

# Der Raub der Lukrezia

Benjamin Britten



THEATER  
NORDHAUSEN  
LOH-ORCHESTER  
SONDERSHAUSEN



# Der Raub der Lukrezia

Benjamin Britten

Oper in zwei Akten  
Libretto von Ronald Duncan  
Deutsch von Elisabeth Mayer



Kooperation mit der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

*„Ich bin in erster Linie und am meisten Künstler, und als Künstler will ich  
der Gemeinschaft dienen, nichts ins Leere hineinschreiben. Ich finde es  
als Komponist wertvoll, zu wissen, wie die Zuhörer auf die Musik reagieren.“*  
(Benjamin Britten)

Spielzeit 2010/2011

# DIE HANDLUNG

Rom, 500 v. Chr.

## 1. Akt

**1. Szene:** Erzählerin und Erzähler schildern die korrupten und gewaltsamen Verhältnisse in Rom unter der Herrschaft des Etruskers Tarquinius Superbus, der durch Mord und Intrige zur Herrschaft gelangte. Sein Sohn Tarquinius Sextus führt Krieg. Prinz Tarquinius und die beiden römischen Generäle Collatinus und Junius diskutieren beim Trinkgelage über die Treue der Frauen. Eine Wette hat gezeigt, dass einzig Lukrezia, die Frau des Collatinus, ihrem Gatten treu geblieben ist. Der Lob auf Lukrezia weckt die Eifersucht des Junius, dessen Frau Patrizia man bei einem anderen Mann gefunden hatte. Er behauptet, dass keine Frau keusch sei. In dem selbst unverheirateten Tarquinius wächst unterdessen die Idee, Lukrezias Treue zu prüfen.

**Zwischenspiel:** Der Erzähler schildert Tarquinius' wilden Ritt nach Rom zu Lukrezias Haus. Dessen Versuch, Tarquinius' Aufbruch zu Lukrezia zu verhindern, bleibt erfolglos.

**2. Szene:** Lukrezia sitzt mit ihrer Amme Bianca und ihrer Dienerin Lucia in ihrem Haus. Die Frauen verrichten Handarbeiten. Lukrezia sehnt sich nach ihrem Mann. Es klopft an der Tür. Es ist Tarquinius, der vorgibt, eine Unterkunft für die Nacht zu suchen. Lukrezia ahnt kommendes Unheil. Die Frauen wünschen dem Prinzen höflich eine gute Nacht.

## 2. Akt

**1. Szene:** Erzählerin und Erzähler beschreiben die Herrschaft der Römer über die Etrusker, Unterdrückung und Willkür prägen das Leben der Römer. Junius und Collatinus sowie Lucia und Bianca stimmen ein. Der Widerstand der Römer wächst. Während Lukrezia schläft, nähert sich ihr Tarquinius. Sie erwacht und weigert sich seinen Verführungsbestrebungen. Erzählerin und Erzähler suchen in das Geschehen einzugreifen und Tarquinius von seiner Tat abzuhalten. Doch er zwingt Lukrezia schließlich zur Liebe.

**Zwischenspiel:** Erzählerin und Erzähler reflektieren aus christlicher Perspektive über die Bedrängung der Tugend durch die Sünde.

**2. Szene:** Bianca und Lucia lobpreisen den schönen Morgen. Lukrezia erscheint und befiehlt, umgehend Collatinus zu rufen, der sich jedoch mit Junius bereits auf den Weg gemacht hat. Junius hatte ihn über die Abwesenheit des Tarquinius im Lager verständigt. Lukrezia erzählt ihrem Mann von der vergangenen Nacht. Er erkennt ihre Unschuld. Doch sie empfindet große Scham und nimmt sich vor seinen Augen das Leben. Junius gibt der Öffentlichkeit den Tod Lukrezias bekannt, der den Anfang der Befreiung von der etruskischen Herrschaft bedeutet. Erzählerin und Erzähler suchen nach dem Sinn der Tragödie. Sie schlagen den Bogen zur Kreuzigung Christi, der für die Erlösung des Menschen gestorben sei.



Rexceluz Evangelista, Gonzalo Anibal Simonetti

# BENJAMIN BRITTEN – ERNEUERER DER ENGLISCHEN MUSIK

von Juliane Hirschmann

6 „Keine Begabung hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf der internationalen Musikbühne müheloser durchgesetzt als die des Engländers Benjamin Britten. Mit ihm tritt in den Kreis der Novatoren ein schöpferischer Eklektiker von so hohem Rang, so leichtem Gedankenflug und so großer amalgamierender Kraft, dass man an die Blütezeit der englischen Musik im Elisabethanischen Zeitalter erinnert wird.“ Das ist keine Wertschätzung, die der Komponist Britten erst nach seinem Tod erfahren hat – der Musikwissenschaftler und Komponist Hans Heinz Stuckenschmidt, dem dieses Urteil 1958 in seinem Britten-Portrait aus der Feder floss, war ein Zeitgenosse des bereits zu Lebzeiten gefeierten und vielfach geehrten Engländers.

Auch heute ist man sich einig: Benjamin Britten war einer der wichtigsten Komponisten der Moderne. Sein Bewusstsein und Einsatz für die englische Kultur und der ausgeprägte Wille, so-

zial zu wirken, prägten sein Schaffen bis zum Ende seines Lebens erheblich. Bedeutsam ist hier vor allem sein kompromissloser Pazifismus. Besonderes geleistet hat er für die englische Oper, denn mit seinen Opern hat er die seit 200 Jahren brachliegende englische Operntadition wiederbelebt. Dabei komponierte Britten weitestgehend der traditionellen Harmonik verpflichtet, obgleich er zugleich Elemente der Zwölftonmusik eingeflochten hat. Seit den 1950er Jahren wurden auch Einflüsse asiatischer Musik sehr wichtig. Britten schrieb 12 Opern, darunter drei Kammeropern und drei Kirchenopern, eine Operette und ein Ballett. Außerdem entstanden zwei Opern für Kinder („Ich liebe es, für Kinder zu komponieren, und ich liebe die Klänge, die sie während des Singens erzeugen“). Wichtigstes Vorbild für den Komponisten war Henry Purcell (1659–1695). Den meisten seiner Opern liegen nationale Stoffe zugrunde, und auch die

Musik ist auf das Engste mit der englischen Sprache verbunden. Zugleich spiegelt sich in seinem Leitthema viel von seinem eigenem Lebensgefühl: Ein gesellschaftlicher Außenseiter steht einer verständnislosen und repressiven Gesellschaft gegenüber.

Benjamin Britten wurde am 22. November 1913 in Lowestoft, unmittelbar am Meer in der Grafschaft Suffolk geboren. Er entwickelte ein kaum zu überschätzendes Heimatgefühl: „Ich hüte diese Wurzeln, meine Suffolk-Wurzeln, wie einen Schatz.“ Vor allem das Leben an der Küste prägte Britten, das Meer inspirierte ihn oft zu seiner Musik. Britten probierte das Komponieren zum ersten Mal im Alter von fünf Jahren. Ersten richtigen Kompositionsunterricht gab ihm Frank Bridge, durch den Britten auch im damaligen England weniger bekannte Tendenzen zeitgenössischer Musik kennen lernte, darunter Musik von Alexander Skrjabin, Béla Bartók und der zweiten Wiener Schule (vor allem Alban Berg). Seit 1930 studierte er an der Royal College of Music und schrieb 1932 mit der „Sinfonietta“ für Kammerorchester sein erstes offizielles Opus 1.

Es gab viele wichtige Begegnungen in Brittens Leben. Zu der einen gehört diejenige mit dem Dichter W. H. Auden (dem „Enfant terrible“ der linksgerichteten englischen Dichter). Er begann sich intensiv mit Literatur zu beschäftigen und schrieb in der Zeit viel Musik für den Film, darunter auch den Dokumentarfilm.

Die andere, noch wichtigere und folgenreichere Begegnung, war diejenige mit dem Tenor Peter Pears im Jahr 1937. Pears und Britten wurden ein Paar – vielleicht das berühmteste Paar in der jüngeren Musikgeschichte. Denn

Pears' stimmliches Timbre und Persönlichkeit wurden bis zu Brittens Tod eine entscheidende Inspirationsquelle für seine Lieder und sämtlichen Opern, als deren Interpret Pears auftrat.

Die beiden verließen am 29. April 1939 Europa und emigrierten in die USA. Doch Heimweh trieb Britten noch vor Ende des Krieges im März 1942 nach Großbritannien zurück.

Schon im Exil wuchs die Idee zu einer großen Oper, und Britten begann ein Werk zu planen, in dem er die Verlorenheit und Fremdheit des Menschen zum Thema machen wollte. Etwas genuin Englisches dachte er zu schreiben, mit einem englischen Stoff und dem Rückgriff auf die englische Musiktradition; es war sein Plan, „Glanz, Freiheit und Lebendigkeit der englischen Musik zu erneuern, die seit Purcells Tod geschwunden sei“. So entstand mit „Peter Grimes“ Brittens größter Opernerfolg zu Lebzeiten, atmosphärisch durchdrungen vom Motiv des Meeres. Kurze Zeit später, 1946, schrieb Britten mit „The Rape of Lucretia“ („Der Raub der Lukrezia“) seine erste von drei Kammeropern, deren Besetzung der dünnen englischen Orchesterkultur der Nachkriegszeit angepasst war.

1947 ließen sich Pears und Britten in Aldeburgh, Grafschaft Suffolk, nieder und gründeten das Aldeburgh Festival, das bis heute ausgerichtet wird. Im Dezember 1961 vollendete Britten das „War Requiem“, ein Auftragswerk für die Einweihung der im Zweiten Weltkrieg zerstörten und nunmehr wiedererbauten Coventry Cathedral. Britten starb am 4. Dezember 1976 an Herzinsuffizienz in seinem Haus in Aldeburgh.



Tae Oun Chung, Gonzalo Anibal Simonetti, Nils Stäfe

## ZUR REZEPTION DES LUKREZIA-STOFFES

von Elisabeth Frenzel

Die einprägsame Fabel von Lucretia (erstmalig überliefert durch den römischen Geschichtsschreiber Titus Livius, \* 59 v. Chr.; Anm. d. Red.), die in einer Motivkette von der harmlosen Wette bis zu tragischer Verstrickung in Leidenschaft, Schändung und Selbstmord führt und mit Revolution ausklingt, hat vor allem eine erotische und eine sozialpolitische Komponente (...). Die Betonung der erotischen Komponente konzentriert die Handlung auf die mehr private Lucretia-Sextus-Handlung, während die politische Thematik durch eine stärkere Einbeziehung der Tyrannei des Tarquinius-Geschlechtes und der Rebellion des Brutus herausgearbeitet werden kann. (...)



Huynjin Park, Anne Lütje

Die Tradition des Lucretia-Stoffes führt im Grunde ohne Unterbrechung von der Antike ins Mittelalter. (...) Die nationalpolitische Stoßkraft des Stoffes entdeckte Petrarca („Africa III“ um 1341), für den Lucretia in erster Linie Freiheitsheldin ist, deren Ringen mit dem Selbstmordentschluss gezeigt wird. (...) Boccaccios Erzählung („Declaris mulieribus“) ist geprägt von dem Glauben an die Tugend der Frau und an den Ruhm und die Vorbildlichkeit Lucretias. (...)

Im Deutschland des 16. Jahrhunderts (...) sah man an ihm vor allem das Moralisch-Lehrhafte. Man betonte die hausfrauliche Tüchtigkeit Lucretias (Spinnstubenszene) und ihre Demut dem Gatten gegenüber. Von dem volkstümlichen Lied L. Binders um 1520 bis zur Dramatisierung J. Ayrers am Ende des Jahrhunderts zieht sich die Moral: Eine Frau lasse keinen fremden Mann zu sich ins Haus. (...) Italien betonte im gleichen Zeitraum das erotische Moment: Die in manchen Motiven mit der „Kaiserchronik“ verwandte Versnovelle „Historia di Lucretia“ (um 1500) steigert die Gefühlswelt Lucretias, die zum ersten Mal aus ihrer Passivität austritt und mit dem Verführer in Rede und Antwort ringt. (...)

An diesem Punkt der Verfeinerung des Gefühlslebens setzte der Barock ein: Der scharfe Gegensatz zwischen Tugendheldin und Verbrecher schwindet, beider Menschen innerer Kampf und ihre Leiden nach der Tat werden sichtbar gemacht. Shakespeare („The Rape of Lucrece“, Epos 1594) wählte als Ausgangspunkt den Ritt des Sextus, dessen Begierde allein durch die Schilderung des Collatinus geweckt worden ist. Nach der Tat empfindet er Schau-



Joshua Farrier, Anne Preuß

der vor sich selbst und geht an seiner Tat zugrunde, während Lucretia racheheischend unter die Ritter tritt. (...) Parodistische und komische Abwandlungen tauchen im Drama auf (B. Feind, „Die kleinmüthige Selbst-Möderin Lucretia“, 1705; C. Goldoni, 1737). (...) Bei J. E. Schlegel (1740) wird trotz der nicht ganz unsympathischen Verführergestalt das soziale Aufbegehren unüberhörbar, und in Lessings Szenar „Das befreite Rom“ (1756/1757) flammt es zu einer wilden Szene auf, in der Lucretia als rasende Rächerin das Volk aufwiegelt und sich ersticht. (...) Die Psychologisierung des Stoffes führte in der Dramatik das ausgehenden 19. Jahrhunderts zu einer ähnlichen Neigung zum Grausigen und Veruchten wie im Barock. (...) Das auf die Überhitzung des Themas folgende geringe Interesse des 20. Jahrhunderts dürfte wohl mit einer Wandlung der sittlichen Anschauungen in Zusammenhang zu bringen sein. In den Handlungselementen an Shakespeare, im Formalen an der griechischen Tragödie orientiert, schrieb der Franzose A. Obey das mit Chor und Kommentator versehende Drama „Le Viol de Lucrece“ (1931), das von Th. Wilder auf englisch

bearbeitet wurde und in der Librettofassung von R. Duncan der Oper „The Rape of Lucretia“ (1946) von B. Britten zugrunde liegt.

„Eric Crozier (Regisseur, Anm. d. Red.) schlug uns ‚The Rape of Lucretia‘ vor. Dass es sich dabei nicht um ein Originalthema handelte, war ein Vorteil. In der Oper ist es sinnvoll, ein bekanntes Thema zu wählen, da das Publikum dann die Grundzüge der Handlung bereits kennt. Es gibt ein paar Dutzend Lucretia-Stücke, u. a. von Nathaniel Lee, Thomas Heywood (1638) und in Französisch von F. Ponsard (1843) und aus jüngerer Zeit von André Obey. Auch wurde der Stoff schon ein paar Mal vertont, zuletzt etwa vor zehn Jahren von Respighi. Natürlich ist es völlig irrelevant, ob die Lucretia-Geschichte historisch belegt ist. Wichtig ist, dass sie eine europäische Legende geworden ist. Eine Legende enthält stets eine universelle Wahrheit ...“ (Ronald Duncan, der Librettist der „Lucretia“, 1948)

## BRITTENS KAMMEROPER „DER RAUB DER LUKREZIA“ von Juliane Hirschmann

Nach der großen Oper „Peter Grimes“ (1945) suchte Britten zunächst nach einer intimeren Form des Musiktheaters mit kleiner Besetzung. Es schwebte ihm vor etwas in der Art, wie Henry Purcell einst mit „Dido and Aeneas“ (1698) geschaffen hatte oder kleinere Formen des zeitgenössischen Musiktheaters bereits hervorgebracht hatten wie Igor Strawinsky mit „Renard“ oder „Die Geschichte vom Soldaten“. „Ich möchte eine neue Kunstform entwickeln (die Kammeroper oder so ähnlich), die neben der großen Oper steht wie das Quartett neben dem Orchester. Ich hoffe, viele solcher Werke zu schreiben.“ Doch die Gründe für die Hinwendung zu der kleineren Form waren auch praktischer Natur. Denn im England der Nachkriegszeit, in der Oper nicht mit öffentlichen Subventionen rechnen konnte, war die Arbeit mit einer kleinen Operngruppe in vielerlei Hinsicht einfacher: So berichtete Eric Crozier, der Regisseur von „Peter Grimes“ und später „Lukrezia“, nach der großen „Grimes“-Produktion sei es ein Wunsch gewesen, „dass wir eine kleinere Gruppe an talentierten Sängern zusammenstellen, mit uns als künstlerische Direktoren, kein Chor und die kleinste Gruppe an Instrumentalisten, die Ben noch akzeptabel fand.“ Es war auch Eric Crozier, der Britten vorschlug, André Obays Drama „Le Voil de Lucrèce“ (1931) zu einem Opernlibretto umzuarbeiten und so den antiken Lukrezia-Stoff zur Grundlage seiner Kammeroper zu machen. Das Drama hatte einen geringen Umfang mit einer starken dramatischen Erzählung, und der Stoff barg ein von Britten favorisiertes Thema: den tragischen Konflikt zwischen einem verletzlichen, ungeschützten Individuum und einer

bösartigen Macht. Ein Thema, das nicht zuletzt unmittelbar nach den Schrecken des Zweiten Weltkrieges nur die denkbar größte Aktualität besaß. Erstmals überliefert ist die Geschichte von der Schändigung Lukrezias durch den römischen Geschichtsschreiber Titus Livius (59 v. Chr.–17 n. Chr.) am Ende seines ersten Buches von „Ab urbe condita“. Der Gewaltakt an Lukrezia und deren Selbstmord löste in seiner Darstellung beim Volk einen Aufstand aus, die Königsgegner aus dem Hause der Tarquinier stürzten das unbarmherzige Regime. Die Umarbeitung von Obays Drama zu einem Libretto übernahm Ronald Duncan. Vorgeprägt sind in der Vorlage, nach dem Vorbild der griechischen Tragödie, zwei Erzähler als kommentierende Chöre. In Brittens Kammeroper sind deren Funktionen jedoch erheblich erweitert. Die Erzähler (ein Sopran und ein Tenor) schildern Hintergründe der Ereignisse und führen so in die Geschichte ein, sie kommentieren und interpretieren das Geschehen und suchen zum Teil sogar unmittelbaren Einfluss darauf zu nehmen. Vor allem aber kommentieren und deuten sie das antike Geschehen aus einer christlichen Perspektive heraus, so dass sich in dieser Oper (antike bzw. heidnische) Vergangenheit und (christliche) Gegenwart ineinander verschränken. Im Mittelpunkt steht dabei der christliche Erlösungsgedanke, Lukrezia wird gleichsam zum Christus stilisiert, der für das Heil der Menschen gestorben ist. Von seiner Brisanz hat „Der Raub der Lukrezia“ freilich bis heute nichts verloren, Krieg und Gewalt sind nach wie vor von beklemmender Aktualität. Brittens Musik in der kammermusikalischen Besetzung aus acht Gesangs-



Rexceluz Evangelista, Huynjin Park, Anne Lütje

solisten und dreizehn Instrumentalisten sorgt für eine größtmögliche Intimität bei gleichzeitig höchster Dramatik und Intensität. Für die transparente Struktur und den barockisierenden (gleichwohl fließenden) Wechsel aus Rezitativen, Arien und Ensemblesummern dürften Brittens Vorbild Henry Purcell Pate gestanden haben. Referenzen mag er ihm auch erwiesen haben in der „Schlafmusik“ des zweiten Aktes ebenso wie der Passacaglia während Lukrezias Sterbeszene. Brittens Vertonung ist vielschichtig und theatralisch äußerst wirkungsvoll. Er erzeugt Stimmungen in eindringlicher Weise etwa gleich zu Beginn nach dem reflektierenden Eingang durch die beiden Erzähler. Unheilvoll ist die Atmosphäre eines schwülen und gewittrigen Abends. Die gespannte Klanglichkeit aus engen Harfenfigurationen und gezupften Glissandi im Kontrabass erzeugt ein düsteres Stimmungsbild. Der mitunter recht aggressiven, emotional aufgeheizten ersten Szene der drei Männer steht in der zweiten Szene die friedlich anmutende „Spinnmusik“ mit ausgedehnten weichen Harfenarpeggien der Frauen gegenüber. Britten erzählt mit Musik

vor allem dann besonders eindringlich, wenn sich die Geschichte lediglich durch die Erzähler mitteilt und die Szene gewissermaßen aussetzt. So erscheint im Zwischenspiel des ersten Aktes etwa durch die Musik das drängende Hufgeklapper von Tarquinius' Pferd, während der Erzähler vom atemlosen Ritt des Etruskers berichtet. Und Britten ordnete den Figuren Motive zu, die immer wiederkehren (und so auch ein dichtes Netz an Bezügen schaffen). Das wichtigste Motiv ist das Lukrezia-Motiv, erstmals zu vernehmen durch Tarquinius im Trinkspruch auf Lukrezia in der 1. Szene („Der keuschen Lukrezia! Der lieblichen Lukrezia“). Die Uraufführung fand am 12. Juli 1946 in Glyndebourne statt. Sie war auch der Anfang der English Opera Group, die Britten ein Jahr später mit ins Leben rief. Das Uraufführungsensemble von Glyndebourne, zu dem auch der Tenor Peter Pears gehörte, bildete den Kern für diese reisende Truppe. Sie feierte am 17. Oktober 1947 im Londoner Covent Garden Theatre bereits die 100. Aufführung von „Der Raub der Lukrezia“.

## „EINE GANZ EIGENE KLANGSPRACHE“

Markus L. Frank, musikalischer Leiter, zur Musik von „Lukrezia“

Benjamin Britten schuf mit seinen „Kammeroper“ eine bis dahin ganz neue Musikgattung: Die Oper war auf der großen Bühne zu Hause, die Helden der Oper waren Identifikationsfiguren, deren große Gefühle mitzuerleben die Zuschauer ansprach. Demensprechend „groß“ fiel auch die klangliche Umsetzung aus. Die Opernorchester waren mit ganz wenigen Ausnahmen (wie z. B. Richard Strauss’ „Ariadne auf Naxos“) die in der jeweiligen Zeit größten verfügbaren Klangkörper.

Die Hauptfiguren in Brittens Kammeroper erleiden ganz unerwartete Schicksale, sind häufig Opfer von Bosheit und brutaler Gewalt. Wir werden als Zuhörer (ungewollt) gezwungen, uns mit diesen höchst unangenehmen Begebenheiten auseinanderzusetzen. Dabei ist es häufig sogar schwierig, Mitgefühl oder gar Sympathie mit einzelnen Figuren zu empfinden.

Für diese ganz neuen Inhalte seiner „musikalischen Kammerstücke“ findet Britten in dem von ihm erfundenen Kammerensemble (5 Streicher, 5 Bläser, Harfe, Schlagzeug und Klavier) eine ganz eigene Klangsprache. Durch die solistische Verwendung der Instrumente erreicht Britten eine unglaubliche Transparenz und Präzision: Anstelle eines weichen, diffusen Einsatzes einer größeren Geigengruppe etwa tritt im Kammerensemble ein im Detail hörbarer Tonansatz eines einzelnen Violin-Solisten. Dessen individuelle musikalische Gestaltung soll hörbar werden und ist damit bereits eine Interpretation der szenischen Vorgänge auf der Bühne. Besonders erfreulich für den ausführenden Orchestermusiker ist, dass Britten die spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten aller Instrumente ganz genau kennt. Er geht zwar häufig bis an

die Grenzen des Machbaren – aber eben nicht darüber hinaus. Sein Einfallsreichtum bei Auswahl und Kombination der einzelnen Instrumente scheint grenzenlos. Die Partituren sind aber nicht nur raffiniert instrumentiert, sie klingen auch ganz hervorragend. Britten schafft es trotz des beschränkten Instrumentariums, jede Szene in eine dem Inhalt entsprechende und ganz besondere Klangsphäre zu stellen. Häufig exponiert er einzelne Instrumente, um einer Szene den gewollten Charakter zu verleihen: Wenn die Rede von Tarquinius’ halsbrecherischem nächtlichem Ritt ist, spielen die Trommeln – die Gespräche der Frauen bei der Handarbeit in Lukrezias Haus hingegen werden von der Harfe untermalt.

In gleicher Weise wie die Libretti einzelne szenische Abschnitte vorgeben, gliedert Britten seine Opern in altbekannte musikalische Formen, die deutlich voneinander zu unterscheiden sind: Es wechseln sich rezitativische Passagen mit ariosen „Nummern“ ab, ebenso finden wir viele in sich geschlossene Ensembles wie Duette oder Terzette. Bei allem Neuen in Brittens Musik bezieht er sich damit auf die Traditionen vergangener Jahrhunderte: Sowohl die musikalische Gliederung als auch der für eine ganze Szene gleichbleibende Klang und Stimmungsgehalt („Affekt“) ist z. B. typisch für die Musik des 17. Jahrhunderts.

Auch wenn man beim ersten Hören vielleicht nicht alle Details seiner kunstvollen Partituren aufnehmen kann, spürt man doch, aus welch gewaltigem Repertoire und welch profunder Kenntnis der Musikgeschichte Britten schöpfen konnte. Das „Neue“ ist bei ihm nie Selbstzweck, sondern dient allein der Darstellung und Deutung des Geschehens.

## LEIDENSCHAFTLICH INTERESSIERT AN DER KAMMEROPER

Gedanken und Eindrücke zu „Lukrezia“

„Wie Du weißt, bin ich leidenschaftlich interessiert an (der Kammeroper) (...). Ich hoffe, viele Werke dafür zu schreiben. Ich bin stolz, dass wir nun so gut starten können (egal was die Kritiker oder die Zuschauer sagen werden), und es liegt mir wirklich sehr viel daran, dass der Kontinent sieht, wozu wir in England imstande sind (abgesehen von vier Ausnahmen ist unser dreißigköpfiges Ensemble durch und durch britisch), und auch daran, zu sehen, was diese neue Opernform erreichen kann. (Sie ist ideal für Städte mit nur kleinen Opernhäusern.) (...) Ich will, dass diese Sache richtig läuft.“  
(Benjamin Britten an Ralph Hawkes)

„Es ist ein Wunder, wie viel Intensität ihr in ein paar Stunden hineingepackt habt, welch perfekte Balance der wechselnden Stimmungen ihr erreicht habt und wie verblüffend ökonomisch ihr mit euren Mitteln umgegangen seid, so dass man die Form schon beim ersten Hören geistig erfassen kann. (...) Nur selten geht dramatisierte Tragödie direkt aus ihren eigenen vier Wänden und ihrem eigenen halben Dutzend Charakteren hervor: Ihr habt daraus etwas Einmaliges gemacht (...), und niemand, der die, it is all“-Szene (den Epilog) einmal gehört hat, wird danach jemals wieder derselbe sein wie zuvor. Auf das (...) haben wir alle gehofft und gewartet (...).“  
(Imogen Holst nach den Schlussproben in Glyndebourne an Britten)

Britten erwiderte:  
„Deine Wertschätzung und dein Verständnis für mein Werk, besonders für „Lukrezia“, bereitet mir große Freude und ermutigt mich sehr (...). Vor allem wie du an die christliche Idee heran-

gegangen bist, fand ich sehr schön. Ich dachte wirklich, die Zeit, in der man Menschen schockieren könnte, sei vorbei – aber jetzt habe ich entdeckt, dass man mit Einfachheit und Gedanken über bedeutende spirituelle Dinge fast ebenso heftige Reaktionen hervorrufen kann, wie seinerzeit (Strawinskys) „Sacre“! Nie habe ich so stark gefühlt, dass das, was wir getan haben, in die richtige Richtung geht und dass die verwelkten ‚Intellektuellen‘ sich gefährlich irren!“

„Ich bin so froh, dass ‚Lukrezia‘ dich bewegt hat. Ich finde sie fesselnd und bewegend in der denkbar einfachsten und unmittelbarsten Weise. Diese ganze ignorante und leichtfertige Kritik an dem Libretto geht an mir vorbei. Gut, ohne Frage gibt es Stellen, die auf manche irritierend wirken, aber das Ganze ist zweifellos bemerkenswert, und die Musik dazu (Geschichtslektionen eingeschlossen) ist erstaunlich. (...) (der Tenor Peter Pears (Erzähler) nach der Premiere an einen Freund)



Tae Oun Chung, Nils Stäfe

# LURKEZIA ALS CHRISTI EBENBILD

von Jürgen Schläder

Die Römerin Lukrezia gilt als klassisches Muster für Schönheit und Tugend. Ihre unvergleichliche äußere Erscheinung ist ein perfektes Spiegelbild ihrer reinen Seele. Ihr Liebreiz fordert die Männer freilich zu lustvollen Träumen und schrecklichen Mutproben und ihre unbedingte Treue und moralische Integrität werden ihr in einer ethisch maroden Gesellschaft zum Verhängnis. Lukrezia gilt als ideale Verkörperung einer tragischen Gestalt, weil sie schuldlos schuldig wird und diese Schuld aus eigener Überzeugung nur mit dem Leben sühnen kann. An die Geschichte ihrer Schändung durch den Etrusker Tarquinius wurden in 2000 Jahren Kulturgeschichte zahlreiche Stoffe angelagert, die dem zentralen Ereignis der Vergewaltigung unterschiedlich akzentuierte Kontexte gaben. Die Motivationen und die Fol-

gen der Gewalttat änderten sich. Lukrezias Gestalt, ihr Charakter und ihr tragisches Geschick aber blieben von all diesen Versionen unberührt: Wie ein fürchterliches Mahnmal der Gewaltopfer dieser Welt ragt ihr Selbstmord aus dem kleinlichen Denken und Handeln der Menschen heraus; Lukrezias Moral und Mut erheben sich zu erratischer Größe. (...) Britten und Duncan verliehen der Titelfigur eine neue, ungewöhnliche Dimension: die Fähigkeit zum stellvertretenden Leiden für die Sünden der Welt, das den Menschen die Hoffnung auf Erlösung von allen Sünden bewahrt. Lukrezia als Christi Ebenbild erschien allerdings schon Brittens Zeitgenossen wenn nicht blasphemisch, so doch unangemessen. Man kleidete die Kritik an seiner Lesart der Geschichte in den milden Vorwurf, einem Ereignis aus

der heidnischen Antike eine christliche Deutung aufgezwungen zu haben. Doch Brittens Eingriff in die tradierte Geschichte wog in Wahrheit viel schwerer. Die wohlfeile Charakterisierung seiner Opernhandlung als klassizistische Tragödie, die von der christlichen Erlösungsvorstellung gerahmt und überhöht werde, hat sich zwar eingebürgert, trifft aber nicht den Kern des Dramas. Britten nahm vielmehr der Lukrezia-Figur in seiner Oper die tragische Aura und stattete sie im Gegenzug mit Zügen des Heilands aus. Diese mutige Deutung der klassischen Frauenfigur basiert auf einer individuellen und für die 1940er Jahre experimentellen Theaterstrategie. Die Handlung wird dramatisch ausgestaltet, pantomimisch dargestellt und episch erzählt. Aber die Relationen von Drama und Erzählung, von individuellen Charakteren und distanzierenden Choristen wechseln scheinbar nach Belieben. Das Zusammenspiel der grundverschiedenen Darstellungsebenen verändert sich zu einer dritten Mitteilungsebene, auf der das Thema präzise Kontur gewinnt: In Lukrezias Leiden und ihrem Opfertod offenbart

*„Selbstmord gilt im Allgemeinen als Todsünde, und ist es wohl auch. (...) ich will Selbstmord nicht verteidigen, wenn ich auch so vermessend bin zu glauben, dass die geglückten Selbstmorde erlaubt sind, die missglückten nicht.“*  
(August Strindberg)

sich die Erlösung der Welt. (...) Am exemplarischen Schicksal einer prominenten Frauenfigur lässt die Opernhandlung Christi Sühnetod auf dem Theater Realität werden (...). Zugleich erweist die chronikale Erzählstrategie des Chores die himmlische Gnade als überzeitlich gültige, weltumspannende Substanz des Christentums – selbst schon vor Christi Geburt. Auch dies vermittelt dem Zuschauer ein Verständnis von Christentum als philosophische Denkform, ohne konkrete Realität. Ein wahrlich revolutionärer Gedanke, aber vielleicht Brittens einzige Möglichkeit, die grausamen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs zu begreifen und zu bewältigen.

## Quellen:

S. 7: Zitat Ronald Duncan, in: *The Rape of Lucretia. A Symposium*, hrsg. von Eric Crozier, London 1948; S. 7/8: Elisabeth Frenzl, *Zur Rezeption des Lukrezia-Stoffes*, in: Elisabeth Frenzl, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1998; S. 11: Zitate Benjamin Britten, Peter Pears und Imogen Holst, abgedruckt in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zur Produktion „The Rape of Lucretia“, Premiere 19. Juli 2004; S. 13: Zitat August Strindberg, in: Roger Willemssen, *Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, literarische Texte*, Köln 2002; S. 13: Jürgen Schläder, *Lukrezia als Christi Ebenbild (Auszüge)*, in: Programmheft der Bayerischen Staatsoper zur Produktion „The Rape of Lucretia“, Premiere 19. Juli 2004; S. 16: Zitat Benjamin Britten, in: Paul Kildea (Hrsg.), *Britten on Music*, Oxford 2003. Die Handlungsbeschreibung sowie die Artikel „Benjamin Britten – Erneuerer der englischen Musik“ und „Britten's Kammeroper ‚Der Raub der Lukrezia‘“ von Juliane Hirschmann und der Text zu Brittens Musik von Markus L. Frank sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Urheber der Bilder ist Roland Obst. Sie entstanden auf der ersten Kostümprobe eine Woche vor der Premiere.



Nils Stäfe, Tae Oun Chung, Rexceluz Evangelista, Anne Lütje, Huynjin Park

*„Ich glaube, wir schreiben deswegen Opern, weil wir Menschen sind; wir lieben es, die Menschen zu studieren. Musik bringt die Gefühle des Menschen zum Ausdruck; und was ist wunderbarer, als einen singenden Menschen auf der Bühne zu haben und ihn mit musikalischen Tönen begleiten zu können. Aber Musik in dieser einfachen, stilisierten Form ist letztlich eine erfundene Sprache; sie hat zwar keine Bedeutung, aber sie vermag uns das ganze Drama des menschlichen Lebens in einigen wenigen Noten zu vermitteln, wenn man klug genug ist, die richtigen Noten zu finden.“*

(Benjamin Britten, 1968)

**Impressum:**

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH

Tel.: (0 36 31) 62 60 - 0, Intendant: Lars Tietje, Programmheft Nr. 12 der Spielzeit

2010/2011, Premiere: 13. Mai 2011, Redaktion und Gestaltung: : Dr. Juliane Hirschmann

Layout: Landsiedel | Müller | Flagmeyer, Nordhausen