



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

1753 HÄN
DUSM

Badisches Staatstheater Karlsruhe

25. Händel-Festspiele



OTTONE,
RE DI GERMANIA

Georg Friedrich Händel

13

Spielzeit 2001/2002

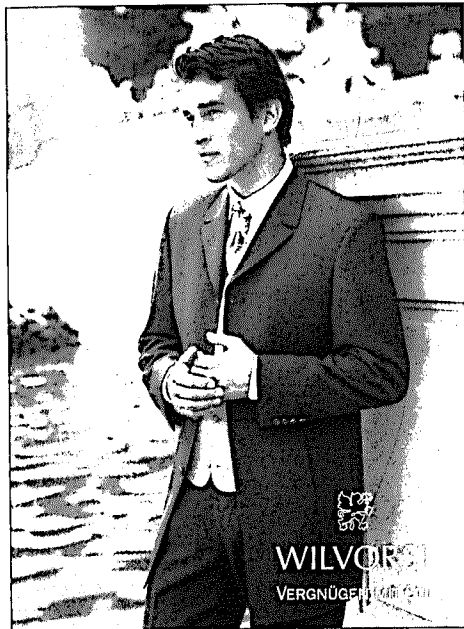


Damentasche Lady Top
mit Goldbeschlägen auf Sichtseringtour.

BRSE

Lady Top II finesse, glänzendes Rindleder, schwarz, mit Goldbeschlägen, ausgewählte Modelle, ab **€ 199** (DM 389,21).

Solange Vorrat reicht.



WILVOR
VERGNÜGEN MIT STIL

**MÄNNER
sache.**

CARL HILLER
Männer | Mode | Höchstpersönlich

Kaiserstraße 122 • 76133 Karlsruhe
Telefon (07 21) 17 07-210 • Fax (07 21) 17 07-230
www.carl-hiller.de

Zum Stück

Georg Friedrich Händels *Dramma per musica* um den deutschen König und späteren Kaiser Otto II. – uraufgeführt am 12. Januar 1723 im King's Theatre am Haymarket in London – war mit 31 Aufführungen die erfolgreichste Oper der Royal Academy of Music, noch vor dem heute wesentlich bekannteren „Giulio Cesare“ mit 23 Aufführungen.

„Ottone, Re di Germania“ ist ein Gedankenexperiment über das Verhältnis von Eros und Macht, Macht und Utopie.

Die privaten Schicksale der handelnden Personen, ihre Gefühle und Leidenschaften, sind verbunden mit Staatsaffären, politisch-gesellschaftlichen Konfliktlagen. So gesehen ist diese Oper – ein bisweilen sogar heiter-ironischer Fürstenspiegel der Frühaufklärung – der utopische Traum, durch die dynastische Vereinigung zweier Reiche ein „ewigwährendes“ Reich des Friedens, der Liebe und des Glücks zu erschaffen.

Dies mag auch heute im 21. Jahrhundert, also fast 280 Jahre nach der Uraufführung dieses Werkes, noch immer aktuell sein. Man denke nur an die politischen Ereignisse unserer jüngsten Vergangenheit, an die Wiedervereinigung Deutschlands etwa oder an die Einigungsbestrebungen Europas sowie an die immer noch vorhandenen Träume von der „Einen Welt“ unterschiedlichster Ideologien mit Weltherrschaftsanspruch.

DIE HANDLUNG

Die Handlung spielt in und um Rom. Berengar, selbsternannter König von Italien, ist tot. Seine Witwe Gismonda hat beschlossen, dass ihr Sohn Adelberto das Regierungsamt seines Vaters übernehmen soll, obgleich der deutsche König Otto II. (Ottone), der Sohn Kaiser Ottos des Großen, sowohl Mutter wie Sohn vorher gezwungen hatte, sich deutschem Recht zu unterwerfen. Ottone selbst ist unterwegs nach Rom, um durch die Heirat mit Teofane, der Tochter des Kaisers Romanus, eine Allianz mit dem oströmischen Reich herbeizuführen. Adelberto ist mit Ottones Kusine Matilda verlobt, liebt aber heimlich Teofane, die er einst in Konstantinopel sah; sie jedoch kennt ihn nicht.

Erster Akt

Gismonda und Adelberto erfahren, dass sich Ottones Ankunft in Rom verzögert. Er segelte Teofane entgegen und stieß auf den Seeräuber Emireno. Von seiner Mutter gedrängt, macht sich Adelberto diese Verzögerung zunutze. Er heißt Teofane in Rom als Ottone willkommen, von dem er weiß, dass Teofane ihn nie gesehen hat. Doch Teofane besitzt ein Bildnis von Ottone, in das sie sich verliebt hat, und sie entdeckt voller Schrecken, dass der Mann, der sie heiraten will, keinerlei Ähnlichkeit damit hat. So steht sie in dem Konflikt, einen ungeliebten Mann heiraten zu müssen oder den Frieden in ihrer Heimat zu gefährden.

Ottone landet an der italienischen Küste mit Emireno als Gefangenen. Von Matilda erfährt er, dass Adelberto entgegen der früheren Abmachung zum König von Italien ernannt worden ist. Matilda ist über Adelbertos Verrat empört und verspricht Ottone, ihm mit einem Angriff auf

Rom zu helfen, doch weiß sie nicht, ob sie wirklich aufhören kann, Adelberto zu lieben.

Gismonda gibt sich Teofane gegenüber als Kaiserin Adelheid (Adelaide), Ottone's Mutter, aus und muss ihren Ärger unterdrücken, als Teofane erwähnt, Ottone habe seinerzeit verhindert, dass Gismonda und Adelberto sich die Krone Italiens aneigneten. Während Adelberto sich anschickt, Teofane zu heiraten, unterbricht Gismonda das Geschehen mit der Nachricht von Ottone's Ankunft in Rom und schickt Adelberto in den Kampf. Verwirrt und erschrocken bleibt Teofane zurück. In der Schlacht nimmt Ottone Adelberto gefangen und lässt ihn zusammen mit Emireno im Turm einschließen. Dann macht er sich auf die Suche nach Teofane.

Zweiter Akt

Auf seinem Weg ins Gefängnis trifft Adelberto auf Matilda und Gismonda. Als er fort ist, gestehen beide Frauen, dass sie ihn immer noch lieben und ihn retten wollen. Matilda's Vorschlag, bei Ottone für ihn um Gnade zu bitten, lehnt Gismonda entrüstet ab. Dennoch offenbart sie ihre große Liebe zu ihrem Sohn. In dem Moment, als sich Teofane und Ottone zum ersten Mal begegnen sollen, tritt Matilda dazwischen und bittet Ottone um Gnade für Adelberto. Teofane missversteht den Inhalt des Gespräches, und als Ottone sie endlich begrüßt, weist sie ihn eifersüchtig zurück. Ottone nimmt ihre Eifersucht als Zeichen treuer Liebe.

Pause

Am Abend vergleicht Teofane ihre düstere Stimmung mit der Dunkelheit der Nacht. Da tauchen Emireno und Adelberto auf. Sie sind aus ihrem Gefängnis entwichen; die Beschreibung des Fluchtweges stand in einem Brief, den ihnen Matilda hatte zukommen lassen. So hatten sie auch erfahren, dass einige Leute des

Emireno sie am Tiber mit einem Boot erwarten. Auf seiner Suche nach Teofane erscheint Ottone. Als Matilda hinzukommt und Ottone sieht, lockt sie ihn fort. Teofane, die das Geschehen von ferne beobachtet, missversteht auch diese Begegnung und hält sich verborgen. Doch sie wird von Adelberto entdeckt; er ergreift Teofane und zerrt sie mit sich. Als Matilda den Schauplatz wieder betritt, ist alles ruhig, und sie freut sich mit Gismonda über Adelbertos geglückte Flucht.

Dritter Akt

Während Ottone in düstere Gedanken versunken bedauert, dass er Teofane noch immer nicht gefunden hat, berichtet Gismonda triumphierend, dass ihr Sohn und Emireno geflüchtet sind. Ottone, in der Vermutung, Teofane habe sich ihnen angeschlossen, ist untröstlich. In der Mündung des Tibers geraten Emireno und seine Reisesegenossen in einen Sturm und retten sich an Land. Während Adelberto nach einem Unterschlupf sucht, erzählt Teofane Emireno, wer sie ist, und dass der unrechtmäßige Machthaber, der ihrem Bruder Basilio die Nachfolge auf den Thron des oströmischen Reiches verweigert, besiegt worden sei. Entzückt umarmt Emireno Teofane, was sowohl von ihr wie von dem gerade zurückkehrenden Adelberto völlig falsch verstanden wird. Adelberto nimmt Emireno gefangen, Teofane macht sich Gedanken über Ottones vermeintliche Treulosigkeit. Doch ihre Stimmung schlägt um, als Emireno sich als ihr Bruder Basilio zu erkennen gibt, der, vom byzantinischen Hof verbannt, zum Seeräuber wurde. Er unterstellt Adelberto ihrem Befehl.

In Rom bestätigt Matilda Ottone, dass Adelberto bei seiner Flucht Teofane entführte. Ihr Angebot, die Flüchtlinge wieder einzufangen, wird von Gismonda mit der höhnischen Enthüllung kommentiert, dass doch Matilda selbst die Flucht organisierte. Matilda verspricht, ihren Verrat wieder gutzumachen, aber die Ereignisse über-

schlagen sich: Emireno tritt auf und präsentiert den gefangenen Adelberto. Matilda verlangt, Adelberto mit eigener Hand zu töten, bringt es jedoch nicht übers Herz. Gismonda will sich selbst richten, als Teofane erscheint und, nun mit Ottone versöhnt, jegliches Blutvergießen an ihrem Hochzeitstag verbietet. Ottone erfährt, dass Emireno der rechtmäßige Thronfolger des oströmischen Reiches ist; Gismonda ist besänftigt, Matilda verzeiht Adelberto, und Adelberto schwört ihr und auch Ottone ewige Treue. Alle freuen sich, dass wieder Frieden einkehrt.

O T T O N E,

Re di GERMANIA.

D R A M A.

Da Rappresentarsi

Nel REGIO TEATRO
d' HAY-MARKET,

PER

La Reale Accademia di Musica.

Produced 12th January 1723.

(new style.)

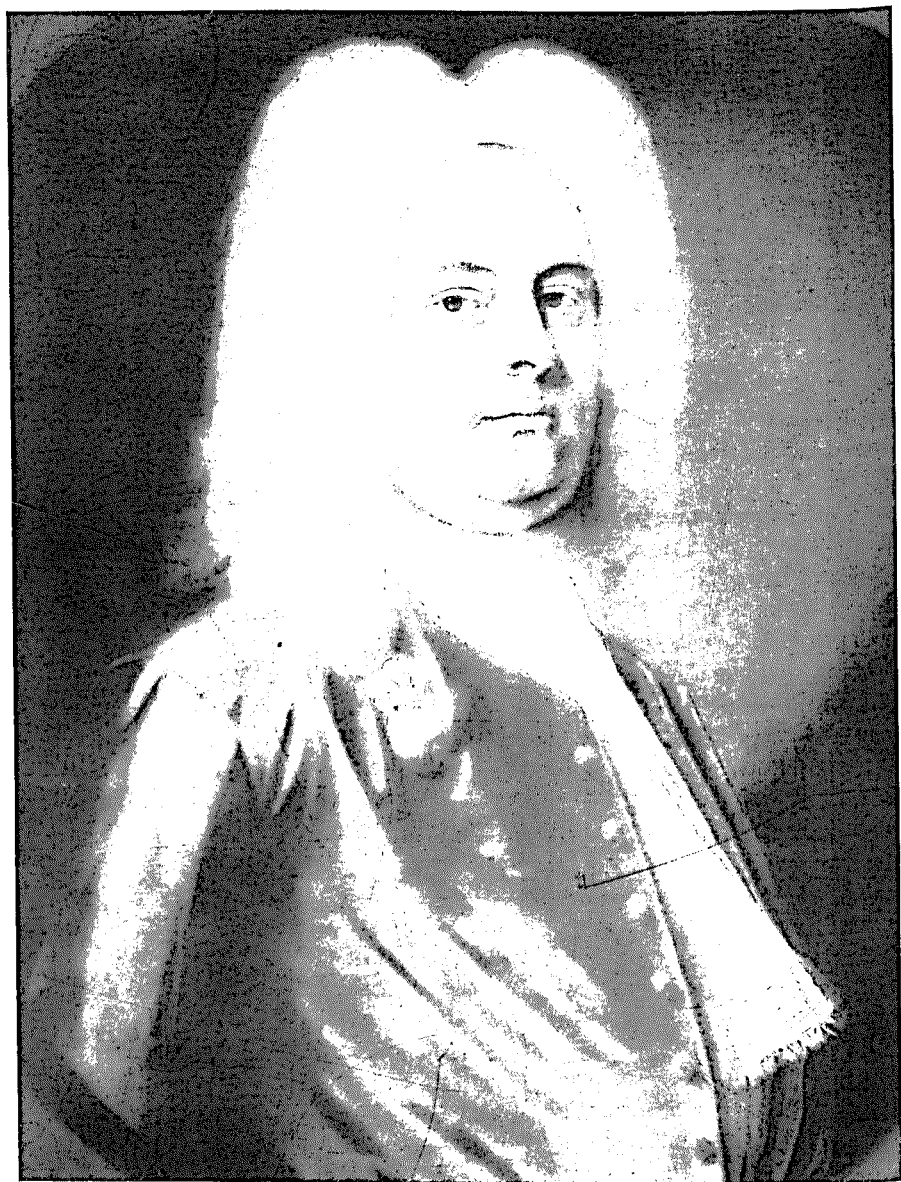


L O N D O N:

Printed by THO. WOOD in *Little Britain.*

M. DCC. XXIII.

Titelseite des
Originallibrettos zu
Georg Friedrich Händels
„Ottone, Re di Germania“,
London 1723



Georg Friedrich Händel (1685–1759) – Gemälde von Balthasar Denner, um 1727

Udo Salzbrenner

„OTTONE, RE DI GERMANIA“ – EIN FÜRSTENSPIEGEL DER FRÜHAUFKLÄRUNG

Georg Friedrich Händel schrieb sein dreiaktiges *Dramma per musica* „*Ottone, Re di Germania*“ – uraufgeführt am 12. Januar 1723 im King’s Theatre Haymarket – für die vierte Saison seiner Royal Academy of Music in London. Sein Librettist Nicola Francesco Haym griff dabei auf ein Textbuch Stefano Benedetto Pallavicinis zu dem *Dramma per musica* „*Teofane*“ (Dresden 1719) zurück, das von Antonio Lotti vertont wurde.

Historischer Hintergrund der Oper ist der Kampf des Königs und späteren Kaisers Otto II. um Italien mit dem Ziel, eine dauernde Verbindung von deutschem Königtum und römischem Kaisertum zu schaffen, die Anerkennung des deutschen Kaisers durch Ostrom, die im Jahre 972 durch die Heirat Ottos mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu besiegelt wurde.

„Die Oper ‚*Teofane*‘ schildert den Versuch des sächsischen Kaisers Ottone, die byzantinische Prinzessin Teofane in Rom zu heiraten. Durch die Intrigen einer Gegenpartei, die aus Gismonda und Adelberto, Gattin und Sohn des verstorbenen Tyrannen Berengario, besteht, wird Ottone drei Akte hindurch an der Heirat gehindert. Man kann den Inhalt der Oper knapp, aber gleichwohl nicht verkürzend als eine durch Pannen immer wieder hinausgezögerte Hochzeitsfeier bezeichnen.“

(Bernhard Jahn)

Historischer Hintergrund ist der Kampf des Königs und späteren Kaisers Otto II. um Italien.

Sicherlich war es kein Zufall gewesen, dass gerade dieser Stoff für eine Oper Lottis ausgesucht wurde, die zur Feier der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. mit Maria Josepha von Österreich und zur Ein-

weihung des für diese Feierlichkeiten eigens neuerrichteten Opernhauses am Dresdner Zwinger aufgeführt wurde, zumal die Ottonen aus einem sächsischen Herrschergeschlecht stammten, und dass mit der oströmischen Kaisertochter Theophanu auf die österreichische Kaisertochter Maria Josepha angespielt wird, ist offensichtlich. Die Heirat Teofanes mit Ottone jedoch ist nicht durch individuelle Neigung motiviert, sondern wird aus staatspolitischen Gründen geschlossen, um den Frieden zweier sich lange bekriegender Völker zu besiegeln und zu sichern – ein utopischer Traum vom „ewigen Frieden“ durch die dynastische Vereinigung zweier Reiche, wie er immer wieder im Verlauf der Geschichte die Menschen (bis heute) bewegt.

Für Händels Londoner Oper, für deren Entstehung kein besonderes höfisches Fest der Anlass war, straffte der Librettist – wohl auch unter dem Einfluss des Komponisten – die Vorlage, kürzte die Rezitative und strich ver-

ständlicherweise die Verweise des Dresdner Librettos auf den Aufführungskontext der Hochzeitsfeierlichkeiten. Darüber hinaus strich Haym die Figur des Isauro (eine Änderung, die für die Hamburger Fassung wieder rückgängig gemacht wurde), dessen dramatische Funktion im Dresdner Libretto es war, die Figur der Teofane stärker zu profilieren. „Indem der heimlich in Teofane verliebte Isauro ihr fortwährend rät, dem römischen Hof Ottones zu entfliehen, bietet er Teofane die Möglichkeit, in ihren Repliken eine Art Fürstenspiegel über die Pflichten einer Prinzessin zu entfalten.“

(Bernhard Jahn)

Auch fallen alle Verse, die die Vorgeschichte, den Krieg zwischen Byzanz und dem deutschen Kaiserreich, behandeln, im Londoner Libretto weg. „Aus der politischen Heirat und den politisch handelnden Figuren des Dresdner Librettos wird in London, etwas überspitzt formuliert, die Liebesheirat zweier Privatpersonen.“

(Bernhard Jahn)

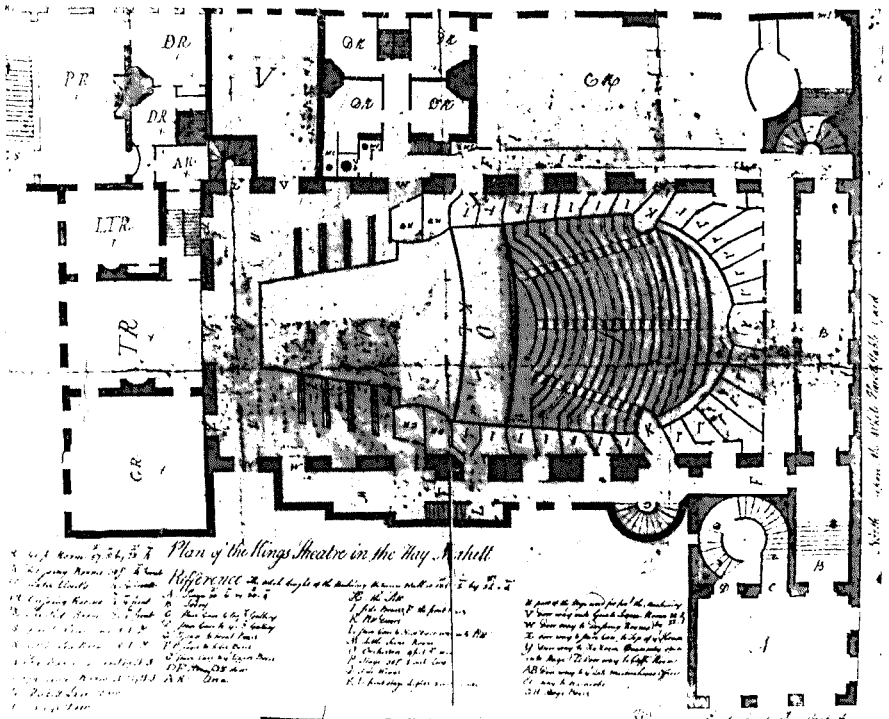
„Aus der politischen Heirat und den politisch handelnden Figuren des Dresdner Librettos wird in London die Liebesheirat zweier Privatpersonen.“

Dies hieß jedoch nicht, einem Rückzug ins unpolitisch Private das Wort zu reden, denn als eigentlicher Souverän der Staatsmoral wurde der Innenraum angesehen; der innere Friede dessen, der mit seinem Gefühl eins ist, wird als Bürge und Vorbild des äußeren verstanden. Im Sinne der Ideale der Aufklärung ist also ein Verhalten positiv besetzt, das sämtliche politischen Ziele der Liebe unterordnet.

So gesehen steht die Oper „Otto“ wie zahlreiche andere Opern Händels – Udo Bernbach hat einmal in einem interessanten Essay darauf hingewiesen – in der Tradition der sogenannten Fürstenspiegel, von denen es seit dem Mittelalter bis zur Französischen Revolution etwa fünf hundert gab und die in umfangreichen Tu-

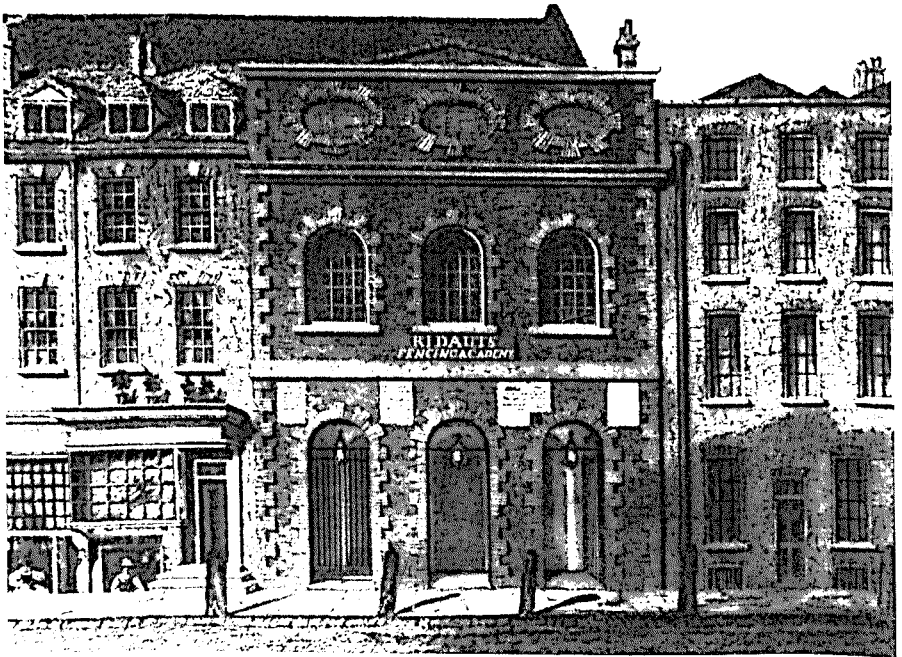
Grundriss des Theaters am Haymarket in London, um 1720

Am 24. Februar 1711 erfolgte hier die erste Aufführung von Händels Oper „Rinaldo“.



*Eingang zum
Haymarket Theatre
in London –
Radierung
von Ch. J. Smith*

gendkatalogen dokumentierten, was einem Herrscher zunächst anezogen und später abgefordert werden sollte: Klugheit des Handelns (*prudencia*), Gerechtigkeit des Denkens und Urteilens (*iustitia*), Großzügigkeit des Herzens und Verhaltens (*magnanimitas*), Mäßigung gegenüber allen Herausforderungen und Anfeindungen (*temperantia*), freie Gesinnung (*liberalitas*), Treue gegenüber Glauben und Moral (*fides*), innere und äußere Stärke (*fortitudo*) und schließlich Milde (*clementia*). Aus der Verbindung all dieser Tugenden in der Person des Herrschers ergab sich das Idealbild eines Regenten. Ganz im Sinne der Fürstenspiegel und vor allem ihrer machiavellistischen Variante („*Il principe*“, 1513) wählte Händel Opersujets, „in denen unterschiedliche Ausprägungen von Herrschertugenden und Fürstenverhal-



ten auf die Bühne gebracht werden, in denen sich private Gefühle und Leidenschaften mit den verschlungenen Wegen von Staatsaffären und den Schwierigkeiten richtiger politischer Entscheidungen verbinden. (...) Es kann also kein Zufall sein, dass er – zweihundert Jahre nach Machiavelli – in den meisten seiner in England komponierten Opern auf solche historischen Stoffe zurückgreift, die in politisch-gesellschaftlicher wie menschlicher Hinsicht dramatische Konfliktlagen bieten, in denen Existenzfragen des Staates und der Gesellschaft mit dem privaten Schicksal der handelnden Personen eine Gemengelage bilden.“

(Udo Bernbach)

Manchmal scheint es, als habe Machiavelli geradezu Haym die Sätze diktiert, so wenn Adelberto im ersten Auftritt äußert: „Will mir das Glück entgegen seyn/So greif ich zur Gewalt. Ihr Treuen, seyd bedacht, Daß ihr durch eure List, mein Thun scheinbarer macht“ (zitiert nach dem Librettodruck der Hamburger Fassung 1726, im Original: „E forza gioverà, se inganno manca.“). Ja selbst in den von Händel meisterhaft gezeichneten Frauengestalten offenbart sich weiblicher Machiavellismus, in „Ottone“ vor allem in Gismonda, die am Hofe die Intrigen einfädelt, wengleich sie bei Händel nicht jene machtbesessene Furie mit negativen Zügen ist wie im Dresdener Libretto, sondern abwechselnd als zärtliche Mutter wie als grausame Tyrannin gezeigt wird.

Ottone selbst hingegen verkörpert trotz aller Willensstärke in der Durchsetzung seiner politischen Ziele schon in seiner Auftrittsarie „Ritorna, o dolce amore“ („Holde Liebe, kehre wieder in diese Brust, mich aufzurichten. Mein betrübtes Herz sehnet sich, sein Geliebtes zu umfassen“, Hamburger Fassung 1726), am Ende des ersten Aktes („Vergieb den Schuldigen, die Unschuld zu verschonen./Es soll mehr Freud als Krieg den heutgen Tag belohnen./Und nun mein Hertz einmal in Ruh zu

In den von Händel
meisterhaft gezeichneten
Frauengestalten offen-
bart sich weiblicher
Machiavellismus.

sehn./Such ich Theophanen./Denn nichts fehlt mehr an meinem höchsten Glücke,/Als ihrer Augen Reitzungsvolle Blicke“, Hamburger Fassung 1726 mit direkter Entsprechung im italienischen Original, Scena 12, Rezitativ), dann aber vor allem in seiner Milde, wenn er Adelberto am Ende der Oper begnadigt, das aufklärerische Ideal eines empfindsam-humanen Herrschers bzw. „(Landes-)Vaters“, wie es uns noch vor allem in den „zärtlichen Vätern“ der bürgerlichen Literatur des späteren 18. Jahrhunderts, aber auch in Opernfiguren wie Mozarts Selim Bassa in der „Entführung aus dem Serail“ oder Titus in „La Clemenza di Tito“, in denen ebenfalls die verzeihende Güte über das Rachebedürfnis triumphiert, wiederbegegnet.

Satirische Darstellung einer Londoner Opernszene, um 1723

Freilich erweist sich „Ottone“ in seinem euphorischen „lieto fine“, im allgemeinen, optimistischen Jubel des Schlusses als ein Werk der Frühaufklärung, denn spä-



ter geht der Sieg der Güte mit dem Verzicht auf irdisches Glück einher. Man denke nur an Bassa Selims Entsagung oder Titus' Verzicht auf persönliches Glück, an Goethes Thoas, dessen Selbstüberwindung das glückliche Ende der Goetheschen „Iphigenie“ zu danken ist und der verlassen auf der barbarischen Insel zurückbleibt, des einzigen Glücks – der Gegenwart Iphigenies – beraubt.

Händels Oper huldigt jedenfalls so gesehen, wie es Peter Horst Neumann einmal in seinem Buch „Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen“ formuliert, dem Epochenthema der Aufklärung schlechthin, nämlich der „Frage nach der rechten Vater-schaft“, war doch die „patria potestas“ römischer Provenienz, die „puissance paternelle“, die vormundschaftliche Gewalt des Hausvaters im absolutistischen Zeitalter auf den König (Landesvater) wie auf Gott übertragen worden und diente somit im politischen Bereich sogar der Steigerung der Macht des Fürsten. Die Aufklärung hingegen verfolgte gewissermaßen in der Emotionalisierung des Vaterbildes eine Emanzipation von diesem Paternalismus römisch-absolutistischer Prägung, sie war mithin sowohl eine soziale, religiöse als auch politische Befreiungsbewegung, die allerdings nie – außer später vielleicht in den Exzessen der Französischen Revolution – so weit ging, die väterliche Gewalt überhaupt in Frage zu stellen, sondern danach strebte, sie auf ihre natürliche Funktion zurückzuführen, die darin besteht, das Mündel zur Mündigkeit zu führen, die bloß herrschaftliche in eine empfindsam-partnerschaftliche „Väterlichkeit“ zu verwandeln.

Das ausgezeichnete Libretto Hayms mit seinem trotz „mancher Künstlichkeiten und krasser Zufälle“ (Bernd Edelmann) geschickten, dramaturgisch stringenten Handlungsgefüge und seiner präzisen und deutlichen Charakterisierung der Personen, die auch einem heutigen Publikum plausibel erscheint, inspirierte Händel zu

Händels Oper huldigt dem Epochenthema der Aufklärung schlechthin.

Keine andere in England aufgeführte Oper enthielt so zahlreiche „Favourite Songs“ wie „Ottone“.

„Ottone“ wurde zu einem der größten Erfolge Händels.

einer bei aller verhaltenen Orchestrierung – zwei Blockflöten, zwei Oboen, zwei Fagotte, Streicher und Basso continuo – sehr ausdrucksstarken Partitur. Nach Charles Burney enthielt keine andere in England aufgeführte Oper so zahlreiche „Favourite Songs“ wie „Ottone“. Insbesondere im Falle der Frauengestalten der Oper – Teofane, Gismonda und Matilda – gelingt Händel eine unmittelbar eindringliche, ausdrucksstarke Charakterzeichnung so etwa in der berühmten Liebesklage Teofanes, der Arie mit Solo-Violoncello „Falsa imagine“ oder der Liebeserklärung Gismondas an ihren Sohn, der Arie „Vieni, o figlio“. Weitere Höhepunkte sind gewiss jene Arien Ottones, in denen er seiner Liebe zu Teofane beredten Ausdruck verleiht, jene Heldenarie „Dopo l’orore“ im zweiten Akt, aber auch die zwei intimeren, von tiefem Schmerz getragenen, „Dove sei“ und „Tanti affanni“ im dritten Akt. Ausgesprochen populär wurden jedoch zur Zeit Händels die satztechnisch einfacheren, melodisch eingängigeren und einprägsameren Arien der Oper wie etwa die mitreißende des Emireno „No, non temere“ aus dem dritten Akt, die damals auch separat mit englischem Text gedruckt wurde. So nimmt es nicht Wunder, dass „Ottone“ aufgrund der außerordentlich differenzierten musikalischen Sprache der Komposition, aber auch der künstlerischen Ausstrahlung des ihm zur Verfügung stehenden ausgezeichneten Sängersensembles, insbesondere der Sopranistin Francesca Cuzzoni, die die Figur der Teofane verkörperte, zu einem der größten Erfolge Händels wurde. „Das Haus platzte fast aus den Nähten“, schrieb der Höfling De Fabrice, „und es gibt einen solchen Ansturm darauf, dass Eintrittskarten, die normalerweise eine halbe Guinee kosten, bereits für zwei und drei Guineen gehandelt werden.“ „Ottone“ erlebte im ersten Anlauf elf Vorstellungen, Wiederaufnahmen mit zum Teil aufgrund veränderter Sängerbesetzungen

veränderten oder gar neu hinzugefügten Arien erfolgten im Dezember 1723, im Februar 1726, im April 1727 und im November 1733. 1724 sollte – der Londoner Presse zufolge (April 1723) – in Paris mit fünf der Londoner Sänger ein Gastspiel gegeben werden, doch – obwohl dafür sogar gedruckte Libretti vorliegen – kam es aus unbekanntem Gründen nicht dazu. Stattdessen führte sogar das Konkurrenzunternehmen von Händels



Georg Philipp Telemann
(1681–1767)
Schabkunst von
V. D. Preisler

Georg Philipp Telemann
brachte „Otto“
an der Hamburger
Gänsemarktoper heraus.

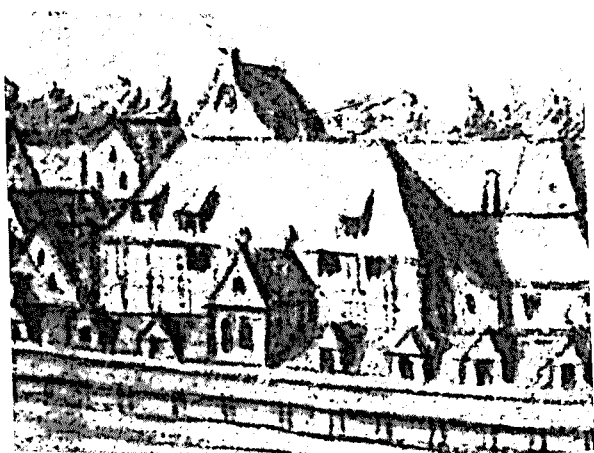
Hamburg war
zu einem Zentrum
der Frühaufklärung
geworden.

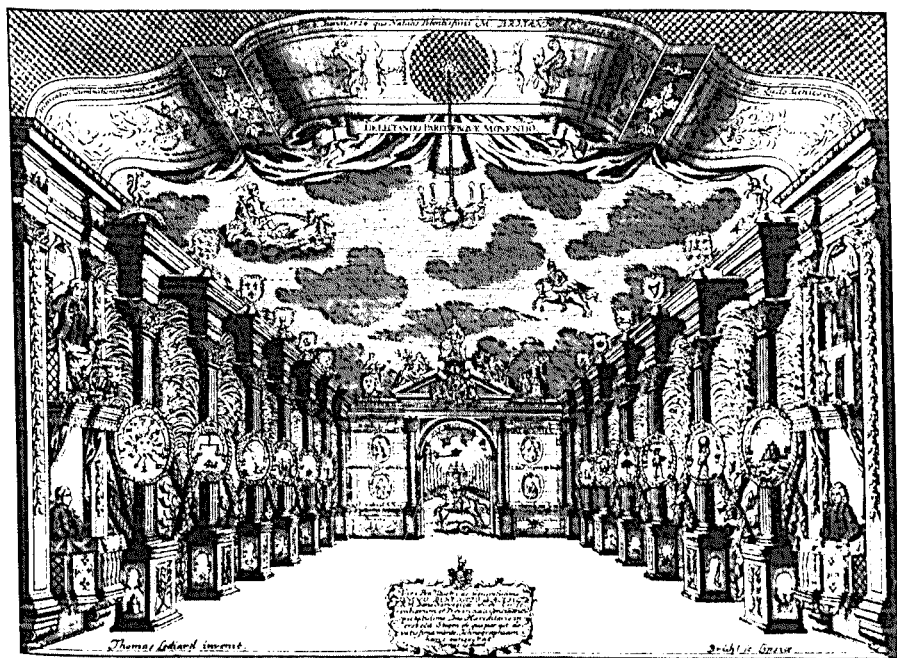
„Royal Academy“, die „Opera of the Nobility“, im
Dezember 1734 mit dem berühmten Kastraten Farinelli
als Adelberto die Oper mehrfach auf.

Auch in Deutschland wurde „Ottone“ bald
nach der Uraufführung gegeben: 1723 bereits
in Braunschweig; im Jahre 1726 brachte
Georg Philipp Telemann, den mit Händel eine
enge Freundschaft verband, „Ottone, Re di
Germania“ unter dem Namen „Otto“ an der

Hamburger Gänsemarktoper heraus. Es mag sein, dass
die Oper aufgrund der aufklärerischen Thematik bei
dem dortigen Publikum auf besonders fruchtbaren Bo-
den gefallen ist, war doch Hamburg vor allem durch das
Wirken des Juristen und Dichters Barthold
Hinrich Brockes zu einem Zentrum der
Frühaufklärung geworden. Mit seinen Freun-
den gab dieser 1724 bis 1726 den „Patrioten“,
die bedeutendste „Moralische Wochenschrift“
in deutscher Sprache, heraus, das Organ, mit
dem die „Patriotische Gesellschaft“ den Ham-
burgern und den auswärtigen Lesern „Die
Botschaft der Tugend“ verkündigte. Sie forderten ihre
Mitbürger zu einer vernünftigen und dem Gemeinwohl

*Hamburger Alsteransicht
mit der Oper am
Gänsemarkt.
Wirkungsstätte so
bedeutender Musiker
wie Reinhard Keiser,
Johann Mattheson,
Georg Friedrich Händel,
Georg Philipp Telemann
Zeichnung von
P. Heinecken, 1726
(Ausschnitt)*





verpflichteten Lebensführung auf, kritisierten übertriebenen Luxus, geistlose Geselligkeit und unsoziales Verhalten. Nachdrücklich traten sie für Verbesserungen in Erziehung und Bildung und die Teilhabe der Frauen an der Aufklärung ein und wirkten dem politischen Desinteresse entgegen. Unterstützt wurde der „Patriot“ durch umfangreiche Werke zur Physikotheologie, Brockes’ „Irdisches Vergnügen in Gott“, vielfältige „Poesie der Niedersachsen“, und seit 1731 durch den „Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten“, der im Laufe des 18. Jahrhunderts zur führenden deutschen Zeitung wurde.

Freilich wurde „Ottone“, wie auch die zahlreichen anderen Opern Händels, in Hamburg nicht in der Form aufgeführt, wie sie in London erklang. Die italienischen Rezitative wurden durch den Librettisten Johann Georg

*Die Bühne der
Hamburger Oper
(Vorderbühne) –
Kupferstich von
Th. Lediard*

Glauche übersetzt und in einer der deutschen Sprache angemessenen Weise von Telemann neu vertont. Auch der von Haym im Londoner Libretto verkürzte Handlungsverlauf insgesamt wurde von Glauche, unter anderem durch die Wiedereingliederung der gestrichenen

Nebenfigur des griechischen Prinzen Isaurus, dramatisch breiter ausgeführt. Die Arien Händels blieben erhalten, nur einzelne Texte wurden neu komponiert: so allein von Telemann zehn Arien, darunter drei für die Figur des Isaurus, der sich ebenfalls in Teofane verliebt und ihre Lage dadurch noch mehr kompliziert. Auch alle übrigen Personen wurden von Telemann mit wenigstens einer eigenen Arie bedacht, auch je eine Arie von Fortunato Chelleri und Leonardo Vinci sowie zwei Instrumentalstücke – eine Sinfonia und ein Ritornell – wurden beigelegt.

An der Hamburger Oper waren nur selten Kastraten engagiert, so dass Telemann die Partien

des Ottone und Adelberto in Baritonpartien verwandelte. Freilich wurde dadurch die eigene Ästhetik der italienischen *Opera seria* aufgebrochen, die Stimmdramaturgie Händels, die den hochrangigsten Personen hohe Stimmen zuordnet, zerstört. Ob dies darüber hinaus aufklärerischem Denken und Geschmack geschuldet war, kann nur vermutet werden – möglich wäre immerhin, dass das Bürgertum in Hamburg den Gesang der Kastraten schon als etwas unnatürlich, abstoßend und unzeitgemäß empfunden hätte. Immerhin jedoch entwickelten Telemann und sein Li-

OTTO,
In einem
Sing-Spiele

Auf dem
Hamburgischen
Schau-Platz

Vorgeführt
Im Jahr 1726,



Gedruckt mit Stromerschen Schriften.

Titelseite des Librettos der
Hamburger Fassung 1726

brettist Glauche durch ihre Bearbeitung, nicht zuletzt auch durch die Neukomposition deutscher Rezitative, eine eigene Ästhetik, die es immerhin wert ist, in Operninszenierungen unserer Zeit, die bekanntlich die Meisterschaft Händels und Telemanns auf dem Gebiet des Musiktheaters mehr und mehr schätzen lernt, von Zeit zu Zeit wiederbelebt zu werden. Das Theater der Landeshauptstadt Magdeburg jedenfalls unternahm zu Beginn der Spielzeit 2001/2002 einen überaus erfolgreichen Wiederbelebungsversuch der Telemannschen Fassung, die ein bedeutendes Dokument nicht nur der Freundschaft zwischen beiden Tondichtern, sondern auch der im frühen 18. Jahrhundert in Deutschland üblichen Ausführungs- und Bearbeitungspraxis musikdramatischer Werke ist.

Aufgrund der Qualität der Musik und des zugrundeliegenden Librettos überrascht es nicht weiter, dass „Ottone“ nach „Rodelinda, Regina de’

Langobardi“ 1921 die zweite Händeloper war, die der Kunsthistoriker Oskar Hagen für die Göttinger Händel-Festspiele übersetzte, bearbeitete, neu einrichtete und musikalisch leitete. So stand „Ottone, Re di Germania“ neben „Rodelinda“, verstanden als Ideendrama, auch am Anfang der bis heute andauernden Händel-Renaissance, jener theater- und musikgeschichtlichen Entwicklung, die die Wiederentdeckung des hervorragenden Musikdramatikers aus Halle im 20. Jahrhunderts mit sich brachte.

Personen.

Otto, König von Teutschland.

Gismonda, verwickelte Königin von Lombardien.

Adelbert, Königl. Prinz von Lombardien.

Matilda, Prinzessin aus Teutschland/des Otto Base.

Theophane, des Griechischen Kaisers Romanus Tochter.

Emirenus, ein See-Räuber/sonst Basilius, der Theophane Bruder.

Ifaurus, ein Griechischer Prinz.

Die Veränderungen des Schauplatzes und Entrées sind in jeder Handlung zu sehen.

Die Music ist von dem Herrn Capell-Meister Händel.

*Personenübersicht im
Libretto der Hamburger
Fassung 1726*

Udo Bermbach

HERRSCHERTUGENDEN UND POLITIK IN HÄNDELS „OTTONE“

Diese Opern
theatralisieren den
Verfall fürstlicher
Tugenden.

Schon in der für Venedig geschriebenen Oper „Agripina“ (1710) ist ein Muster von Politik und politischem Handeln musikalisch in Szene gesetzt, das sich vor allem in Händels in London komponierten Opern, deren Libretti zumeist von Nicola Francesco Haym stammen, weitgehend wiederholt. Ob „Rinaldo“ (1711) oder „Radamisto“ (1720), ob „Ottone“ (1723) oder „Flavio“ (1723), ob „Giulio Cesare“ (1724) oder „Tamerlano“ (1724), ob „Rodelinda“ (1725), „Poros“ (1731) oder „Ezio“ (1732) – all diese Opern thematisieren, direkt oder indirekt, das Verhältnis von Politik, Moral und persönlichen Interessen, sie theatralisieren den Verfall fürstlicher Tugenden angesichts der Verlockungen politischer Macht und Herrschaft und der mit beiden gegebenen Möglichkeiten persönlicher Bereicherung. An historischen Beispielen wird vorgeführt, wie selten das, was die zahlreichen Fürstenspiegel an unabdingbaren Herrscherqualitäten verlangen, in der Wirklichkeit politischen Handelns anzutreffen ist, und umgekehrt zeigt Händel, wie sehr doch Machiavelli Recht hat, wenn er diese schlechte moralische Wirklichkeit als den faktischen Rahmen von Politik bestimmt. So geben der Kampf des deutschen Kaisers Otto II. um Italien und sein Versuch, die römische Kaiserkrone dauerhaft zu sichern, in „Ottone, Re di Germania“ (1723) den historischen Hintergrund für eine komplizierte und eher verwirrende Politintrige ab, in der alle Beteiligten sich gegenseitig durch List und Täuschung, durch Verrat und militärische Manipulationen zu übertrumpfen suchen. Zugleich lässt sich aber auch eine psychologisch differenzierende Personenzzeichnung erkennen, die über ba-

rocke Stereotype hinausführt und auch die Fürstenporträts der nachfolgenden Opern charakterisiert: Otto, der entthront und seiner Braut beraubt werden soll, erweist sich in der Oper als eine vielschichtig angelegte Persönlichkeit. Einerseits willensstark in der Durchsetzung seiner politischen Ziele, ist er andererseits im privaten Bereich ein einfühlsamer und verzeihender Herrscher, dessen emotionale Fähigkeiten vor allem in seinen Liebesbekundungen zu Teofane, seiner Braut, deutlich werden. In seiner Liebe zu ihr lässt er sich durch nichts beirren, ist eher bereit, auf die kaiserliche Macht zu verzichten, als auf eine glückliche private Lebensführung. Im Widerstreit zwischen Staatsräson und privaten Leidenschaften, ein Grundmotiv vieler Händel-Opern, gewinnt der Herrscher hier individuelle, menschlich-sympathische Züge, tritt das zuvor Typisierte eines Fürsten zugunsten der Zeichnung seiner privaten Gefühle und der Individualisierung der Figur zurück.

Diese Individualisierung des Herrschers in Händels Londoner Opern ist Ausdruck einer für das Denken der Zeit typischen, weitreichenden Entwicklung. In ihr reflektiert sich die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts entstehende psychologische Anthropologie einer aufgeklärten, politisch liberalen Philosophie, für die John Locke, der bedeutende politische Denker Englands, stehen mag und die später in der schottischen Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet. Deren Vertreter Shaftesbury, Hutcheson, Hume und Adam Smith differenzieren das Lockesche Konzept einer sensualistischen Erkenntnistheorie, wonach der Mensch seine äußeren Eindrücke zu einem Weltbild verarbeitet, in dem er sich dann kraft der synthetisierenden Leistung seines Verstandes einrichtet. Und sie entwerfen im Anschluss daran eine komplizierte und komplexe Matrix menschlichen Verhaltens, die davon ausgeht, dass dieses Verhalten durch „affects and passions“, durch Affekte und Leidenschaften, gesteuert und festgelegt wird. Aus der Art,

Im Widerstreit zwischen Staatsräson und privaten Leidenschaften gewinnt der Herrscher individuelle, menschlich-sympathische Züge.

wie diese Affekte in der menschlichen Natur kombiniert werden und welches Gewicht ihnen im Parallelogramm der Leidenschaften zukommt, aus der Beobachtung, welche Einzelfeffekte stärker und welche schwächer ausgeprägt sind, ergibt sich die Individualität eines menschlichen Charakters. Aus der je individuellen Einzigartigkeit der Wechselwirkungen aller Leidenschaften untereinander, aus dem gegenseitigen Einwirken von kontrollierbarer Vernunft und emotionaler Passion resultiert die einzigartige Individualität eines jeden, wird jeder menschliche Charakter unverwechselbar geprägt.

Dieses Konzept einer psychologisch fundierten Anthropologie ist auch für die Entwicklung der Oper von weitreichender Bedeutung, weil es die Differenzierung der Personen und ihrer Charaktere nicht nur erlaubt, sondern geradezu erzwingt. Im Falle der Herrscherfiguren tritt nun neben die festen und festgelegten Vorstellungen von der öffentlichen Rolle eines Fürsten ergänzend der Aspekt der individuell-emotionalen Veranlagung. Neben dem öffentlichen Raum wird so ein privater Bereich etabliert, der seinerseits auf den Diskurs über die Fürstentugenden zurückwirkt. Damit aber dringt in den primär strategisch verstandenen und instrumentell angelegten Verhaltenskodex machiavellistisch inspirierter „Fürstentugenden“ ein individualpsychologisches Moment ein, das die strategisch-rationalen Absichten der Mächtigen unvorhersehbar, gleichsam subversiv, durchkreuzt und untergräbt. Trivial ausgedrückt: Wo die stärkste aller Leidenschaften, die Liebe, dominant wird, tritt der Verstand zwangsläufig zurück, wo das Private also ins Öffentliche ungeschützt vordringt, wird dieses durch jenes beschädigt.

Wo die Liebe dominant
wird, tritt der Verstand
zwangsläufig zurück.

Und das hat Folgen auch für die Oper, für ihre Handlungen, für ihre Schlüsse. So folgt das in der *Opera seria* übliche „lieto fine“, etwa in „Ottone“, aber auch in anderen Opern Händels, nicht nur aus der

Fortsetzung Seite 24



Händels Figur war groß;
 und er war etwas unter-
 setzig, stämmig und
 unbehülflich in seinem
 Anstande; sein Gesicht
 aber; dessen ich mich
 noch so lebhaft erinnere,
 als ob ich ihn gestern
 gesehen hätte, war voller
 Feuer und Würde, und
 verrieth Geistesgröße und
 Genie. Er war zufahrend,
 rauh und entscheidend
 in seinem Umgange und
 Betragen; aber ohne alle
 Bösigkeit und Tücke.
 Charles Burney, 1785

Das Händel-Denkmal
 in Westminster Abbey,
 London, von 1761
 mit der falschen Angabe
 von Händels Geburtsjahr
 (1684 statt 1685)

Indem der Herrscher
das „glückliche Ende“
will, vollzieht er
eine Rückkehr
zu den moralischen
Forderungen der alten
Fürstenspiegel.

Konvention, der festgelegten barocken Formstruktur, nicht aus dem musiktheatralischen Systemzwang, ein vorgegebenes Ordnungsschema einzuhalten, sondern resultiert nun auch aus dem affektgeladenen Charakter der Hauptperson, die den machiavellistischen „Tugendkatalog“ hinter sich lässt, ihn übersteigt und sich am Ende als ein einsichtsvoller, der Absicht nach moralisch handelnder Fürst erweist. Indem der Herrscher aus individueller Einsicht und in Übereinstimmung mit seinen persönlichen Affekten und Leidenschaften das „glückliche Ende“ will, vollzieht er so, List der Vernunft, eine Rückkehr zu den moralischen Forderungen der alten Fürstenspiegel. Gegen Machiavellis vermeintliche Modernität ergibt sich aus der Modernität einer individualpsychologisch angelegten Anthropologie eine überraschende musiktheatralische Wende, die freilich ihren Preis verlangt.

Denn Affekte und Leidenschaften konterkarieren die notwendige politische Deziisionsbereitschaft, wie das Beispiel des Königs Otto zeigt, der ein politisch eher schwacher Monarch ist und erst auf Umwegen und unter eigentlich vermeidbaren Opfern das erreicht, was er sich anfangs vorgenommen hat.

Er [Händel] hat mich von meiner Kindheit an bis zum heutigen Tag bezaubert, und da ich so lange sein Schuldner für eine der größten Freuden gewesen bin, deren unsere Natur fähig ist, halte ich es gerade jetzt für meine Pflicht, da es eine Mode geworden ist, ihn zu vernachlässigen, ihn (der mir als Person unbekannt ist) der öffentlichen Liebe und Dankbarkeit dieser großen Stadt zu empfehlen, deren Bewohner mit mir sich so lange an der Harmonie seiner Komposition erfreut haben. Cotsoni [= Cuzzoni], Faustina, Cenosini [= Senesino] und Farinelli haben unser Ohr bezaubert: wir liefen wie die Verrückten hinter ihnen her und traten Parteien für den einen oder den anderen mit ebensolcher Heftigkeit bei, als ob der Staat auf dem Spiel stehe. Ihre Stimmen waren wirklich angenehm für das Ohr; aber es war Händel, der sie überzeugend machte; es war seine Komposition, die die Seele berührte und uns in die verrückten Extreme der Parteienwut für die einzelnen Darsteller trieb. Sein Einfluß herrschte, obwohl seine Macht unsichtbar war; und der Sänger hatte den Ruhm und den Profit, während das arme, aber stolze Los des vergessenen Meisters das unbemerkte und fast unbelohnte Verdienst war.

J. B. („London Daily Post“ vom 4. April 1741)



*Francesco Bernardi, gen. Senesino (um 1680 – um 1750), berühmter Altkastrat
Schabkunst von van Haecken, 1735, nach Thomas Hudson*

Ute Poetzsch

DIE INTERPRETEN DER „OTTONE“-AUFFÜHRUNGEN IN LONDON UND HAMBURG

Einige der Sänger, die die Uraufführung der neuen Oper „Ottone, Re di Germania“ im Januar 1723 sangen, hatte Georg Friedrich Händel 1719 in Dresden gehört, als sie in der Oper „Teofane“ von Antonio Lotti mitwirkten, die anlässlich der Hochzeit des sächsischen Kronprinzen mit der österreichischen Prinzessin Maria Josepha aufgeführt wurde. Die Sänger, die Händel zum Herbst 1720 nach London verpflichten konnte, waren der Mezzosoprankastrat Francesco Bernardi, genannt Senesino, die Sopranistin Margherita Durastanti und der Bassist Giuseppe Maria Boschi. Sie sangen in der Uraufführung von Händels „Ottone“ in London den Ottone (Senesino), die Gismonda (Durastanti) und den Emireno (Boschi). Hinzu kamen Gaetano Berenstadt (Alt) als Adelberto und Anastasia Robinson (Alt), die bereits seit 1715 mit Händel zusammenarbeitete, als Matilda. Die Partie der Teofane sollte die Sopranistin Francesca Cuzzoni übernehmen, auf deren Ankunft in London man mit der Premiere wartete. Kurz nach ihrer Ankunft muss sich eine Szene zwischen ihr und Händel abgespielt haben, die in einer bekannten Anekdote überliefert wurde, die bereits Händels erster Biograph John Mainwaring mitteilte. Die Sängerin führte sich als große Diva ein, die sie auch gewesen sein muss, und weigerte sich, eine bestimmte Arie der für sie bestimmten ersten Partie in einer Oper Händels, eben in „Ottone“, zu singen. Händel beendete den aus der Weigerung resultierenden Wortwechsel mit dem Hinweis, dass er wisse, dass sie „eine leibhaftige Teufelin“ sei – sie solle aber auch wissen, dass er „Beelzebub, der Teufel Obrister [Haupt]“ sei. Danach habe er sie umfasst, um ihr zu bedeuten, dass

*Francesca Cuzzoni (um 1698–1770),
Sängerin. Sie debütierte als Teofane am
12. Januar 1723 in Händels „Ottone“
und blieb in den nächsten Jahren
seine Primadonna*
Stich von J. Caldwell



er sie bei weiteren Weigerungen aus dem Fenster werfen würde. Dieser Vorfall soll zur Folge gehabt haben, dass die „Teufelin“ Cuzzoni sich nicht mehr gegen ihren „Chef“ auflehnte. Das mit Francesca Cuzzoni vollständige Ensemble von Spitzensängern blieb nur bis zur nächsten Uraufführung zusammen, zu der der Oper „Flavio“. 1726 verließen Durastanti, Berenstadt und Robinson das Ensemble. Für sie kamen Anna Dotti, Antonio Baldi und Livia Constantini, die die Wiederaufführung von „Ottone“ im Jahr 1727 sangen. Bei einer weiteren Wiederholung 1733 stand als einzige Sängerin der Erstbesetzung wieder Margherita Durastanti als Gismonda auf der Bühne. Senesino, Cuzzoni und Boscchi blieben bis 1728 die wichtigsten Interpreten in den Opern Händels. Sie sangen in den Uraufführungen u.a. von „Tamerlano“, „Giulio Cesare“, „Admeto“, „Alessandro“ und „Riccardo I.“.

Für die Hamburger Aufführungen ab 1726 ist nicht vollständig bekannt, wer in den Opern Händels auftrat. Doch werden es wie in London die besten Sängerinnen und

Sänger gewesen sein, diejenigen, die den Kern des Ensembles bildeten und oft über viele Jahre hinweg in Hamburg engagiert waren. Denn die Verhältnisse des Opernbetriebes in London und Hamburg in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts ähneln sich; sie waren in Bezug auf das künstlerische Personal relativ stabil. In den Jahren von 1726 bis 1729, in denen „Otto“ und „Richard I.“ aufgeführt wurden, waren die herausragendsten Sängerinnen Margaretha Susanna Kayser (Sopran), die nach einem Engagement in Kopenhagen seit 1724 wieder in Hamburg war und einige Jahre später die Leitung der Oper übernahm, und Dominica Polone (Mezzosopran), die seit 1724 in Hamburg auftrat und bis 1729 blieb. Die Schwestern Monjo (Sopran) waren von 1722 bis zur Schließung des Opernhauses 1733 engagiert. Der wichtigste Tenorist der Hamburger Oper Hinrich Möhring trat im Frühjahr 1722 erstmals auf. Nachdem die Oper geschlossen worden war, sang er weiterhin in Telemanns Konzerten. 1741 übernahm er als Nachfolger von Johann Gottfried Riemschneider, einem Hallenser, der 1729 für eine Spielzeit mit Händel nach London ging, die Leitung der Musik am Dom. Wie sein Kollege Möhring ist er erstmals 1722 in Hamburg nachzuweisen. Bereits 1719 kam Ernst Carl Ludwig Westenholz, wie Riemschneider Bassist, nach Hamburg, von wo aus er mit Margaretha Susanna Kayser's Truppe nach Kopenhagen ging. Nach seiner Rückkehr blieb er bis zur Schließung des Opernhauses in Hamburg. Alle diese Sänger hatten vor 1726 mindestens in einer Händel-Oper gesungen. Daher darf vermutet werden, dass sie das Kernensemble bildeten, das in der Oper „Otto“ auftrat. Die handelnden Personen könnten daher von folgenden Interpreten dargestellt worden sein: Otto – Riemschneider oder Westenholz, Gismonda – Kayserin (?), Adelberto – Westenholz oder Riemschneider, Matilda – Polone, Theophane – Monjo d.Ä. (?), Isaurus – Möhring. Emirenus wurde vielleicht von dem Bassisten Bahn gesungen, der 1725 bereits in „Tamerlan“ mitgewirkt hatte.

Ihr lukullisches
Vorprogramm

KAMPFMANN ADVERTISING



*Für
Theater-
Gourmets
immer
etwas Feines
auf der
Gabel.*

*Der Appetizer vor
dem Stück:
Feine Küche und ein
außergewöhnliches
Ambiente zu Beginn
eines festlichen Abends.*

Stadthallen-Restaurant

Karlsruhe • Am Festplatz 4 • 0721/377777

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti,
YSL, Kapraun, Christ, Gimo's

JE LEDER, JE LIEBER.

Herrenstraße 22 • Karlsruhe • Tel. 2 52 32

Ludger Körntgen

DIE „GRIECHIN“ THEOPHANU

Schon wenige Jahre nach der Kaiserkrönung Ottos I. hatten seine Gesandten in Byzanz um eine Prinzessin als Braut für den Thronfolger geworben, der wohl zur Vorbereitung einer solchen Hochzeit am Weihnachtstag des Jahres 967 in Rom zum Mitkaiser gekrönt wurde. Vor allem Interessenkonflikte in Süditalien verzögerten aber eine Übereinkunft, bis der energische Kaiser des byzantinischen Reichs, Nikephoros II. Phokas, gestürzt wurde. Der Usurpator Johannes Tzimiskes suchte jetzt den Ausgleich mit dem Westkaiser und ging auf die ottonische Brautwerbung ein. Dass er keine „purpurborene“, d. h. im Purpursaal des Palastes von Konstantinopel zur Welt gekommene Prinzessin in den Westen sandte, stellte keine Herabstufung der ottonischen Seite dar, denn mit Theophanu kam eine Nichte des neuen Kaisers, der ja ebenfalls nicht aus kaiserlicher Familie stammte.

Über Jugend und Erziehung der Braut haben wir keine Nachricht, weshalb wir über die literarische Bildung, die Theophanu als Angehörige einer der vornehmsten byzantinischen Familien genossen hatte, nur spekulieren können. Bei der Heirat im Jahre 972 war sie mit etwa 12 oder 13 Jahren eine für damalige Anschauung gerade erwachsene Frau; ihr Bräutigam, der schon zum König und Kaiser gekrönte Thronfolger Otto II., war etwa vier bis fünf Jahre älter. Die Hochzeit wurde unter liturgischer Leitung des Papstes, der Theophanu wohl auch zur Kaiserin krönte, am Sonntag nach Ostern mit großem Prunk in Rom gefeiert. Ihre reiche Ausstattung wurde in einer prachtvollen Urkunde festgehalten. Nach byzantinischem Vorbild auf purpurartig gefärbtem Pergament geschrieben und mit Symbolen herrscherlicher

Macht geschmückt, ist die sogenannte Heiratsurkunde der Theophanu ein Zeugnis für die eigenständige Weise, in der ottonische Buchmaler und Schreiber byzantinische Anregungen aufgriffen und in die aufblühende ottonische Kultur integrierten. Hochwertige Vorbilder konnten ottonische Werkstätten etwa in Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten finden, die mit einem Brautschatz, der die Zeitgenossen besonders beeindruckte, in den Westen kamen. Bisher ist es allerdings nicht gelungen, byzantinische Arbeiten aus dem 10. Jahrhundert mit Theophanu in Verbindung zu bringen; byzantinische Kultur war auch schon vor der kaiserlichen Hochzeit vor allem über Süditalien in den Westen vermittelt worden.

Trotz des unbestreitbaren kulturellen Ost-West-Gefälles kam Theophanu jedenfalls nicht in ein Land, das sich ihr nur als abweisende, selbstgenügsame Fremde ohne jede Aufnahmebereitschaft für die kulturellen Gewohnheiten der „Griechin“ präsentiert hätte. Zwar verwendet Odilo von Cluny diese Bezeichnung mit negativem Beiklang, doch konnte man das am Ende des 10. Jahrhunderts ebenso als Reverenz an Herkunft, Bildung und fremdartigen Glanz der Kaiserin verstehen. Auch spätere Kritik reformorientierter Mönche, Theophanu habe durch ungewohnten Aufwand vor allem bei ihrer Kleidung die Frauen des ottonischen Reichs zum Luxus verführt, arbeitet wohl im Wesentlichen mit Stereotypen, die im Westen über die griechische Kultur im Umlauf waren, und gibt sicher kein Urteil wieder, das zur Lebenszeit der Kaiserin vorherrschend gewesen wäre.

Theophanu brachte
kein Netz von
Beziehungen und
Besitzungen mit.

Die „Fremdheit“ der jungen Kaiserin hatte vor allem in einer Hinsicht Konsequenzen: Im Unterschied zu ihrer Schwiegermutter Adelheid brachte sie kein Netz von Beziehungen und Besitzungen mit, das ihr in der ottonischen Herrschaftsordnung einen eigenen Stand hätte geben können. Theophanu war vielmehr ange-

wiesen auf die Ressourcen des Kaisers, denen sie nichts hinzufügen konnte und aus denen auch ihre eigene Ausstattung stammte. Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass die Kaiserin vor allem gemeinsam mit ihrem Gemahl in Erscheinung trat und dass eigene Akzente und Schwerpunkte ihrer Präsenz zu Lebzeiten Ottos II. nicht zu erkennen sind. Auch ihre Aufgabe bestand nicht zuletzt darin, die genealogische Kontinuität zu sichern, doch setzte die Folge ihrer Geburten erst mehrere Jahre nach der Heirat ein. Zunächst brachte Theophanu drei Mädchen zur Welt, von denen zwei, Sophia und Adelheid, ottonischen Frauenkonventen in Sachsen übergeben wurden, während die dritte, Mathilde, später den Pfalzgrafen Ezzo heiratete. Eine vierte Tochter starb bald nach der Geburt, bevor im Jahr 980 der ersehnte Thronfolger Otto III. zur Welt kam.

Die Verbindung zum byzantinischen Kaiserhaus konnte Theophanu nicht lange sichern, denn schon im Jahr 976 war ihr Onkel, der Kaiser Johannes Tzimiskes, gestorben; vielleicht war er sogar im Zusammenhang eines Machtkampfes der führenden Familien ermordet worden. Diese Ereignisse brachten auch neue Unruhe in die politischen Verhältnisse Süditaliens, in die auch der Westkaiser wieder stärker einbezogen wurde.

Gegen die aus Sizilien herandrängenden Araber erlitt Otto II. eine katastrophale Niederlage; in der Umgebung eines lothringischen Bischofs, der die Expedition mitgemacht hatte, wurde später kolportiert, die Kaiserin habe ihren Mann noch verspottet und die Überlegenheit der Araber gepriesen. Ob das mehr war als üble Nachrede eines politischen Gegners, lässt sich nicht entscheiden; in der umfassenden Perspektive ihrer Präsenz und ihres Agierens über den Tod des Kaisers hinaus zeigt sich Theophanu jedenfalls nicht als „griechische“, sondern als ottonische Kaiserin, die sich ganz in den Bahnen ottonischer

Die Verbindung zum byzantinischen Kaiserhaus konnte Theophanu nicht lange sichern.



*Christus krönt
Kaiser Otto II.
und Theophanu,
Paris*

Herrschaftspraxis bewegt. Dass sie nach ihrem frühen Tod im Jahr 991 gerade im Kölner Kloster St. Pantaleon begraben wurde, sollte man nicht als späte „Rückkehr“ der Griechin unter den Schutz eines heimischen Heiligen verstehen. Ihrem Sohn Otto III. hat die Kaiserin nach Thietmars Worten die Herrschaft „mit männlicher Wachsamkeit“ bewahrt. Dazu bedurfte es der Fähigkeit zu entschlossenem Handeln, die sie gemeinsam mit der Schwiegermutter unter Beweis stellte, und vielleicht mehr noch der Verankerung und Akzeptanz in der ottonischen Herrschaftsordnung, die beiden Kaiserinnen die Möglichkeit zu eigenständigem Handeln gab.

Ihrem Sohn Otto III.
hat die Kaiserin
die Herrschaft
„mit männlicher
Wachsamkeit“ bewahrt.

TEOFANE

paricles



Kostümfigurine
Teofane



Kostüm
Teofane

Janina Uhlir

Teofane, Kostümfigurine von Claudia Rühle

VOM KAISER ZUM KONZERNCHEF ODER: EINE BAROCKE SEIFENOPER

Ralf Nürnberger im Gespräch

Ist „Ottone, Re di Germania“ die erste Händel-Oper, die Sie inszenieren?

Ja. Viele haben mich gewarnt, es sei besonders schwierig durch die ABA-Form der barocken DaCapo-Arie. Da hat man mir furchtbar Angst gemacht, wie kompliziert das wäre durch diese Form von Anfang, Mittelteil und Wiederholung des Anfangs und die daraus resultierende Statik. Aber ich finde, wenn man da eine dramatische Struktur darüber legt wie über ein Rezitativ auch, dann funktioniert das schon.

Sie müssen also nicht jedes Mal die Drehbühne kreisen lassen, wenn die Wiederholung des A-Teils einsetzt?

Nein, das muss ich nicht. Was das Bühnenbild betrifft, so haben wir uns für einen eher kammerspielartigen Raum entschieden, einen modernen Raum, eine Art Konzernzentrale. Wir verzichten auf technischen Schnickschnack, und ich mache eigentlich in der Regieführung keinen Unterschied zwischen Rezitativ und Arie, sondern es liegt ein durchgehendes Spiel im Sinne eines zügigen Handlungsablaufes über der Musik.

Wir haben uns für einen eher kammerspielartigen Raum entschieden.

Sie inszenieren „Ottone“ so, wie Sie jede andere Oper auch angehen würden, nicht unter Berücksichtigung barocker Formen?

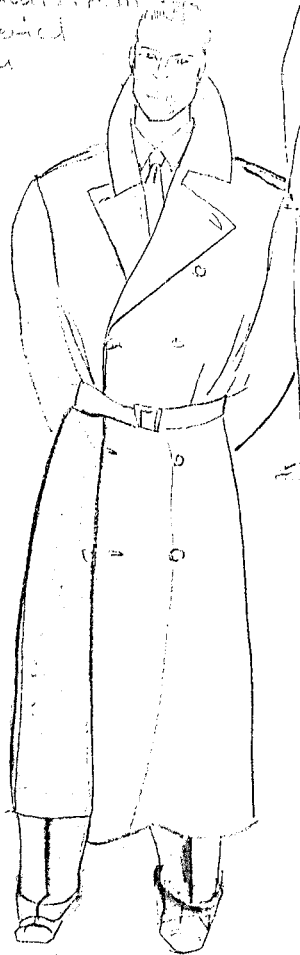
Was sollte mir das heute bringen, barocke Formen zu berücksichtigen? Ich bin ursprünglich Schauspiel-

OTTONE

Wattensackel aus
gequiltetem
Isolierstoff
grau

Pyjama

Dunkelbrauner
Anzug
Halskettengrau



Pinus & Co. Berlin

Ottone, Kostümfigurine von Claudia Rühle

Regisseur und gehe vielleicht anders mit der szenischen Arbeit, der Personenführung um als mancher Opern-Regisseur.

Ich finde die Figurenkonstellationen interessant, wenn man einfach nur den Text liest, sogar ausgesprochen modern. Das barocke Lebensgefühl weist durchaus Parallelen zu demjenigen unserer Zeit auf, diese ganze zögernde Haltung, dieses Gemenge zwischen Rationalität und Emotion. Es sind fast Figuren wie aus einer Fernsehserie in ihrer ganzen Befindlichkeit, ihrer Art zu agieren.

Aus „Ottone“ wird sozusagen die Otto-Konzern-Zentrale?

Daraus wird „Die Guldenburgs“ oder so etwas ähnliches. Schon etwas internationaler, aber ich versuche eine Geschichte zwischen diesen Figuren zu erzählen.

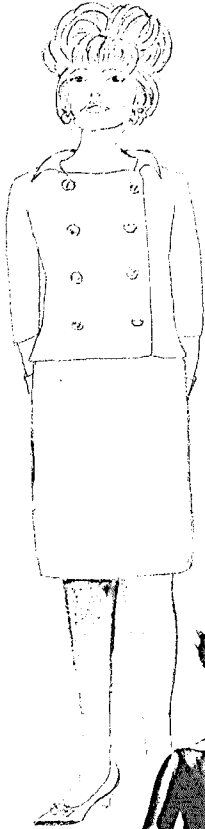
Die Story ist etwas kompliziert. Ottone soll Teofane heiraten, hat sie aber noch nie gesehen.

Vielleicht einmal ein Bild von ihr, jedenfalls hatten die zwei noch keinen näheren Kontakt zu einander. Es ist eine klassische Intrigengeschichte, nicht komplizierter oder weltfremder als eine Folge aus „Dallas“ oder „Denver Clan“. Zum einen sind es einfach private Beziehungskisten, zum anderen geht es auch um Macht, also im Grunde eine richtige Seifenoper-Story. Durch die aufeinanderprallenden, im Grunde sehr brüchigen Figuren, die spannenden Situationen, die Musik ist es geradezu ein moderner Theaterabend von unglaublicher Aktualität. Gleichzeitig ist es ganz im barocken Sinne eine Art Welttheater. Ganze Weltreiche stehen hinter den Figuren, die da miteinander ringen, und doch sind es private Geschichten. Diese Mischung hat mich interessiert.

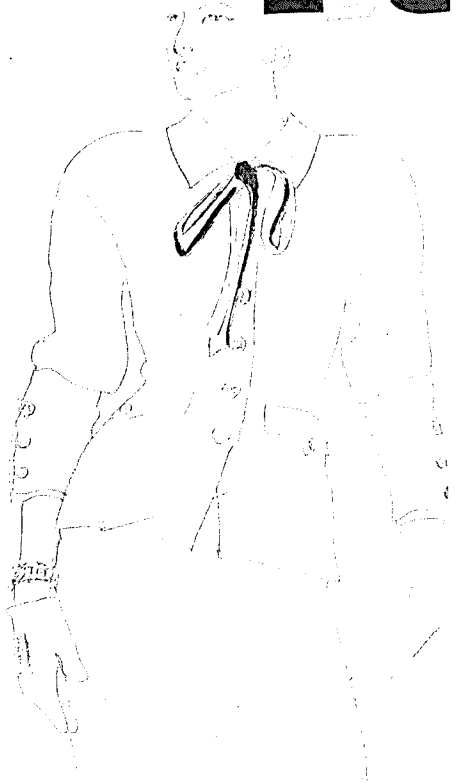
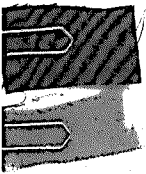
Gleichzeitig ist es ganz im barocken Sinne eine Art Welttheater.

Fortsetzung auf Seite 42

GISMONDA



Pauche
groß mit
Bettsteinen



Gismonda

Gismonda, Kostimfigurine von Claudia Rühle

ADELBERTO



Adelberto, Kostümfigurine von Claudia Rühle

Mit Mutter Gismonda als Oberhexe Joan Collins? Das hört sich ja sehr unterhaltsam an.

Wir versuchen mit allen Mitteln, die uns zu Gebote stehen, gepflegte Langeweile zu vermeiden.

Wie würden Sie die Figuren in „Ottone“ charakterisieren? Sind sie schwarz-weiß gezeichnet?

Nun ja, die Charakterfestigkeit von Adelberto und Gismonda tendiert nicht in Richtung Heiligkeit, das sind Intriganten, die eine Schandtat nach der anderen begehen. Aber Otto ist auch nicht der strahlende Held. Statt sein Schwert in die Hand zu nehmen, singt er eine halbe Stunde, wie traurig er ist, dass er Teofane nicht sehen kann. Also, da ist schon ein deutliches Zögern zu spüren. Wir erleben da sozusagen einen Konzernherrn, der mal zögert, der sich von der eigenen Kusine hinters Licht führen lässt, obwohl er es besser wissen müsste. Es ist ja nicht so, dass Konzernherren immer den Überblick über alles hätten.

Wie sieht Ihr Verhältnis zu Händels Musik aus? Besondere Liebe – oder Barockmusik wie jede andere auch?

Es gibt bei Händel wunderbare Arien, die man sich nach der Probe auch noch mal privat anhört, weil sie so schön sind. Vor allem ist es eine ausgesprochen Bühnentaugliche Musik. .

Das liegt wohl auch daran, dass Händel in London die Rezitative stark gekürzt hat?

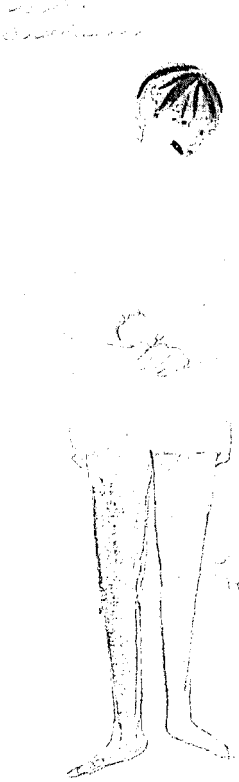
Es gibt bei Händel schon auch Rezitative, die zweieinhalb Minuten lang sind. Die Rezitative müssen schon sein. In ihnen vermittelt sich die Intrige, die Handlung, während die Arien die reflektierenden Elemente der Oper sind. Bei „Ottone“ finde ich den An-

Fortsetzung auf Seite 45

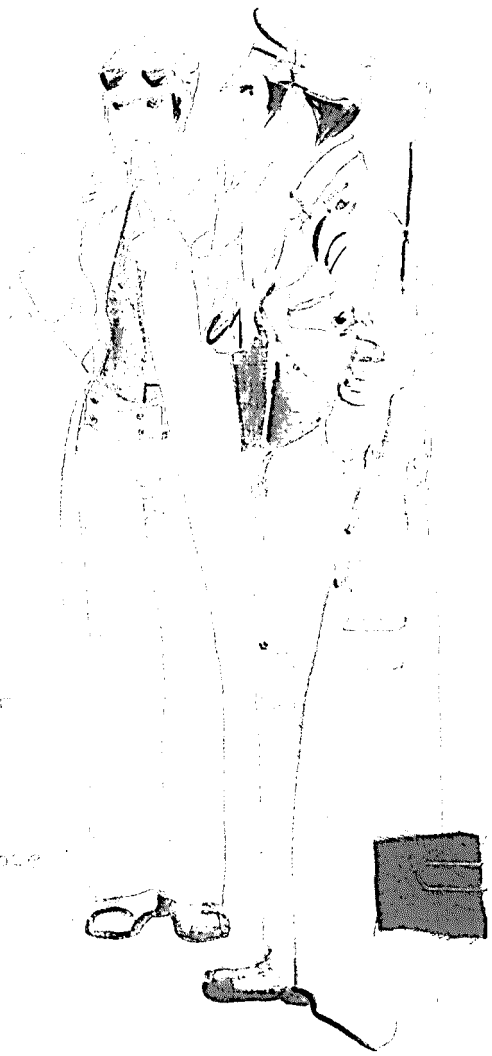
MATILDA



Handwritten notes in German, including the word 'Kleid' (dress) and other illegible scribbles.

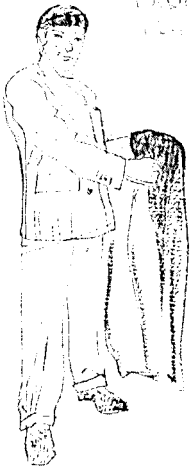


Handwritten notes in German, including the word 'Kleid' (dress) and other illegible scribbles.



Matilda, Kostümfigurine von Claudia Röhle

EMIRENO



Emireno, Kostümfigurine von Claudia Röhle

teil der Rezitative in der Tat nicht besonders groß im Vergleich zu anderen Händel-Opern.

Im Gegensatz zur partiturgetreuen Wiedergabe etwa auf CD-Einspielungen sind in der Bühnenfassung Ihrer Inszenierung erhebliche Eingriffe notwendig geworden. Worin bestehen diese?

Das Werk hat ungekürzt 3 Stunden und 15 Minuten reine Spieldauer, dazu kämen zwei Pausen, dann wären wir bei ungemütlichen vier Stunden. Das macht einige konsequent durchgeführte Striche im Sinne einer stringenten Bühnenhandlung, einer logischen Erzählweise notwendig. Ich habe mit dem Dirigenten, Charles Farncombe, der sehr kooperativ war, darüber gesprochen. Er sagte: „Mr. Nürnberger, I'm a very practical man.“ Er hat das schon einmal gemacht und konnte mir gute Strichvorschläge für eine dramaturgisch konzise Darstellung des Handlungsgefüges machen.

Die Handlung spielt ursprünglich in und um Rom im 10. Jahrhundert. Hat der historische Hintergrund für Sie eine Rolle gespielt?

Nein, das hat für Händel ebenfalls nur eine marginale Rolle gespielt. Er und seine Librettisten haben sich eine Geschichte zusammengebastelt aus historischen Vorgängen, die sie verändert haben, wie sie sie brauchten, um auf der Bühne eine spannende Geschichte zu erzählen. Das ist völlig legitim. Bei Shakespeare oder Schiller ist das ja genauso. So vermengen sich in der Oper zum Teil historische Fakten, die sich eben nicht nur auf Otto II., sondern ebenso auf seinen Vater, Kaiser Otto den Großen, beziehen. Es geht ja nicht um eine naturalistische Nacherzählung historischer Fakten, sondern um eine eigenständige künstlerische Aussage.

Es geht nicht um eine naturalistische Nacherzählung historischer Fakten.

Gibt es etwas, das die Inszenierung einer Barockoper unterscheidet von der Inszenierung späterer Stücke?

**Meine Inszenierung
hat einen durchaus
heiter-ironischen
Grundton.**

Ich inszeniere eigentlich alles so, dass ich frage, was steckt in den Figuren drin, welche Möglichkeiten liegen in der Musik? Jede Musik stimmt einen anders, die eine stimmt einen eher elegisch, die andere frech. Händel stimmt mich eher lustig und frech, die Musik ist munter und agil. Es gibt natürlich auch elegische Arien, aber im Großen und Ganzen wird man leichtsinnig bei Händels Musik. Daher hat meine Inszenierung einen durchaus heiter-ironischen Grundton. Ich würde an Wagner nicht anders herangehen, ich würde aber auf andere Ideen kommen, wenn ich mir die Musik 20-mal angehört habe. Für mich ist das Wesentliche, Theater zu machen, bei dem niemand einschläft.

Das Interview führte Barbara Winter.

Rennter-DeinForm

Durchblick?



schoppe karlsruhe

Vorsorge, Förderrente,
Erwerbs- und Berufsunfähigkeit...

...verschaffen Sie sich Klarheit!
Ihr Berater entwickelt mit Ihnen Ihr
ganz persönliches Gesamtkonzept.

Sprechen Sie jetzt mit uns:
Treffpunkt VorsorgeCheck
– in Ihrer Filiale.

Ihr Ziel: *Weg*



Besuchen Sie unsere neue homepage
www.volksbank-karlsruhe.de

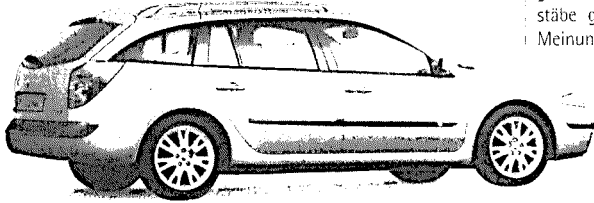


CRÉATEUR D'AUTOMOBILES

RENAULT LAGUNA

Der neue Laguna –
derzeit sicherster PKW
nach NCAP-Norm!

Erstes Auto mit fünf Sternen
Der neue Renault Laguna hat als erstes
und bisher einziges Fahrzeug auf der
Welt in der ADAC-Crash-Anlage in
Landsberg im Euro-NCAP-Crashtest
die Maximalwertung von 5 Sternen er-
zielt. Journalisten, Craschexperten und
Unfallmediziner waren von dem Ergeb-
nis beeindruckt. Renault hat für die
gesamte Automobilbranche neue Maß-
stäbe gesetzt, so war die einhellige
Meinung der Experten.



www.renault-lang.de

AUTOHAUS LANG

Kunden- und Verkaufszentrum Am Ostring
Weinweg 22 • 76131 Karlsruhe • Tel. 96 25 00

Quellen

Texte

Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. – Udo Salzbrenner: „Ottone, Re di Germania“ – ein Fürstenspiegel der Frühaufklärung, Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Udo Bernbach: Herrschertugenden und Politik in Händels „Ottone“, Auszug aus „Die Verwirrung der Mächtigen“, in: Udo Bernbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1997. – Ute Poetzsch: Die Interpreten der „Ottone“-Aufführungen in London und Hamburg, in: Georg Friedrich Händel/Georg Philipp Telemann, „Otto“, Programmheft Nr. 1 des Theaters der Landeshauptstadt Magdeburg, Spielzeit 2001/2002 (Red.: Udo Salzbrenner, Der Beitrag wurde zur Verfügung gestellt vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung im Kulturamt der Landeshauptstadt Magdeburg). – Ludger Körntgen: Die „Griechin“ Theophanu, in: *Otto der Große, Magdeburg und Europa* (eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27. August bis 2. Dezember 2001, Katalog der 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt), hrsg. von Matthias Puhle, Band 1, Essays, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2001. – Vom Kaiser zum Konzernchef oder Eine barocke Seifenoper. Ralf Nürnberger im Gespräch (Interview mit Barbara Winter), Originalbeitrag für dieses Programmheft. – J. B. (London Daily Post) vom 4. April 1741, in: Georg Friedrich Händel, „Xerxes“, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1995/96 (Red.: Anette Unger, Hanspeter Krellmann).

Bilder

Titelbild: Georg Friedrich Händel, Gemäldekopie nach Thomas Hudson, um 1745
Werner Rackwitz: „Il caro Sassone“. Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1988. – *Otto der Große, Magdeburg und Europa* (eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27. August bis 2. Dezember 2001, Katalog der 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt), hrsg. von Matthias Puhle, Band 2, Katalog, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2001. – CD-Booklet zu Georg Friedrich Händels „Ottone, Re di Germania“, *Harmonia mundi France* (HMU 907073.75). – Georg Friedrich Händel/Georg Philipp Telemann: „Otto“, *Oper in drei Akten nach einem Libretto von Stefano Benedetto Pallavicini in der Übersetzung von Johann Georg Glauche*, HWV 15/TWV 22: 3, Textdruck-Faksimile. Mit einem Nachwort von Bernhard Jahn, hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung im Kulturamt der Landeshauptstadt Magdeburg 2001. – Kostümfiguren von Claudia Rühle, Badisches Staatstheater Karlsruhe 2002.

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie das Benutzen von Mobilfunk-Telefonen sind während der Aufführung nicht gestattet.

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 2001/2002 – Nr. 13

Programmheft zu

Ottone, Re di Germania

Dramma per musica in drei Akten von Georg Friedrich Händel

Premiere am 23. Februar 2002 im Kleinen Haus

(im Rahmen der 25. Händel-Festspiele Karlsruhe)

Musikalische Leitung: Charles Farncombe – Inszenierung: Ralf Nürnberger

Bühnenbild: Heinz Balthes – Kostüme: Claudia Rühle

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Grafischer Entwurf: Christian Floeren

Herstellung: medialogik, Durmersheimer Straße 21, Karlsruhe, Telefon 07 21/53 12-992

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting Karlsruhe, Telefon 07 21/70 78 02, Fax 07 21/78 57 03

Schöpf

**Festliche Augenblicke -
bezaubernd
und unvergesslich!**

Bei Schöpf erwartet Sie
eine riesige Auswahl an
traumhaft schönen Abend-
und Cocktail-Modellen.
Kommen Sie vorbei
und lassen Sie sich
ein wenig verzaubern.



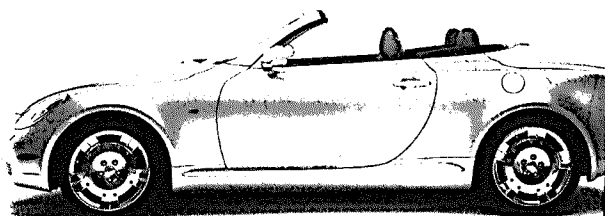
SEIT 1899

**Schöpf
Karlsruhe
Schöpf**

IHR MODEHAUS
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

 LEXUS



Der Lexus sc430

„Dieses Interieur regt die Sinne an – Sehen, Riechen, Fühlen: alles ein Genuss.“
(auto motor und sport, 4/2001)

Ein einzigartiges Fahrerlebnis verspricht der Lexus sc430 mit seinem souveränen 4,3-Liter-V8-Motor (208 kW/283 PS) und samtweicher 5-Stufen-Automatik. Ob offenherzig oder hochgeschlossen, entscheiden Sie nach Lust und Laune. Denn sein Leichtmetalldach ist auf Knopfdruck in 25 Sekunden elektrisch versenkbar.

Der Lexus sc430. Ein sinnliches Erlebnis: ab jetzt bei uns!

Lexus Forum Ettlingen

Autohaus Zimmermann GmbH • Ihr Ansprechpartner: Thomas Schubert
Schleinkofer Straße 2 • 76275 Ettlingen • Telefon 0 72 43/32 05-45

Sinneslust

**Nach großem
Erfolg mit
420.000
Besuchern
Wiederauf-
nahme in
der 20.
Spielzeit.**

A black and white illustration of a woman in traditional German folk costume, including a hat and a long, buttoned-up jacket with a dark sash. She is holding a large banner on a metal frame. The banner features the text 'Das FÄCHERBAD KARLSRUHE' in a stylized font, a decorative fan-like graphic, and 'und seine Gäste' below it.

**Das
FÄCHERBAD
KARLSRUHE**
und seine Gäste

Ein Genuß für
Singles und die ganze Familie.

**Öffnungszeiten
Sport+Freizeitbad:**

Mo 18-22.15 Uhr
Di-Do 6-22.15 Uhr
Fr+Sa 9-23.15 Uhr
So 9-19 Uhr

**Öffnungszeiten
Sauna Paradies:**

Mo+Di 14-22.15 Uhr
Mi+Do 9-22.15 Uhr
Fr+Sa 9-23.15 Uhr
So 9-19 Uhr
(nur Frauen: Mi ganztags, Fr 9-14 Uhr)

Eintrittspreise (ab 1.1.2002)

Sport+Freizeitbad:

ohne Sauna-Paradies mit Sauna-Paradies
ab € 3,00 / 1,80 ab € 8,40 / 5,25

Am Sportpark 1, 76131 Karlsruhe-Nordost
Telefon 0721/96701-0, E-mail: info@faecherbad.de

KVV Tram 4 und S2