

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1985)

Heft: 5

Artikel: "King Arthur" - Purcells antimilitaristische Kriegsoper = King Arthur - Opéra guerrier-antimilitariste de Purcell

Autor: Kooij, Fred van der

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927327>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«King Arthur» – Purcells antimilitaristische Kriegsoper

King Arthur
Opéra guerrier-antimilitariste de Purcell

King Arthur – Purcells antimilitaristische Kriegsoper

Mit einem Rückgriff auf die Sage von König Artus wollte John Dryden ursprünglich dem friedliebenden Monarchen Charles II. ein Denkmal setzen. Doch dieser starb zur Unzeit und auf seinen Nachfolger wollte das Stück nicht passen. Dreissig Jahre später verlor der Hofpoet seinen Posten und war gezwungen, die Fronarbeit als Theaterautor wiederaufzunehmen. Er nahm das Manuskript von «King Arthur» aus der Schublade und musste es nun dem kriegsbegeisterten William III. auf den Leib schreiben. Dryden ersann eine List: er liess das patriotische Schlachtgetümmel fortwährend von entführten Prinzessinnen, verzauberten Wäldern und verführerischen Wassernymphen stören. So entstand ein Stück voller Doppelbödigkeiten: äusserlich eine Apotheose, im Kern eine Satire. Henry Purcell verschaffte dem Stück eine zusätzliche ironische Dimension durch die Art und Weise, wie er musikalische Zeichen, Gesten und Charaktere einsetzte. Diese können allerdings nur im Zusammenhang mit den Dialogpassagen dieser Semi-Opera verstanden werden. Das Fehlen des dramaturgischen Kontextes und die Einengung durch ein vorgefasstes stilistisches Konzept in den bisher vorliegenden Schallplatten-Aufnahmen degradieren «King Arthur» zu einem Oratorium ohne Inhalt.

King Arthur – Opéra guerrier-antimilitariste de Purcell
En choisissant de traiter la légende du roi Artus, John Dryden, poète à la cour de Charles II, voulait à l'origine rendre hommage à ce monarque pacifique. Mais ce dernier mourut avant la réalisation de la pièce qui ne pouvait convenir à son successeur. Trente ans plus tard, Dryden perd son emploi de poète de la cour et se voit contraint de reprendre la charge d'auteur dramatique. Il ressort de son tiroir le manuscrit sur le roi Arthur et doit l'adapter selon les goûts du belliqueux William III. Il imagine alors une astuce et mêle à l'intrigue guerrière et patriotique des épisodes de princesses enlevées, de forêts enchantées et de sirènes séductrices. Ainsi naquit une pièce à double-sens: apparemment une apothéose, intrinsèquement une satire. Henry Purcell, par la manière dont il conçut la symbolique musicale et peignit les caractères, donna à la pièce une dimension supplémentaire d'ironie. Toutefois ces éléments ne peuvent être compris qu'à travers les passages dialogués de ce semi-opéra. Les enregistrements existant jusqu'à présent, auxquels manque le contexte dramatique, sont enfermés dans un concept stylistique préétabli qui réduit «King Arthur» à la dimension d'un oratorio sans signification.

Von Fred van der Kooij

Sogar seine Feinde mussten zugeben, dass *John Dryden* (1631 bis 1700), «Father of English Prose» und nebenbei ein ganz bössartiger Satiriker, über die wohl musikalischsten Ohren verfügte, die je an einem Literatenkopf gewachsen sind. Mehr noch: Der Junge hatte eine beachtenswerte Nase dazu: Miltons Genie hat er als einziger Zeitgenosse auf Anhieb erkannt und für Shakespeares Wiederentdeckung kommt ihm eine ähnliche Bedeutung zu wie Mendelssohn für die Bachs. Dennoch dauerte es seine Zeit, bis der grosse Dryden, dieser Kunstpapst eines ganzen Zeitalters, auf *Henry Purcell* aufmerksam wurde.

Zugegeben: Als unser Hofpoet im Jahre 1684 auf die Suche nach einem geeigneten Komponisten für sein erstes Opernlibretto ging, hatte der junge Purcell erst vier bescheidene Theatermusiken komponiert, und man könnte deshalb mit einigem Recht sagen, dass es bloss bornierter Chauvinismus war, der das musikliebende England aufschreiben liess, als der königlich akkreditierte Geschmacksdiktator nicht bloss Purcell, sondern gleich die gesamte britische Komponiermannschaft übergang und – einen Spanier mit der Vertonung be-

auftragte. Dabei war das nicht irgendein Öperchen. Beim Himmel, nein! «Albion and Albanus» sollte den Auftakt bilden zum ehrgeizigen Projekt einer echt bodenständigen englischen Nationaloper! Dryden verteidigte seine Wahl des Ausländers Louis Grabu mit kühler Generosität: «Wenn irgendeiner unserer Landsleute ihn übertrifft, werde ich zu Ehren unseres guten alten England meinen Fehler gern eingestehen.»

Dem Resultat nach zu urteilen, kamen die Patrioten noch einmal glimpflich davon. Es klang – so ein Besucher – als hätte Dryden die Musik und dieser Spanier den Text geschrieben. Damit scheiterte der wohl ambitionierteste Versuch, auch auf englischem Boden diese merkwürdige neue Musikform, genannt Oper, zu beheimen. Dryden setzte erst gar nicht zu einem weiteren Versuch an. Er hatte eh vom Theater die Nase voll. Denn dass die Bühne seiner Zeit ein mit Kunst verbrämtes Bordell war, wo sogar der König der Hauptdarstellerin in der Garderobe unter den Rock griff, würde noch angehen – schliesslich war auch Drydens Umgang mit den Rubenschen Schön-

heiten der öffentlichen Bretter nicht gerade zurückhaltend —, aber dass die Damen auch noch während der Vorstellung durch ihr Gequitsche die schönsten Monologe versauten, nein, das ging ihm mit der Zeit doch gehörig auf den Wecker — vom Rülpsen und Plärren der meist besoffenen männlichen Clientèle erst gar nicht zu reden. Dryden quittierte! Sechs Jahre lang.

Dann zwang ihn ein Monarchenwechsel, der ihn um den ebenso ehrenvollen wie lukrativen Posten eines Hofpoeten brachte, im Jahre 1690 zum Theater zurück. Aus nackter finanzieller Notwendigkeit, versteht sich.

Dort hatte sich mittlerweile Henry Purcell einen Namen gemacht. Zwar fand dessen musiktheatralischer Geniestreich «Dido and Aeneas» mehr oder weniger unter Ausschluss der Öffentlichkeit, abseits der Metropole, in einem Mädcheninternat statt, so dass Dryden das Ereignis mit Sicherheit verpasste, aber der Aufführung der Semi-Opera «Dioclesian» wohnte er bei — und war begeistert. «In Purcell», so schwärmte er, «haben wir endlich einen, der es mit den Besten im Ausland aufnehmen kann». Damit war unmissverständlich an das Versprechen angeknüpft, das er anlässlich der unerquicklichen Affäre um «Albion and Albanus» abgegeben hatte. Jetzt musste er Farbe bekennen. Und tatsächlich: Bald steckten Dryden und Purcell ihre hochkarätigen Köpfe zusammen und laborierten fleissig an Englands langersehnter Nationaloper herum, an jenem Werk, zu dem «Albion and Albanus» eben erst den Prolog hätte bilden sollen, an «King Arthur».

Die Apotheose auf den Schenkelstürmer Charles ...

Doch Anknüpfen hat so seine Tücken. Des ehrgeizigen Projekts über den legendären Ritter der Tafelrunde war Dryden damals nicht nur deshalb überdrüssig geworden, weil sich der Prolog als Flop erwies, es war — immer mal wieder — Politik im Spiel. Das kam so: «King Arthur» hatte der Dichter eigentlich als Apotheose Charles II. geplant. 1660 aus dem französischen Exil zurückgekehrt, hatte dieser Stuartkönig in England die Monarchie wiederhergestellt, die mit der Enthauptung seines Vaters elf Jahre zuvor ein gewetztes Ende gefunden hatte. Die Republik, die die Tyrannenmörder darauf hatten folgen lassen, fiel leider etwas puritanisch aus: Geldgier, religiöser Fanatismus und politische Querelen verengten den jungen Bürgerstaat bald zur Diktatur Cromwells. Mit dem Tod ihres allmächtigen Lord Protector ging die Republik an den eigenen Kinderkrankheiten ruhmlos zugrunde. Karl jun. brauchte sich im Grunde bloss ein Ticket Calais — Dover einfach zu besorgen, und England war wieder ein Königreich.

Unter denen, die da aufatmeten, war der junge Dryden. (Purcells herzerbrechendes Geschrei an jenem Tag darf politisch nicht überbewertet werden,

schliesslich war er erst wenige Monate alt, in einem Alter also, wo sich die Gefühlsausbrüche ideologisch noch nicht so gefestigt haben.) Mit seinen 29 Jahren hatte John der Reimer genügend mitbekommen von Bürgerkrieg und geistiger Intoleranz, um jede Pazifizierung der Politik, und sei es eine monarchische, enthusiastisch zu begrüssen. Und wie es der Zufall so wollte: Wenn es etwas gab, was der frischgebackene König ums Verrecken nicht leiden konnte, dann war es das militaristische Potenzgehabe seiner Kollegen. Er persönlich stürmte lieber die Schenkel seiner unzähligen Mätressen. Und — oh Wonne! — zwischendurch liebte die-



Charles II

ser Prostatapotentat erst noch Kunst und Wissenschaft, legte mit der grosszügigen Förderung der Royal Society die Grundlage für die jahrhundertelange Hegemonie der Engländer auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und machte John Dryden zum Poet Laureate und damit zum Oberhaupt der heimischen Reimzunft! «Der Kerl ist nicht ganz ohne», fand John und machte sich umgehend daran, seinem Herrn und Gönner ein Denkmal für alle Ewigkeit zu setzen. Tja, und was lag da näher, als die Wiederherstellung des königlichen Gottesgnadentum mit jenem vorzeitlichen Vater des Vaterlands zu vergleichen, mit jenem ominösen König Artus. Und da es erst noch Charles' sehnlichster Wunsch war, eine echt englische Oper auf seiner Bühne zu sehen, wurde daraus kein Epos, sondern eben ein Libretto. So lief das damals, da kann man nichts machen. — Doch keine Angst. Bei Drydens Geschick, auch noch für die aktuellsten Ereignisse irgendwelche vorhistorischen Parallelen zu finden, wäre daraus garantiert keine geschwollene Lobhudelei geworden,



Titelseite von Drydens «Virgil»

eher so eine Art mythologisch verklärtes Stück Tagesjournalismus. Denn darin brillierte der Knabe, in exquisit gereimten Leitartikeln.

Doch leider starb der gute König schon während der Proben zu «Albion and Albanus», das doch erst den Vorabend zu seiner Heiligsprechung als wackerer Arthur hätte bilden sollen. In aller Eile musste das Werk auf seinen Nachfolger, James II., umgedichtet werden. Kein Problem, Leute, denn siehe: der neue Chef liegt zwar gerade mit einem der unzähligen ausserehelichen Söhne Karls in einem Thronfolgestreit, aber die Versöhnung zeichnet sich schon ab. Also konnte sich Dryden die brandheisse Aktualität buchstäblich im voraus zusammenreimen. Händereibend bog der alte Fuchs das Bühnengeschehen in «Albion and Albanus» auf das ins Haus stehende Ereignis zurecht. Aber irgendetwas muss dann wohl mit der Regie ausserhalb des Saales nicht so recht geklappt haben, denn am dritten Tag nach der Premiere liess James den Thronrivalen, dem er doch laut Bühnenanweisung beherzt in die Arme zu fallen hatte, wenige Marktplätze vom Theater entfernt köpfen. Und ohne Kopf kein Jubel. Stocksauer schob der Dichter die eigentliche Apotheose, seinen «Arthur», ins unterste Fach seines Schreibpultes.

... wird zur Satire auf den blutigen William

Und da lag das Manuskript immer noch, als er es Purcell zuliebe, Jahre später, wieder herauszog. Bloss dass mittlerweile — ja, hört das denn nie auf! — auch James ein König ausser Dienst war. Genaue gesagt: Er musste fliehen. Vor seinem Schwiegersohn nämlich, dem Willem. Ein holländischer Heisssporn, das muss man sagen, dieser blaublütige Gastarbeiter. Konnte es einfach nicht abwarten, bis der Schwiegerpapa ganz von alleine das Zeitliche segnete, musste ums Verrecken ein wenig nachhelfen. Ausgerechnet jetzt! Wo Dryden gerade den katholischen Glauben seines königlichen Brotherrn angenommen hat. So ein Mist! Kaum ist man richtig konvertiert, kommt da so ein stockevangelischer Ausländer daher und legt radebrechend den Eid auf die englische Verfassung ab. Am 14. Februar des



William III

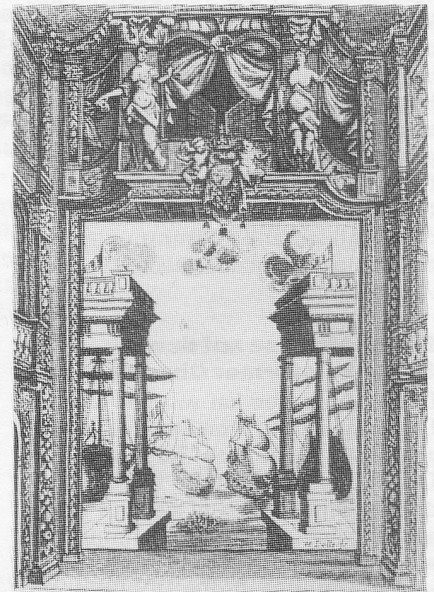
Jahres 1689. Als König William the Third. Na dann, gut' Nacht! Vorbei die schöne Friedenszeit, das hehre Metzgen fing wieder an. Allein schon deswegen fand Dryden den neuen Herrscher zum Kotzen (und nicht etwa nur, weil dieser ihn umgehend als Hofpoeten entliess). Aber was soll man schon machen, der Mensch muss leben: schustern wir halt den «Arthur» auf den blutigen Willem zurecht. Vielleicht könnte so wenigstens die Staatspension gerettet werden – immerhin war man schon 57. Seufzend griff poor old John zur Feder ... – Aber Moment mal: Ein Lobgesang auf diesen bornierten Käsekopf, der gerade in Flandern gegen den Franzosen ein sinnloses Blutbad vom Zaun riss? Dryden schauderte es schon beim Gedanken. Doch da knurrte ihm wieder der Magen und so ersann er sich eine List. Wie, wenn er das ganze kriegerische Treiben mit szenischen Doppeldeutigkeiten und hinterlistigen Kommentaren gründlich durch den Kakao ziehen würde? Versteht ihr: Äusserlich eine Apotheose, im Kern aber eine Satire. Wo die frischgebackene königliche Hoheit doch kaum die Finessen der englischen Sprache verstand! O, süsse Rache! Seinen ganzen Mut zusammenraffend machte sich unser Dichter an die Arbeit ... Und so wurde aus dem «King Arthur» schliesslich ein Theatercoup voll subversiven Witzes.

An der entlarvenden Ironisierung des patriotischen Schlachtengetümmels, das von entführten Prinzessinnen, verzauberten Wäldern und verführerischen Wassernymphen fortwährend gestört wird, könnte auch ein heutiger Theater-

land, ab und zu in potpourrihafter Verkürzung aufgeführt, verkleistert zu einer Art Oratorium ohne Inhalt. Drei Schallplattenaufnahmen gibt es mittlerweile von diesem Klang-Eunuchen, und alle tun so, als wäre *das* das Werk.

Eine «halbe Oper», aber keine halbe Sache

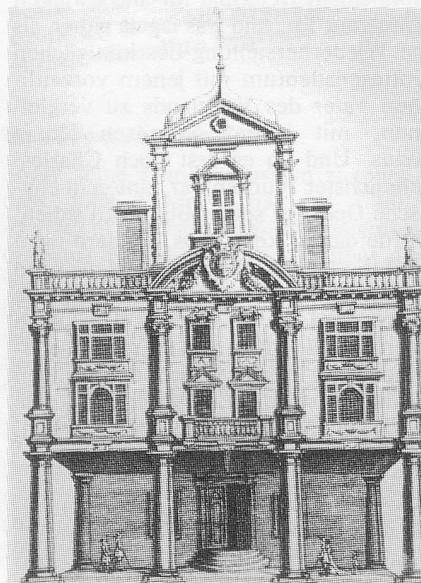
Das mag zum Teil daran liegen, dass die Gattung der *Semi-Opera*, zu der «King Arthur» gehört, nicht gerade die beste Presse hat. Dieser spezifisch englischen Ausformung des Musiktheaters haftet nun mal der Ruf an, vollkommen absurd zu sein. Paradoxerweise ist daran gerade der britische Realitätssinn schuld. Wer – so lautete wohl hier die Parole – ausgerechnet in einer dramatischen Situation zu *singen* anfängt, der sollte auch gefälligst auf jeglichen Anspruch in Sachen Glaubwürdigkeit verzichten. Neinnein, wenn schon auf der Bühne unbedingt gesungen werden muss, dann, bitte schön, von Kobolden, Märchenprinzen und Verrückten, kurz von Leuten, bei denen man eh kein vernünftiges Wort erwartet. So sorgte gerade die Nüchternheit der Engländer dafür, dass ihre ersten musiktheatrali-



Das Theater von innen

schen Versuche vor Bühnenzauber schier überborteten. «Der ganze Zweck», bemerkte einmal der Dryden-Kenner Kenneth Young gelassen, «war die Phantasie richtig Amok laufen zu lassen und so viel Theatermaschinerie einzusetzen, wie nur irgendwie in einem Stück an einem Nachmittag Platz hatte.»

Man rümpfe nicht voreilig die kalvinistische Kunstnase über soviel freimütig verschossenes Feuerwerk, zumal wenn ein Zeremonienmeister wie Dryden den ganzen Zirkus bändigt und das Hebe- bühnenspektakel noch und noch mit doppelten Böden versieht. Das sogenannte *Restoration Theatre* im England des 17. Jahrhunderts war nun mal in erster Linie eine Unterhaltungsbühne, wenn auch der gehobenen Preisklasse; ein Boulevardtheater der Herrschenden sozusagen. Was nicht ausschloss, dass die Respektlosigkeit seiner Brotschrei-



Dorset Garden Theatre:
Hier wurde «King Arthur» uraufgeführt

besucher noch seine ungeschmälerte Freude haben, zumal Dryden die tagespolitischen Pointen diesmal auf ein Minimum beschränkt. Ich sage *könnte*, denn aus irgendeinem unerklärlichen Grunde wird das Werk seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr aufgeführt. Was umso mehr erstaunt, als die Operngeschichte wahrlich nicht mit bühnenwirksamen Libretti gesegnet ist. Nur Purcells Musik wird, zumal in Eng-

ber oftmals zu wahren Publikumsbeschimpfungen ausartete. Der zynische Ton ihrer Stücke konnte jeden Moment in beissende Gesellschaftskritik umschlagen. Unter diesem geschichtlichen Stern wurde aus «King Arthur» ebenso ein fulminantes Märchenspektakel wie eine scharfsinnige Demontage jeglicher Kriegsbegeisterung.

Achse des opulenten Spektakels ist sinnigerweise die *Blindheit*. Da steht das fehlende Augenlicht einer von zwei verfeindeten Heerführern umgarnten Prinzessin bald nicht nur für die (sprichwörtliche) Blindheit der Liebenden, auch die Krieger werden zu Blinden erklärt, die «herumtasten nach ihren Gesichtern, und wenn sie sich begegnen, töten». Die hohen Ideale der Protagonisten stellen sich als Selbstblendungen heraus. Als einer im Gefolge Arthurs die Schönheit der Prinzessin Emmeline lobt, bemerkt ein anderer nüchtern, dass jede Frau mit einer derartigen Erbschaft (ihr Vater herrscht über grosse Teile Englands) schön sei. Ungewollt gibt Emmeline die kriegerische Aufmachung ihres geliebten Arthurs der Lächerlichkeit preis, als sie, die Ausbuchtungen seiner Rüstung abtastend, meint, auch er habe Frauenbrüste. Aber mehr als alles andere hasst das blinde Kind den triumphalen Klang der Trompeten, «die Männer töten mit ihrem donnernden Schall».

Für eine Apotheose auf einen kriegslüsternden Soldatenkönig sind das zumindest unübliche Einschätzungen. «Verstehe mich nicht falsch», beeilt sich Dryden denn auch seinem Märchenkönig in den Mund zu legen, «ich nenne Krieg nichts Schlechtes». Denn, so fügt er, schon wieder mehrdeutig, hinzu: «Krieg ist das Geschäft der Könige». Und wenig später schon sind aus den Königen perfiderweise Löwen geworden, «in deren Pranken sich Lämmer zwar getrost niederlassen können» — allerdings nur bis der Hunger kommt. «Dann zeigt die Natur ihr wahres Gesicht.»

Positiv abgesetzt von den in ihren Wahn verstrickten Helden ist ein utopisches Arkadien, wo Hirten, wenn auch in einem gesellschaftlichen Nirgendwo angesiedelt, handfest den Spuk sozialer Konventionen verlächen.

Scheint in den politischen Sarkasmen des Stückes das Vorbild Thomas Hobbes' auf, dessen zynische Illusionslosigkeit der junge Dryden noch in den literarischen Hinterzimmern Londons unzensuriert hatte geniessen können, so stellen die Reaktionen der blinden Prinzessin auf das sie umringende Geschehen den — so weit ich das überblicke — ersten künstlerischen Niederschlag der revolutionären Erkenntnistheorie John Lockes dar, dessen Hauptwerk «Enquiry on human understanding» ein Jahr vor Fertigstellung des Stückes in London erschienen war. Lockes Hauptthese, dass es keine angeborenen Ideen gibt, sondern nur die Erfahrung der Sinnesorgane, die das «weisse Blatt» unseres Bewusstseins mit der Zeit vollschreibt, hat Dryden

hier erstmals künstlerisch veranschaulicht. Wunderbar leicht und anrührend gelingt ihm gerade jene Szene, wo Emmeline erstmals die Welt unmittelbar wahrnimmt. Bis dahin hatte sie die Welt nur ertasten können und vor allem *gehört*. Und genau dort öffnet sich die Grundmetapher des Stückes — die Blindheit — zur Musik: «I can tell you



Zeichnungen von Rembrandt

how the sound on't looks», sagt sie, als das erste Trompetensignal erklingt, «it looks as if it had an angry, fighting face». (Ich kann dir sagen, wie der Klang aussieht; er hat ein wütendes, kämpfendes Gesicht.)

Musik als Verführerin zur Einsicht

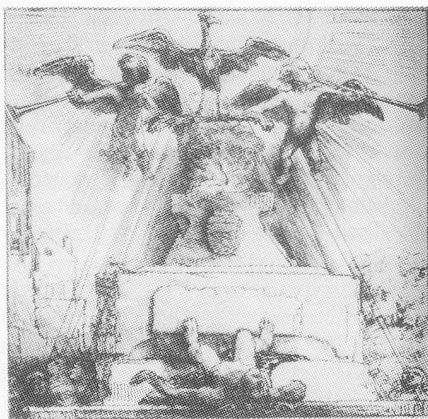
Die ersten Opern griffen zur Rechtfertigung des Umstands, dass das Drama *gesungen* wurde, gern auf die Orpheussage zurück. Dryden macht hier auf originelle Art etwas durchaus Verwandtes: Die verschiedenartigen Erblindungen im Stück schieben zwangsläufig die Klangwelt in den Vordergrund. Über diese Semi-Opera — die erste ihrer Art, die keine Bearbeitung eines bestehenden Theaterstückes war — ist ein feines Netz von Beziehungen gespannt, das die Dialoge mit den Bildern der Musikeinlagen verknüpft. In den Äusserungen Emmelines spiegelt sich die Welt als Schall. Zauber lässt die Bäume des Waldes stöhnen und heulen. Kriegslärm wird von Trompeten angefeuert. Um das Warten der Prinzessin auf Arthur zu verkürzen, wird eine Minikantate eingeschoben. Und immer wieder greift Musik unmittelbar lenkend in die Handlung selber ein, etwa, wenn gute Geister mit ihrem Gesang die britischen Soldaten durch einen Nebel hindurch aus einem gefährlichen Sumpf hinausführen. Erwartungsgemäss sind auch die Verführungen, die Arthur — wie eine Art Reifeprüfung — zu bestehen hat, eng mit Musik verbunden. Musik wird da allerdings nicht, wie zu erwarten wäre, als Verführerin benutzt; im Gegenteil, den Klängen wohnt ein warnender, aufklärerischer Gestus inne. Nach Drydens Intention, die von Purcells grossartiger Partitur scheinbar spielend eingelöst wird, darf die Musik *zur Ein-*

sicht verführen. Das klingt vielleicht etwas kryptisch. Darum einige Beispiele: Arthur wird im Zauberwald von zwei nackten Flussnympfen betört. Purcell schreibt für sie ein von den Continuospielern in leicht punktierten Wellenbewegungen begleitetes Duett in g-moll, dessen Stimmen sparsam kontrapunktiert und auf starke Takteile mit wohlküstig seufzenden Abwärtssekunden bestückt sind; eine sehr erotisch aufgeladene Klangwelt. Bei der Wiederholung der entscheidenden Frage «What danger from an naked foe?» (Welche Gefahr soll schon von einem nackten Feind kommen?) treffen sich die beiden Frauenstimmen auf «naked» in einer herben Dissonanz. Damit straft die Musik die Worte Lügen. Zu Recht, denn gerade in der Nacktheit, der Arthur im Begriff ist zu verfallen, liegt die tödlichste Waffe des Gegners. Das Raffinierte an der Sache ist, dass Purcell durch die plötzliche harmonische Würzung die erotische Spannung keineswegs zerstört, sie vielmehr erst steigert!



Zweites Beispiel: Um Emmeline für sich zu gewinnen, beschwört der teuflische Osmond ein Land der Ewigen Kälte. Der Grosse Eisheilige, der dort herrscht, beginnt unter Cupidos Einfluss vor Liebe zu schmelzen. Schlotternd steigt er aus Schnee und Eis empor. Der Anblick ist ebenso komisch wie, von Emmelines Position aus gesehen, bedrohlich. Schliesslich zielt die Demonstration auf die bis anhin wohlbehütete Ehre der Prinzessin. Angst und Komik, diese beiden sich sonst doch wohl eher widersprechenden Ausdrucksgehalte, fängt Purcell in einem einzigen Gestus ein. Er schreibt für Sänger wie Streicher ein ungebräuchliches Tremolando vor: die Musiker sollen schlottern, als würden auch sie aus eisiger Starre erweckt — ein Effekt, ebenso gespenstisch wie lächerlich. Die Szene, in der der bibbernde Greis vom Liebesgott verlangt, ihn wieder zu Tode zu frieren, gerät dadurch zum Gruseln komisch.

Drittes Beispiel: Die zweite Szene des 1. Aktes führt ins feindliche Lager der Sachsen. Ein Menschenopfer wird vorbereitet. Sechs der eigenen Mannschaft haben sich in religiöser Verblendung gemeldet, als Briten verkleidet auf dem Altar der altgermanischen Götter geopfert zu werden. Während der Chor der Priester sich an die Kamikazekämpfer wendet, verfremdet Purcell die sarkastische Lobeshymne Drydens, die von Ehre und Ruhm erzählt, die jene Irreführten im Jenseits erwarten würde, mit überraschend melancholischen Melo-



Begrenzte Einsicht der Interpreten

In der neuesten Einspielung von «King Arthur»¹ hat der Dirigent *John Eliot Gardiner* die Trompeten durch Geigen (!) ersetzt. Zwar klingt das Resultat hinreissend, aber die ursprüngliche Absicht geht natürlich flöten. Mehr noch: die typischen Trompetenwendungen, die im Satz durchscheinen, militarisieren jetzt notabene die Geige! Hier rächt sich wohl am drastischsten die Gepflogenheit aller bisherigen Einspielungen, auf die gesprochenen Teile völlig zu verzichten. Mir sind drei Schallplattenaufnahmen der (bis auf wenige verlorengegangene Teile vollständigen) Musik Purcells bekannt. Und sämtliche Mängel dieser Einspielungen, so sehr sie sich stilistisch voneinander abheben mögen, sind auf die konsequente Negierung des dramaturgischen Kontextes zurückzuführen.

Die älteste Aufnahme² sei nur am Rande erwähnt: Sie knüpft mit grosser Besetzung auf «modernem» Instrumentarium an die Oratorientradition des vorigen Jahrhunderts an. Die beiden anderen Einspielungen sind in Besetzung, Instrumenten und Phrasierung dem Zeitstil angepasst. Da ist einmal die schon erwähnte Gardiner-Aufnahme, zum anderen eine etwas ältere Veröffentlichung mit *Alfred Deller*³. Deller, mit durchwegs guten Sängern, ist zwar dramatisch zupackender als Gardiner, aber seine Instrumentalisten spielen, als würden sie die Noten vom Blatt lesen. Dagegen hält Gardiner seine Baroque Soloists sowie ein fabelhaftes Sängensemble zu schwindelerregender Perfektion an. So virtuos und lupenrein hat man noch selten Barockmusik auf Originalinstrumenten spielen gehört. In dieser Hinsicht wenigstens bestätigt Gardiner seinen Ruf, einer der bedeutendsten Interpreten der Musik dieser Epoche zu sein. Aber mit welchen Tempi! Da wird durch die Noten gerast, als müsste nach der ominösen Einführung des Synchronschwimmens nun auch noch das Barockklee zur Olympischen Disziplin gekürt werden. Abgesehen davon fehlt der Musik auch frequenzmässig die Tiefe, und das offenbar absichtlich, denn auch die tiefe Männerstimme besetzt Gardiner mit einem ausgesprochen tenoralen Bariton.

Welchen Holzweg die drei Einspielungen auch jeweils beschreiten, allesamt ebnen sie die stilistische Vielfalt des Werkes vollständig ein. Doch: Als der geniale Eklektiker, der er war, nahm Purcell die stilistischen Modelle nun mal dort, wo sie sich gerade anboten. Den Italienern schaute er ebenso unbekümmert über die Schulter wie den Franzosen. Mit gleicher Bedenkenlosigkeit werden die Gepflogenheiten der Kirchenmusik oder des Solistenkonzertes miteinbezogen, und Grossvaters kontrapunktischer Fleiss steht bei ihm brüderlich neben den ungewaschenen Gesängen der Strasse. Sowohl Dryden wie Purcell verstehen es meisterlich, die heterogensten Elemente in das Kon-

diewendungen. Als dann der Oberpriester die Männer zum Opferstein führt, schlägt die Musik, zunächst ohne textlichen Anlass, in ein Spottlied um: «I call ye all / To Woden's hall; (...) Where you shall laugh, / And dance, and quaff / The juice, that makes the Britons bold.» (Das Jenseits ruft, wo ihr lachen werdet, und tanzen, und den Saft zechen, der die Briten so mutig macht.) Den spöttischen Ton, der erst in der letzten Zeile durchbricht, setzt Purcell scheinbar zu früh, schon bei der Vertonung der genüsslich ausgemalten Vorzüge des Paradieses ein. Aber gerade durch die Diskrepanz zwischen Wort und Musik wird die Zeremonie in ihrer Menschenverachtung offen gelegt.

Selten nur bürdet Dryden seinem Komponisten die ranzige Pflicht auf, dem (eh schon in den Hintergrund gedrängten) Kriegstreiben auch noch musikalisch den Segen geben zu müssen. Zwei Triumphmärsche — der erste fein ironisch gebrochen («with the double, double, double beat of the thund'ring drum»; mit dem doppelten Schlag der donnernden Trommel), der zweite zur Feier einer versöhnlich ausgehenden Privatfehde — sind die einzigen Militärmärsche in der Partitur dieser (Anti-)Kriegsoper! Der zweite Marsch leitet, nach einer kurzen Dialogpassage, über zum auskomponierten Finale, wo das zukünftige Britische Reich als Vision des Ewigen Friedens glorifiziert wird. Vertrieben sind die dunklen Kriegswolken und aus den Meereswellen empor steigt «heiter und ruhig, und frei von Furcht» die Königin der Inseln. Das unmittelbar anschliessende Instrumentalstück soll hier das vierte und letzte Beispiel bilden für die gewitzte Ingeniosität, mit der Purcell musikalische Gesten kritisch beredt zu machen versteht.

In mehreren vorangegangenen Szenen war die traditionelle Wertung des Trompetenklangs als kriegerisch den Zuhörern explizit ins Bewusstsein gerufen worden. Ohne abermalige Hinzuziehung des Wortes verwandelt unser Komponist nun in einem virtuosen Bläsersatz das militärisch besetzte Instrument zurück in einen neutralen Klangkörper. Der Vorgang ist erstaunlich: Purcell *entsemantisiert* die Trompete, er befriedet sie sozusagen. Mit den Mitteln des bürgerlichen Konzertes, mit «Koloraturen» und virtuoser Geläufigkeit, wird ihr «unpleasant sharp sound» buchstäblich domestiziert.

tinuum ihres Schaffensprozesses einzu-schmelzen. Das aber verlangt vom Interpretieren den Mut zu stilistischen Brüchen. Auf unangemessene Homogenität bedacht, treffen die vorliegenden Einspielungen den richtigen Ton jeweils nur dort, wo Purcell gerade auch mal auf ihrer stilistischen Mühle malt. So fließen in der altmodisch-romantischen Wiedergabe die breit ausgesungenen Kantilenen des Melodikers Purcell vorbildlich, während Deller in den dramatischen Teilen durch eine gewisse Rohheit besticht — etwa in dem wunderbaren (hier auch stilistischen!) Umschlag, wenn Cupido mit einem Spottlied in die erwähnte Frostszene des Genius der Kälte hineinfährt. Gardiner ist immer dort vorzüglich, wo der Hirtenton der Schäferspiele — schon traditionsgemäß eher basslos — gefragt ist.

Andererseits finden sich gerade bei Gardiner am deutlichsten jene Fehler, die auf den liquidierten Textzusammenhang zurückzuführen sind. Im 2. Akt versuchen böse Erdgeister die Briten in den Sumpf zu führen. Da kommt ihnen der Luftgeist Philidel dazwischen. Wütend versucht der Anführer der Bösewichte, Grimbald, durch Denunziation des guten Geistes die Truppe abermals zur Änderung der Marschroute zu bewegen. Gardiner besetzt den Baritonpart Grim-balds mit einem sehr hochtimbrigen Sänger, dadurch den Gegensatz Erdgeist / Luftgeist aufhebend. Gewiss, er kann nachweisen, dass der Sänger der Uraufführung das hohe G zu singen fähig war. Doch was soll nun den Vorrang haben: dramaturgische Erfordernisse oder die Rekonstruktion längst zu Staub und Asche verfallener Kehlköpfe? Ausgerechnet bei diesem Stück unterläuft übrigens der Erato-Aufnahme eine viel-sagende Panne: Am Übergang vom Luftgeisterchor zum Solo des Erdgeistes wird der Ausklang des Chors vom Ton-techniker abgeschnitten und die Soloakustik des Baritons platzt gnadenlos herein. Wie ein Wundmal ist damit exakt jene Stelle markiert, wo das Libretto einen kurzen Zwischenmonolog vorsieht, der sich wie eine Vortragsbezeichnung zum nachfolgenden Lied liest: «Sulphatdämpfe», so hätte der Sänger zu klagen, haben seine Stimme «heiser (!) gemacht».

Bauerntölpel oder Revolutionäre?

Die an sich löblichen Bemühungen um Authentizität werden leicht lenden-lahm, wenn zwar die Aufführungspraxis der Zeit aufs genaueste beachtet wird, von dichterischen und gesellschaftspolitischen Zusammenhängen dagegen grosszügig abstrahiert wird. Dafür ein weiteres Beispiel: Im Finale des 5. Aktes poltern drei Bauern in die Apotheose hinein und röhren ein blasphemisches Trinklied: «We ha' cheated the parson, we'll cheat him again, For why should a blockhead ha' one in ten?» (Betrogen haben wir den Pfaffen, und betrügen werden wir ihn weiter, denn warum sollte dieser Holzkopf unsere Zehnten-Steuer bekommen?)

Gardiner macht hier, was er sonst sorgsam vermeidet, lebendiges Musiktheater — oder wenigstens den Versuch dazu. Seine drei Sänger geben sich schwer beschwipst und rufen dazwischen. Das klingt zwar ähnlich überzeugend wie ein «Olé!» schreiender Tourist in einer spanischen Bodega, aber gut, die Absicht ist klar: Die Bauern sollen als dumpfe Tölpel erscheinen. Nur — ist das richtig hier?

Eine oberflächliche Analyse scheint Gardiner recht zu geben. Das Theater der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war das exklusivste der ganzen englischen Theatergeschichte. Wenn auch privatwirtschaftlich organisiert, blieb es im Grunde eine Hofbühne. (Nicht umsonst musste Dryden sein Stück drei Kö-nigen auf den wahrlich grundverschiedenen Leib schreiben.) Unter den Besuchern wurde der Landadel als eine sich im Aufwind befindende Klasse immer zahlreicher. Ein vom gottesfürchtigen (somit zahlungswilligen) Bauernstand



abweichendes Verhalten, wie es die Szene vorführt, dürfte somit sicher negativ quittiert worden sein. Bloss hat die Sache einige Haken. Wie Christopher Hill in seiner überaus spannenden Geschichte des radikalen Denkens jener Zeit⁴ nachgewiesen hat, gab es starke Strömungen im Volk, welche herbe Religionskritik und bis zum Umsturzgedanken gehenden gesellschaftlichen Ungehorsam miteinander verbanden. Die Blasphemien der drei Bühnenbauern entsprachen also durchaus einem real vorhandenen aufrührerischen Potential. Und schliesslich steckte den hohen Herren die Erinnerung an die englische Revolution noch unbehaglich zwickend im Rückenmark. Mehr als ein blosser Schwank steckt somit in diesem Auftritt; er legte die Finger auf eine eiternde Wunde inmitten des utopischen Jubels.

Die Lage wird durch einen weiteren merkwürdigen Umstand noch widersprüchlicher. Zur gleichen Zeit, als im Volk offen antireligiöse Auffassungen auftauchten, verbreitete sich eine Art libertine Form des Atheismus auch am Hofe. Das Restaurationstheater steckt nicht umsonst voller Pfaffenzoten und Gotteslästerungen. Drydens Werk selber würde arg zusammenschumpfen, schnitte man alle Verfluchungen, Zoten

und Lästerungen heraus. Dabei war der Mann merkwürdigerweise praktizierender Katholik geblieben — ein Umstand, wofür er im streng protestantischen England einiges an Missbill auf sich nehmen musste. Aber sogar am Ende seines Lebens, als er allen Grund hatte, sich auf dem Schwarzen Markt der Kunst eine Eintrittskarte in die ewige Glückseligkeit zu erschreiben, musste er von seiner Familie mit Gewalt dazu gebracht werden, etwas Positives über einen Geistlichen zu dichten.

Die Sache ist also leicht schizophren. Eindeutig ist nur, dass Dryden die Pfaffenbeschimpfung in das höchst christliche Epos von König Arthur nicht ohne Vergnügen hineinmontiert hat. Und kein Zweifel, beim Publikum kamen solche Querschläge prächtig an. Bloss ihre politischen Implikationen behagten den Herren Grossgrundbesitzern weniger. Sie galt es zu neutralisieren. Der «Lösung» dieses Paradoxes am nächsten kommt wohl die Dellersche Aufnahme, wo die Sänger das volkstümliche Lied, trotz schön vulgären portamenti und bei hörbar steigendem Alkoholpegel, stämmig mit beiden Beinen auf den Boden stellen. (Es sind gerade solche zu Paradoxen zugespitzte Gefühlsambivalenzen, die für uns das eigentlich Moderne dieses Stückes ausmachen. Die Illusionslosigkeit unter einer Vielzahl von Masken entspricht einem durchaus gegenwärtigen Zeitgefühl.)

Leider haben Purcell und Dryden, von einigen kleineren Arbeiten abgesehen, nie mehr so ambitioniert zusammengearbeitet, dass eine weitere Oper dabei entstanden wäre. Die Musikwelt verlor so fast unbemerkt die vielleicht kongenialste Zweiermannschaft ihrer Geschichte. Wenn auch in mancher Hinsicht lädiert, steht «King Arthur» als Denkmal ihrer Zusammenarbeit darum einsam in der Landschaft. Lädiert, weil die öffentlich tätigen Kunstvandalen das angeblich Wertvollste am stolzen Bauwerk säuberlich zerlegt nach Hause in ihre Musentempel trugen...

Fred van der Kooij
P.S. Nach der Arbeit an diesem Text erfahre ich, dass das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt vor kurzem am Landestheater Salzburg Premiere hatte. Mit einigem Erfolg, wie es scheint. Tja, da erklettert man eine einsame Bergspitze und stellt fest, oben eröffnen sie gerade ein Restaurant. Trinken wir eins darauf!

¹ Jennifer Smith, Gillian Fisher, Elisabeth Priday, Gill Ross, Ashley Stafford, Paul Elliott, Stephen Varcoe; The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists; Dirigent: John Eliot Gardiner. Erato NUM 751272 (2 LP)

² Elsie Morrison, Heather Harper, Sylvia Rhys-Thomas, John Witworth, John Cameron; The St. Anthony Singers, Philomusica of London; Dirigent: Anthony Lewis. L'Oiseau Lyre SOL 6000.8 (2 LP)

³ Honor Sheppard, Jean Knibbs, Rosemary Hardy, Alfred Deller, Mark Deller, Paul Elliott, Leigh Nixon, Maurice Bevan, Nigel Bevan; The Deller Choir, The King's Music; Dirigent: Alfred Deller. Harmonia mundi KM 252/53

⁴ Christopher Hill, *The World turned upside down*, Harmondsworth 1975