin beschreibt er, wie Aeneas, ähnlich Odysseus, nach Trojas Fall sieben Jahre auf dem Mittelmeer umherirrt, bis er seinen wahren Bestimmungsort, Latium, Italien erreicht hat, wo nach dreihundertdreissig Jahren das neue Troja (Rom) begründet werden soll.

DIDO UND AENEAS BEI VERGIL

Während sich weder bei Homer noch bei Justin Dido und Aeneas jemals begegnet sind, lässt Vergil beide Schicksale aufeinanderprallen. Die Dido-Episode wird im vierten Buch der «Aeneis» dargestellt: Wegen eines Unwetters strandet Aeneas an der Küste Karthagos. Um das Überleben von Aeneas und seiner Mannschaft zu sichern, manipuliert Venus Dido, die die Gestrandeten freundlich aufnimmt und sich schliesslich in Aeneas verliebt. Kurze Zeit später kommt es, wieder auf Geheiss der Götter, in einer Höhle zur Eheschliessung zwischen Dido und Aeneas. Als Jarbas durch die Fama (die Göttin des Gerüchtes) davon hört, schickt er ein entrüstetes Bittgebet an Jupiter, der wiederum Merkur beauftragt, Aeneas an seinen Auftrag zu erinnern und ihn zur sofortigen Abreise zu bewegen. Aeneas gehorcht und reist ab, während Dido schambehaftet und in rasender Liebe zurückbleibt. Sie besteigt einen Scheiterhaufen und ersticht sich.

LIEBE VERSUS PFLICHT

Warum Vergil beide Schicksale aneinandergelockt hat, ist kaum von der Hand zu weisen. Schon allein, dass Homers

«Odyssee» Vorbild für Vergils «Aeneis» war, ist Grund genug, dass auch in der «Aeneis» eine Liebesgeschichte nicht fehlen durfte. Doch von leerer Kopie ist Vergil weit entfernt. Die Art und Weise, wie er Didos Liebe konzipiert hat, ist alles andere als homerisch: Während Odysseus bei Kirke und Kalypso um die Liebe nicht viel Aufhebens macht, und Kirke wie Kalypso ihren Helden zwar widerwillig, aber am Ende doch ziehen lassen, hält Dido an Aeneas fest. Selbst die Argumentation, dass er nicht aus freien Stücken, sondern wegen eines göttlichen Auftrags gehen muss, lässt Dido nicht einlenken. Hier greift Vergil auf das Prinzip der (Witwen-)Treue der Ur-Dido zurück und verknüpft es durch Aeneas neu. So ist der Schwur, den Aeneas ihr in der Höhle gegeben hat, für Dido bindend. Für Dido ist Aeneas' Liebe keine erholsame Zwischenstation auf dessen langer Schicksalsreise, sondern absoluter Treue verpflichtet. Ein Treuebruch («perfidio») ist für Dido somit untragbar. In ihrem Tod schwingt also nicht nur der Verlust um den Geliebten mit, sondern auch die drohende Schande vor gesellschaftlicher Ächtung, die Scham über die erlittene Kränkung, die Angst vor den sie umgebenden Feinden und der Ruf des verstorbenen Gatten. All das stürmt auf sie ein, diese Erkenntnis lässt ihr nur den Ausweg des Selbstmordes zu.

Auch wenn es so scheint, dass Aeneas durch das Walten der Götter unbehelligt davonkommt, hat die Begegnung mit Dido Konsequenzen: Denn der Fluch, den Dido kurz vor ihrem Selbstmord über Aeneas verhängt, ist der Ursprung für die spätere Feindschaft zwischen Rom und Karthago und die drei Punischen Kriege. Gleichzeitig wirft ihr Selbstmord dunkle Schatten auf die Gründung des Imperium Romanum voraus: so gottgewollt und schicksalsträchtig dessen Ursprung auch sein mag, Rom beruht auf einer zerbrochenen Liebe. Es ist ein Opfer, das nicht mehr verleugnet, gesühnt oder verdeckt werden kann.

Abstrahiert man von dem komplexen Geschehen zwischen beiden Figuren, wird deutlich, dass Vergil mit der Zusammenführung von Dido und Aeneas zwei Wertesysteme aufeinanderprallen lässt, die verallgemeinernd als Gegensatz von Liebe und Pflicht zusammengefasst werden können. Ein Gegensatz, der sich als roter Faden durch die gesamte

europäische Literaturgeschichte zieht und im Barock Hochkonjunktur hatte.

FATUM – SCHICKSAL IN DER «AENEIS»

Bevor näher auf die Oper eingegangen wird, soll ein kurzer Blick auf den Begriff des Schicksals (*fatum*) geworfen werden. Bei Vergil ist Aeneas ohne das göttliche Fatum nicht zu denken: Er hat den Trojanischen Krieg nur überlebt, weil er in Jupiters Auftrag ein neues Troja gründen soll. Dieser göttliche Wille bestimmt ab jetzt sein Leben, dem hat er sich widerstandslos zu unterwerfen. Ein Wink von Merkur reicht aus, und Aeneas verlässt Dido. Er opfert sein privates Glück einem höheren «Auftrag», dessen Inhalt er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal genau kennt. Erst im sechsten der zwölf Bücher, in der sogenannten Heldenschau, enthüllen die Götter Aeneas dessen künftiges Geschick. Eine solche Figurenkonzeption ist heute, in einer Zeit von Liberalismus, Individualität und persönlichem Glücksstreben nicht unproblematisch, wenn nicht gar anstössig.

All das wird etwas verständlicher, wenn man den zeitlichen Entstehungskontext miteinbezieht: Vergil verfasste die «Aeneis» in der Zeit des Kaisers Augustus, Roms erstem Kaiser. Augustus ist es gelungen, nach langen zermürbenden Bürgerkriegen eine Periode des Friedens einzuläuten. Ein Zustand, den es literarisch zu verklären galt – das war Vergils Aufgabe. Das Epos sollte den Ursprung Roms ideologisch aufladen: Rom war Teil eines göttlichen Plans, gottgewollt. Ein glorreiches «imperium sine fine», wie es in der Prophezeiung Jupiters heisst, und Aeneas der homerisch geadelte Ahnherr, der in seiner *pietas* (Frömmigkeit, Pflichtbewusstsein) den Musterbürger Roms stellt. Und solange *pius Aeneas* das Vorbild der Bürger bleibt, wird Rom nie untergehen.

«DIDONE ABBANDONATA» – DAS LIBRETTO VON METASTASIO

Dass der Librettist Pietro Metastasio (1698–1782), der übrigens der wichtigste Librettist des 18. Jahrhunderts war, für sein erstes Libretto ausgerechnet auf Vergil zurückgegriffen hat, ist wenig verwunderlich. In dem Stoff hat er alles gefunden, was eine Oper damals ausmachte: einen antomythologischen Stoff und den Konflikt zwischen Liebe und Pflicht. Heute nennt man den Operntypus, den Metastasio

mit seinen über dreissig Libretti entwickelt hatte, *Dramma per Musica* bzw. *Opera seria*. Bezeichnend für diesen Typus ist die strenge Einteilung in Rezitativ und Arie, die Begrenzung des Figurenpersonals auf sechs Personen, kein Chor und eine mehr oder weniger stereotype Handlungs- und Figurenkonzeption.

Auffällig ist nun, dass in der Oper das übergeordnete vergilsche Epos in den Hintergrund rückt: Der Trojanische Krieg, Aeneas' Flucht und der göttliche Auftrag werden zwar im Text erwähnt, haben aber an Gewicht verloren. Im Libretto geht es eher um die Reaktionen der einzelnen Figuren auf Aeneas' Entschluss, plötzlich abzureisen. Und dieser fällt mit dem ersten Satz der Oper: «No, principessa.» Dramaturgisch gesprochen ist damit die Handlung abgeschlossen. Aeneas' Entscheidung steht fest, egal wie viel Treue er Dido bereits geschworen hat, egal welche Tricks sich Dido noch einfallen lässt, um ihn zum Bleiben zu motivieren.

Um die Bühnenaktion im Sinne der *Opera seria* noch anzureichern, fügte Metastasio Osmidas' und Jarbas' Intrige sowie Selenes Liebe zu Aeneas hinzu. In der Oper befinden wir uns also abgelöst von einem episch-göttlichen Kontext in einem säkularisierten Hofstaat, in dem Intrige, Verrat und Lügen herrschen. Der Schicksalsbegriff der «Aeneis» wird ersetzt durch den barocken Vernunftbegriff der *virtù*, der Tugend, den Aeneas dem Publikum exemplarisch vor Augen führt. Auch rückt der verstorbene leibliche Vater an die Stelle der abstrakten Gottheit, der Aeneas jede Nacht an seinen Auftrag erinnert. Umgewertet wird auch Didos Tod: Begeht sie bei Vergil Selbstmord, wird sie hier Opfer von Jarbas' Rache, der Karthago in Brand setzt. Die Erkenntnis, wie sie bei Vergils Dido stattfindet und die Dido letztendlich motiviert, den Tod zu suchen, ist in der Oper die traurige Feststellung, von allen, inklusive ihrer Schwester, belogen und verraten worden zu sein. Und das ist das wahrhaft Moderne in Metastasios Libretto: Denn am Ende der Oper bleibt von der glanzvollen, mächtigen Königin Karthagos einzig die Verzweiflung einer Frau zurück, die sowohl herrschen als auch lieben wollte.

Johanna Mangold

NICCOLÒ JOMMELLI

Der Komponist Niccolò Jommelli wurde 1714 in Aversa bei Neapel geboren und erhielt dort seinen ersten Musikunterricht. Zur weiteren Ausbildung ging er nach Neapel, wo er ab 1725 das Conservatorio di Sant'Onofrio besuchte.

1737 erschien Jommellis erstes Bühnenwerk, die Opera buffa «L'errore amoroso», in Neapel. 1740 schrieb er seine erste Opera seria «Ricimero Re dei Goti», das Genre, das von nun an den Schwerpunkt seines Schaffens bildete. 1741 wurde er von der renommierten Accademia Filarmonica in Bologna als Mitglied aufgenommen, von nun an ging seine Karriere steil bergauf. Er machte sich national und international einen Namen, und sogar Johann Adolph Hasse war beeindruckt von Jommellis Kompositionen. Dank Hasses Vermittlung erlangte Jommelli von 1745 bis 1747 eine Anstellung als Direktor des Ospedale in Venedig. 1749 folgte eine Einladung an den kaiserlichen Hof in Wien, wo u. a. die erste Fassung der «Didone abbandonata» zur Aufführung kam.

Eine wichtige Station in Jommellis Leben war 1753 die Einladung durch den Herzog Carl Eugen von Württemberg an den Hof nach Stuttgart, wo er als Hofkapellmeister arbeiten sollte. Sechzehn Jahre blieb Jommelli Stuttgart verbunden, hier wurde u. a. seine Oper «La clemenza di Tito» uraufgeführt. 1769 kehrt er nach Italien zurück, wo er weitere Opern komponierte.

1771 erlitt Jommelli einen Schlaganfall, dem 1774 ein zweiter folgte, welchem er schliesslich erlag.

Im Lauf seines Lebens schuf Jommelli zweihundertzwanzig Bühnenwerke, darunter mehr als sechzig Opern, ausserdem zahlreiche Serenaten und Pasticci, Oratorien, Kantaten und neben Messen Hunderte geistliche Werke sowie Kammermusik.



Cavallier, Pier Leone Ghessi disegno
Matteo D'Arterreich incis: Roma 1767

MAESTRO DI CAPPELLA DI S. PIETRO IN VATICANO;

Venne un giorno ad Apollo in fantasia
Di premiare un Maestro di cappella,
E quindi dato l'ordine à Tullia
Si fece innanzi comparir Jomella;

Poi per un tubo, tutta l'Armonia
Di Pindo, gli cacciò ne le budella,
E si l'empì d'armonioso fiato,
Che l'fè restare in ogni parte enfiato.

Il Disegno Originale si conserva nel Gabinetto di Sua Maestà

IL RE DI POLONIA ELETTORE DI SASSONIA