

und San Salvatore) in Venedig. Er schrieb v.a. für Francesco Cavalli und Antonio Sartorio. 1669 folgt er einem Ruf an den Hof des Kaisers Leopold I. nach Wien, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Als Hofpoet verfasst er für diverse höfische Anlässe sowie zu Karneval und dem Frühlingsfest Libretti („drama per musica“, „festa teatrale“, „serenata“, etc.) und geistliche Texte („rappresentazione sacra“ und „oratorio“). In Wien arbeitet er hauptsächlich mit dem Komponisten Antonio Draghi und dem Hofausstatter Ludovico Burnacini zusammen. Er wird in die kaiserliche Akademie aufgenommen. Diverse Komponisten vertonen seine Werke, darunter Legrenzi, Bononcini, Telemann und Hasse. Minatos Texte behandeln vorwiegend die antike Geschichte, mit einem Fokus auf die militärische Macht und persönliche Moral des Helden. Vor allem in seinen Wiener Libretti gibt es zahlreiche Anspielungen auf die zeitgenössische Politik. Minato hat über 200 Libretti geschrieben, den größeren Teil für Wien.

Anmerkung

* Grund für eine derartige Verleugnung kann aber auch sein, dass die junge Gattung Libretto sich noch nicht etabliert hatte. Nicht selten distanzieren sich die Autoren der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausdrücklich im Vorwort von ihrem eigenen Librettoschaffen, da ein Text, der für die Vertonung geschrieben wurde, den Ansprüchen an die Dichtung nicht genüge (siehe Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth Century Venice*, Berkeley 1991, S. 80-88).



Francesco Cavalli, *Scipione Africano*, Beginn 14. Szene des I. Akts, Arie Scipione

„Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.“*

Stefan Fricke im Gespräch mit Lutz Gillmann, Sandra Leupold und Ralf Peter

Francesco Cavalli komponierte, so berichtet die Musikwissenschaft, 42 Opern, von denen sich immerhin 27 erhalten haben. Warum hat pazzacaglia gerade „Scipione Africano“ ausgewählt?

Ralf Peter: Wir haben uns relativ schnell entschieden, dass wir Cavalli unbedingt haben wollten, wegen seines 400. Geburtstags, und weil er quasi nach dem *Rossi-Orfeo*, der unser voriges Projekt war, eine stilistisch interessante Weiterentwicklung für uns darstellt. Dann haben wir festgestellt, was der *Scipione* für ein Glücksfund ist, ein wunderbares Stück. Völlig unverstündlich, wieso wir offenbar die ersten sind, die es auf die Bühne bringen.

Sandra Leupold: Dass es von einem dermaßen bedeutenden Komponisten wie Cavalli noch vollkommen unentdeckte Meisterwerke wie beispielsweise *Scipione Africano* zu finden gibt, hat uns auch angespornt, gerade mit einer solchen Ausgrabung darauf hinzuweisen, dass man diesem Komponisten noch einiges an öffentlicher Anerkennung schuldet. Von seinen Opern wird gerade mal eine Handvoll gespielt – und so vieles liegt noch in den Bibliotheken. Die Operschaffenden haben da noch viel zu tun! Aber vielleicht setzt ja tatsächlich eine Cavalli-Renaissance ein, ähnlich der überraschenden Monteverdi-Renaissance nach den Aufführungen der Züricher Oper, die anlässlich seines 400. Geburtstages stattfanden.

Also der Geburtstag war euer Anlass?

Alle: Ja!

Was ist das Besondere an Cavallis musikalischem Stil?

Ralf Peter: Die frühe Oper entwickelt nach und nach die vereinzelte Arie, wobei die Arien im Fall von *Scipione* nicht so ausufernd sind, wie es dann vielleicht ein bis zwei Jahrzehnte später der Fall sein wird. Diese Entwicklung der Arie ist spannend für die sängerische Gestaltung, was beispielsweise den Tonumfang angeht oder das Ausdrucksspektrum allgemein. Cavallis Rezitative sind sehr stark dialogisch und in einer unglaublichen Vielfalt

* Bertolt Brecht, *Offener Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller* (1951/52) anlässlich der bevorstehenden Wiederbewaffnung der Bundesrepublik Deutschland.

komponiert, das geht vom „seccosten“ *secco* im *a parte* bis zu einem belebteren Dialog, also auch emotional aufgefüllt, bis hin zum absoluten *dramatico*, wo vielleicht zwei Jahrzehnte später ein *accompagnato*, sprich eine orchesterbegleitete Rezitativform gewählt worden wäre, und das hat man hier alles auf engstem Raum.

Lutz Gillmann: Cavallis Stärke ist das dramatische Rezitativ. Und was manchmal beim ersten Durchlesen ein wenig trocken oder dürrtig scheint, schreit geradezu nach der szenischen Umsetzung, wenn man es praktisch ausprobiert. Wie eng das mit der Szene verflochten ist, haben wir auch dann erst entdeckt. Das ist wirklich keine Musik zum Lesen!

Und die instrumentale Besetzung besteht nur aus basso continuo (Cembalo, Laute und Cello) sowie zwei Soloeigen?

Lutz Gillmann: Genau! Und wir haben noch ein Orgelpositiv, das ich mit dem Cembalo abwechselnd spiele. Wir bemühen uns natürlich, nach Affekten und Personen entsprechend zu instrumentieren und auch jede Szene architektonisch zu gestalten.

Bei dem ersten pazzacaglia Opern-Projekt, „L'Orfeo“ von Luigi Rossi, das im letzten Jahr in Saarbrücken aufgeführt wurde, hat Ralf Peter als Mitglied des Ensembles die Regie geführt. Dieses Mal hat sich pazzacaglia für eine Regisseurin von außerhalb entschieden ...

Ralf Peter: Es ist für *pazzacaglia* natürlich sehr interessant, mit guten Regisseuren zu arbeiten, weil in der frühbarocken Oper die Nähe zum Text und zur Szene ja noch viel stärker gestaltungsfähig ist als in der späteren Musikgeschichte. Ich habe eine Aufführung von Sandra Leupold in Berlin gesehen, den *Don Giovanni*, 2001 in der Kulturbrauerei Prenzlauer Berg, und das war eine Produktion, die mit sehr reduzierten szenischen Mitteln gearbeitet hat – unglaublich spannend, diese Art, Figuren auf die Bühne zu bringen ohne viel äußerliches Brimborium und mit einer großen Dichte in der Erzählweise. Ich habe selten so gutes Musiktheater gesehen.

Sandra Leupold: Na ja, die szenischen Vorgänge genauso wie deren äußeren Rahmen auf das Wesentliche zu reduzieren und zu verdichten, ist schon ein Hauptthema meiner Arbeit. Und ganz anders als beispielsweise beim *Don Giovanni* ist äußerste Reduktion und Beschränkung der Mittel hier auch tatsächlich ein wichtiger Aspekt der Komposition. Schließlich mussten venezianische, kommerzielle Operaufführungen so ökonomisch wie möglich produziert werden und gerade an so kostenintensiven Posten wie Chor und Orchester sparen, sodass Chöre ganz wegfielen und die Orchester auf die kleinstdenkbare Größe reduziert wurden. Wir gehen einen ähnlichen Weg, lassen fast alles weg und konzentrieren alles und uns auf das Wesentliche, auf die Musik und die Beziehungen zwischen den Personen. Auch unser Schwimmbad hat ja, wenn man so will, einen solchen Prozess der „Ein-

dampfung“ hinter sich, liegt jetzt „reduziert“, kaputtgespart und trockengelegt da. Und ist natürlich eine großartige Kulisse, geradezu selbst ein Symbol für das untergegangene Karthago. Dass das Element Wasser fehlt und stattdessen Luft ist, wo Wasser war, ist übrigens auch das Thema des „Bühnenbildes“. Aber natürlich stellen wir in diesen Raum kein herkömmliches, ausgesätes Bühnenbild, sondern nehmen das Bad als das, was es ist. Die Schwimmhalle hat uns übrigens zu einer gravierenden Entscheidung gezwungen: Anders als in einer normalen Kulissenbühne geht hier kein Darsteller ab und kommt für seine nächste Szene wieder. Alle bleiben immer da, sodass wir den ganzen Abend über ein kompliziertes Geflecht von simultanen Handlungen erleben und die Figuren auch einfach besser kennenlernen. Auf diese Weise tun wir zwar das krasse Gegenteil von dem, was Cavalli „gemeint“ hatte, aber berühren gleichsam durch die Hintertür auch den entscheidenden Punkt der Dramaturgie solcher Opern. Die frappierend modern anmutende Schnitt- und Montagetechnik in der Erzählweise beispielsweise von *Scipione Africano* wird bei uns durch ein anderes, ebenfalls „filmisches“ Mittel abgelöst – sozusagen durch den Kameranachschwenk. Wo im 17. Jahrhundert Schnipsel von Handlungssträngen durch Abgänge und Auftritte aneinander geschnitten wurden, schwenkt hier das Auge des Zuschauers in der Schwimmhalle von einem zum nächsten Geschehen.

Über diese Bezüge zur Gegenwart hinaus hast Du auch einmal einen Brechtschen Satz erwähnt, den wir diesem Gespräch als Motto vorangestellt haben. Inwiefern war dieser Text auch für die Produktion wichtig?

Sandra Leupold: Dass Brecht über Karthago schrieb, es sei nach dem ersten punischen Krieg noch mächtig, nach dem zweiten noch bewohnbar und nach dem dritten nicht mehr aufzufinden gewesen, war fast das einzige, was ich über die punischen Kriege wusste. Aber es ist auch das Wesentliche. Diese Oper spielt in den letzten Tagen des zweiten punischen Krieges, also in den vorletzten Tagen Karthagos. Dass die Handlung aber im Krieg spielt, spart die Oper systematisch aus. Liebe, Leidenschaft, Macht, Intrige und Ranküne, weit und breit nichts anderes. Natürlich kann man von einer Barockoper nicht erwarten, Krieg mit Mitteln zu beschreiben, die uns erst das 20. Jahrhundert brachte, aber die völlige Ausklammerung der politischen Ebene hat mich richtig erschreckt – als ich nämlich beim ersten Lesen des Stückes plötzlich auf einen kleinen, großartigen Chor stieß, in welchem alle um Frieden flehen. Auch Scipio. In dem Moment habe ich schnell zurückgeblättert, ob ich da etwas überlesen hatte, denn den Hintergrund des Krieges hatte ich schon vergessen. Vielleicht ebenso wie die Personen des Stückes, die in den vorletzten Kriegstagen – es wird noch geschossen und gestorben „draußen“ – gleichsam „drinnen“ versuchen, ihr Leben zu leben, mit einer verzweifelten Intensität. Und die nichts auslassen, alles bis zur Neige auskosten, Lust

und Schmerz auf die Spitze treiben, um Leben zu spüren. Aber Karthago wird untergehen.

*Wenn der Eroberer kommt in eure Stadt
Soll es sein, als ob er nichts erobert hat.
Keiner soll sein, der ihm einen Schlüssel ausliefert.
Denn der kommt, ist kein Gast, er ist ein Geziefer.
Kein Mahl noch Tisch soll für ihn gerichtet sein
Bettstatt und Stuhl sollen für ihn vernichtet sein.
Was ihr nicht brennen könnt, sollt ihr verstecken
Ausschütten jeden Krug Milch und vergraben jeden
Wecken.
Er soll schreien: Hilfe. Er soll heißen: Ungeheuer.
Er soll essen: Erde. Er soll wohnen: im Feuer.
Er soll erlehen kein Erbarmen keines Gerichts.
Eure Stadt soll sein gewesen, unerinnerbar, nichts.
Wo er hinschaut, sei nichts, wo er hintritt, sei Leere
So als ob da nie eine Gaststätte gewesen wäre.*

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht, *Wenn der Eroberer kommt in eure Stadt*, in: ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 7, © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1991.

Lutz Gillmann: Ein Grund, weshalb so wenig zu spüren ist von der allgegenwärtigen Bedrohung des Krieges, könnte doch sein, wie schnell das alltäglich wird, wie schnell man sich an einen kriegerischen Alltag gewöhnen kann, muss, um weiter leben und überleben zu können. Da sind wir auch verwöhnt, weil unsere Generation das nicht miterlebt hat. Und weil wir das nicht aus eigener Erfahrung kennen, können wir uns das wahrscheinlich auch nur schwer vorstellen.

Sandra Leupold: Frappiert hat mich dabei die augenfällige Kunstfertigkeit des Librettisten. Minato hat nicht nur jede Situation bis zum Letzten ausgeschöpft, sondern auch keine noch so absurden Wege und Umwege gescheut, solche intensiven Situationen zu erreichen. Was mir anfangs oft ganz schön gewollt schien, ist ja gerade so stark. Die Energie, die Minato investieren musste, um sein kompliziertes Handlungsgestrüpp zu den richtigen Kulminationspunkten zu bündeln, können wir den Figuren mitgeben, die sich jede Situation notfalls an den Haaren herbeiziehen würden, um sich, so lange und so intensiv es geht, zu spüren. In diesem vermeintlich ziemlich „gehälten“ Libretto steckt viel Kraft.

Ralf Peter: Bei der Auswahl des *Scipione* war das natürlich für uns auch ein Aspekt, eine Oper zu haben, die den Expeditionskrieg einer Weltmacht thematisiert. Wir fanden das aus der momentanen geopolitischen Situation heraus auch nicht ganz unspannend.

Lutz Gillmann: Es ist ja die große Frage, ob ein Stück nur das meint, was es in seiner Entstehungszeit meinte, oder auch das, was wir aus heutiger Sicht darin entdecken können. Das kann ja viel mehr sein als damals. Beispielsweise ist Scipione, der als Politiker die unglaublichsten Taten vollbringt, unfähig in seinem Privatleben. Das muss ja in irgendeinem Verhältnis zueinander stehen, diese emotionale Unfähigkeit im Gegensatz zu der militärischen Fähigkeit und auch Gewalt, die er ausübt.

Ralf Peter: Aus heutiger Sicht finde ich daran spannend, dass quasi privat motivierte Handlungen politische Effekte haben. Scipione ist emotional verletzt durch eine Liebe, die nicht funktioniert. In der Oper, oder zumindest in der Inszenierung, ist die direkte Folge eine extreme Art des Sich-Auslebens durch die Flottenverbrennung, die ja die Lebensgrundlage von Karthago vernichtet. Immerhin verzichtet er aber darauf, seine Angebotete mit Gewalt zu gewinnen.



Ralf Peter (Scipione)

Also der Sieger wird zum Besiegten?

Ralf Peter: Ja! „Vincitor di se stesso“, also Sieger über sich selbst zu sein. Das ist auch das große Thema vieler Libretti des 17. Jahrhunderts. In Minatos *Scipione* kommt diese Schlusswendung merkwürdig schnell daher, die kurz darauf anbrechende Aufklärung zeigt dann ja einen ganz anderen Ansatz, nämlich den der angeborenen „Clemenza“, der Herrschermilde als höchster Tugend. Es ist jedenfalls bemerkenswert, dass hier eine Figur dargestellt wird, die sich ihrer Gefühle schämt oder zumindest eine große Ferne zu den Gefühlen sucht. In allen Arien Scipiones wird davon gesprochen, dass er von

Mars nicht besiegt werden kann, und von Amor will er erst recht nicht besiegt werden können. Er ist sich dessen hundertprozentig sicher, und plötzlich kommt diese Frau in sein Leben, es ist alles umgeschmissen, und es bringt ihn völlig aus dem Konzept.

Sandra Leupold: Er ist sich dessen natürlich nicht sicher, sonst müsste er diese Arie nicht singen, er schreit ganz verzweifelt gegen sich selbst, dass es bitte in ihm aufhören soll zu lieben! Vor der Begegnung mit ihr hat er diesen Satz „Amor kriegt mich nicht“ noch nie formuliert.

Ralf Peter: Es ist übrigens auch sehr interessant, was das Libretto im 17. Jahrhundert leistet, wenn man sieht, was für eine Entwicklung später ab Metastasio eingeleitet wird, nämlich stringentere, längere Handlungsstränge zu gestalten. Und das ist eben das Spannende an dieser frühen Musik und speziell dieser venezianischen Opernästhetik, dass man eine Form hat von schnell hintereinander folgenden Ausschnitten aus verschiedenen Handlungssträngen, die sehr an heutige Montagetechniken erinnert, beispielsweise an *daily soaps* im Fernsehen oder auf höherem Niveau im Kino, siehe *Short Cuts*. Man könnte fragen, warum hat sich diese Ästhetik nicht gehalten, warum wurde es im Grunde einheitlicher, warum wurden Figuren nicht mehr so zwiespältig, verschieden gesichtet? Man hat im *Scipione* das Gefühl, dass die Figuren fast schon an die Moderne erinnern mit ihren verschiedenen Facetten, was in den späteren Libretti ab Metastasio eher auf ein Gut-Böse-Schema hinausläuft. Das haben wir noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch, und erst im 20. bricht es dann auf, und es ist witzig, dass man rückwärts gewandt dann quasi nochmal den Bogen schließen kann.

Kommen wir nochmal zurück zur Musik. Ralf Peter hat ja Entwicklungen genannt, die sich im Vokalpart vollziehen, wird dies aufgegriffen im instrumentalen Bereich? Ist der ebenso von short cuts, Montagetechniken, geprägt, oder handelt es sich bei ihm um einen sich durchziehenden roten Materialfaden?

Lutz Gillmann: Der instrumentale Bereich ist vom sängerischen ja gar nicht zu trennen, und so gibt es sowohl durchgehendes „Material“ – typische harmonische Verläufe, Stufenbässe, Ostinati etc. – als auch *short cuts*, z.B. wenn durch unterschiedliche musikalische Stilebenen verschiedene Personen charakterisiert werden. Das kommt natürlich auch in den Instrumentalteilen zum Tragen, wie etwa in den Ritornellen, die meistens nach einer Arienstrophe angesiedelt sind, die Form abrunden und die Affekte noch mal klar machen, weil es in vielen Arien ja auch mehrere widerstrebende Affekte gibt.

Eben wurde gesagt, dass es musikalisch ein sehr bunt-schillerndes Alternieren von Formen auf engstem Raum gibt. Greift das die Inszenierung auf?

Sandra Leupold: Na klar.

Wie greift sie es auf? Das schreit ja eigentlich nach dem Einsatz der Medien, die uns seit über hundert Jahren zur Verfügung stehen.

Sandra Leupold: Im Ernst, neuer Medien? Nein, ich finde, es schreit nach dem Einsatz von Menschen.

Cavallis musikalische Formenvielfalt steht ja im Dienst der Charakterisierung verschiedener Figuren. Ein König und seine Königin am Tag der Niederlage. Massanissa, ein ehemaliger Verbündeter, der zum Sieger Scipio überläuft. Die karthagische Prinzessin Erclea, die in diesen Tagen nur daran denkt zu heiraten. Ihre Amme Ceffea, die auch gerne lieben würde. Der junge Mann aus Spanien, den Erclea heiraten soll, der seine Braut aber erst einem Treuetest unterzieht und mit seinem Bruder die Rollen tauscht. Und der karthagische Heerführer Asdrubale, dessen Niederlage alles verursacht hat. Und so differenziert Cavalli diese Menschen zu Wort kommen lässt, so nah rücken wir sie an den heutigen Zuschauer. Auf engstem Raum. Die Figuren haben nicht nur klangliche Welten, die sie umgeben, sondern auch Orte im Bad, zu denen sie gehören. Und Orte, die sie verloren haben, wie das Königspaar, das die ganze Oper über getrennt auf der Flucht ist. Das Schwimmbad ist der Rest, den Karthago noch hat, bevor man ihm diesen unter den Füßen wegzieht. Und das Publikum sitzt mittendrin. Durch die Bespielung des ganzen Raums kommt jeder aus dem Publikum in verschiedenen Momenten dem Geschehen sehr nahe. Sehr direkt und sehr körperlich. Eine solche Nähe lässt sich in einer Guckkastenbühne überhaupt nicht herstellen.

Das Wasserbassin ist also der Spielort und der Rand ist die Sitzfläche des Publikums?

Sandra Leupold: Ja, am Rand wird auch gespielt. Wir spielen im Prinzip überall.

Das heißt, wenn das Publikum jetzt unter dem Dreimeterurm sitzt...

Sandra Leupold: Ausgerechnet da sitzt es nicht.

...am Rande des Dreimeterturms sitzt, guckt es dann in eine Tiefe von ca. vier Metern.

Ralf Peter: Ich finde an dem Konzept die multiple Wahrnehmungsmöglichkeit spannend. Jeder sitzt auf einem anderen Platz, hat eine andere Perspektive zu jeweils dem einzelnen Geschehen. Das hat man eigentlich im üblichen Opernhaus nicht. Hier hingegen fokussieren sich Situationen auch durch diese Art der simultanen Inszenierung von Handlungen, die gerade nicht im Fokus stehen, also wo nicht gesungen wird, sondern wo z.B. zwei in einer Ecke stumm mit etwas beschäftigt sind. Und jeder dieser hoffentlich 200 Zuschauer pro Abend wird völlig andere Eindrücke mitnehmen können.

Schwimmbäder als Kunstorte zu entdecken ist derzeit en vogue – nicht nur in Berlin, jetzt auch in Saarbrücken ...

Ralf Peter: pazzoCaglia bedeutet ja übertragen soviel wie „verrückter Weg“, und da ist es unsere Intention, dass wir die Musik neu oder anders klingen lassen wollen. Man muss ja bedenken, dass auch die damaligen Opernhäuser für das Publikum eine noch nie da gewesene, sensationell neue Ortserfahrung darstellten.

Sandra Leupold: Über den Bezug des Untergang des Objektes „Stadtbad“ zum Untergang Karthagos haben wir ja schon gesprochen. Und natürlich ist der Hafen von Karthago in *Scipione Africano* auch direkt als Spielort gemeint und also Wasser tatsächlich ein Thema in dieser Oper. Auch die Nähe zwischen Publikum und Darstellern haben wir schon genannt. Und genau darum geht es uns, ein vergessenes Stück den Menschen „nahe zu bringen“. An einem neuen Ort wie diesem lassen sich vielleicht auch leichter Barrieren zur Barockoper abbauen. Leichter vielleicht als in einem Opernhaus. Viele Saarbrücker haben wahrscheinlich in dieser Halle ihren Freischwimmer gemacht. Das schafft auch Nähe.



Daniela Schmid (Luceio) und Alexander Wendt (Ceffea)



Dorothea Brandt (Polinio)



Claudia Kemmerer (Sofonisba)