

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

FLAVIO

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! Gebt mir volles Maß! daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. –
Die Weise noch einmal! – Sie starb so hin;
Oh, sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Däfte stiehlt und gibt. – Genug! nicht mehr!
Es ist mir nun so süß nicht, wie vorher.
O Geist der Lieb', wie bist du reg' und frisch!
Nimmt schon dein Umfang alles in sich auf,
Gleich wie die See, nichts kommt in ihn hinein,
Wie stark, wie überschwenglich es auch sei,
Das nicht herabgesetzt im Preise fiele
In einem Wink! So voll von Phantasien
Ist Liebe, daß nur sie phantastisch ist.

Orsino in Shakespeares „Was ihr wollt“ (1. Aufzug, 1. Szene)

DIE HANDLUNG

Morgengrauen über der Lombardei. Hier herrscht König Flavio, der auch England regiert. Er hat zwei Ratgeber, Ugone und Lotario. Ugones Sohn, der junge Ritter Guido, wird heute die Tochter Lotarios, die edle Emilia, heiraten.

Ugone hat auch eine Tochter, die hübsche Teodata. Er will, daß sie sich heute als Hofdame auf der Burg bewirbt, um „der strengen Einsamkeit ihrer Mädchenjahre zu entkommen“. Er ahnt nicht, daß sie bereits einen heimlichen Geliebten hat. Es ist Vitige, des Königs Adjutant, und mit ihm beginnt die Oper.

1. Akt

Ehe das Tageslicht ihn verrät, stiehlt sich Vitige aus Teodatas Zimmer, und das Liebespaar nimmt Abschied mit einem reizenden Duett.

Beim Brautvater findet die Trauung Guidos mit Emilia im engsten Familienkreise statt. Braut und Bräutigam besingen ihre Seligkeit, dann trennt man sich bis zum Hochzeitsfest am Abend.

Ugone stellt seine Tochter dem König vor und sagt, sie wünsche, in seine Dienste zu treten. Flavio ist begeistert; er ist hingerissen von Teodatas Schönheit.

Lotario lädt den König zur Hochzeitsfeier ein. Da bekommt dieser einen Brief des Statthalters von England; der altersschwache Narsete bittet, abgelöst zu werden. Flavios erste Reaktion ist offensichtlich, den noch rüstigen Lotario zu entsenden; dieser schwelgt schon in Vorfreude auf den ehrenvollen Posten. Doch dann ernennt der König stattdessen Ugone; so kann er sich des Vaters seiner neuen Flamme entledigen und Teodata ungestörter nachstellen, so hofft er. Lotario weiß nur, daß er übergangen ist; er kocht vor Wut und stürmt davon.

Flavio schwärmt seinem Adjutanten von Teodatas Schönheit vor. Um sein Verhältnis mit dieser vor Entdeckung zu bewahren, behauptet Vitige stotternd: „Meinen Augen gefällt sie nicht!“, doch Flavio schwärmt weiter.

Ugone wankt seinem Sohn entgegen; seine Wange brennt von einem Schlag – Lotario hat den beneideten Kollegen gehohlet! Der Ehrenkodex des Ritters verpflichtet zur Rache, doch Ugone ist zu alt, das Schwert zu führen. Er bittet seinen Sohn, die Genugtuung zu übernehmen. Damit stürzt er Guido in einen tragischen Konflikt zwischen seinem eigenen Vater und dem seiner ihm eben erst angetrauten Emilia. Guido bekundet seinen Entschluß, für die Ehre seiner eigenen Familie einzustehen.

Da kommt Emilia. Sie begreift nicht, warum er fliehen will und schwört ihm ewige Treue, komme, was da wolle. Doch warum ist er plötzlich so anders?

2. Akt

Flavio charmiert Teodata. Da bricht Ugone herein, zu verstört, klar zu reden. Flavio überläßt ihn seiner Tochter. Nun faselt Ugone vom Verlust der Familienehre; Teodata glaubt ihr Verhältnis mit Vitige entdeckt und gesteht unter Tränen. Ugone sieht sich vom Schicksal verfolgt. Nun hat man ihm auch die Tochter entehrt!

Emilias Vater will seine Tochter nicht an den Sohn des nunmehr verhaßten Rivalen verlieren und erklärt ihr rundweg, ihre Ehe sei null und nichtig. „Buhlt er um deine Liebe, sag´ ihm, du fühlst keine mehr!“ befiehlt Lotario.

Guido, auf der Suche nach seinem Duellgegner, bittet Emilia, ihn eine Weile allein zu lassen. Sie ist bereit zu gehen, aber was dann?

Der verliebte König befiehlt seinem Adjutanten, ihm die Ersehnte herbeizuschaffen. Vitige beichtet ihr



William Hogarth:
Der Ehe-Vertrag
(Aus „Marriage à la Mode“)

seinen unseligen Auftrag. Sie beichtet ihm, ihr Vater habe von ihrer heimlichen Verlobung erfahren. Was tun? Das Paar beschließt, den König einstweilen hinzuhalten – Vitige soll zum Schein für ihn werben, und Teodata zum Schein darauf eingehen.

Guido fordert Lotario zum Duell. Der geübte Krieger verhöhnt den Mut des Jungen, doch er fällt. Emilia findet den Vater in seinem Blut; er nennt ihr Guido als den Mörder und stirbt. Verzweifelt schwört sie Rache. „Aber wen soll ich strafen? Meinen Liebsten?“ – Mit ihrem Lamento endet der zweite Akt.

3. Akt

Emilia und Ugone bestürmen den König um Gerechtigkeit; sie fordert die Todesstrafe für den Mörder ihres Vaters, Ugone verteidigt seinen Sohn. Von den Ereignissen überrumpelt, verlangt Flavio Bedenkzeit und schickt sie fort. Da kommt Vitige mit Teodata. Ihr Anblick verschlägt Flavio die Sprache; also betraut er Vitige mit der Liebeswerbung. Diese fällt begreiflicherweise etwas halbherzig aus. Da nimmt Flavio sie persönlich in den Griff: er betitelt Teodata mit „meine Königin“ und will sie schnurstracks in sein Schlafzimmer führen, während sich Vitiges Herz „in ein tobendes Meer“ der Eifersucht verwandelt.

Emilia trauert – um ihren Vater, um den entflohenen Guido; dann wieder gelobt sie unerbittliche Rache. Da erscheint Guido und reicht ihr sein eigenes Schwert, ihn zu töten. Emilia nimmt es – läßt es sinken und geht. Guido fleht den Gott der Liebe um Beistand an.

Vitige und Teodata streiten: eifersüchtig werfen sie sich gegenseitig vor, in dem Scheinmanöver vor dem König zu weit gegangen zu sein und aus dem Spiel Ernst gemacht zu haben. Zu spät merken sie, daß Flavio kam und alles mit anhörte. Zerknirscht bekennen sie, ein Paar zu sein. Flavio ist niedergeschmettert. Da kommt Guido; er bittet den König um die Todes-

strafe, wenn Emilia ihn für seine Tat immer noch haßt. Da gesteht Ugone, daß er seinen Sohn dazu angestiftet hat. Flavio erkennt nun, daß der Richterspruch salomonischer Weisheit bedarf. Er ermannt sich im Bewußtsein seiner königlichen Verantwortung, läßt Emilia rufen, und gebietet Guido, im Verborgenen zu lauschen. Dann erklärt er Emilia, man habe Guido gerichtet, wie sie es verlangte; sie möge sein Haupt hier betrachten. Sie weigert sich, sinkt nieder und bittet, man solle auch ihr das Leben nehmen, da es ohne Guido keinen Sinn mehr habe. Da stürzt Guido aus seinem Versteck; sie wird fast ohnmächtig vor Glück. In ihrem Schlußduett fleht er um Vergebung – „meine Schuld war Ehrenschild“ – und sie bittet um Zeit für ihre Trauer.

Nun folgen Flavios „Strafurteile“: Vitige, der den König täuschte, muß das Mädchen heiraten, das „seinen Augen nicht gefällt“; Ugone, der das Duell befahl, muß den Schwiegersohn anerkennen. Alle danken dem König. Mit einem versöhnlichen Chor an die Freude endet die Oper.

Capulet:

Für Greise, wie wir sind,
Ist Frieden halten, denk' ich, nicht so schwer.

Paris:

Ihr geltet beid' als ehrenwerte Männer,
Und Jammer ist's um euren langen Zwiespalt.

•

Und in der Tat, Verona preiset ihn
Als einen sitt'gen, tugendsamen Jüngling.
Ich möchte nicht für alles Gut der Stadt in meinem
Haus ihm einen Unglumpf tun.

•

Romeo:

Sie ein' Capulet! Oh teurer Preis! mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegen.

Shakespeare „Romeo und Julia“
(aus der 2. und 5. Szene des 1. Aufzugs)

Anmut – Leidenschaft – Wahrhaftigkeit

Was für ein großer Meister ist doch das Herz! ... Saget, daß wenn das Herz selbst singet, ihr euch womöglich verstellen könnet, und daß die Wahrheit niemals größere Überredungskraft besitzt, als zu der Zeit. Machtet endlich bekannt (weil ich selbst es nicht sagen kann), daß von ihm allein ihr die gewisse nicht zu beschreibende Anmut gelernet habt, welche sanft durch alle Adern schleicht und endlich den Sitz der Seele erreicht.

Pier Francesco Tosi

(Opinioni de' cantori antichi e moderni ...: Anleitung zur Singkunst, übersetzt von Johann Friedrich Agricola, Berlin 1757)

Der Gebrauch von griechischen Masken im Theater ist heutzutage nicht empfehlenswert, da sie dem Zuschauer nicht gestatten, den Wandel des – sich entsprechend den verschiedenartigen Stimmungen verändernden – Gefühls wahrzunehmen. Das einzige Ziel ist es, die Seele des Zuschauers zu bewegen.

Marc' Antonio Ingegneri (1585)

Theaterspielen beschäftigt sich mit der Wahrheit – wenn du sie vortäuschen kannst, hast du es geschafft.

George Burns

Die Regeln verbieten das Heben der Arme über den Kopf. Werden sie aber durch eine heftige Gemütsbewegung dorthin geführt, ist es richtig und angemessen. Die Leidenschaft weiß es besser als die Regeln.

Michel Baron (spätes 17. Jahrhundert)

Madame de Rochois, die mit einem Schüler eine tragische Szene einstudiert: „Was würdest du tun, wenn dich dein Geliebter verläßt, den du leidenschaftlich liebst?“

Student: „Einen anderen nehmen.“

Madame de Rochois: „In dem Fall verschwenden wir beide unsere Zeit.“

Lullys Primadonna (spätes 17. Jahrhundert)

Um die Neigung einer Schauspielerin zu überschwenglicher Gestikulation zu verdrängen, ordnete Voltaire an, daß sie mit an den Seiten festgebundenen Händen proben solle.

Sie begann ihren Vortrag in dieser erzwungenen Ruhe; letztlich jedoch – von ihren Gefühlen hingerissen – schleuderte sie ihre Arme hoch und zerriß das Band.

Mit ängstlichem Beben begann sie sich bei dem Dichter zu entschuldigen. Er versicherte ihr lächelnd daß die Gestikulation großartig gewirkt hätte, da sie nicht zu unterdrücken gewesen sei.

(Voltaire's Stücke entstanden in Paris zwischen 1730 und 1760)

Es ist für einen Darsteller in der Oper nicht allein damit

Reflexionen über ein zeitloses Thema

getan, ein guter Sänger zu sein, wenn er nicht auch ein guter Darsteller (Pantomime) ist; denn er darf uns nicht allein fühlen lassen, was er ausspricht, sondern auch, was die Musik (Sinfonie) ausdrückt ...

Schritte, Blicke, Gesten und alles andere müssen unaufhörlich mit der Musik übereinstimmen, ohne daß er den Anschein erweckt, darüber nachdenken zu müssen. Er sollte immer interessant sein, sogar im Schweigen. Tritt er selbst in einer sehr anspruchsvollen Rolle aus dem Charakter der Figur heraus, um nur noch Sänger zu sein, so ist er lediglich ein Musiker auf der Bühne, nicht ein Schauspieler, und er verdient Buhrufe.

Jean Jacques Rousseau (1776)

Der Schauspieler sollte sich daran erinnern, daß die Natur ihre Grenzen hat. Die erste und notwendige Pflicht eines Schauspielers ist, klar zu zeigen, daß er nicht von der Wahrheit abweicht, denn so kann er immer sein Publikum überzeugen, daß das, was er erfand, nicht falsch ist.

Riccoboni (1728)

Der Schauspieler ist aufgefordert, völlig eingebunden zu sein und zugleich inneren Abstand zu wahren – distanziert ohne Distanz; er muß sich darin üben, wie man mit Aufrichtigkeit unaufrichtig ist und wie man wahrheitsgemäß lügt.

Peter Brook (1969)

*Bemüht euch um die Vorstellung,
daß ihr seid, was ihr darstellt.*

Molière an seine Schauspieler (1663)

Je weiter die Vergangenheit entschwindet, desto weniger weiß man über sie. Man sagt: „Jene Zeiten sind vergangen, doch wie wunderbar wäre es, wenn wir uns mittels einer Zeitmaschine dorthin begeben könnten, wo es soviel besser war als in unserer schlechten Welt.“ Und dann bauen wir mit Hilfe von Konventionen, zweifelhaften Traditionen, Dokumenten, Gemälden usw. eine komplette Schein-Vergangenheit auf, in der jedermann im 18. Jahrhundert das Taschentuch „dort“ gehabt zu haben scheint, und immer ein Experte gefunden werden kann, der sich zwei Jahre auf seiner Universität mit dem Thema „Die Bedeutung des Taschentuchs für den Gentleman des 18. Jahrhunderts“ beschäftigt hat. Oder wir sagen, daß die Musik, die Worte oder die Verhaltensweisen des 18. Jahrhunderts Ausdruck von etwas seien, was einst äußerst bedeutungsvoll war, lebendig und real für jemanden, den es jetzt nicht mehr gibt, dessen Zeit versunken ist.

Wir haben keinen Kontakt mehr bis auf dieses Werk. Deshalb ist dieses Werk nur dann für uns von Interesse, wenn es – auf die eine oder andere Art – unvermutet für uns lebendig, real und bedeutungsvoll werden kann. Geschieht das, ist es nicht länger ein Werk der Vergangenheit; es führt uns nicht zurück in versunkene Zeiten, sondern bringt die Vergangenheit vielmehr zu uns in die Gegenwart. Ich denke, wenn das passiert, haben wir eine reiche und lebendige menschliche Beziehung zu den Menschen von einst – und das ist ein Geheimnis von wunderbarer und in höchstem Maße lohnender Art.

Peter Brook (The Shifting Point, 1988)

FLAVIO

Dramma per musica in drei Akten
nach einem Libretto von Matteo Noris

Textfassung von Nicola Francesco Haym

Musik von Georg Friedrich Händel

Musikalische Leitung	Howard Arman
Inszenierung	Kate Brown
Bühnenbild und Kostüme	Bernd Leistner
Dramaturgie	Susanne Range
Musikalische Assistenz	Steffen Leißner, Jean-Bernard Matter, Katrin Wittrisch
Regieassistenz	Heidrun von Strauch
Ausstattungsassistenz	Petra Ziegenhorn

Gemeinschaftsproduktion des OPERNHAUSES HALLE
und der Direktion der Händel-Festspiele Halle

Aufführungsrechte: Bärenreiter-Verlag Kassel

Inspizient: Rainer Stürmer – Souffleuse: Johanna Thiel – Technische Leitung: Karel von Preyss – Bühnentechnische
Einrichtung: Axel Plock – Licht: Matthias Höhnig – Anfertigung der Dekorationen, verantwortlich: Josef Ruscher;
Edgar Hahn, Heinz Truöl, Werner Schiewek, Wolfgang Döhlert, Klaus Brendel
Anfertigung der Kostüme, verantwortlich: Karin Trolldenler; Ursula Gebhardt, Gisela Höhme
Leiterin der Abteilung Ankleider: Annemarie Herden – Masken: Steffen Gerber; Miriam Scheithauer
Requisiten: Beate Kohl; Brigitta Schottek, Rainer Hellwig – Tontechnik: Rüdiger Bergmann

Flavio, König der Langobarden	David Cordier
Guido, Sohn von Ugone	Axel Köhler
Emilia, Tochter von Lotario	Hendrikje Wangemann
Vitige, Geliebter von Teodata	Ulrike Helzel
Teodata, Tochter von Ugone	Mária Petrašovská
Ugone, Ratgeber von Flavio	Nils Giesecke
Lotario, Ratgeber von Flavio	Harry van der Kamp

Kleindarsteller des OPERNHAUSES HALLE

Die sieben Sinne:

Sehen	Roy Letsch / Daniela Kusian
Hören	Monika Horn / Reinhard Lehmann
Schmecken	Daniel Krause / Uwe Steinbrecher
Fühlen	Katharina Ullrich / Babette Wölfer
Riechen	Thomas Hoffmann / Michael Müller
Kopf/Intellekt	Annette Annemüller / Elke Nausch
Libido	Margot Köhler / Anke Lehmann
Notar	Herbert Steuer

Händelfestspielorchester des OPERNHAUSES HALLE (auf historischen Instrumenten)

Continuo:

Cembalo	Howard Arman Reinhard Vogel
Theorbe	Wolfgang Katschner
Violoncello	Hans-Rüdiger Hulsch
Kontrabaß	Horst Baermann

Bitte beachten Sie den ausgehängten Besetzungszettel.

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.

DAS EINZIGE ZIEL IST ES, DIE SEELE DES ZUSCHAUERS ZU BEWEGEN

Die Absicht bleibt dieselbe, doch je größer unsere Entfernung zu der Zeit ist, in der ein Werk entstand, desto umsichtiger haben wir zu bedenken, wie exakt das ist, was wir versuchen zu produzieren.

Auf welche Weise sollten – wie könnten – wir uns mit der Authentizität auseinandersetzen? Was ist Authentizität überhaupt?

Ein visueller Eindruck? Ein Klang? Eine Wirkung?

Ich möchte hier nicht das Problem eines authentischen Klanges diskutieren – ich denke, wir können uns hier außerordentlich glücklich schätzen, ein Orchester zu haben, das auf Originalinstrumenten bzw. deren Kopien unter einem so kenntnisreichen und erfahrenen Dirigenten wie Howard Arman spielt.

In jedem Falle bergen die beiden anderen Elemente ernsthafte und interessante Probleme der Vereinbarkeit in sich.

Vom 18. Jahrhundert bis heute wandelte sich vieles: Was einst neue und fesselnde Effekte und Gesten waren, gerann möglicherweise zu Klischees, was einst üblich und alltäglich war – das Kerzenlicht, die Tänze – erscheint nunmehr magisch und exotisch. Das heutige Publikum tritt ins Theater aus einer Welt, die unermesslich verschieden von jener des 18. Jahrhunderts ist. Wie garantiert man, daß das gespielte Werk verstanden wird?

Gewiß muß es unser wichtigstes Ziel sein, ein Werk darzustellen, das sich mitteilt. Niemand vor Beginn des 20. Jahrhunderts schrieb Bühnenwerke, um das Publikum zu mystifizieren oder zu entfremden.

Ein Regisseur muß dauernd Entscheidungen treffen, wieviel das Publikum verstehen wird, wieviel als selbstverständlich erachtet werden kann, wieviel erklärt werden muß. Das sollte ohne Mystifikation oder Herablassung getan werden, für jene, die niemals die Programmhefte lesen, und für diejenigen, die die

Programmhefte selbst geschrieben haben könnten – immer eingedenk dessen, daß die meisten Leute das Gezeigte nur ein einziges Mal sehen werden.

Die wissenschaftliche Annäherung an ein Werk ist kritisch: der Regisseur steht als Interpret zwischen Vergangenheit und Gegenwart und muß versuchen herauszufinden – mit dem Maximum seiner jeweils vorhandenen Fähigkeiten –, worum es in dem Stück geht, wie und warum es funktioniert. Aber dieses Nachforschen ist erst der erste Schritt: es ist wie das Erlernen der Sprache, in der das Stück geschrieben wurde. Wenn die Sprache gelernt, wenn entschieden ist, was (wie man meint) das Stück sagt, beginnt die interpretatorische Arbeit. Und wenn es ein gutes Stück ist (wenn es keines sein sollte, warum wird es dann gemacht?) mit dem entsprechenden Maß an Menschenverstand innerhalb des Textes oder der Musik, dann taugt es für eine Interpretation in einige verschiedene Richtungen. Noch immer kursiert die Annahme bzw. Behauptung, daß die Barockoper intellektuell stark vereinfachend oder auch pedantisch sei. Es ist wahr, daß die Handlungen manchmal reichlich überladen und die Charaktere scheinbar schablonenhaft sind, daß viele Stücke als reine Brotarbeit für ein kommerzielles Theater oder aber als Hintergrundmusik für höfische Zwecke geschrieben wurden.

Auf den ersten Blick könnte FLAVIO den Anschein eines solchen Gelegenheitswerkes erwecken. FLAVIO wurde sehr schnell und erst sehr spät innerhalb der Theatersaison geschrieben. Fertiggestellt wurde er erst eine Woche vor der Premiere. Es gab 7 Vorstellungen und keine Wiederaufnahme. Zweifellos war er auch ein Vehikel für die beiden Stars Cuzzoni und Senesino. Das Manuskript offenbart eine Krise nach der anderen: die Stimmen der beiden alten Männer z.B. waren ursprünglich vertauscht – Lotario war der



William Hogarth:
Vorher

Tenor, Ugone der Baß; die Stimm lagen blieben unverändert, bis Händel den II. Akt niedergeschrieben hatte. Wer weiß warum sich Händel zu der Änderung entschloß? Vielleicht war Boschi, der Baß, nicht für den Charakter von Ugone geeignet oder Händel wollte dem Tenor Alexander Gordon nicht zwei Arien und eine Todesszene geben.

(Der „singende Sandy Gordon“ scheint ein besonders widerspenstiger Schotte gewesen zu sein. 1722, ein Jahr vor FLAVIO, hatte er vergeblich versucht, in Edinburgh ein „Pastoralopernhaus“ zu etablieren. Er war nicht nur Sänger, sondern schrieb auch Monographien über das schottische und ägyptische Altertum und entwarf Kanäle. Schließlich entfloh er seinen Londoner Gläubigern und starb in South Carolina.) Seine zeitweilige Abwesenheit von London – auch in der nächsten Theatersaison 1723/24 – war wahrscheinlich einer der Gründe, weshalb FLAVIO nicht mehr wiederaufgenommen wurde. (OTTONE, der eine Wiederaufnahme erlebte, benötigte dagegen keinen Tenor.)

Es gibt einige sowohl textliche als auch musikalische Probleme in der FLAVIO-Handschrift, die aus den damaligen Umständen resultieren. Wir haben z.B. einige Textphrasen wieder eingefügt, die kurz vor der Premiere 1723 wegen ihrer sexuellen Offenheit gestrichen worden waren. (Flavio zu Teodata: „Komm sofort ins Bett!“) – Das mag der Prüderie des Londoner Publikums generell geschuldet sein; ich denke eher deswegen, weil der Earl of Peterborough protestierte: die Sängerin Anastasia Robinson (Teodata), die ihn kurz darauf heiratete, hatte einen bemerkenswert tadellosen Ruf und er wahr wohl daran interessiert, daß es dabei bliebe.

Wodurch sich unabhängig von der Musik (die – besonders in Emilias Arien – hinreißende Momente in sich birgt) eine Wiederbelebung von FLAVIO rechtfertigt, zeigt der ausgesprochen interessante Vergleich mit dem Originallibretto von Matteo Noris aus dem Jahre 1702. Noris' Version ist selbstverständlich

ausführlicher – das Londoner Publikum konnte dagegen lange Rezitative nicht ertragen, wie Rolli, einer von Händels anderen Librettisten einmal bitter anmerkte. Haym straffte die Handlung (zu deren großem Vorteil, wie ich meine), obgleich einige seltsame Spuren des Originals zurückblieben – vielleicht aufgrund der Zeitknappheit: Bemerkenswert ist die flüchtige Erwähnung von Ernelinda, Flavios Gemahlin. Sie spielt eine führende Rolle in der Originalgeschichte, erscheint aber niemals in Händels Oper.

Wir haben ihre zwei Takte gestrichen, denn es ist unmöglich – wenn sie zwar existiert, aber niemals erscheint – klarzumachen, wieso Vitige und Teodata an Flavios Heiratsantrag glauben können, wie sie es ja tun.

Indes ist die interessanteste Verlagerung des Schwerpunktes die hin zu der genauen Beziehung zwischen den beiden Vätern und ihren Familien. Haym (und Händel) lenken die Aufmerksamkeit sehr intensiv auf den moralischen Druck, den beide Väter auf ihre Nachkommenschaft ausüben. Die verschiedene emotionale Gewichtung ist bedeutsam: Beide sind fordernd, aber Lotario denkt auch an Emilias Wohl („Guido ist deiner nicht wert“, sagt er zu Emilia), während Ugone sich nur pathetisch über die verlorene Ehre ausläßt.

Der Ton von FLAVIO ist ebenfalls unüblich; ich glaube nicht, daß Noris sein Libretto als Tragikomödie verstanden wissen wollte. Er sah zwar einen Buffo-Diener als unbeschwerte Abwechslung vor (übrigens unglaublich irritierend), aber der Rest scheint ernsthaft gemeint zu sein.

Haym und Händel pflegen dagegen einen raffinierteren Ton. Indem sie Flavio selbst so herrlich verantwortungslos zeichnen, gleichen sie perfekt die echte Tragödie aus, die Emilia widerfährt, und ermöglichen es, die Oper als Ganzes in der Balance zwischen Tragödie und Komödie zu halten.

Darin erinnert mich das Stück weniger an andere Händel-Opern (ausgenommen natürlich SERSE) als

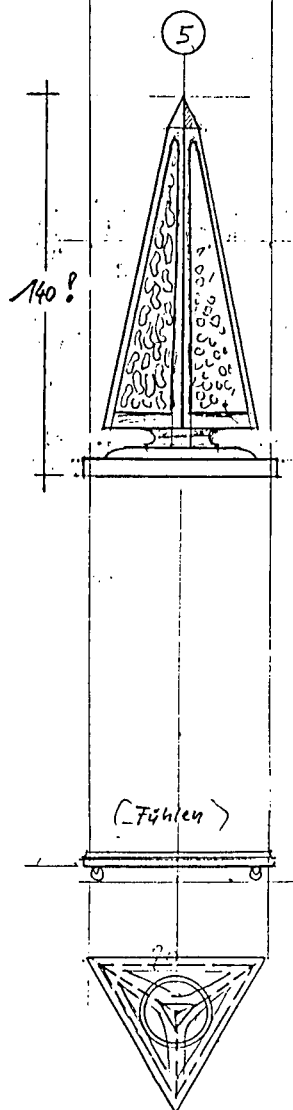
vielmehr an verschiedene Shakespeare-Stücke. Flavio selbst z.B. hat für mich eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem sinnlichen Herzog Orsino in „Was ihr wollt“ und es gibt Anklänge an Prospero und Miranda aus „Der Sturm“ bei Lotario und Emilia, ganz zu schweigen von „Romeo und Julia“ bei beiden Liebespaaren. Ich frage mich, ob Haym versucht hat, eine englische Komödie zu schreiben? (Wenngleich für eine Sängeresetzung von lauter Ausländern?)

Schließlich noch ein Wort über die Inszenierung: Wir haben unseren Spielbereich – Flavios Vergnügungs- und Irrgarten – mit einem Theater umrahmt, das Elemente von Theatern der Händel-Zeit aufgreift. Das geschah aus verschiedenen sehr praktischen Gründen, z.B. um die rivalisierenden Familien darzustellen. (Ich weiß, daß die italienischen Sänger die Bühnentüren auf der Londoner Bühne sehr selten benutzten; aber für genau diese Geschichte erschienen sie einfach unwiderstehlich!) Aber auch, weil Illusion und Verstellung eine große Rolle im Geschehen spielen. Emilia und Guido sind willens, „Bilderbuch-Liebhaber“ zu spielen, bis die Echtheit ihrer Liebe geprüft wird; Teodata und Vitige spielen ihre Spiele – sowohl miteinander als auch mit Flavio; Flavio spielt mit allen. Und wie kann man wohl einen toten Baß dazu bewegen, den Schlußchor zu singen – wie es die Partitur verlangt?

Es gibt zudem eine sehr kuriose Sache am Ende der Oper – kurz vor dem Schlußchor, als Flavio alle verbliebenen Probleme klärt. „Vanne tu della Britannia al Regno“ sagt er. Aber wen entsendet er als Herrscher nach England? Die englische Übersetzung sagt Vitige, die deutsche favorisiert Ugone, aber es könnten auch Emilia oder Teodata sein – oder irgendjemand völlig anderes ...

Kate Brown

(Übersetzung aus dem Englischen: Susanne Range)



Entwurf zu einem Obelisk der „Sieben Sinne“ (Fühlen)
von Bernd Leistner

... AUF IHRE ART EIN KLEINES MEISTERWERK Zur Musik in Händels FLAVIO

Obwohl weit entfernt vom Charakter der *opera seria* – was gewiß das Unverständnis jener erklärt, die darin einen historischen Nachfolger des „Radamisto“ suchen – ist die Oper doch auf ihre bescheidene Art ein kleines Meisterwerk. Die vorherrschende Stimmung ist die eines Sich-verstohlen-Amüsierens über die Narrheiten und Absurditäten der Menschheit – auch die tiefergreifenden Leidenschaften nicht ausgenommen! Diese zwischen Tragödie und Farce, Ironie und Pathos hin- und herflackernden Gemütsbewegungen werden wunderbar im Gleichgewicht gehalten. Händel kehrte – zum ersten Mal in London – zu der venezianischen Tradition zurück, welcher er in „Agrippina“ Glanz verliehen hatte.

Doch wenn er auch einige seiner Figuren ernster als andere darstellt, so schichtet er sie nicht in zwei Gruppen wie die der Herren und Diener in der venezianischen Oper. Der Humor durchdringt das ganze Werk, auch wenn seine derberen Aspekte auf bestimmte Situationen und das Rezitativ beschränkt bleiben. Die Arien, häufig leicht und auf Tanzrhythmen fußend, gehen nie in Buffo-Stil über. „Flavio“ ist etwas Einmaliges innerhalb der Royal-Academy-Opern – Händels Auftraggeber jener Zeit zogen Erhabeneres vor – doch er sollte noch zu diesem Stil ironischer Distanz zurückkehren: in der „Partenope“, im „Serse“ und im „Imeneo“.

Nur zweimal – in Emilias Arie am Ende des II. Aktes und im 4. Auftritt des III. Aktes mit Guido und Emilia – schlägt Händel den Ton tiefer Tragödie an. Dieses Vermeiden des erhabenen Stils war ganz klare Absicht. Ein- oder zweimal scheint die Musik fast den gefühlsmäßigen Inhalt der Worte herunterzuspielen, zum Beispiel in den Arien „Che bel contento“ und „Amante stra-vagante“ des I. Aktes, wo Händel unter anderen Umständen vielleicht Vitiges Eifersucht und Emilias Angst einen viel stürmischeren Ausdruck verliehen hätte. Hier indes treffen beide Arien den Sinn ihrer Aussage auf diskrete Weise im emotionellen

Rahmen einer Oper, wo extreme Reaktionen – wie Ugones einzige Arie – lächerlich gemacht werden. Es erübrigt sich zu erwähnen, daß diese Richtschnur nicht einen Reichtum an subtilen Einzelheiten ausschließt, besonders in der Harmonie und dem Variieren von Rhythmus und Phrasenlängen; und die melodischen Inventionen sind auffallend frisch und einfallsreich.

Winton Dean

(Übersetzung aus dem Englischen: Liesel B. Sayre)

Quellen:

Der Artikel von Kate Brown ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. / William Shakespeare, Sämtliche Werke, Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar 1966 / Beiheft zur Flavio-CD (harmonia mundi FRANCE 901312.13) / Winton Dean und J. Merrill Knapp, Handel's Operas 1704 – 1726, Oxford University Press / Programmbroschüre zum Glasgow International Early Music Festival 1990 (S. 53 – 54) / Mary Webster, Hogarth, Danbury (Connecticut) 1984 / Abbildung S. 2: Bühnenbild-Entwurf von Bernd Leistner (Ausschnitt) für FLAVIO

Herausgeber:

OPERNHAUS HALLE

Intendant Klaus Froboese

Redaktion: Susanne Range

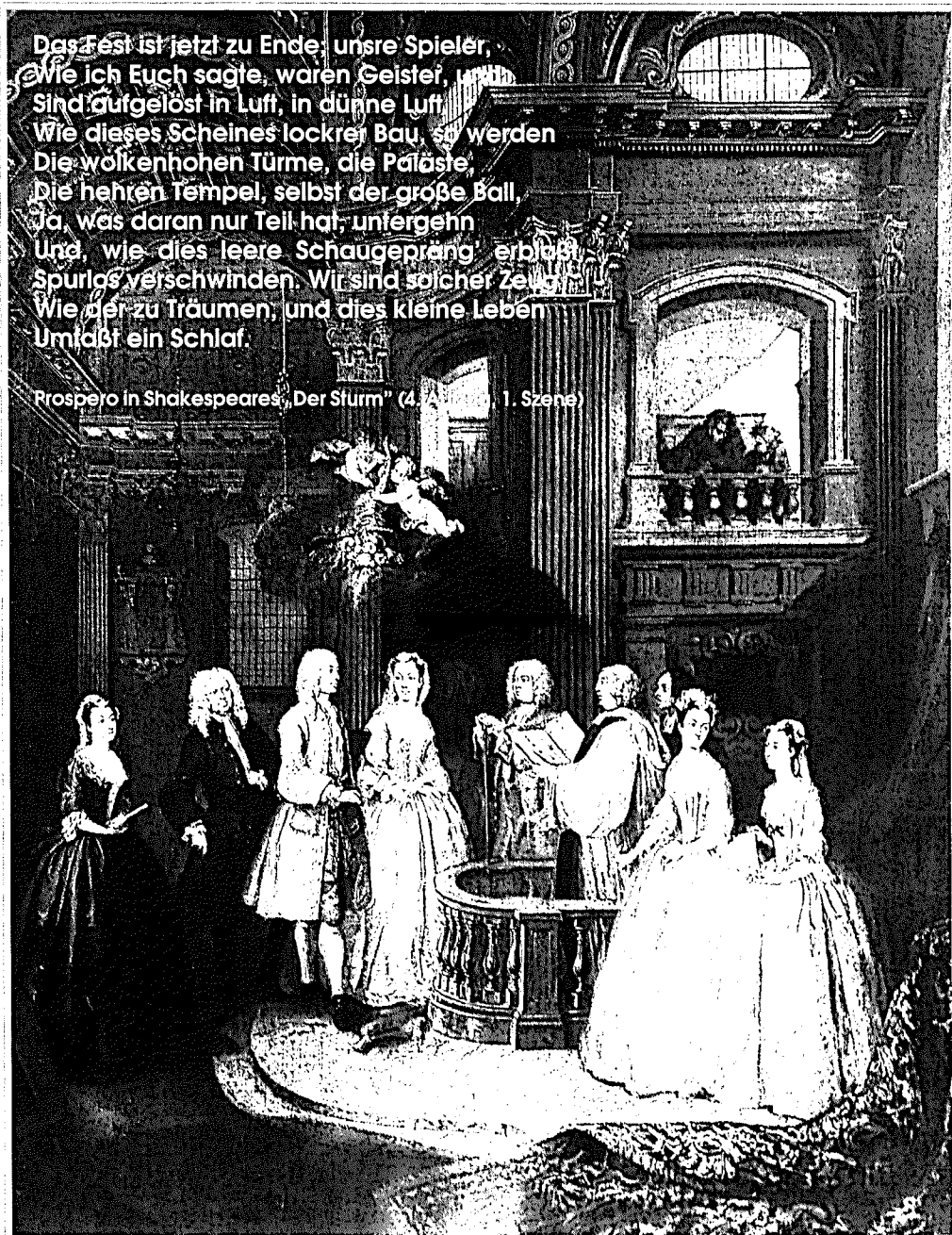
Gestaltung: Matthias Trinks

Herstellung: Druckerei Teichmann Halle-Ammendorf

Premiere am 3. Juni 1994 im OPERNHAUS HALLE
(im Rahmen der 43. Händel-Festspiele Halle)

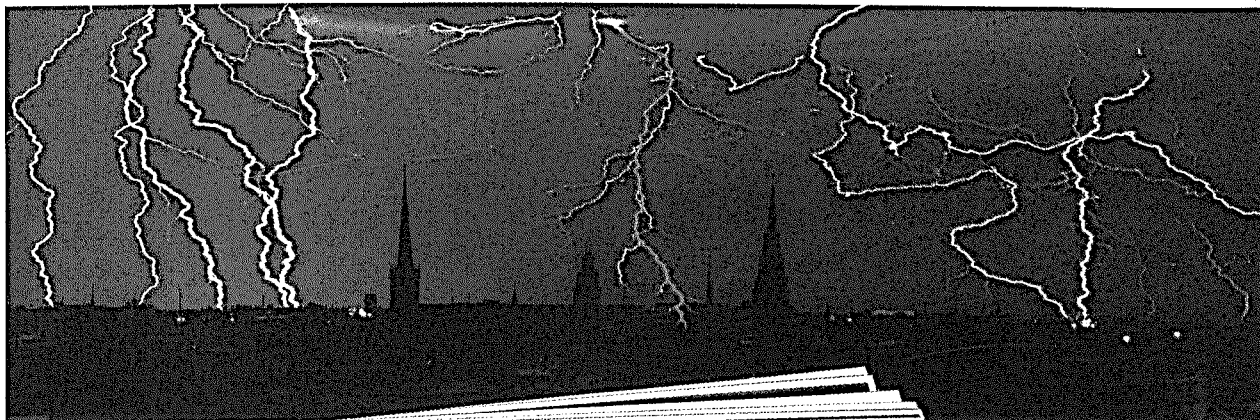
Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister, und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft,
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur Teil hat, untergehn
Und, wie dies leere Schaugepräng' erbliebt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeit,
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

Prospero in Shakespeares „Der Sturm“ (4. Akt, 1. Szene)



William Hogarth:
Die Hochzeit von Stephen
Beckingham und Mary Cox

Was ist die internationale Großwetterlage ohne die regionalen Aussichten...



Täglich Ihre
Lokalausgabe.



Gewitterhimmel über Halle

Meine Zeitung!

Das weltpolitische Klima oder die Prognosen für Sachsen-Anhalt - beides hat sein eigenes Gewicht. Für die Menschen der Region bildet der Bezug zur eigenen Umwelt, zur Heimat und zum persönlichen Alltag die Mitte des Lebens. Die MZ stellt diesen lokalen Aspekt in den Vordergrund. Sie ist der feste Orientierungspunkt für die neuen Werte, die unser Land und seine Menschen brauchen.