



I. AKT

Auf einer Insel lebt die Zauberin Alcina. Ehemalige Liebhaber, derer sie überdrüssig wurde, hat sie in Tiere verwandelt – Kinder irren auf der Suche nach ihren vermissten Vätern umher. Mit Ruggiero, ihrem neuen Geliebten, scheint Alcinas Glück allerdings vollkommen.

Bradamante, Ruggieros Braut, hat sich in Begleitung ihres väterlichen Freundes Melisso indes aufgemacht, um ihren Verlobten aus der Macht Alcinas zu befreien. Um keinen Argwohn zu erregen, gibt sich Bradamante für ihren Bruder Ricciardo aus.

Als ein Sturm die beiden auf Alcinas Insel verschlägt, treffen sie auf Alcinas Schwester Morgana. Diese verliebt sich sogleich heftig in «Ricciardo» – die verkleidete Bradamante – und ermöglicht den Fremden den Zutritt zu Alcina, die sie freundlich empfängt. Sie bittet ihren geliebten Ruggiero, den neuen Gästen die Insel zu zeigen.

Oberto, verzweifelt auf der Suche nach seinem Vater Astolfo, erhofft von den beiden Fremden Auskunft über dessen Verbleib zu erhalten.

Oronte – Alcinas Feldherr und Liebhaber der Morgana – ist Morganas Interesse für «Ricciardo» nicht entgangen. Eifersüchtig will er mit Morgana sprechen, doch diese weist ihn ab und eilt hinter «Ricciardo» her.

Ruggiero läuft dem wütenden Oronte in die Arme, der auf die Idee kommt, Ruggiero auf «Ricciardo» eifersüchtig zu machen, um so den unliebsamen Nebenbuhler loszuwerden. Er redet ihm ein, dass Alcina ihre Gunst neuerdings «Ricciardo» schenke und ihn, Ruggiero, wie alle alten Liebhaber in ein Tier verwandeln werde.

Als sich in diesem Moment Alcina mit «Ricciardo» plaudernd nähert, meint Ruggiero tatsächlich Grund zu haben, an Alcinas Liebe zu zweifeln und stellt sie zur Rede. Sie aber weist jeden Verdacht auf Untreue weit von sich; sie befürchtet sogar, Ruggiero könne sie verlassen.

«Ricciardo», mit Ruggiero allein zurückgeblieben, gibt sich als Bradamante zu erkennen, doch Ruggiero sieht in ihr nur den verhassten Rivalen: Noch einmal betont er, welche einzigartige Liebe ihn mit Alcina verbinde, um dann zu ihr zu eilen. Melisso tadelt Bradamante wegen ihres unüberlegten Vorgehens.

Morgana hat erfahren, dass Alcina – um Ruggiero zu beruhigen – «Ricciardo» in ein Tier verwandeln will und warnt sie. Bradamante schickt sie zu Alcina und Ruggiero mit dem Auftrag, diesen zu bestellen, «Ricciardo» sei in eine andere Person verliebt. Morgana ist glücklich, glaubt sie jetzt doch sicher zu sein, dass «Ricciardo» sie wiederliebt.

II. AKT

Ruggiero sehnt sich nach Alcina, da erscheint ihm Melisso in Gestalt seines alten Lehrers Atlanta. Mit Hilfe eines Zauberrings gelingt es ihm für einen Moment, Ruggiero der Macht Alcinas zu entreissen. Er erinnert sich wieder an seine Vergangenheit und an seine Braut Bradamante, doch als er diese dann völlig unerwartet vor sich sieht, gerät er erneut in Verwirrung. Er entledigt sich des Ringes, glaubt er nun doch, Alcina wolle sich seiner mit einem neuen Zauber bemächtigen. Vergeblich beschwört Bradamante ihre ehemalige Liebe herauf – verstört bleibt Ruggiero zurück. Er weiss nicht mehr, was wahr ist, wem seine Liebe gehört.

Alcina, beunruhigt von Ruggieros Verhalten, ist entschlossen, «Ricciardo» aus dem Weg zu räumen – ihn also zu verzaubern, doch es gelingt Morgana, die beiden davon zu überzeugen, dass «Ricciardos» Liebe allein ihr gelte.

Ruggiero, dem sich die Wahrheit immer mehr enthüllt, ist entschlossen, zu entfliehen. Er bittet Alcina, ihn für einige Zeit auf Jagd gehen zu lassen. Alcina, die ihm keinen Wunsch abschlagen möchte, stimmt schweren Herzens zu. Oberto fleht Alcina an, ihm zu helfen, seinen Vater zu finden. Alcina macht ihm falsche Hoffnungen. Getröstet und zuversichtlich eilt Oberto zu seinen Leidensgefährten.

Oronte hinterbringt Alcina, dass Ruggiero offenbar mit den Fremden fliehen wolle. Zutiefst getroffen schwört Alcina Rache.

Oronte verspottet Morgana, weiss er doch, dass ihr vermeintlich neuer Liebster sie verlassen wird. Morgana schenkt ihm keinen Glauben und verlässt ihn. Wütend schwört Oronte, ihr es mit gleicher Münze heimzuzahlen, sollte sie je zu ihm zurückkehren.

Ruggiero findet Bradamante und erkennt in ihr nunmehr seine Braut wieder. Sie versichern einander ihre Liebe, sehr zum Entsetzen Morganas, die sie ungewollt belauscht und die wahren Zusammenhänge erkennt. Sie stürzt davon, um Alcina zu warnen. Ruggiero weiss, dass der ganze Zauber bald ein Ende haben wird.

Alcina sucht letzte Rettung in der Beschwörung ihrer bösen Geister, doch vergebens: Ihre einmal wahre Liebe zu Ruggiero hat sie ihre Zauberkraft einbüßen lassen.

III. AKT

Morgana will sich reumütig mit Oronte ausöhnen, doch diesmal ist er es, der sie voller Genugtuung wegschickt.

Melisso berichtet Ruggiero und Bradamante, dass die ganze Insel von den Streitkräften Alcinas besetzt gehalten wird. Ruggiero ist entschlossen, alle zu schlagen, auch wenn er Bradamante deshalb vorübergehend verlassen muss. Melisso übergibt ihm den Gorgonenschild, der über magische Kräfte verfügt.

Oronte meldet Alcina, dass Ruggiero ihre Streitkräfte vernichtet hat und nun die ganze Insel bedroht. Alcina sieht sich all ihrer Macht beraubt.

Die von Alcina verwandelten Wesen spüren die bevorstehende Veränderung, auch Oberto ist zuversichtlich, bald seinen Vater wiederzusehen. Noch einmal erwacht Alcinas Zorn über ihre Machtlosigkeit und sie fordert ihn auf, einen von ihr herbeigelockten Löwen zu töten. Doch Oberto erkennt in ihm seinen Vater und bedroht nun seinerseits Alcina.

Ruggiero und Bradamante sind zurückgekehrt, fest entschlossen, die Insel erst zu verlassen, wenn Alcina völlig vernichtet ist und ihre Gefangenen die Freiheit wieder erlangt haben. Auch Oronte hat sich ihnen angeschlossen. Ein letzter Versuch Alcinas, Ruggiero zurückzugewinnen, scheitert.

Ruggiero zerstört Alcinas magische Urne, die Quelle ihrer Zauberkraft. Die ehemals Verwandten kehren so in ihr altes Leben zurück, Alcina und Morgana bleiben allein auf der Insel.

ZU EINIGEN BESONDERHEITEN VON HÄNDELS MUSIK

Der heutige Musiker ist daran gewöhnt und dafür ausgebildet, einen ihm vorgelegten Notentext mit grösstmöglicher Genauigkeit und Perfektion wiederzugeben. Er erwartet, dass nahezu alle Details der Interpretation (das Klangbild, die Tempi, die Dynamik, Agogik und Rubato, Artikulation und Phrasierung, auch die Emotionswerte) vom Komponisten so deutlich als möglich angegeben sind. Seine Phantasie hat sich im Rahmen dieser Angaben zu halten und beeinflusst nur die letzten Feinheiten der musikalischen Ausführung. Diese Haltung der «Werk-treue» hat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Wurzeln, wurde aber erst im 19. und 20. Jahrhundert ausgebaut: Nur der Komponist kennt sein Werk in idealer Vollkommenheit, er versucht daher, die ihm vorschwebende Gestaltung so unmissverständlich als möglich in Noten zu fixieren. Demnach ist eine Aufführung um so besser, je näher sie der Idealvorstellung des Komponisten kommt.

Diese höchst «romantische» Einstellung beherrscht auch heute noch das Musikleben. Wenn man bedenkt, dass nur die Musik der letzten 150 Jahre unter diesen Voraussetzungen geschrieben wurde, kann man verstehen, welchen Problemen sich die Musiker, aber auch die Hörer bei der Aufführung von Musik gegenübersehen, die gänzlich anderen Kriterien folgt. So fehlen bei der Musik des frühen 18. Jahrhunderts, also auch bei den Werken Händels, nahezu alle Angaben des Komponisten über die gewünschte Ausführung: Instrumentation und Besetzung sind oft nur sehr vage angegeben, extrem unterschiedliche Alternativvorschläge (etwa: Cembalo, Orgel oder Harfe) geben der Rolle des Klangbildes eine uns gänzlich ungewohnte Dimension; die alten Tempobezeichnungen sind in ihrer Bedeutung schwer zu entziffern, bei vielen Sätzen fehlen sie; Dynamik ist nur an ganz wenigen Stellen angegeben; Artikulations- oder Phrasierungsbezeichnungen fehlen meist ebenso wie Angaben über Ausdruckswerte.

Nun gibt es prinzipiell zwei Wege, diese Probleme zu lösen:

- a) Dem Notentext wird nichts hinzugefügt; eine technisch perfekte Wiedergabe bringt dann vor allem die bei dieser Musik sehr starke Motorik in den Vordergrund. Eine gewisse noble Eintönigkeit wird aus der historischen Stellung dieser Musik erklärt: prächtige, doch emotionsarme Vorstufe zur «eigentlichen» Musik – der Musik der Klassik.
- b) Der Notentext wird in irgendeiner Weise bearbeitet, «interpretiert». Dies kann nun so geschehen, dass die Musik in Klangbild und Dynamik der symphonischen Musik angeglichen wird, dabei kommt ein opulenter, luxuriöser Klang zum Vorschein, der bei relativ geringen Ansprüchen ein hohes Kulturgefühl erzeugt; die musikalische Aussage wird auf den Klang reduziert, das «Wesentliche» dieser Musik wird überhaupt nicht gesehen; «Neobarock» in dem Sinne, dass Formen ausserhalb ihres Zusammenhangs nichts weiter bieten können als oberflächliche Genüsse. – Die Interpretation des Notentextes kann aber auch so geschehen, das man versucht, die damals gültige Konvention zwischen Komponisten und Ausführenden herauszufinden. Dabei zeigt es sich, dass das Fehlen von ausdrücklichen Vorschriften durchaus nicht das Fehlen entsprechender Wünsche des Komponisten anzeigt, im Gegenteil: der ausführende Musiker war

damals an der Realisierung der Komposition noch viel intensiver beteiligt als heute. Er hatte sie nicht nur zu spielen oder zu singen, sondern er hatte ihre affekthafte Aussage, ihren rhetorisch-dialogischen Aufbau herauszufinden und seinem persönlichen Temperament entsprechend darzustellen. Dabei musste er überall da, wo es notwendig war – die entsprechenden Stellen sind von den Komponisten gleichsam ausgespart oder nur in Skelettforn notiert –, frei improvisierend verzieren. Das Fehlen von Interpretationsbezeichnungen ist also kein Mangel, sondern für diese Musik eine Notwendigkeit: das Werk sollte erst unter den Händen des Musikers gleichsam fertigkomponiert werden, in jeder Aufführung neu und andersartig.

Freichlich ist die Rolle von Dynamik und Artikulation in der Barockmusik eine grundverschiedene von der in der klassischen und nachklassischen Musik. Dort ist die Dynamik in der kompositorisch festgelegten Form unverzichtbarer Teil des Werkes, hier ist sie Mittel zur verständlicheren Aussprache. Das bedeutet, dass dieselbe Stelle ohne weiteres in einer Interpretation laut, in einer anderen leise gespielt werden kann, ohne an die Substanz der Musik zu rühren. Es fällt heute schwer, der Dynamik, die als interpretatorische Hauptsache gesehen wird, eine derart ungefestigte Rolle zuzuweisen. – Dennoch steht bei der Interpretation von Barockmusik die Dynamik, neben der Artikulation, mit der sie vieles gemeinsam hat, im Vordergrund. Nur ist dies eine gänzlich andere Art von Dynamik; es geht dabei nicht um grosse Klangflächen, weiträumige Steigerungen, sondern um den Mikrokosmos der musikalischen Aussprache. Jeder Einzelton muss, ähnlich den Silben gesprochener Wörter, eine eigene Dynamik besitzen, eine Kurve, die Anfang und Ende des Tones zwingend bestimmt. Diese sprachliche Dynamik muss auch bei gruppenweise zu artikulierenden Noten, etwa Koloraturen, angewandt werden. Die «grosse Linie», Ideal der romantischen Musik, bleibt nur scheinbar auf der Strecke; aus vielen in sich schlüssig artikulierten Tongruppen und Einzeltönen formt sich erneut ein Gesamtbogen, in dem allerdings die Bausteine stets sichtbar bleiben. Artikulation und Dynamik sind also, nach den überlieferten Prinzipien, vom Interpreten jeweils hinzuzufügen.

In der Auseinandersetzung mit den theatralischen Werken Händels zeigt es sich immer wieder, dass dieser in der musikalischen Auslegung seiner Libretti die Inhalte der herkömmlichen Opera seria unterminiert. Auch in seiner «Alcina» werden die Helden regelrecht entblödet, zu Antihelden gemacht. Alcina verhält sich nicht, wie es sich für eine Circe, eine Zauberin gehört: Sie gibt bei der Ankunft von «Ricciardo» nicht etwa ihren Liebhaber Ruggiero auf, verwandelt ihn nicht – wie alle vor ihm – in ein Tier, sondern hat sich im Gegenteil durch menschlichen und musikalischen Einfluss wirklich verliebt, was in letzter Konsequenz zu ihrem Verderben führt. Auch Ruggiero, der primo uomo, ist durchaus kein strahlender Held, sondern mit allen seinen Schwächen gezeichnet. Die Partie des Ruggiero komponierte Händel ursprünglich für einen Soprankastraten, d.h. wir können sie heute entweder mit einer Sopranistin, um eine Oktave tiefer mit einem Tenor oder mit einem Countertenor besetzen, für den die Partie allerdings extrem hoch liegt. Der Ruggiero in unserer Inszenierung – Arno Raunig – ist ein echter Sopranist, d.h. seine Naturstimme ist Bariton, sein Falsett liegt aber ungewöhnlich hoch, so dass er in der Lage ist, nahezu das gesamte Soprankastraten-Repertoire zu singen.

Ein wichtiger Punkt bei der Aufführung einer Barockoper ist die Einrichtung der Arien, wobei immer bedacht werden muss, dass es sich bei der Wiederholung des A-Teils einer Da capo-Arie keinesfalls um ein Verzierungsgertüsch handelt, sondern das Da capo durch die Aussage des zweiten Teils der Arie eine völlig neue Dimension gewinnt, demnach einen dramatischen und psychologischen Sinn erhält. Nachzuprüfen – schon bei der ersten Da capo-Arie der Musikgeschichte, in Monteverdis «L'Orfeo». Aus diesem Grund wurde auch bei den Arien in der «Alcina» sehr individuell und nach inhaltlichen Gesichtspunkten entschieden, wie sie zu behandeln sind. Die Gestaltung der Kadenzen blieb den Sängerinnen und Sängern überlassen, dienten sie doch, wie bereits gesagt, dazu, den unterschiedlichen Persönlichkeiten im gegebenen musikalischen Rahmen Entfaltungsraum zu bieten. Unerlässlich für die Interpretation eines jeden Werkes aus der Vergangenheit – seit der Uraufführung der «Alcina» sind mehr als 250 Jahre vergangen – ist selbstverständlich ein genaues Quellenstudium, um dann mit diesem historischen Wissen ein Werk früherer Zeit durch, in und für die Gegenwart wieder lebendig werden zu lassen. Die autographe Partitur der «Alcina» lag als Inspirationsquelle sowie für Korrekturen bei den Proben ständig auf.



Beginn von Alcinas Arie «Ombre pallide» im Autograph

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

In seiner Heimatstadt Halle und dem nahegelegenen Weissenfels, wo sein Vater am herzoglichen Hofe als Leibchirurg amtierte, empfing der junge Händel erste Eindrücke der barocken Opernwelt. Während zu jener Zeit die Oper in Wien allein von den Italienern bestimmt wurde und in äusserstem Prunk, den Adelskreisen vorbehalten, ganz im Dienste mächtiger imperialer Repräsentation stand, bildete sich in Deutschland ein neuer Typus liedhaften Gepräges heraus. Dieser Prozess vollzog sich vor allem in den kleinen Residenzen und unter Einschluss breiterer bürgerlicher Schichten. In Weissenfels wirkte seit 1677 Johann Philipp Krieger, dessen Werk eine weite Ausstrahlung hatte, in Braunschweig trieben Johann Sigismund Kusser und Reinhard Keiser die Entwicklung voran. Keiser, der Italienisches – bei freier Behandlung der Da capo-Arie – geschickt mit Deutschem zu mischen verstand, wurde nach seinem Wechsel nach Hamburg, in Zusammenarbeit mit den Librettisten Postel und Praetorius, zum eigentlichen Vollender des Hamburger Opernstils.

Händel gelangte achtzehnjährig zu Keiser ans Opernhaus am Gänsemarkt und brachte dort seine vier ersten Bühnenkompositionen zur Aufführung, welche Einflüsse Keisers deutlich widerspiegeln. Neue Erfahrungen machte der Komponist während seines sich anschliessenden, vier Jahre dauernden Italienaufenthaltes. Er besuchte Florenz, den Geburtsort der Oper, hielt sich in Rom auf, wo jedoch seit einem Jahrzehnt durch Verbot von Papst Innozenz XII. die musikalische Szene unbespielt blieb, machte Bekanntschaft mit Scarlatti und Corelli. In dem weniger durch die Wirren des spanischen Erbfolgekrieges berührten Neapel genoss er Schutz und Gönnerschaft des Kardinals und Vizekönigs Grimani, des Textdichters der «Agrippina». Mit diesem Werk errang Händel in Venedig am 26. Dezember 1709 einen grossen Erfolg.

Durch Vermittlung von Agostino Steffani, der als einer der bedeutendsten Musiker und Diplomaten seiner Zeit galt, gelangte Händel als Hofkapellmeister nach Hannover. Da aber unter dem Kurfürsten Georg Ludwig (dem späteren englischen König) der einst blühende Opernbetrieb brachlag, liess sich Händel bald beurlauben, um nach England zu reisen.

Was man bis dahin dem Namen nach in London als «Opera» bezeichnet hatte, waren, mit Ausnahme von Purcells «Dido and Aeneas», zumeist musikalisch untermalte Sprechstücke mit eingeflochtenen Gesängen und Tanzeinlagen gewesen; dann wurde versucht, italienische Opern in englischer Übersetzung aufzuführen; da man aber auf italienische Sänger in den Hauptrollen nicht verzichten wollte, waren verschiedensprachig gesungene Darbietungen keine Seltenheit. Erst kurz vor Händels Ankunft im Jahre 1712 war die erste Oper in völlig italienischer Besetzung gegeben worden.

Mit seinem ersten Auftreten, dem bald die endgültige Übersiedlung folgte, und mit der Aufführung seines «Rinaldo» führte der Deutsche den Italianisierungsprozess in England zu Ende. Für einen Zeitraum von dreissig Jahren begann Händel als Leiter mehrerer Opernunternehmungen, unterstützt durch die besten europäischen Sänger, die er selbst auf langen Reisen auswählte, das Musikleben zu beherrschen. Über dreissig Werke brachte er neu in London auf die Bühne, viele von ihnen erlebten mehrmalige Inszenierungen, wenige waren darunter, die erfolglos geblieben waren. Ernsthaftige Konkurrenten, die gegen Händel auftraten, Giovanni Bononcini – der so bedeutend und beliebt war, dass sich das Publikum in zwei sich befehdende Parteien spaltete –, Attilio Ariosti und

Leonardo Vinci stellte er in den Schatten; erst die «Beggars Opera», jene im Bettlermilieu spielende Persiflage auf Opernform und herrschende Gesellschaft von John Gay und Johann Christoph Pepusch, zwang ihn zur zeitweiligen Schliessung des Theaters. Die unüberwindlichen Schwierigkeiten aber begannen, als es zu einer zweiten Operngründung unter Nicolò Porpora kam.

HARMONIE IN AUFRUHR

Hiermit werden alle Operndirektoren, Leiter von Schauspielhäusern, Patentinhaber mit oder ohne Patent, Komponisten, Bühnenkünstler oder die anderen Meister, die weder komponieren noch auftreten, alle Tanzmeister, Puppenspieler, Besitzer von Bärenzwingern, Seiltänzer, jedoch vor allem Musikkritiker und andere aufgefordert, vorzutreten und ihre verschiedenen Anschuldigungen gegen den Gefangenen vor dem Gericht vorzubringen, um eine schnelle Verurteilung desselben zu ermöglichen.

Gericht: Friedrich Händel, erheben Sie die Hand. Sie sind hier, um sich für die folgenden schweren Verbrechen und Vergehen zu verantworten, die Sie gegen den Willen und das Einvernehmen und gegen den Frieden unseres hochherrschaftlichen britischen Pöbels insbesondere jenes dieser Stadt, begangen haben.

Es wird von Ihnen erwartet, ehrlich und getreu darauf zu antworten. – So wahr Ihnen die Musik helfe. Vereidigt ihn auf die beiden Opern «Ariadne» alias «Der Kuckuck und die Nachtigall».

Erstens: Sie werden beschuldigt, uns über einen Zeitraum von zwanzig Jahren hinweg verhext zu haben; und wir wissen nicht, wo dieser Zauber enden wird, wenn wir ihm nicht rechtzeitig Einhalt gebieten; durch ihn droht uns eine völlige Vernichtung unserer Freiheit und Ihre absolute Tyrannei über die gesamten Territorien des Haymarket.

Zweitens: Sie haben in Ihrer Dreistigkeit gewagt, uns gute Musik und gesunde Harmonie zu bieten, als wir schlechte wollten und verlangten; damit haben Sie Ihre eigenen Opern unterstützt und unsere engen Alliierten und Bundesgenossen, die Lehrer schlechter Musik, geschädigt.

Drittens: Sie haben sich in überaus verbrecherischer und hochmütiger Weise angemast, uns zu erfreuen, ob wir wollten oder nicht; und waren des öfteren so kühn, uns zu bezaubern, wenn wir fest entschlossen waren, übler Laune zu sein.

Darüber hinaus können wir zu gegebener Zeit oder gegebenen Zeiten hundertundfünfzehn weniger schwerwiegende Anklagepunkte vorlegen und beweisen, die in ihrer Gesamtheit wenigstens angehäuften Verrat beinhalten. Was sagen Sie, sind Sie im Sinne der Anklage schuldig oder nicht schuldig?

Gefangener: Schuldig im Sinne der ganzen Anklage.

Nicolò Porpora zählte damals siebenundvierzig Jahre. Er war ein kalter, aber starker Geist, als intelligenter Musiker beherrschte er alle Hilfsmittel seiner Kunst, vor allem wie kein zweiter – Hasse vielleicht ausgenommen – alle technischen Mittel des italienischen Gesangs.

Nach seiner dritten italienischen Reise während des Sommers 1733, auf der Händel neue Sänger für seine Oper engagierte, nahm er den Kampf gegen diese beiden grössten Rivalen, mit denen er sich je gemessen hat, wieder auf. Doch Machtkämpfe und kostspieliges Abwerben der Spitzensänger – allen voran der berühmte Kastrat Senesini – führten beide Häuser schliesslich an den Rand des Ruins. Der Schweizer Johann Jacob Heidegger, Händels langjähriger Compagnon, verpachtete das Haymarket-Theater kurzerhand an die Konkurrenz und Händel sah sich auf die Strasse gesetzt. Er musste mit seiner Truppe in den Covent Garden zu John Rich auswandern.

Dieses Lokal war eine Art «Music-Hall», wo die Oper als Mitmieterin neben allen möglichen Arten und Abarten des Schauspiels geduldet war. In der Truppe Richs befanden sich auch französische Tänzer und unter ihnen Marie Sallé, die weltberühmte Ballerina, die bereits im Alter von fünf Jahren, 1716, einmal in London aufgetreten war. Sie gehört zu den grossen Reformern des Balletts und ist die erste Repräsentantin des Ausdruckstanzes. Ihre Reform erstreckte sich bereits auf das Kostüm: Marie Sallé verwarf die üblichen Ballettröckchen und erschien statt ihrer in einer klassischen Tunique vor dem Publikum.

Schon ehe sie mit Händel zusammentraf, hatte sie in den beiden Balletten «Ariadne» und «Pygmalion» Weltruf erlangt. Namentlich das Ballett «Pygmalion», welches den Tanz einer von Venus belebten Statue in das Ausdrucks-tanz einer von Venus belebten Statue hineinsteigerte, erweckte Aufsehen bei der zeitgenössischen Kritik: «Sie hat gewagt, in ihrem Auftritt in 'Pygmalion' ohne Reifrock zu erscheinen, ohne Taille, ungeschnürt, ohne Mieder, ja sogar ohne Zierat auf dem Kopfe, sie war ohne Korsett



Die Tänzerin Marie Sallé, Kupferstich nach Nicolas Lancret

und Robe, in einem einfachen Musselgewand, wie eine griechische Statue.» Noch bedeutender aber wirkte an ihr das Ausdruckselement echten solistischen Ballett-Tanzes im «*stile hellénique*». Der grosse Reformator des Balletts, Jean Georges Noverre (1727-1810), der Marie Sallé bei ihren Übungen gleichsam belauscht hatte, rühmte ihre einfachen und rührenden Bewegungen und äusserte über ihre Kunst: «Ihr Ausdruck war edel, ausdrucksvoll und geistreich».

Händel hatte es miterleben müssen, dass auf Londons Bühnen «*Posse, Schauspiel und Ballett*» immer grössere Anerkennung fanden. Andererseits war ihm seit langem bekannt, dass die französische Oper des 18. Jahrhunderts unter Jean-Philippe Rameau mit ihrem dem fünftaktigen Drama vorangestellten Prolog und einem bedeutenden Ballett, zum Teil im Rahmen von Programm-Musik, neue Wege beschritten hatte. Zur Eröffnung seiner ersten Spielzeit im Covent Garden griff er auf seine frühe italienische Pastoral-Oper «*Il pastor fido*» (1712/13) zurück, formte sie im Geiste der französischen Ballettoper um und stellte ihr als Prolog das Tanzspiel «*Terpsichore*» voran. Entgegen der französischen Praxis erhielt jedoch dieses ausdrücklich für Marie Sallé geschaffene Tanzspiel einen selbständigen Charakter. Einen Monat später folgte «*Orestes*», ein Pasticcio, in dem Händel wiederum der Sallé einen Platz einräumte. Schliesslich verband er in zwei Meisterwerken Tanz, Chöre und dramatische Handlung ganz eng: in dem poetischen und schön gebauten «*Ariodante*» (8. Januar 1735), besonders aber in der «*Alcina*».

Aber trotz des Erfolges dieser Zauberoper – sie wurde sechzehnmal aufgeführt – hatte sich alles Unglück gegen Händel verschworen. Grobe nationalistische Kundgebungen zwangen die Sallé und die französischen Tänzer, London zu verlassen, Händel musste auf die Ballettoper verzichten. Wenn er trotzdem auf dem Boden des Theaters weiterkämpfte, war es wohl deshalb, dass er sich nicht für besiegt erklären lassen wollte. Als er sein Theater übernahm, hiess es, er habe sich auf einen Fonds



Der Kastrat Senesino, Francesca Cuzzoni und Gaetano Berenstadt, Kupferstich von John Vanderbank

von zehntausend Pfund an Ersparnissen stützen können. Sie waren nun aufgezehrt, und er hatte überdies ein Defizit von weiteren zehntausend Pfund aufzuweisen. Seine Freunde konnten seinen Eigensinn durchaus nicht verstehen, aber Händel gönnte sich keine Ruhe. Um sein Theater, das vor dem Bankrott stand, zu halten, machte er übermenschliche Anstrengungen. Zwischen Januar 1736 und April 1737 dirigierte er zwei Opern- und zwei Oratoriensaisons, schrieb vier Opern, einen Psalm und ein Oratorium.

Am 12. oder 13. April 1737 aber wurde Händel von einem Schlag getroffen, so dass die rechte Seite teilweise und die Hand ganz gelähmt war und selbst die geistigen Fähigkeiten in Mitleidenschaft gezogen waren. Während er krank und vom Theater abwesend war, schloss es seine Pforten und machte bankrott. Während des ganzen Sommers befand sich Händel im Zustand der hoffnungslosesten geistigen Depression, er wies alle Pflege von sich, man fürchtete das Schlimmste. Endlich gelang es seinen Freunden, ihn Ende August nach Aachen in die Bäder zu schicken. Die Wirkung der Kur war ein Wunder: Innerhalb von einigen Tagen war Händel gesund, im Oktober kam er nach London zurück.

Der auferstandene Titan nahm sogleich den Kampf wieder auf und schrieb in drei Monaten zwei Opern und das «Funeral Anthem» auf den Tod der Königin. Jedoch: Seine Gläubiger verfolgen ihn, das Gefängnis droht ihm; endlich dringt eine Sympathiebewegung für den vom Schicksal verfolgten Künstler durch. Ein Konzert, das zu seinen Gunsten gegeben wurde, trug Ende März einen unverhofften Erfolg ein. Er konnte die am heftigsten ihn bedrängenden Gläubiger befriedigen. Im folgenden Monat wurde ein Zeugnis der öffentlichen Bewunderung für ihn abgelegt, indem seine Statue im Garten von Vauxhall aufgestellt wurde. Ein Opernunternehmen sollte er bis zu seinem Tod im Jahre 1759 jedoch nicht mehr leiten.

ALCINA IN LONDON

Die Oper «Alcina», entnommen aus dem sechsten und siebenten Gesang des «Orlando furioso», wurde zum Ausgangspunkt aller modernen «Armidas» und «Rinaldos». Händel komponierte diese Oper während der harten Auseinandersetzungen mit dem rivalisierenden Theaterunternehmen, während er «Ariodante» und seine Oratorien dirigierte, denn er datiert die Beendigung dieser Partitur auf den 8. April 1735. Uraufgeführt wurde «Alcina» am 16. desselben Monats. Nur wenige seiner Werke wurden häufiger aufgeführt oder mehr bewundert. Viele haben behauptet, Händel habe sich während der Komposition eines neuen Stils bedient, den Vinci, Porpora und Hasse aus Italien mitgebracht hatten, er habe seinen Stil gewechselt, um diese mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Auch wenn man einige Arien benennen könnte, in denen er dem moderneren dramatischen Stil folgte, so sind doch die besten und beliebtesten Stücke gerade jene, die er in seiner Handschrift komponierte. Tatsächlich lassen sich die Arien der «Alcina» in drei Kategorien unterteilen: Jene, die er in seinem Stil – *arie all'antica* – schrieb (21), solche, die man mit *alla moderna* bezeichnet (8), und schliesslich *antica e moderna* oder im gemischten Stil (3).

Die Ouvertüre zu «Alcina» war immer der Liebling des Publikums. Der erste Satz zeichnet sich durch die Händel eigene Würde und Grossartigkeit aus. Die Fuge ist ungewöhnlich lebhaft und wirkungsvoll: Im achtzehnten Takt, wenn Gefahr droht, dass durch das Festhalten am Thema und dessen Wiederholungen das Ohr zu ermüden beginnt, führt Händel ein Thema von ganz anderem Charakter ein, das zuerst im Bass und dann auf sehr glückliche und meisterhafte Weise in den anderen Stimmen wieder auftaucht. Die Musette und das Menuett waren jedem Hörer fasslich und lange ein Modell zur Nachahmung für unsere Schauspiel-Komponisten.

«Di cor mio», Stradas erste Arie, ist äusserst elegant und entzückend; und «La bocca vaga» in Carestini's Partie ist voller Anmut, Leidenschaft und neuen Effekten. «Qual portento», gleichfalls von Carestini vorgetragen, ist grossartig im Stil, originell in der Begleitung und dramatisch in der Orchestration. «Mi lusinga» gehört zu den anmutigsten Arien innerhalb Händels Schaffen und «Verdi prati» ist eine immer neue und zaubernde Komposition, wenn sie von einem begnadeten Sänger zu ihrem Recht gebracht wird. «Ah! mio cor» zeichnet sich durch verschiedene Werte aus, insbesondere durch die ruhige Begleitung des ersten Teils und deren Beseeltheit im zweiten. Kann man diese sechs Arien als die wichtigsten bezeichnen, so verdienen weitere auch Erwähnung: «O s'apre riso» (Morgana, 1. Akt), «Credete al mio dolor» (Morgana, 3. Akt), «Un momento» (Oronte, 3. Akt) oder «Mi restano» (Alcina, 3. Akt). Einige rühmt man wegen ihrer ungewöhnlichen Ausdruckskraft wie «E un folle» (Oronte, 2. Akt) oder «Barbara, io ben lo so» (Oberto, 3. Akt), andere wegen ihrer meisterlichen Komposition wie «Ombre pallide» (Alcina, 2. Akt) oder das Terzett (Ruggiero, Bradamante, Alcina, 3. Akt).

Wollte man ein dramatisches Werk Händels als Ganzes wieder auf die Bühne bringen, ohne das Aus-tauschen oder Hereinnehmen von Arien aus anderen seiner Werke, so würde diese «Alcina» eine Wiederbelebung gewiss rechtfertigen.

Die Arie «Verdi prati», die man bei jeder Aufführung der Oper Alcina immer mehr als einmal zu hören verlangte, wurde Händel anfänglich von Carestini zurückgeschickt, weil er sie nicht zu singen wisse.

Voller Wut ging er zu ihm und in einem Tone, worin wenige Komponisten ausser Händel jemals einen Sänger anredeten, fuhr er ihn mit den Worten an: 'Du Hund, muss ich nicht besser wissen als du, was du singen kannst? Willst du die Arie nicht singen, die ich dir gebe, so bezahle ich dir keinen Stüver.'

JOHANN DIEDERICH GRIES

LUDOVICO ARIOSTO

Zur Belustigung und Erholung der Herrschaften und edelgesinnter Leute und Damen verfasst, wie Ariost schrieb, ist sein «Orlando furioso» ein Buch, das – 1532 in der Endfassung mit 46 Gesängen erschienen – über Jahrhunderte Leser in seinen Bann gezogen hat und doch immer noch neue Rätsel aufgibt.

Tatsächlich scheint kein Schema auf das feingesponnene Erzählabyrinth Ariosts zu passen, das aller klassischen Regelmäßigkeit Hohn spricht. Witz, Ironie, versöhnlicher Humor und der Zauber einer bis ins letzte ausgefeilten, pointierten Verssprache haben dem Epos bis heute seine Faszination bewahrt.

Dem hochgebildeten Humanisten Ludovico Ariosto (1474-1533), der am glanzvollen Renaissance-Hof der Este in Ferrara lebte, war es keineswegs um Originalität zu tun. Ausdrücklich deklariert er sein Werk als Fortsetzung des zu seiner Zeit als unüberbietbar geltenden «Orlando innamorato» Matteo Maria Boiardos und greift unbekümmert auf Stoffe und Motive klassischer und italienischer Epen, orientalische Märchen, bretonische Sagen und Rittergeschichten zurück.

Vor dem Hintergrund der Kämpfe Karls des Grossen und seiner Paladine entfaltet sich das verwirrende Vexierspiel einer Unzahl von Abenteuern, Duellen, Liebesverwicklungen und Erzählungen. Virtuos und voller Selbstironie spielt der Erzähler dabei mit der verwickelten epischen Strategie seines «Romanzo» und nicht zuletzt mit den Erwartungen seines Publikums.

ORLANDO FURIOSO

ALCINAS REICH

Nicht eine Freud ist, die sich hier versage,
Denn alle gibt's in diesem Lustrevier.
Zwei-, dreimal kleidet man sich um am Tage,
Nach dieser bald, und bald nach der Manier.
Stets gibt es Fest, oft feiert man Gelage,
Hat Schauspiel, Tanz, Bad, Ringen und Turnier,
Und oft am Quell, am kühlen Schattenorte,
Liest man in Ruh der Alten Liebesworte.

VII. Gesang, 31

RUGGIERO TRIFFT ALCINA

Vorm Tore schon sah Rüdiger Alcinen,
Die schön und herrlich ihm entgegentrat
Und ihn empfing mit königlichen Mienen,
Umringt von ihres Hofes prächt'gem Staat.
Die andern auch, voll Eifer, ihm zu dienen,
Bewiesen Ehrfurcht ihm in solchem Grad,
Dass mehr zu tun durchaus unmöglich wäre,
Stieg eben Gott herab aus höherer Sphäre.

Nicht, dass an Pracht ihm alle Schlösser weichen,
Erhebt so sehr den herrlichen Palast,
Als dass er wohl von allen Erdenreichen
Die artigste Gesellschaft in sich fasst.
An jugendlicher Blüt und Schönheit gleichen,
Die man hier sieht, einander alle fast;
Doch ist's Alcina, die vor allen funkelt,
so wie die Sonne jeden Stern verdunkelt.

VII. Gesang, 9-10



«Die Schönheit Alcinas», Stich von Gustave Doré

ALCINAS SCHÖNHEIT

Was kunsterfahne Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.
Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreun ihr zartes Angesicht.
Die heitre Stirn, in ihres Masses Reine,
Scheint wie geformt aus glattem Elfenbeine.

Zwei schwarze Bogen, fein und zart, umhegen
Ein schwarzes Augen-, nein ein Sonnenpaar,
Im Blicken zärtlich, sparsam im Bewegen.
Da nimmt man Amor, scherzend, fliegend wahr;
Da sendet er herab der Pfeile Regen
Und raubt die Herzen, jedem offenbar.
Die Nas, absteigend mitten im Gesichte,
Macht auch des Neides Tadelsucht zunichte.

Dann folgt der Mund, von Grübchen hold umfangen
Und mit natürlichem Karmin bedeckt,
In dem zwei Schnür erlesner Perlen prangen,
Bald von der Lipp enthüllt und bald versteckt.
Da kommt die holde Red hervorgegangen,
Die auch im rauhesten Herzen Milde weckt;
Da sieht man oft das süsse Lächeln werden,
Das, wie es will, den Himmel bringt zur Erden.

Der Hals ist Schnee, und Milch die Brust, vollkommen
Gerundet jener, diese voll und breit.
Ein Äpfelpaar, dem Elfenbein entnommen,
Wallt auf und ab, wie bei der Lüfte Streit
Am Uferrand die Wellen gehn und kommen,
Vom andern gäb auch Argus nicht Bescheid;
Doch schliesst man wohl, es müsse das Versteckte
Dem ähnlich sein, was sich dem Aug entdeckte.

VII. Gesang, 11-14

RUGGIERO ERLIEGT ALCINAS ZAUBER

Und glatt aus seinem Herzen ist verschwunden
Die schöne Jungfrau, der er's einst verlieh,
Alcina wusch von alten Liebeswunden
Es völlig rein durch mächtige Magie;
Auch wird nichts andres mehr in ihm gefunden,
Als sie allein und Zärtlichkeit für sie.
Und dieser Bann entschuldigt ihn notwendig,
Wenn er sich leicht erwies und unbeständig.

VII. Gesang, 18

RUGGIEROS UNGEDULD

Sooft er hört, dass irgendwas sich rühre,
Hebt er den Kopf und glaubt, sie werde nahn.
Oft spürt er nichts und glaubt doch, dass er spüre,
Und seufzt hernach, entdeckt er seinen Wahn.
Oft springt er auf und öffnet sacht die Türe
Und guckt hinaus: doch niemand kommt heran.
Und tausendmal verflucht er die Minuten,
Die sich heut beim Vergehn so wenig sputen.

Oft sagt er sich: «Jetzt geht sie fort!» Und immer
Wird nun genau ein jeder Schritt gezählt,
Den sie gebrauchen mag von ihrem Zimmer
Bis hin zu dem, wo ihn die Sehnsucht quält.
So schlimm betrügt er sich, und oft noch schlimmer,
Solange sie sich seinem Blick verhehlt.
Oft zagt er, dass, zur Marter seiner Liebe,
Noch zwischen Frucht und Hand sich Störung schiebe.

Die schöne Fee, da lange Zeit verstrichen,
Mit köstlicher Bedüftung aller Art,
Da jeder Lärm im Schloss der Ruh gewichen
Und sie zu säumen keinen Grund gewahrt,
Kommt aus dem Zimmer ganz allein geschlichen;
Und auf geheimen Wege, leis und zart,
Naht sie dem Ort, wo Rüd'ger viel gelitten,
Seit Furcht und Hoffnung um sein Herz sich stritten.

Illustration zu «Histoire de la Magie» von Emile Bayard



Und kaum gewahrt der Folger von Astoffen
Die lächelnden Gestirne, klar und mild,
Da scheint's ihm in der Haut nicht mehr beholfen.
Er glaubt, dass Schwefel durch die Adern quillt.
Bis an die Augen schwimmt er in den Golfen
Der Lieblichkeit, die ihm entgegenwillt.
Schnell springt er aus dem Bett sie zu umfassen,
Ohn ihr zum Ausziehn nur die Zeit zu lassen;

Obwohl kein Rock noch Reifrock sie belaste,
Denn nur ein leichter Zauber schloss sie ein,
Der ohne weitem Putz ihr Hemd umfasste,
Das blendend weiss war und vortrefflich fein.
Der Mantel wich dem ungestümen Gaste;
Das feine, zarte Linnen blieb allein
Und barg nicht mehr vom Reiz der Tadellosen
Als reines Glas von Lilien und Rosen.

So eng hielt Efeu nie den Baum umschlossen,
Um den er seine Wurzeln rings verzweigt,
Wie sich umfahn die liebenden Genossen,
Der Lipp entpflickend, Mund an Mund geneigt,
Den Blütenhauch, von süßerm Duft durchflossen,
Als Sabas, Indiens Arom entsteht.
Von ihrer Lust befragt sie selbst um Kunde,
Sie hatten ja zwei Zungen oft im Munde.

VII. Gesang, 24-29

DIE KRAFT DES ZAUBERRINGS

Mit Atlas' täuschender Gestalt sich deckend,
Stellt sich die Zauberin dem Jüngling dar,
Mit jenem Antlitz, ernst und achtungsweckend,
Das Rüd'ger stets mit Ehrfurcht ward gewahr;
Mit jenem Aug, im Zorne drohend, schreckend,
Das ihm als Knabe oft so furchtbar war.
«Ist dieses», spricht sie, «die mit solchem Fleisse
Gepflegte Frucht von meinem langen Schweisse?

Hab ich den Säugling einst so sauer
Mit Löwen- und mit Bärenmark genährt?
Den Knaben einst in dunklem Höhlenschauer,
Wie man die wilde Schlange würgt, gelehrt,
Wie man dem Eber auszieht seine Hauer,
Den Tiger, Panther seiner Klauen entwehrt,
Damit du würdest solcher Zucht zum Lohne,
Alcina jetzt zum Atys und Adone?

Und sie, die du zur Königin erhoben,
Was hat sie mehr als anderer Dirnen Schar?
Sie, deren schon so viele sich beloben,
Mit welchem Recht, das ist dir selber klar.
Doch um der Schönen Reize zu erproben,
All ihrer Künste und Trügereien bar,
Geh, diesen Ring am Finger, zu Alcinen
Und sage dann, wie hold sie dir erschienen.»

Der Ritter stand verstummt, beschämt, beklommen,
Indes die Augen scheu zur Erde sahn.
Den Ring steckt jene, den sie mitgenommen,
Ihm an die Hand und löst den langen Wahn.
Doch kaum ist Rüd'ger zu sich selbst gekommen,
Da fällt die ungeheure Schmach ihn an;
Er wünscht sich tausend Klafter in die Erde,
Dass keinem nur sein Antlitz sichtbar werde.

VII. Gesang, 56-57/64-65

ALCINAS WAHRE GESTALT

So wie ein Kind, das eine Frucht vertragen
Und dann vergisst, wohin es sie gesteckt,
Und an den Ort gelangt nach vielen Tagen,
Wo es durch Zufall wieder sie entdeckt,
Sie nun erblickt mit Missbehagen,
Faul und verderbt, vom Schimmel angesteckt,
Und sie, die seine Lust war und sein Trachten,
Weit von sich wirft mit Ekel und Verachtung.

Bleich ist und mager und voll tiefer Falten
Alcinas Antlitz, dünn und grau ihr Haar.
Sechs Spannen kaum mag ihre Länge halten,
Und ihr Gebiss ist aller Zähne bar;
Denn älter ist sie, als, trotz andern Alten,
Selbst Hekuba und die von Cumae war.
Durch Künste nur, die längst verloren gingen,
Weiss sie noch Reiz und Jugend zu erzwingen.

Nur Zauber war der Reiz' und Jugend Quelle,
durch die sie vielen schon wie Rüd'ger log;
Nun stellt der Ring das falsche Spiel ins Helle,
Womit sie schon so lange Zeit betrog.
Kein Wunder also, wenn in aller Schnelle
Aus Rüd'gers Geist auch der Gedank entflog,
Dass er sie je geliebt, jetzt, da er findet,
Wie sie erscheint, wenn aller Zauber schwindet.

VII. Gesang, 71/73-74

WARNUNG

O wieviel Zauberer, wieviel Zauberinnen
Gibt's unter uns, von denen man's nicht weiss,
Die leicht der Frau und Männer Herz gewinnen
Durch ein verstelltes Gesicht und schlaues Fleiss!
Und nicht durch Geisterbann glückt solch Beginnen,
Auch nicht durch Einfluss vom Planetenkreis;
Lug, Trug und Falschheit sind's, womit sie bösllich
Das Herz umstricken, fest und unauflöslich.

VIII. Gesang, 1

DIE ALCINA-EPISODE IN ARIOSTOS «ORLANDO FURIOSO»

Als unheimliche, unterjochende Macht war die Liebe schon der Antike bekannt. Sie wurde bald von ihrer aktiven, bald von ihrer passiven Seite meist in Frauengestalten wie den Sirenen, Circe, Phaedra, Myrrha, Dido und der Liebesgöttin Venus selbst verkörpert. Nachdem dann das frühe Mittelalter die gesamte irdische Liebe als Erbe des Heldentums den höllisch-dämonischen Mächten zugerechnet hat, gewann sie in spiritualisierter und ständisch stilisierter Gestalt im Hochmittelalter allmählich wieder ihren Daseinswert zurück, bis sie dem säkularisierten Individuum der Renaissance unter ihrem geistig-sinnlichen Doppelaspekt erschien. Von Boccaccio an beginnt sie wieder ihre gleichzeitig segensreiche und unheilvolle Macht zu entfalten und damit in einem zentralen Lebensbereich das Amt der launischen Schicksalsgöttin Fortuna zu übernehmen. Ein wechselhaftes, meist boshafes Geschick regiert das Geschehen im «Orlando furioso» des am glanzvollen Hof der Este in Ferrara wirkenden Ludovico Ariosto, dessen Gedicht den bildnerischen Meisterwerken der Epoche Raffaels und Tizians künstlerisch ebenbürtig zur Seite tritt.

Da das Gedicht in der Tradition des höfischen Romans steht, die Liebe folglich Haupttriebfeder der Handlung bildet, nimmt die Schicksalsgöttin vorzugsweise die Gestalt wankelmütiger und trügerischer Frauen an. Zu ihnen zählt die böse Fee Alcina, die Circe-Gestalt des «Furioso». Schon ihr äusseres Erscheinungsbild zeigt fortunahafte Züge. Stellte man die Schicksalsgottheit ihrem wechselhaften Wesen entsprechend zuweilen halb schön, halb hässlich dar, so weist die fast allegorische Gestalt der Alcina die selben Merkmale im zeitlichen Nacheinander auf. In mehreren Oktaven schildert sie der Dichter als das fleischgewordene Ideal der Frauenschönheit schlechthin; sobald aber ihr Zauber durch einen magischen Ring gebrochen wird, zeigt sich unverhüllt ihre wahre, hexenhaft hässliche Gestalt. Nun erkennt sie auch der betörte Ruggiero als das, was sie wirklich ist: eine alte, zahnlose, fast kahlköpfige Vettel von abstossender Hässlichkeit.

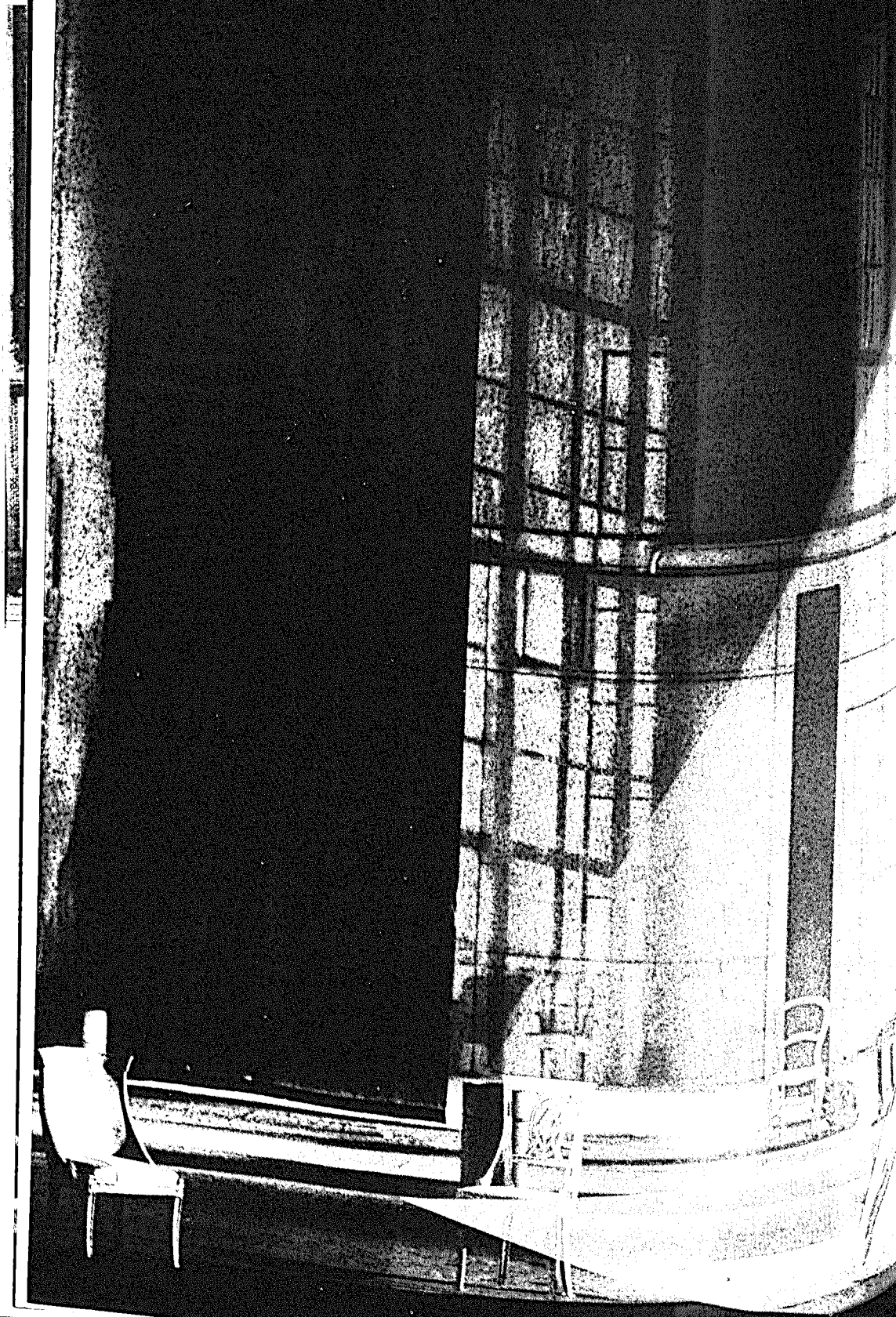
In ihrer launenhaften Unbeständigkeit und deren Wirkung auf andere Personen gleicht Alcina der Fortuna ebenso. Wie die Glücksgöttin betrügt sie alle, die ihr vertrauen. Astolfo und Ruggiero sind nur die erlauchtesten Vertreter einer nach Tausenden zählenden Schar von Düpierten, die sie, um sich gegen Enthüllungen zu sichern, nach kurzem Liebesrausch durch Verwandlung in Bäume, Quellen, Steine und wilde Tiere als belastende Geheimsträger aus dem Verkehr gezogen und mundtot gemacht hat. Erst am Schluss der Episode wächst sich die Alcina-Gestalt aus ihrer begrifflichen Symbolik zu einem beseelten Menschenwesen aus, das einer inneren Entwicklung fähig ist. Aus der Inkarnation sinnlicher Verführung wird eine leidenschaftlich liebende Frau. Sie erlebt schon im «Furioso» jene Verwandlung, die sie in Torquato Tassos «Gerusalemme Liberata» («Das befreite Jerusalem», 1581) unter dem Namen Armida – gemäss der allgemeinen Tendenz zur Verinnerlichung magisch-märchenhafter Züge – als seelisches, dem Zauberwerk nur noch äusserlich verhaftetes Menschenschicksal erleiden wird.

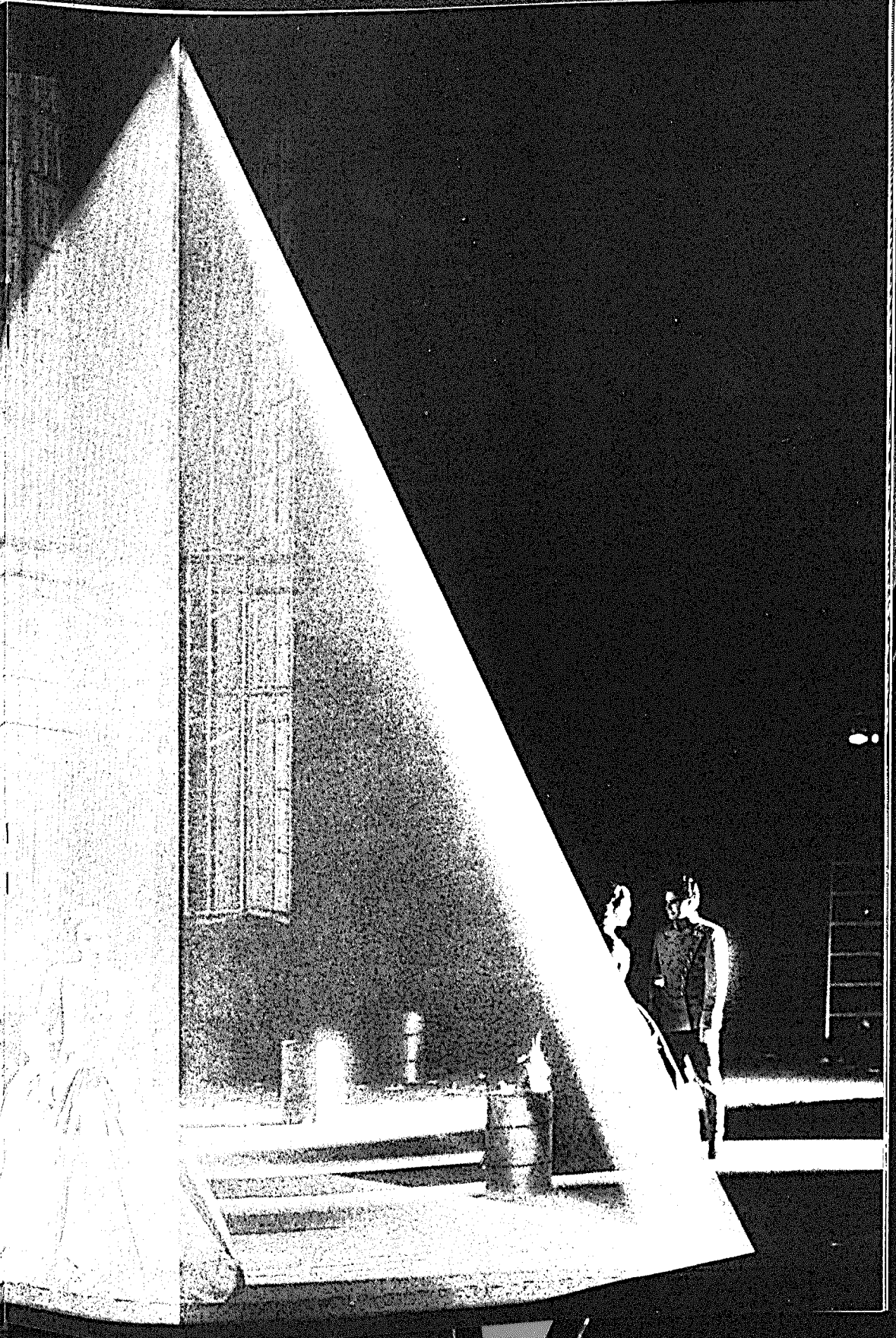
Die in Händels «Alcina»-Libretto vorgenommene Verwandlung der Ariostschen Fee Melissa in den männlichen Erzieher Melisso dient der ausgewogenen Verteilung der Stimmen, andere Änderungen der Ausgestaltung der aus dem epischen Zusammenhang gelösten Episode zu einem autonomen kleinen Drama. Im «Furioso» ist Alcinas General Oronte unbekannt, ist Oberto nicht Astolfos Sohn und tritt in dieser Episode deshalb sowenig auf wie die Fee Morgana (Fata Morgana), von der Ariost lediglich berichtet, dass sie im Bunde mit ihrer Schwester Alcina die rechtmässige Erbin, die Fee der Weisheit Logistilla, aus dem grösseren und schöneren Teil des Inselreiches in eine abgelegene und schwer zugängliche Gegend verdrängt hat. Schliesslich lässt Ariost auch Bradamante nicht persönlich in die Handlung eingreifen. Sie ist die Verlobte Ruggieros, eine der in der italienischen Epik längst heimischen weiblichen Ritter, das heisst, eine ins mittelalterliche Rittermilieu übertragene emanzipierte Dame oder «Virago» der Renaissance.

Um Eheanbahnung und endliche Eheschliessung nämlich geht es bei Ariost. Nach vergilischem Vorbild fügte der humanistisch gebildete Autor, der sein Werk dem Kardinal Ippolito d'Este, Bruder des regierenden Herzogs Alfonso, widmete, dem «Furioso» ein genealogisches Gedicht zum erhöhten Ruhm des Fürstengeschlechtes ein. Dessen Protagonist Ruggiero, der seinerseits den trojanischen Hektor-Sohn Astyanax seinen Urahnennamen darft, wird durch seine Heirat mit Bradamante zum Stammvater der Este. Ehe es jedoch zu dieser glorreichen Verbindung kommt, sucht sein Ziehvater, der afrikanische Nekromant Atlante, der seinen frühen Tod durch Meuchelmord voraussieht, die Erfüllung seiner heroischen Sendung mittels mannigfacher Hindernisse, unter anderem durch die Liebesverstrickung mit Alcina, zu vereiteln.

Bei Nacht alle Wonnen der Leidenschaft auskostend, bei Tag im Kreis anmutiger Jugend bei Jagd und Spiel sich ergötzend, verfällt der weibisch herausgeputzte Held in Alcinas Reich dem verweichlichten Genussleben und damit dem literarisch traditionellen Ritterschicksal des schimpflichen «Verliegens» – bis ihn Melissa wieder an seine sorgende Braut erinnert und ihn entzaubert, so dass er auf dem geflügelten Ross, dem Hippogryphen, zur weissen Logistilla zu entweichen und darauf in den grossen Krieg einzugreifen vermag, den die Blüte der christlichen Ritterschaft unter Karl dem Grossen gegen das vereinte Aufgebot der afrikanischen und spanischen Mauren führt: In den heiligen Krieg, nach dessen siegreichem Ende sich das Mittelalter den ewigen Weltfrieden erträumte. Da das Interesse an der Kreuzzugs-idee und der darauf basierenden französischen Heldenepik in der italienischen Renaissance weitgehend verblasst war, verhalf erst Matteo Maria Boiardo Kaiser Karl und seinen Paladinen wieder zu literarischem Ansehen, indem er sie in seinem «Orlando innamorato» («Der verliebte Roland», 1486) in die phantastische Märchenwelt des höfischen Romans hinüberführte, in der bis dahin König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde agierten. Aus den christlichen Glaubensstreitern macht auch Ariost fahrende und liebende Ritter. Die Konfrontation der beiden Epenkreise führt aber gleichzeitig zum Verfall höfisch-ritterlicher Normen. Da die Helden der beiden gegnerischen Lager sich in eigensinniger Ichbezogenheit auf die Suche nach diversen Personen und Gegenständen, die keinen überpersönlichen Wert mehr besitzen, in alle Winde zerstreuen, gefährden sie die gemeinsame Sache des Glaubenskrieges aufs schwerste.

In ihrem Treiben, mit dem sie sich aus jeder Gemeinschaft selbst ausschliessen, manifestiert sich das Prinzip zügelloser, anarchischer Individualität. Führt die Reihe der Abenteuer den Einzelnen nicht mehr zur Wesensvollendung und zur Legitimation feudalistisch-ritterlicher Existenz, so übt auch die Liebe ihre veredelnde Kraft nicht mehr aus. Sie reduziert sich in den meisten Fällen auf den nackten, chaotischen Trieb. Wir sehen es in Ruggieros Verfallenheit an Alcina. Ariosts dunkle, von närrischen, verrannten Menschen bevölkerte Welt, die auch aus dem Jenseits kein Gnadenstrahl mehr erhellt, erscheint jedoch noch nicht im düsteren Licht der Gegenreformation; vielmehr betrachtet sie der Dichter mit lächelnder Heiterkeit.





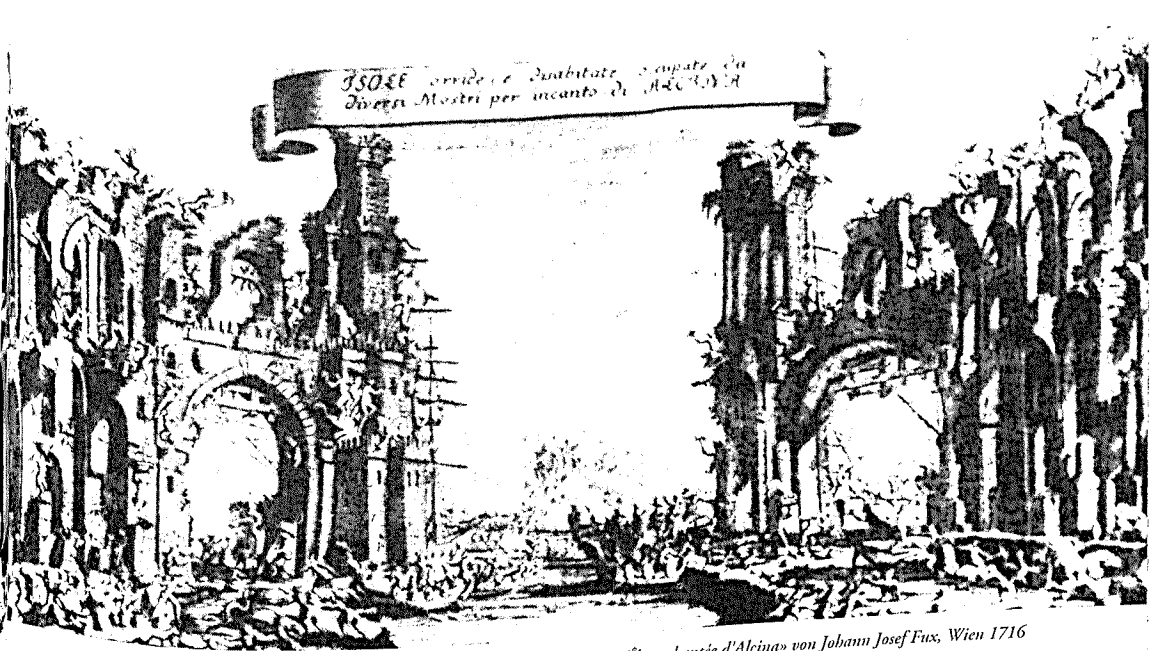
RICHARD ALEWYN

DER GEIST DES BAROCKTHEATERS

Jedes Zeitalter schafft sich ein Gleichnis durch das es im Bilde seine Antwort gibt auf Fragen nach dem Sinn des Lebens, und in dem es den Schlüssel ausliefert zu seinem Geheimnis. Die Antwort des Barock lautet: Die Welt ist ein Theater. Grossartiger kann man vielleicht von der Welt, aber schwerlich vom Theater denken. Kein Zeitalter hat sich mit dem Theater tiefer eingelassen als das Barock, keines hat es tiefer verstanden. In keinem Stoff aber auch hat das Barock sich völliger offenbart als im Theater. Es hat das Theater zum vollständigen Abbild und zum vollkommenen Sinnbild der Welt gemacht.

Aber was ist das Theater? Ist es ein äusserst fragwürdiges oder sogar frivoles Medium? Ein Zwitter? Ein Bastard aus einer flüchtigen Liebschaft zweier heterogener Künste? Ohne Substanz und Dauer, wie der Stein oder das Wort sie besitzen? Wie käme ein Zeitalter dazu, einem so wesenlosen und so flüchtigen Stoff sein tiefstes Geheimnis anzuvertrauen? Das Rätsel vertieft sich noch für den, der weiss, dass das Barock kein glückliches Zeitalter gewesen ist. Schiebt man einmal den Prunk und den Pomp beiseite, in die es seine Blösse hüllt, dann steht man vor einem dunklen Unterstrom von Weltschmerz und Weltangst und Welthass. Die Renaissance hatte die irdische Welt entdeckt, hatte sie mit offenen Sinnen erschlossen und sie bildend und denkend als eine vernünftige Ordnung gefeiert. Nun ist der Glanz der schönen Welt bleich und ihr Reiz schal geworden. Überall breitet sich Ernüchterung aus: Skepsis, Weltmüdigkeit, die Melancholie – als eine mondäne Krankheit betrachtet und behandelt.

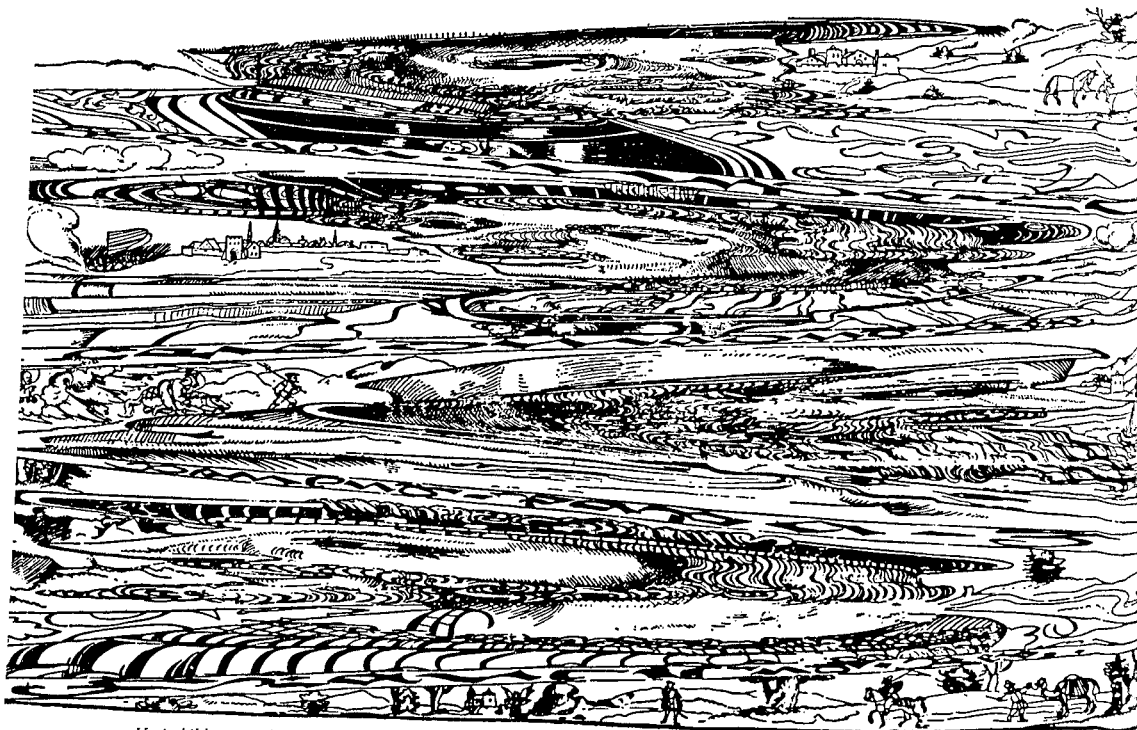
Wir begegnen solchen Ausbrüchen des Welthasses als periodische Erschütterungen durch die ganze christliche Ära hindurch. Aber, wenn wir nicht irren, kreist diesmal die Predigt mehr als sonst um zwei Botschaften. Die eine lautet: Alles ist vergänglich. Kein Ding hat Bestand. Wer heute noch hoch steht, kann morgen tief stürzen. Fortuna auf ihrem Rad regiert die Welt. In diesem ständigen Wechsel ist der Mensch nur ein willensloser Spielball, wehrlos wie ein Schiff auf den Wellen. Die andere Litanei lautet: Alles ist nur ein Schein. Aller Glanz ist falsch, aller Reiz ist ein Trug. Die Welt ist ohne Wirklichkeit und ohne Substanz, so nichtig und wesenlos wie ein Schatten und ein Rauch. Aus Schein ist nicht nur die Kulisse gemacht. Masken anzulegen, sich zu verstellen und zu verkleiden, etwas vorzustellen, was man nicht ist, ist der menschliche Urtrieb, der allem Theaterspielen zugrunde liegt. Aber im Barock ist dieser Trieb nicht sowohl die Form als auch wieder ein bevorzugter Gegenstand des Theaters. Es bedürfte eines Rundganges durch die Theaterliteratur des Zeitalters, um zu erstaunen, wie häufig, ja wie ausschliesslich Maske und Verstellung den Inhalt der Handlung darstellen. Wenn man aus der Komödie von Shakespeare und Lope de Vega über Molière und Marivaux bis herab zu Goldoni die Situationen ausschiede, in denen Personen sich verstellen oder verkleiden, verstecken oder verwechseln, sich irren oder missverstehen, es bliebe wenig übrig.



Bühnenbild zur Oper «L'Île enchantée d'Alcina» von Johann Josef Fux, Wien 1716

Täuschung, Trug und Schein ist der Stoff, aus dem die Komödie des ganzen Zeitalters gewoben ist. Was aber in der Komödie ein holdes Spiel von Irrungen und Verwirrungen ist, das am Rande tiefster Seelennot vorbei zum Wiedererkennen und damit zum glücklichen Ende führt, ist in der Tragödie düsterer Ernst. Überall ist es die Täuschung und der falsche Schein in vielen Gestalten: Als Verblendung und Verleumdung, als falsches Vertrauen oder falscher Verdacht, was bei Shakespeare und bei Calderon so fürchterliche Verheerung anrichtet, Beispiel der Falschheit der Welt und der Willkür des Glücks. Es ist furchtbar, wie wehrlos der Mensch an das Rad der Fortuna geschmiedet ist. Aber auch was der Zuschauer auf dem Theater als Wirkfährt, nichts andres, als was im nichts als ein Theater, und so ist das, was den Getäuschten auf der Bühne widerfährt, nichts andres, als was im wirklichen Augenblick ihm selbst geschieht. Auch er ist ein Getäuschter – nur dass er es weiss und will. Der wirkliche Zuschauer vor der Bühne sieht beides: die Täuschenden und die Getäuschten, er genießt die Täuschung, aber er weiss, dass auch die scheinbar Getäuschten nur Täuschende sind und er allein der wahre Verzauberte. Dass einem der Kopf dabei ein wenig schwindelt, das ist genau das, worauf es das Theater im Theater abgesehen hat. Die Verdoppelung der Illusion ist nur ein Mittel, um die verschiedenen Illusionsgrade durcheinander zu spielen, bis am Ende niemand mehr genau weiss, wo die Wirklichkeit aufhört und der Schein beginnt, und damit überhaupt das Wirklichkeitsbewusstsein ins Schwanken geraten ist.

Dem Zuschauer ergeht es dabei wie einem, der träumt, dass er aufwacht, und doch nur aus einem Traum in den anderen fällt. Kein echter Zuschauer, dem nicht Sinne und Seele verzaubert würden, aber auch kein echter Zuschauer, der sich nur einen Augenblick im Zweifel befände, dass er im Theater sitzt und alles nur Spiel ist. Hoch über dem Taumel der Getäuschten und dem Ekel der Enttäuschten, erlöst von allem Ernste, errichtet das Theater des Barocks sein luftiges Reich. Es macht aus der metaphysischen Not eine ästhetische Tugend. Aber zugleich predigt es mit seinem schönen Zauber doch auch wieder eine metaphysische Wahrheit. Denn es begreift in sich alle Verführung der Welt zugleich mit dem Eingeständnis der Nichtigkeit. Wie die Welt ist es sinnlich, aber nicht wirklich.



«Vexierbild» von Erhard Schön (ca. 1535) – Unverkennbar auseinandergezerrt und in den Landschaften völlig untertauchend sind hier die von dem Schüler Dürers stammenden Portraits von damals führenden Politikern vereinigt. Abwechselnd von links nach rechts betrachtet, tauchen die vier Bildnisse auf.

JURGIS BALTRUSAITIS

ANAMORPHOSEN - EIN SPIEL MIT DER WAHRNEHMUNG, DEM SCHEIN UND DER WIRKLICHKEIT

Die Anamorphose ist ein Rätsel, ein Monstrum und ein Wunder zugleich. Sie ist zwar eine Flucht, birgt aber eine Rückkehr in sich. Die Vernichtung der Form findet vor der Darstellung statt. Das Bild, das von einer Stromschnelle oder einem wirbelnden Mahlstrom verschlungen wird, taucht auf, wenn man es von der Seite betrachtet und wird sich selbst wieder ähnlich. Auferstanden aus dem Chaos, wie Phönix aus der Asche, scheint es wie ein Mysterium neu erschaffen. Das Verfahren für diese Kompositionen entstand in einer Atmosphäre der Kuriosität und der Zauberkunst, birgt jedoch einen Kern von Abstraktion in sich, von Illusionsmechanismus und einer Gedankenwelt, die von einer künstlichen Wirklichkeit ausgeht, die sie bestehenden Objekten auferlegt.

Die Trennung von Schein und Wirklichkeit kann sich in verschiedenen Phasen vollziehen. Die beschleunigte und die verzögerte Perspektive tasten die Proportionen der Dinge an, ohne sie zu erstellen. Ein plötzliches Zurückweichen der Fluchtlinien lässt tiefe Räume entstehen in einem beschränkten Raum, eine plötzliche Vergrößerung des Blickwinkels lässt in einem begrenzten Raum einen ausgedehnten Raum entstehen. Es handelt sich hierbei lediglich um eine Berichtigung oder um die einzig seligmachende Erklärung der Darstellung des Gegenstandes durch sein

optisches «Phantasma» (der Ausdruck ist von Platon), die die Gegebenheiten hiervon respektiert und bestätigt. Von wirklich anamorphotischen Perspektiven kann man erst sprechen, wenn ein Bruch entsteht zwischen der Gestalt und der Aufzeichnung. Das «Phantasma» des Plato steigt auf aus verwirrten Linien auf landschaftartigen Hügeln, Wolken, Bewachungen und aus Wasser, oder aus einer bizarren Formlosigkeit, in der alles konsequent berechnet ist.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts entstand dieses System als ein Wunder der Kunst, dessen Geheimnis man einige Zeit lang sorgfältig hütete. Leonardo da Vinci und Alfred Dürer scheinen beide die Initiatoren dazu gewesen zu sein. Holbein hat es in seinem umfangreichsten Werk zur Anwendung gebracht in der Form eines Totenkopfes – das Symbol, der Eitelkeit des Bestehens – verborgen zwischen der Darstellung von Künsten und Wissenschaften. Zügellose Bilder, Heiligenbilder und Geheimportraits sind die vornehmlichsten Gegenstände dieser Kompositionen. Sie erlangten Bekanntheit zu beiden Seiten der Alpen und bis nach England, wo Shakespeare fasziniert worden war von dieser Art der Malereien. Nach und nach wurden die Techniken enthüllt. Das 17. Jahrhundert ist das Jahrhundert von Niceron, das Jahrhundert der Traktate, der anamorphotischen Kabinette, der Anwendung der Anamorphose – in der Theorie jedenfalls – auf Gärten, Städte und die gesamte Natur. Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts verliert die Anamorphose langsam ihren metaphysischen Inhalt. Sie entwickelt sich zu einer Demonstration virtuoser Technik und erfährt eine künstlerische Degeneration.

Der Sinn für das Ausgefallene in der Romantik sorgte dafür, dass man die früheren Beispiele wieder aufgriff. Eines davon, eine der «Phantastischen Erzählungen» von Edgar Allan Poe («Ligeia»), spielt sich vor ihrem Hintergrund ab: «Durch ein Verfahren, das heutzutage allgemein bekannt ist und dessen Ursprung im frühesten Altertum liegt, waren sie so gemacht [die Figuren auf dem Teppich], dass sich ihre Form veränderte. Sie machten auf jemanden, der das Zimmer betrat, den Eindruck, ganz einfach Monstrositäten zu sein. Wenn man jedoch weiterlief, verschwand dieser Eindruck allmählich, und der Besucher, der sich Schritt für Schritt bewegte, fand sich umringt von einer Flut von grauenhaften Formen, die denen ähnelten, die im nordischen Aberglauben entstanden sind oder denen, die im schuldigen Schlaf der Mönche erscheinen.»

In all ihren Entwicklungsphasen und Formen erweckt die Anamorphose immer wieder Erstaunen, weil sie deutlich macht, dass die Grundlage jeder Form von Perspektive in der Täuschung und der Künstlichkeit liegt, ob es sich nun um eine optische Verdrehung oder um eine treffende optische Täuschung handelt. Die Perspektive scheint nicht länger eine Wissenschaft der Realität zu sein. Sie ist ein Werkzeug, um Halluzinationen herzustellen.

Wenn man eine Figur anfertigen will auf einer Mauer, in der Verkürzung gesehen, während die gemalte Figur, in ihrer eigenen Gestalt und losgelöst von der Mauer erscheinen soll, muss man wie folgt zu Werke gehen: versuch eine dünne Metallplatte zu bekommen und mache ein kleines Loch in deren Mitte. Dieses Loch muss rund sein, stell dann eine Lichtquelle davor, aber so, dass diese die Mitte trifft. Stell dann den Gegenstand oder die Figur, die am besten gefällt, gegen die Wand, so dass diese die Wand berührt. Übertrage den Umriss des Schattens auf die Wand und fülle danach die Schatten und die hellen Partien aus. Sorge dann dafür, dass derjenige, der die Figur betrachten will, sich vor demselben Loch aufstellt, wo ursprünglich die Lichtquelle stand. Man wird sich auf diese Weise nie und nimmer davon überzeugen können, dass die Figur nicht frei vor der Mauer steht.

Leonardo da Vinci

Wenn das Auge des Betrachters – oder besser gesagt die Stelle, an der er sich in der wirklichen Räumlichkeit befindet, der Ausgangspunkt für die Konstruktion der Perspektive ist, verliert die konkrete Malfläche ihren Wert als bestimmendes Element der Komposition.

Wichtig ist nur noch, dass der Betrachter die gemalte Welt als einen Teil seiner eigenen Räumlichkeit sieht. Die Mauerfläche ist zwar der Überbringer dieser Botschaft, muss jedoch gleichzeitig zurücktreten.

AMISCHE - DIE LETZTEN EINER ALTEN ODER DIE ERSTEN EINER NEUEN WELT?

Für die Kostüme in Alcinas Welt wurde die Mitte des 19. Jahrhunderts gewählt, also keine entfernte phantastische Zauberwelt mit Zauberstab und in Tiere verwandelten Männern, sondern ein konkreter Zeitpunkt mit einem nachvollziehbaren Stil, einer Art italienischen Biedermeiers, der unserer Vorstellung von Eleganz und Schönheit näher ist als das Barockzeitalter. Als Vorbild mag man sich an Viscontis Film «Il Gattopardo» erinnern. In ausladenden Reifröcken und tiefen Decolletés, engen Tailen und seidenen Geweben rauscht eine elegante Ballgesellschaft in den Raum, die für Luxus, verschwendung, verführerischen Rausch und erotische Sinneslust steht. Aber auch für eine Welt voll tiefer Emotionen, Leidenschaften, Liebe, Eifersucht und intriganter Falschheiten. Die Kostüme sind in Schnitt und Material stark an historischen Photographien orientiert und dennoch auf Silhouette und Funktion reduziert. Da die Sängern und Sänger von der Regie nicht in barocker Bewegung und Gestik gefangen sind, sondern wie moderne Menschen geführt werden, müssen sie sich frei fühlen und nicht etwa durch enge Korsette oder steife Röcke behindert werden.

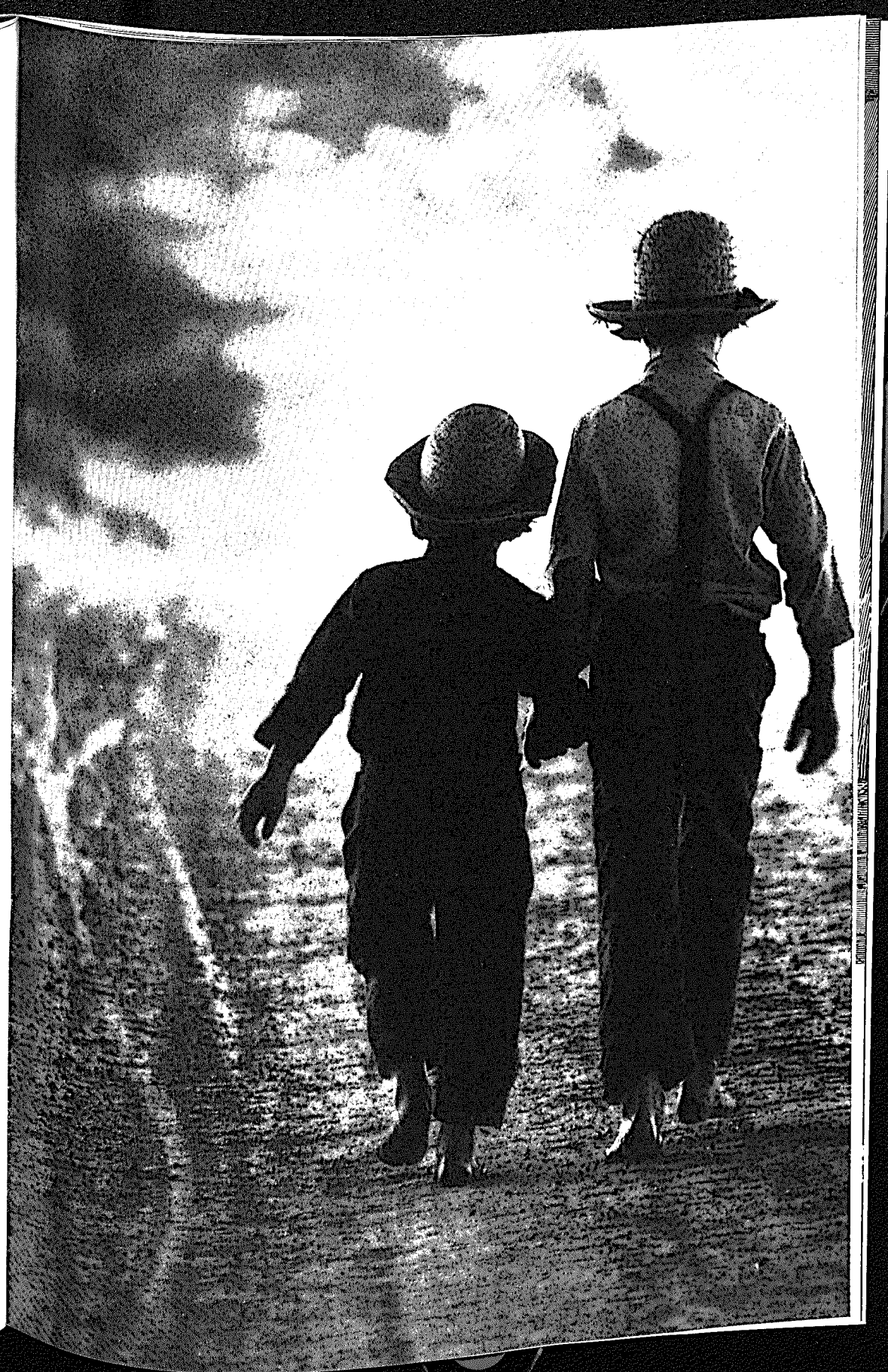
Es gibt kein vereinheitlichend harmonisierendes Farbkonzept – einmal sind die Gewänder grosskariert wie auf einer alten Photographie, ein andermal rot wie die Liebe oder weiss wie ein Blatt Papier: Realismus und Brüche, wie im Leben. Die Männerwelt ist durch verschiedenste Typen charakterisiert: rote Haare, Backenbärte, elegante Fräcke und enge Westen; sie sind verzaubert vom Rausch der weiblichen Reize. Alcina, Morgana und ihre vielen Männer verstrahlen erotische Verlockung und falsche Schönheit. Dazu weht einmal als Fragment eine barocke Tanzgesellschaft mit dem verstaubten Pomp einer anderen Zeit herein, eine dichte Einheit, in müdes, vergilbtes Weiss getaucht. Sie schillert frivol auf und verschwindet wieder wie eine Fata Morgana.

Die Amischen sind späte Nachkommen der sogenannten Schweizer Brüder. Als «Wiedertäufer» im 16. und 17. Jahrhundert in der Schweiz verfolgt, flohen diese radikalen Christen ins Elsass, nach Südbaden, Bayern, Hessen, in die Pfalz, in den Raum Mömpelgard (heute Frankreich) und wanderten von dort in kleineren Gruppen nach Osteuropa, ganz gezielt ab 1728 nach Nordamerika aus.

Rund 100 000 Amische leben heute am Rand der modernen Konsumgesellschaft in den USA sowie in Kanada. Sie lehnen eine sprachliche und kulturelle Assimilation an die Neue Welt ab. Als christliche Fundamentalisten orientieren sie sich an der Bibel. Sie huldigen dem Prinzip der Wehrlosigkeit und sind überzeugte Pazifisten. Die Amischen verzichten auf Elektrizität, fließendes Wasser im Haus, das Telefon und das Auto. Sie vermeiden jeglichen Umgang mit der Welt, in der sie leben, doch von der sie nicht sind. Sie bewirtschaften ihre Farmen wie im vorindustriellen Zeitalter – und gelten als die besten Bauern Amerikas.

Dagegen steht eine konträre Welt, eingeführt von Melisso, Bradamante und dem verzweifelt nach seinem Vater suchenden Oberto. Sie alle sind Vertreter des einfachen Lebens.

Als Vorbild für diese Welt dient das schlichte und strenge Leben der in Amerika lebenden Amish-people. Ihre Kleidung zeigt ausdrucksstark ihre Haltung. Sie sind fast uniformiert in Indigoblau und Schwarz. Schon Taschen bedeuten Besitz und Reichtum, Knöpfe Schmuck und Überfluss. Charakteristisch sind ihre grosskremigen schwarzen Hüte, die blauen Schürzen, Latzhosen, Hosenträger und das leuchtende Blau ihrer Hemden. Diese Menschen sind Ausdruck von enger Gemeinschaft, Weltverzicht und einem strengen, harten Arbeitsleben sowie einem radikal gelebten christlichen Glauben. Sie sollen aber nicht als negative Gegenwelt zu der Alcinas verstanden werden, sondern als echte Alternative.



I. AKT

1. BILD

Ein einsamer Ort, umschlossen von hohen und steilen Bergen, an deren Fuss sich eine kleine Höhle befindet. Bradamante, gekleidet in die Gewänder ihres Bruders Ricciardo, und ihr väterlicher Freund Melisso sind auf Alcinas Insel gestrandet.

BRADAMANTE

Götter! Keine Spur ist zu entdecken, die uns weiterhilft!

MELISSO

Schweig! Mir scheint, jene Frau dort kommt, um uns zu begrüßen.

MORGANA

Welch glücklicher Zufall hat euch hierher geführt, tapfere Krieger?

MELISSO

Das stürmische Meer, der Wind trug uns hierher.

BRADAMANTE

Wem gehört denn dieses wunderschöne Land?

MORGANA

Es ist das Reich der mächtigen Alcina.

MELISSO

Oh! Wir Glücklichen!

BRADAMANTE

Bekannt ist ihre Macht, ihre Schönheit. Aber sag uns, ist es uns erlaubt, uns vor der grossen Königin zu verneigen.

MORGANA (Bradamante zärtlich betrachtend)

Für dich, schöner Fremdling, fühle ich eine zarte Liebe in meiner Brust. Warte hier: Du wirst sie sogleich sehen.

2. BILD

Unter Donner und Blitz verwandelt sich die Landschaft in die Gemäcker Alcinas. Während sie angekleidet wird, huldigt man ihr mit Gesang und Tanz.

CHOR

Für die Zufriedenen ist hier der Himmel, nur Freude bestimmt unser Leben. Hier ist das Paradies auf Erden, wo das Vergnügen Helden hervorbringt.

BRADAMANTE

Da ist der Treulose.

MELISSO

Schweig! *(Er nähert sich Alcina)*

Grosse Königin, Melisso verneigt sich mit Ricciardo demütig zu deinen Füßen.

ALCINA

Freunde, ein gütiges Schicksal führte euch in mein Reich.



Beispiel für die Kompliziertheit des Ankleidens im Zeitalter des Biedermeier

MELISSO

Wir preisen den Himmel und bitten euch, uns zu erlauben, hier zu bleiben, bis sich das Meer wieder beruhigt hat.

ALCINA

Ihr seid mir sehr willkommen.

Ruggiero, Geliebter, zeig ihnen mein Königreich: die Wälder, die Quellen. Zeig ihnen den Ort, wo wir im lieblichen Schatten die keuschen Flammen unserer gegenseitigen Liebe entdeckten.

Sag ihnen, mein Herz, wie sehr ich dich liebe, zeig ihnen den Wald, die Quelle, den Fluss, wo ich schwieg und mich nach dir sehnte, bis ich um deine Liebe bat.

Und wo du, meinen Seufzern antwortend, mir in die Augen blickst und mit deinem Glück mir sagtest: Ich leide und brenne vor Liebe wie du.

OBERTO (nähert sich Bradamante und Melisso)

Edle Fremde, ach! habt Mitleid! Wisst ihr etwas über den Ritter Astolfo?

MELISSO

Astolfo?

BRADAMANTE

Unseren Vetter?

MELISSO

Warum?

OBERTO

Er ist mein Vater.

3. BILD

Während sich Alcina zurückzieht, beobachtet Oronte eifersüchtig, wie sich Morgana um Bradamante bemüht.

ORONTE (zu Bradamante)

Du versuchst also, mir die Liebe meiner flatterhaften Freundin streitig zu machen?

Eine schwere Herausforderung...

Das Schwert soll in diesem Zweikampf entscheiden.

BRADAMANTE

Womit haben wir dich gekränkt oder beleidigt?

ORONTE

Mein Schwert wird antworten.

MORGANA

(zu Bradamante)

Ich beschütze dich,

(zu Oronte)

und dich hasse ich dafür.

BRADAMANTE

(zu Oronte)

Eifersucht ist es,

(zu Morgana)

die Kraft der Liebe,

(zu Oronte)

die dich rasend macht,

(zu Morgana)

die du im Herzen fühlst,

(zu Oronte)

aber auch ich leide darunter,

(zu Morgana)

denn sie beherrscht meine Gefühle ebenso.

(sie geht mit Melisso ab)

4. BILD – 1. SZENE

ORONTE

Also ich...

MORGANA

Dreister Kerl, komm zu dir und begreife endlich, wer ich bin und wer du bist.

Ich tue, was mir gefällt und will nicht, dass du mir folgst; oder willst du mir das etwa verbieten?

Unverschämter Oronte!

ORONTE

Und was ist mit deinem Treueschwur?

MORGANA

Ihn trug rasch der Wind davon.

ORONTE

Aber Liebste, rührt dich nicht mein Schmerz?

MORGANA

Ich entscheide, wen ich liebe und wann.

Und jetzt gehe ich, Oronte, lebe wohl.

(sie geht ab)

ORONTE

Du bleibst; hör doch, du grausame Geliebte.

2. SZENE

Ruggiero tritt auf.

RUGGIERO

Vergeblich suche ich Alcina, aber die Grausame kehrt nicht zurück.

ORONTE (für sich)

Eine nützliche Intrige lässt sich spinnen: Dieser eifersüchtige Liebhaber kommt mir sehr gelegen.

(zu Ruggiero)

Höre, Ruggiero, hör doch:

Glaubst du wirklich an Alcinas Liebe?

RUGGIERO

Höre ich recht, Oronte?

ORONTE

Genau das. Weisst du wirklich nicht, dass in diesen Wäldern hier tausende unglückliche Liebhaber eingeschlossen sind, verwandelt in Wellen, kalte Felsen, in Bestien?

RUGGIERO

Ich weiss nur, welche starke Bande unsere Liebe zusammenhält.

ORONTE

Das Band ist gelöst.

RUGGIERO

Mich allein liebt und begehrt sie.

ORONTE

Geh, wie bist du töricht;

Ricciardo ist ihr neuer Abgott.

RUGGIERO

Ist sie etwa in ihn verliebt?

ORONTE

Ihn allein betet sie an:

Und um seinetwillen wird sie auch dich in eine Bestie verwandeln.

3. SZENE

Bradamante nähert sich plaudernd mit Alcina.

BRADAMANTE

Königin, euer Besitz birgt alle Schätze dieser Welt, aber das grösste Wunder ist die Schönheit eures Antlitz'.

ALCINA

Schön ist es allein für Ruggiero.

BRADAMANTE

Er verdient es.

RUGGIERO (zu Bradamante)

He! Kehr an deinen heimatlichen Strand zurück, Ricciardo, und kümmere dich um deine Geschäfte.

BRADAMANTE (für sich)

Treuloser!

ALCINA

Ich lasse euch erst gehen, wenn die Wellen sich besänftigt haben.

BRADAMANTE

Ihr seid sehr gütig.

ALCINA

Es ist meine Pflicht.

RUGGIERO *(zu Alcina, zornig)*

Liebe ist es, Undankbare!

ALCINA

Wie kannst du so grausam sein, mich der Untreue zu beschuldigen? Ich war und bin dir immer treu.

Ja, ich bin dieselbe geblieben,
in deinen Augen
vielleicht nicht mehr so schön,
dir nicht mehr so teuer,
aber wenn du mich nicht mehr lieben willst,
Untreuer, ach, so hasse mich nicht.
Sieh mich an und hör mich an,
und dann sag mir, Undankbarer,
frag dein Herz, das dich belügen will,
ob ich wirklich treulos bin,
wie du behauptest.

(sie geht ab)

4. SZENE

BRADAMANTE

Könntest tu mir Schlimmeres antun,
wenn du mein Feind wärest?

RUGGIERO

Du bist mein Rivale um Alcinas Gunst,
ich hasse dich, Ricciardo.

BRADAMANTE

Du hassest den geliebten Bruder
deiner Bradamante?

RUGGIERO

Auch dafür hasse ich dich.

BRADAMANTE

Treuloser Geliebter; kannst du mich so
verabscheuen?

RUGGIERO

Es ist wohl die Liebe, die dich so irre reden lässt.

BRADAMANTE

Meiner Liebe bist du nicht würdig!

RUGGIERO

Was sagst du da? Und zu wem?

BRADAMANTE

Sieh mich an, Stolzer:
Bradamante spricht so zu Ruggiero.

5. SZENE

RUGGIERO

So spricht Bradamante?
Bradamante bewaffnet?
Königin, du bist betrogen.

MELISSO

Nein, das ist nicht Bradamante!

BRADAMANTE

So geh zu deiner Zauberin,
um mich ihrem Zorn auszuliefern.

MELISSO

Ruggiero, hör nicht auf ihn.

RUGGIERO

Ich weiss, dass er phantasiert.

Der liebliche Mund,
die schwarzen Augen Alcinas
haben dich, ich weiss es, entflammt.
Doch ihre Liebe gilt nur mir.
Die dich entzückt,
ist nicht für dich.
Geh, wie bist du töricht;
denke nicht, dass sie dich liebt!
Dich entzückt ihr Antlitz,
doch sei versichert,
es ist nicht für dich.

(er geht ab)

6. SZENE

MELISSO

Weisst du nicht, dass Du uns in Gefahr bringst
mit deinen Reden ?

BRADAMANTE

Bei fremdem Leiden ist es leicht,
Ratschläge zu geben.

7. SZENE

MORGANA

Fliehe mein Herz, beeile dich!
Um den eifersüchtigen Ruggiero zu beruhigen,
hat Alcina beschlossen,
dich in ein wildes Tier zu verwandeln.

BRADAMANTE

So geh zurück und sage ihnen, dass ich nicht
Alcina begehre, dass ich sie gar nicht lieben kann:
Ich liebe ein anderes Gesicht.

MORGANA

Ich eile, er ist mein.

BRADAMANTE

Möge diese Lüge meinem grossen Schmerz
Linderung geben.

MORGANA

Komm bald zu mir zurück,
um mir deine Liebe zu zeigen,
Meine treue Seele
will alleine dich lieben,
mein Liebster.
An dich habe ich schon mein Herz verloren,
meine Liebe wird treu sein.
Niemals werde ich dich enttäuschen,
du, meine liebe Hoffnung.

II. AKT

1. BILD

RUGGIERO (*auf der Suche nach Alcina*)

Verbergt ihr euch auch nur einen Moment vor dem, der euch liebt, geliebte Augen, dann seid ihr grausam.

Ich suche euch, und trotzdem nehmt ihr mir die Genugtuung und die Hoffnung auf einen Blick von euch.

MELISSO (*verkleidet als Atlante*)

Schweig, schweig, du Feigling, sieh mich an und erröte, vor dir steht Atlante.

RUGGIERO

Oh, mein alter treuer Lehrer.

MELISSO

Heuchler.

RUGGIERO

Lass mich dich umarmen.

MELISSO

Komm mir nicht zu nahe, ich verachte dich, du Schwächling. Ist dieses Leben, das du führst, die Antwort auf die sorgfältige Erziehung, die ich dir gab.

RUGGIERO

Liebe... Pflicht...

MELISSO

Was noch?

RUGGIERO

Höflichkeit...Edelmüt... eines Adligen

MELISSO

Und weiter...

RUGGIERO

Mitleid...

MELISSO

Du stockst und bist verwirrt? Feiger Ritter der Liebe, ist das etwa der rechte Weg zum Ruhm?

RUGGIERO

Eine Erscheinung...

MELISSO

Nimm diesen Ring, ein Edelstein der Wahrhaftigkeit; und wenn du mir nicht glaubst, dann sieh dich jetzt um, Ruggiero, und du wirst deinen Irrtum, der dich in diese Schmach führte, erkennen.
Kaum hat Meliso ihm den Ring angesteckt, scheint sich der Saal vor Ruggieros Augen aufzulösen.

2. BILD

RUGGIERO

Was für ein Wunder hat meinen Sinn erhellet, mich zurückgerufen? Atlante, wo bist du?

MELISSO

Ich zeigte mich dir als Atlante, um dich zu befreien.

RUGGIERO

Ah! Bradamante...

MELISSO

Sie ist es ja, die mich zu dir schickt.

RUGGIERO

So geh zu Alcina und sage ihr, dass Ruggiero sie nicht mehr liebt, weil sie mein Herz betrogen hat und meinen Ruhm verraten.

MELISSO

Dass du Alcina nun verachtest, wird Bradamante teuer sein.

RUGGIERO

Sage ihr, dass ich sie anbede... mich nach ihr sehne...aber was soll ich tun?

MELISSO

Lege wieder deine Waffen an, aber kein Wort davon zu Alcina. Versichere sie deiner unveränderten Liebe, aber bitte sie, dich auf die Jagd gehen zu lassen. So fliehe und verschaffe dir Sicherheit.

Gedenke derer,
die um der verratenen Liebe willen leidet,
die immer fürchtet, verlassen zu werden,
Grausamer, von dir.

Er führt ihn zu Bradamante, die die Männerkleidung abgelegt hat.

BRADAMANTE

So erinnerst du dich wieder an mich?

RUGGIERO

Ja – Ach! Wäre nur meine geliebte Braut, deine Schwester bei dir.

BRADAMANTE

Ruggiero, erkennst du mich denn nicht, ich bin es ja!

RUGGIERO

Götter, ist es wahr? Bradamante!

Aber wieso Bradamante!

Wie sollte das möglich sein?

Eine neue Zauberei, ja, von Alcina ist dies.

Weiche von mir, tückisches Wesen,
die Gestalt meiner Liebsten
und ihre Stimme heuchelst du mir vor.

3. BILD

BRADAMANTE

Grausamer, du verjagst mich, und ich bin es doch.

Ich will mich rächen
an dem treulosen Herzen.
Die Liebe verleih mir Kraft,
Zorn überkommt mich.
Du bist grausam, Undankbarer,
zu der, die sich nach dir sehnt;
aber nimm, unbarmherzig,
wenn du willst auch mein Leben.

4. BILD

RUGGIERO

Wer gibt mir Gewissheit,
ob ich betrogen bin oder die Wahrheit höre?

Süsse Liebe umschmeichelt mich
bei dem Anblick meiner Liebsten.
Aber wer weiss? Fürchten muss ich,
dass Alcina mich liebend betrügt.
Aber wenn es Bradamante ist,
die ich an bete,
und ich verlasse sie, bin ich treulos,
undankbar, bin grausam und ein Verräter.

PAUSE



«Circes Zauberworte», Stich von Gustave Doré

5. BILD

ALCINA

Der böse Verdacht, der meinen Liebsten quält,
sei beseitigt. Ricciardo soll von tierischem Fell
bedeckt werden. O schreckliche Geister, folgt
meinem Befehl, der euch bekannt ist, und steigt
herab. Tochter der Sonne, dir weihe ich
meine Gebete...

MORGANA (eilt herbei)

Halte den Klang der Zauberworte noch ein wenig
zurück.

ALCINA

Du wagst es, mich zu stören?

MORGANA

(zu Ruggiero)

Muss dein Seelenfrieden wirklich mit so viel
Gewalt erkauf werden?

ALCINA

Liebster, ich will dich damit beruhigen.

RUGGIERO

Das genügt Alcina. Meine Liebe verlangt nicht
mehr. An diesen Zeichen sehe ich, dass du
Ricciardo nicht liebst. Jetzt bin ich beruhigt,
und wenn er mein Rivale gewesen sein sollte,
verzeihe ich ihm.

MORGANA

(zu Ruggiero)

Zwar liebt er und schmachtet,
aber du hast nichts zu befürchten.

(zu Alcina)

Er brennt vor Liebe,
aber nicht für dich,
er leidet, aber Trost und Friede
verlangt er von mir.

ALCINA (zu Ruggiero)

Ich sehe in deinem Gesicht nicht die gewohnte
Zufriedenheit. Was quält dich denn?

RUGGIERO

Eine männliche Tugend, die lange müßig
darniederlag, hat mich plötzlich gepackt.

ALCINA

Folge nur deinen Wünschen...

RUGGIERO

So erlaube mir, o Königin, dass ich mich rüste
und zur Jagd gehe, um meinen müden Geist
wieder zu beleben.

ALCINA

Mit deinem Willen hat sich mein Sinn immer
vereinigt. Geh, aber komm bald zurück,
denke an die Qualen,
die mir dein Fernsein bereiten.
Ich fürchte mich, dich gehen zu lassen
und ich weine darüber.

6. BILD – 1. SZENE

RUGGIERO

Mein lieber Schatz,
ich bin treu der Liebsten,
die ich verehere,
meinem Idol verspreche ich Treue,
(für sich) aber nicht dir.
Der teure Geliebte
weicht nicht vom Weg ab,
und bleibt treu
(für sich) aber nicht dir.

(geht ab)

2. SZENE

OBERTO

Königin, ich suche vergebens den geliebten Vater.

ALCINA

Gib die Hoffnung nicht auf, Oberto, und sei froh.

OBERTO

O Götter, ich kann nicht.

ALCINA

Lachen, Freude, Ausgelassenheit,
laden dich hier ein zum Genuss.

OBERTO

Mich kann nichts erfreuen.

ALCINA

Verfüge über meine Schätze.

OBERTO

Sie interessieren mich nicht.

ALCINA

So erwidertst du meine mütterliche Liebe?

OBERTO

Ich werde dir immer dankbar sein,
wenn du mir nur den Vater zeigst.

ALCINA (*beiseite*)

Er tut mir leid, aber ich muss ihn belügen:
Höre, in Kürze wirst du deinen Vater sehen,
das verspreche ich dir.

OBERTO

Die Seele beginnt in der Brust aufzuatmen.

Zwischen Hoffnung und Furcht
schlägt mein Herz,
noch weiss ich nicht
ob vor Freude oder Schmerz.
Schon scheint mir gewisser,
dass mein Stern wieder aufgeht.

3. SZENE

ORONTE

Königin, man hat dich verraten. Auf den Rat der
böswilligen Fremden hin bereitet sich dein
Ruggiero zur Flucht vor.

ALCINA

Götter, was hör ich, Oronte, ist das wahr?

ORONTE

Allerdings, und...

7. BILD

ALCINA

Jetzt verstehe ich, warum er die Rüstung anzog.
Grausamer, Meineidiger! An ihm, an ihnen Rache zu
nehmen, schwöre ich.

Ach! Mein Herz! Du bist verhöhnt!
Sterne, Götter! Liebesgottheit!
Verräter! Ich liebte dich so sehr.
Kannst du mich in Tränen allein lassen?
O Götter! Warum?
Aber warum sollte ich wehklagen?
Ich bin die Königin, noch ist es Zeit:
Bleibe oder sterbe,
leide für immer
oder kehre zu mir zurück.

8. BILD – 1. SZENE

ORONTE

Nun, was sagst du jetzt, Morgana?
Dein neuer Liebhaber hat dich verraten
und belogen. Weissst du, dass er dich verlässt?

MORGANA

Das glaube ich nicht, Oronte. Die Eifersucht treibt
dich an: Aber ich habe keine Gefühle mehr für dich.
Ich bin frei, ich verlange von dir kein Verzeihen.

(Sie geht lachend weg)

ORONTE

Zur Beleidigung fügt sie auch noch
Verachtung hinzu?

Ermanne dich, Oronte, verjage sie aus deinem
Herzen; und wenn sie je reumütig zurückkehren
sollte, um dich wieder zu lieben, dann schick sie
mit denselben Worten weg.

Nicht ihre Schönheit ist es,
sondern dumme und niedrige Verblendung,
dass sie so hochmütig
über mein Herz triumphiert.
Zeige Verachtung in Worten und Blicken,
Verachtung, die du in der Brust nährst,
Sohn einer verschmähten Liebe.

2. SZENE

RUGGIERO

Sieh mich zu deinen Füßen liegen,
grossmütige Jungfrau,
klage mich eines doppelten Vergehens an.

BRADAMANTE

Steh auf, Ruggiero! Bewahren wir deine
Entschuldigungen und meine Vorwürfe
für einen besseren Zeitpunkt. Gehen wir.
Ich fürchte beständig, wohin mein Blick
auch wandert, die böse Alcina zu sehen,
die dich mir nimmt.

RUGGIERO

Bradamante, mein Herz.

BRADAMANTE

Geliebter Ruggiero, entfliehen wir von diesem schrecklichen Ort.

MORGANA (*die sie ungewollt belauscht hat*)

(*zu Bradamante*)

Lügnerin, was willst du?

(*zu Ruggiero*)

Was denkst du Undankbarer?

Alcina wird euch den gerechten Lohn erteilen.

(*zu Bradamante*)

Du verlogener Gast,

(*zu Ruggiero*)

Mann ohne Treue.

(*geht voller Verachtung ab*)

9. BILD**RUGGIERO**

Grüne Wiesen, liebliche Wälder,
ihr verliert eure Anmut.
Liebliche Blumen, plätschernde Flüsse,
eure Anmut und Schönheit
wird sich rasch verwandeln.
Grüne Wiesen, liebliche Wälder,
ihr werdet die Schönheit verlieren.
Bald bietet alles wieder
den früheren schrecklichen Anblick.

10. BILD

Ein unterirdisches Gewölbe

ALCINA

Ah! Grausamer Ruggiero, du liebtest mich nicht!
Ach, du spiegeltest Liebe vor und täuschtest mich!
Aber trotzdem liebt dich noch treu mein Herz, ach!
Grausamer Ruggiero, du bist ein Verräter.
Bleiche Bewohner des Acheron und Diener der
Rache, blinde grausame Töchter der Nacht,
kommt zu mir! Helft mir bei meinen Beschwörun-
gen, denn mein geliebter Ruggiero soll mich nicht
undankbar fliehen.
Aber was ist, ich Unglückliche! Was bedeutet
diese ungewohnte Verzögerung. He da, hört ihr
mich nicht? (*beleidigt*) Ich suche euch, und ihr
versteckt euch, ich befehle euch und ihr schweigt?
Ist es Täuschung? Ist es Betrug? Hat mein
unheilvoller Zauberstab seine Kraft verloren?
Besiegte, hilflose Alcina, was soll mit dir werden.

Bleiche Schatten, ich weiss, dass ihr mich hört.

Ihr irrt hier umher und verbergt euch taub vor
mir. Warum? Warum?

Mein Liebster ist entflohen, haltet ihn auf.

Ach, habt Mitleid mit mir,
wenn mein Zauber keine Macht mehr hat.

Sie wird von Alpträumen gequält.

III. AKT**1. BILD – 1. SZENE**

Halle des Palastes

ORONTE

Ich liebe wen und wann ich will,
wie es mir gefällt.

MORGANA

Und deine Beständigkeit?

ORONTE

Ist verloren.

MORGANA

Und deine versprochene Treue und der Schwur?

ORONTE

Sie trug rasch der Wind davon.

MORGANA

Du willst dich rächen wegen einer kleinen Lüge,
und doch liebe ich dich, Oronte, meine Seele.

ORONTE

Ich sterbe vor Liebe für eine andere.

MORGANA

Glaubst du, ein Fremder hätte je...

ORONTE

Und trotzdem hast du ihn geliebt,
Undankbare. Aber meine Gefühle
für dich sind erloschen.

MORGANA

Wenn ich dich, mein Liebster, beleidigt habe,
bitte ich um Verzeihung.

Glaubt mir meinen Schmerz,
tyrannische und leuchtende Augen!
Ich vergehe vor Liebe nach dir,
ich sehne mich nach deinem Erbarmen!
Wenn du mich weinen siehst,
wenn ich dich meinen Schatz nenne
und du dann sagst, dass ich dich nicht liebe,
ist das zuviel der Grausamkeit.

ORONTE

Sie belügt mich, das merke ich wohl, aber trotz-
dem liebe ich sie noch...Auch wenn sie grausam
zu mir war, bleibt sie doch mein Schatz.

Ein Augenblick der Genugtuung
versüsst einem treuen Liebhaber
all die Tränen, die er vergossen hat.

2. SZENE**MELISSO**

Die ganze Insel ist umringt von bewaffneten
Truppen und von verzauberten Monstern.

RUGGIERO

Ich werde mir mit dem Arm meinen Weg bahnen.

BRADAMANTE

Und ich mit dem Schwert.

MELISSO

Menschliche Kraft wird nicht genügen.

Nimm den Gorgonenschild

und bring mir das geflügelte Pferd.

RUGGIERO

(zu Bradamante)

Von dir wegzugehen, Geliebte,

quält meine Seele.

In einer steinernen Höhle

liegt eine zornige Tigerin auf der Lauer,

unsicher, ob sie weggehen

oder den Jäger erwarten soll.

Sie möchte sich schützen

vor dem gespannten Pfeil,

aber dann liesse sie ihre Jungen

in Gefahr zurück.

Sie erschauert und Lust auf Blut packt sie;

doch schliesslich siegt die Liebe.

3. SZENE**ORONTE**

Keine Macht hält ihn auf,

Ruggiero hat alle besiegt.

ALCINA

Ah, heimtückische Sterne, aber meine Kämpfer?

ORONTE

Alle am Boden zerstört.

ALCINA

Und meine Monster?

ORONTE

Sind besiegt.

ALCINA

Und jener Undankbare ist also geflohen?

ORONTE

Nein, er bedroht die Insel.

(für sich)

Liebe gibt ihr den gerechten Lohn,

denn sie hat so viele Liebenden unglücklich

gemacht, dass ihr Schmerz nun all' deren

Tränen aufwiegt.

(er geht ab)

ALCINA

Nur Tränen sind mir geblieben.

Ich könnte die Wünsche

der Seele aussprechen,

doch ich habe die Götter erzürnt

und der Himmel hört nicht auf mich.

Könnte ich doch untertauchen

im klaren Wasser,

mich vor der Sonne

und dem Tag verbergen,

mich in einen Fels verwandeln,

damit mein grausames Leiden beendet würde.

2. BILD – 1. SZENE**CHOR** *(unsichtbar)*

Bald wird ein ruhmreiches Geschlecht

seinen Flug entlang den Wegen

der Sonne richten können.

OBERTO

Der Augenblick ist nah,

der meinen Schmerz ganz und gar

in Zufriedenheit verwandeln wird.

Und es scheint mir schon,

dass sich der Vater mit liebendem Herzen

an meine Brust drückt.

ALCINA *(erscheint mit einem Speer)*

Woher weisst du das?

OBERTO *(verwirrt)*

Weil das Schicksal, die Tränen, die Pflicht...

ALCINA

Du bist verwirrt.

OBERTO *(fasst Mut)*

Grosse Königin, ich weiss es genau,

Alcina selbst hat es versprochen.

ALCINA *(beiseite)*

Ach! was noch alles willst du zu meinem Schaden

hinzufügen. Undankbarer! Jetzt wirst du die

schlimmsten Leiden erdulden.

Sie dreht sich zu den Tierkäfigen und murmelt einige

Worte, woraufhin sich ein zahmer Löwe auf Oberto

zubewegt.

Nimm meinen Speer, Oberto, und verteidige dich

vor diesem Tier.

Der Löwe legt sich nahe bei Oberto nieder.

OBERTO

Aber er zeigt mir seine Freundschaft.

ALCINA

Glaube es nicht, er wird dich töten.

OBERTO

Ach! Ich habe nicht das Herz dazu.

ALCINA

Gehorche dem Befehl!

OBERTO *(für sich)*

Ach, ich erkenne in ihm meinen Vater wieder!

ALCINA

So gib mir den Speer zurück,

ich werde ihn töten.

OBERTO

Grausame, eher werde ich dir den Speer in die

Brust stossen.

Er bedroht sie mit dem Speer, der Löwe zieht sich zurück.

Barbarin! Ich weiss genau,

dass dies mein Vater ist.

Dein unwürdiger Zorn hat ihn

in einen Löwen verwandelt.

Aber bald werde ich dich

durch den Wald irren sehen,

besiegt, verwirrt, traurig

und ohne Macht.

2. SZENE

BRADAMANTE

Hör nicht mehr, Geliebter, auf ihre Lügen.

ALCINA

Welche Lügen?

Ich habe Mitleid; ich beweine sein Schickal.

RUGGIERO

Hör nicht zu.

BRADAMANTE

Ich verabscheue ihre Heucheleien.

ALCINA (zu Ruggiero)

Ich schwöre bei...

RUGGIERO

Lass mich jetzt.

ALCINA

Bradamante, zu deinen Füßen...

BRADAMANTE

Hinweg von mir.

ALCINA (zu Ruggiero)

Du gehst in den sicheren Tod.

RUGGIERO

Das sei die Sorge des Himmels.

ALCINA (zu Bradamante)

Du wirst als leidende Witwe ihn beweinen.

RUGGIERO

Hör nicht auf sie, sie lügt.

ALCINA

Nicht Eifersucht spricht aus mir, sondern Mitleid.

BRADAMANTE

Welche unverfälschten Lügen.

ALCINA

Es ist mein Wunsch, dass du glücklich wirst.

RUGGIERO

Was für falsche Worte!

ALCINA

Ich verletzte dich nicht, belüge dich nicht.

RUGGIERO

Unwürdige, schweig!

BRADAMANTE

Tückisches Weib, du lügst!

ALCINA

Böses Weib! Niederträchtiger Tyrann!

Von euch will ich keine Gnade.

RUGGIERO/BRADAMANTE

Von uns musst du keine Gnade erhoffen.

ALCINA

Ich wollte dich nicht verletzen

BRADAMANTE

Geliebter Mann.

RUGGIERO

Meine Seele.

ALCINA

Nur Angst und Sorgen
werden der Preis eurer Treue sein.

RUGGIERO/BRADAMANTE

Nur Freude und Glück
werden der Preis unserer Treue sein.

3. SZENE

Oronte kommt, Ruggiero gibt ihm sein Schwert zurück

RUGGIERO

Nimm und lebe. Ich will deine Freiheit,
nicht dein Blut.

ORONTE

Mein Herr, ich bin dankbar für das Geschenk.

RUGGIERO

Jetzt wird die unheilvolle Urne zerstört.

ORONTE

Eine mutige Tat.

RUGGIERO

Geh, wenn du dich fürchtest,
ich vollbringe es allein.

*Ruggiero geht nach vor, um die Urne zu zerstören,
Alcina will ihn daran hindern.*

4. SZENE

ALCINA

Ach, mein Ruggiero, was wagst du!

RUGGIERO

Ich will die Freiheit der Unglücklichen,
die du hier eingeschlossen hast.

ALCINA

Dann werde ich die Urne zerstören.

BRADAMANTE

Trau' ihr nicht, lass mich den Schlag ausführen.

*Als sie zur Urne gehen will,
tritt Morgana ihr in den Weg.*

ALCINA

Unglückliche, ah, nein!

MORGANA

Um der Liebe willen, die ich dir gab,
halt ein...

MELISSO

(zu Ruggiero)

Was wartest du, zerstöre das niederträchtige
Nest. Bringe den anderen Rettung.

RUGGIERO/ORONTE

Ja!

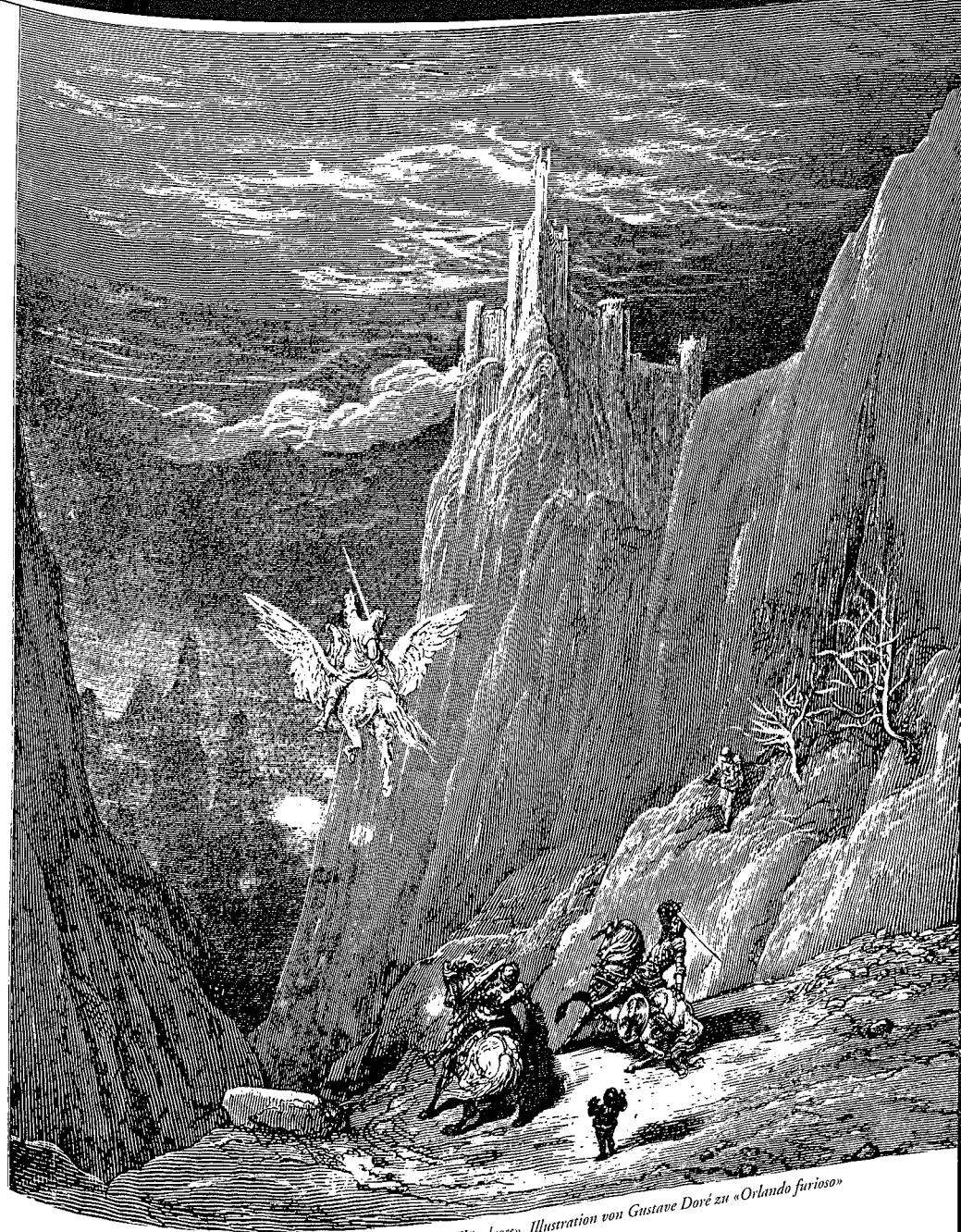
BRADAMANTE/MELISSO

Zerstör sie, Ruggiero

ALCINA/MORGANA

Oh, wir sind verloren!

Ruggiero zerstört die Urne.



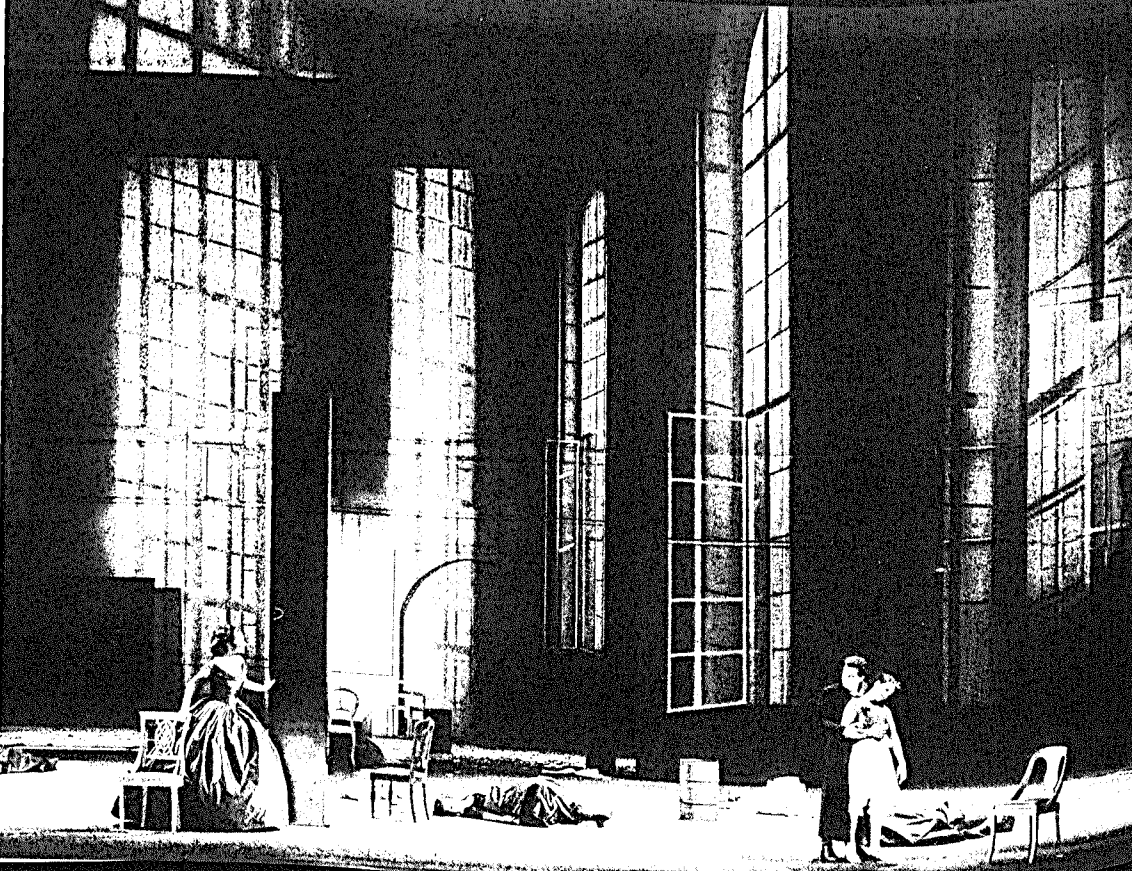
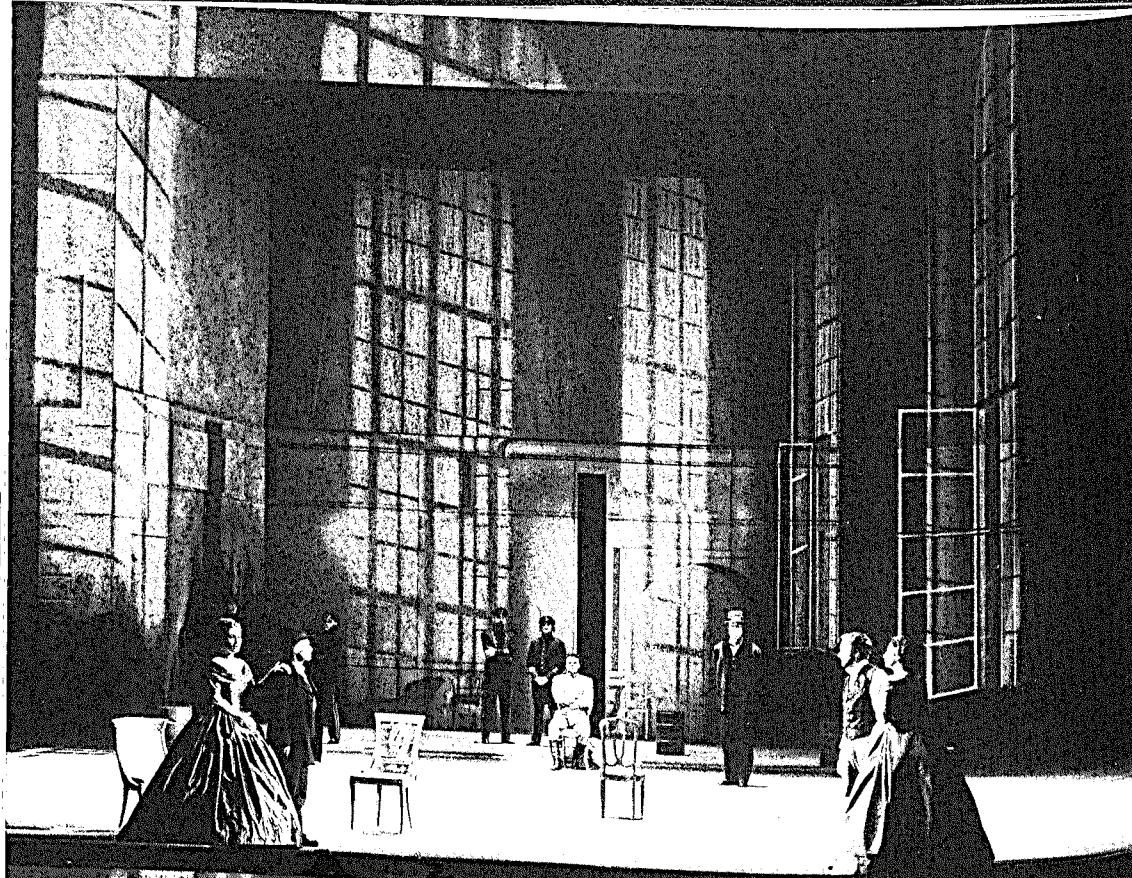
«Rüdiger auf dem Flügelross», Illustration von Gustave Doré zu «Orlando furioso»

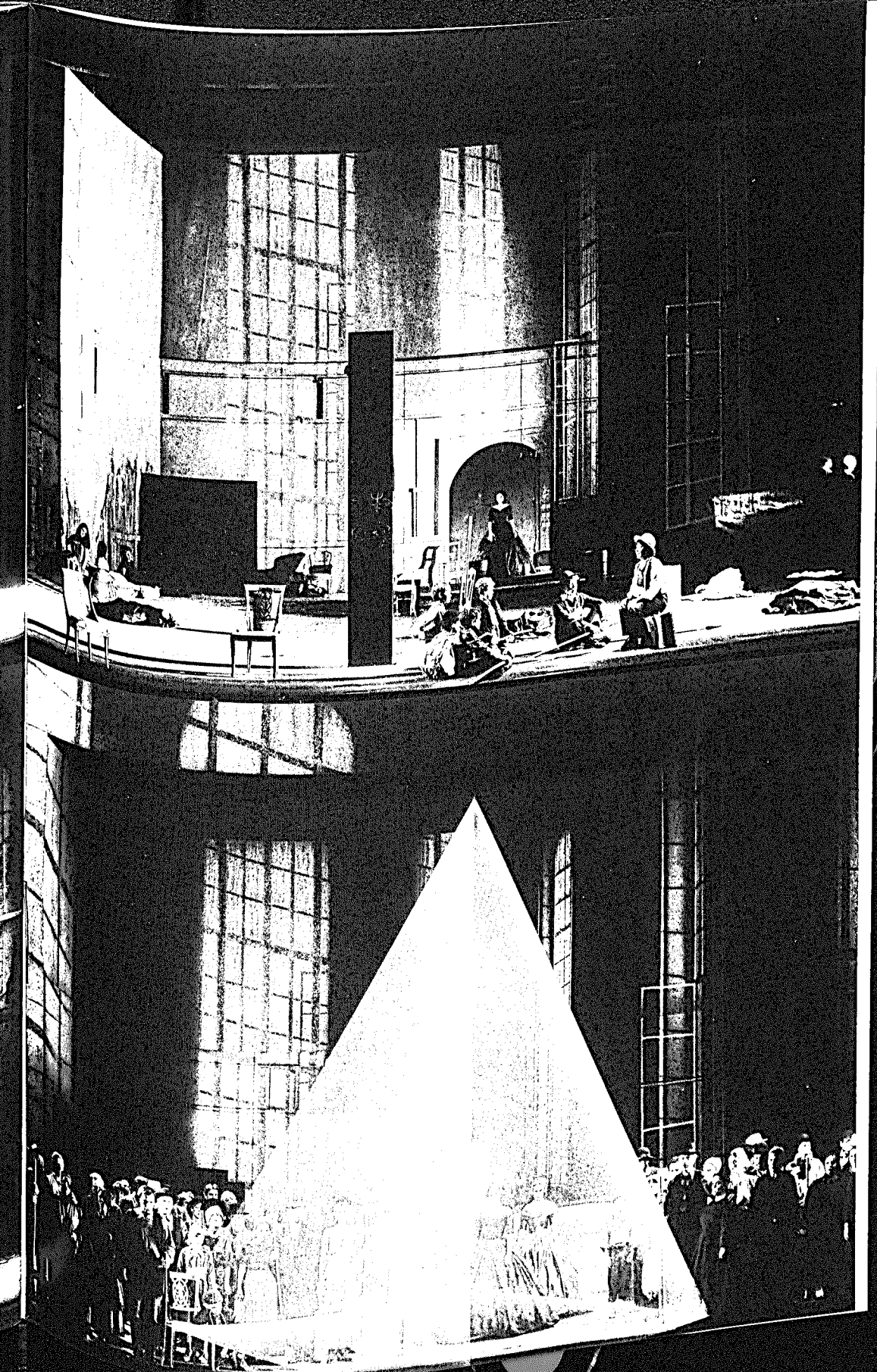
3. BILD
CHOR

Wer bringt uns nach den Schrecken der blinden
 Nacht wieder das Leben zurück
 und die verlorene Freiheit?
 Ich war ein wildes Tier,
 ich ein Felsen,
 ich war Laub,
 ich irrite hier behende in den Wellen.
 Wer hat uns den menschlichen Willen zurückge-
 bracht, wer befreit uns von den tierischen Hüllen?

Nach so vielem bitteren Leiden
 fühlen wir nun Trost in der Seele.
 Alles Übel verwandelt sich zum Guten
 und am Ende triumphiert die Liebe.

 Glücklich ist dieser Tag,
 der uns den Seelenfrieden zurückbringt.
 Verachtung senkt sich in unser Herz
 für falsche Verlockungen und Reize.





**Die Direktion des Opernhauses
dankt den Sponsoren und Gönnern
für die grosszügige Unterstützung**

ABEGG HOLDING AG, ZÜRICH
ADIA INTERIM AG
AFFIDA BANK
AMAG AUTOMOBIL- UND MOTOREN AG
AMERICAN EXPRESS
ASCOM TELEMATIC AG
HORTENSE ANDA-BÜHRLE
G. BALLANTINE'S WHISKY LTD.
BANK HOFMANN AG
BANK JULIUS BÄR & CO. AG
BALLY (SCHWEIZ) AG
BAUR AU LAC HOTEL
BMW (SCHWEIZ) AG
BOLS-CYNAR AG
CALLEBAUT AG
CANON (SCHWEIZ) AG
CARTIER JOAILLIERS
CASINOS AUSTRIA
C & A MODE AG
CREDIT SUISSE
DR. BEAT CURTI
DENZ & CO AG BÜRO-EINRICHTUNGEN
DIGITAL EQUIPMENT CORP. AG
DOLDER GRAND HOTEL ZÜRICH
ELEKTROWATT
FINTER BANK
BRUNO FRANZEN
GESELLSCHAFT DER FREUNDE
DES ZÜRCHER OPERNHAUS-BALLETTS
GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG
DER ZÜRCHER OPER
GLOBUS/ABM
GRIEDER LES BOUTIQUES
GUYERZELLER BANK AG
HOTEL WALDHAUS DOLDER ZÜRICH
HOTEL WELLENBERG

HOTEL ZÜRICH
IBM SCHWEIZ
INTERSHOP HOLDING AG
HANS IMHOLZ-STIFTUNG
JELMOLI AG
KIBAG
KLAUS J. JACOBS
KRAFT JACOBS SUCHARD
KÜHNE & NAGEL AG
KUONI REISEN AG
MARION MATHYS-STIFTUNG
MERCEDES-BENZ (SCHWEIZ) AG
MICROSOFT AG
GENOSSENSCHAFT MIGROS ZÜRICH
MIGROS GENOSSENSCHAFTSBUND
REPUBLIC NATIONAL BANK OF NEW YORK
MICHAEL RINGIER
SCHWEIZERISCHE BANKGESELLSCHAFT
SCHWEIZERISCHE
RÜCKVERSICHERUNGS-GESELLSCHAFT
SCHWEIZERISCHER BANKVEREIN
STIFTUNG LIS UND ROMAN CLEMENS
SULZER ESCHER WYSS
TA MEDIA AG DRUCKZENTRUM
TIVOLINO SWISS CASINOS
TIFFANY & CO.
C. J. VAN HOUTEN & ZOON AG
VONTOBEL STIFTUNG
DR. JOACHIM WINKLER
WINTERTHUR-VERSICHERUNGEN
ZUGER KULTURSTIFTUNG
LANDIS & GYR
HULDA & GUSTAV ZUMSTEG STIFTUNG
ZÜRCHER KANTONALBANK
ZÜRCHER THEATERVEREIN
ZÜRICH VERSICHERUNGEN

Zu diesem Heft

Der Beitrag von Nikolaus Harmoncourt, basierend auf einem älteren Aufsatz über Händels Orgelwerk, und der Artikel von Florence von Gerkan entstanden für dieses Heft. Die Inhaltsangabe und die deutsche Librettoübersetzung wurden gleichfalls für dieses Heft geschrieben. Der Artikel über Georg Friedrich Händel wurde zusammengestellt aus: Romain Rolland, Haendel, Verlag F. Alcan, Paris 1910; Walter Serauky, Das Ballett in Georg Friedrich Händels Opern, in Händel-Jahrbuch, 2. (VIII.) Jahrgang, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1956. Weitere Quellen: Christopher Hogwood, Händel, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1992; Charles Burney, A General History of Music, Dover Publications, New York 1935; Ariosto, Der rasende Roland (Orlando furioso), in der Übertragung von Johann Diederich Gries, Winkler Verlag, München 1980; Dieter Kremers, Der «Rasende Roland» des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild, Stuttgart 1973. Händel, Alcina, L'Avant Scène Opéra; Richard Alewyn, Weltliteratur (Festgabe Fritz Stern), Bern 1952; Anamorphosen – Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Hrsg. Fred Leemann, Verlag M. DuMont, Schauberg, Köln 1975; John V. Wasilchik, Amish Life – A Portrait of Plain Living, Crescent Books, New York 1991.

Peter Schlegel, Zürich, fotografierte das «Alcina»-Ensemble während der Klavierhauptprobe am 1. Februar 1994.

Programmheft «Alcina»,
Oper von Georg Friedrich Händel,
Première am 5. Februar 1994, Spielzeit 1993/94,
Wiederaufnahme am 7. Februar 1997, Spielzeit 1996/97
hg. vom Opernhaus Zürich
Intendant: Alexander Pereira
Zusammenstellung des Heftes: Ronny Dietrich
Biographieteil und Besetzungszettel: Markus Wyler
Graphische Konzeption: Studio Geissbühler
Umschlag: Aquarelle aus dem Zyklus «Alcina» von Erich Wonder
Druck und Administration: TA-Media AG Druckzentrum

Anzeigenverkauf und Promotion:
Opernhaus Zürich, Direktion, Herrn Martin Korn,
Tel. 01/268 64 35, Fax 01/268 64 01
sowie Publimag AG, Herrn Marc Koller,
Sägerstrasse 25, 8152 Glattbrugg,
Tel. 01/809 31 11, Fax 01/810 60 02



Kraft Jacobs Suchard

www.kraftjacobssuchard.com