

1759 HAN  
04671

Georg Friedrich Händel  
Georg Philipp Telemann

OTTO



theater magdeburg

der landeshauptstadt





Dieses Theater  
ist Mitglied im  
Deutschen  
Bühnenverein

**Mut zum Überleben?**

Nicht, wenn es um  
**Ihre Rente geht!**



**Volksbank Magdeburg eG**

OTTO

*Oper in drei Akten von*

*Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann  
(Hamburger Fassung von 1726)*

*Libretto von Nicola Francesco Haym nach Stefano Benedetto Pallavicino  
Deutsche Rezitative von Johann Georg Glauche*

OTTO,

In einem

Sing-Spiele

Auf dem

Hamburgischen

Schau-Platz

Vorgestellet

Im Jahr 1726.



---

Gedruckt mit Stromerschen Schriften.

Spielzeit 2001/2002

## DIE HANDLUNG

Die Handlung spielt in und um Rom im 10. Jahrhundert nach Christus. Berengar, selbsternannter König von Italien, ist tot. Seine Witwe Gismonda hat beschlossen, dass ihr Sohn Adelbert das Regierungsamt seines Vaters übernehmen soll, obgleich der deutsche Kaiser Otto II., der Sohn Ottos des Großen, sowohl Mutter wie Sohn vorher gezwungen hatte, sich deutschem Recht zu unterwerfen. Otto selbst ist unterwegs nach Rom, um durch die Heirat mit Theophane, der Tochter des Kaisers Romanus, eine Allianz mit dem oströmischen Reich herbeizuführen. Adelbert ist mit Ottos Kusine Matilda verlobt, liebt aber heimlich Theophane, die er einst in Konstantinopel sah; sie jedoch kennt ihn nicht.

### ERSTER AKT

Gismonda und Adelbert erfahren, dass sich Ottos Ankunft in Rom verzögert hat, weil er bei seiner Fahrt übers Meer auf den Seeräuber Emirenus gestoßen ist. Von seiner Mutter gedrängt, macht sich Adelbert diese Verzögerung zunutze. Er heißt Theophane in Rom als Otto II. willkommen, von dem er weiß, dass Theophane ihn nie gesehen hat. Doch Theophane besitzt ein Bildnis von Otto, 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. Begleitet wird Theophane von dem höheren Staatsbeamten Isaurus, der heimlich in Theophane verliebt ist. Er hofft, mit Hilfe von Intrigen noch zu seinem Ziel zu kommen.

Otto landet an der italienischen Küste mit Emirenus als Gefangenen. Von Matilda erfährt er, dass Adelbert entgegen der früheren Abmachung zum König von Italien ernannt worden ist. Matilda ist über Adelberts Verrat empört und verspricht Otto, ihm mit einem Angriff auf Rom zu helfen, doch weiß sie nicht, ob sie wirklich aufhören kann, Adelbert zu lieben. Gismonda gibt sich Theophane gegenüber als Kaiserin Adelheid, Ottos Mutter, aus und muss ihren Ärger unterdrücken, als Theophane erwähnt, Otto habe seinerzeit verhindert, dass Gismonda und Adelbert sich die Krone Italiens aneigneten. Während Adelbert sich anschickt, Theophane zu heiraten, unterbricht Gismonda das Geschehen mit der Nachricht von Ottos Ankunft in Rom und schickt Adelbert in den Kampf. Verwirrt und erschrocken bleibt Theophane zurück. In der Schlacht nimmt Otto Adelbert gefangen und lässt ihn zusammen mit Emirenus im Turm einschließen. Dann macht er sich auf die Suche nach Theophane.

### ZWEITER AKT

Auf seinem Weg ins Gefängnis wird Adelbert von Matilda und Gismonda verhört, doch als er fort ist, gestehen beide Frauen, dass sie ihn immer noch lieben und ihn retten wollen. Matildas Vorschlag, bei Otto für ihn um Gnade zu bitten, lehnt Gismonda entrüstet ab. In dem Moment, als sich Theophane und

Otto zum ersten Mal begegnen sollen, tritt Matilda versehentlich dazwischen und bittet Otto um Gnade für Adelbert. Theophane missversteht den Inhalt des Gespräches, und als Otto sie endlich begrüßt, weist sie ihn eifersüchtig zurück. Otto nimmt ihre Eifersucht als Zeichen treuer Liebe. Am Abend, auf einem Spaziergang in den Schlossgärten am Ufer des Tiber vergleicht Theophane ihre düstere Stimmung mit der Dunkelheit der Nacht. Da tauchen Emirenus und Adelbert im Schlossgarten auf. Sie waren durch einen unterirdischen Gang aus ihrem Gefängnis entwichen; die Beschreibung des Fluchtweges stand in einem Brief, den ihnen, wie sich später herausstellt, Matilda hatte zukommen lassen. So hatten sie auch erfahren, dass einige Leute des Emirenus sie am Tiber mit einem Boot erwarten. Auf seiner Suche nach Theophane betritt Otto den Schlossgarten. Als Matilda hinzukommt und Otto sieht, lockt sie ihn fort. Theophane, die das Geschehen von ferne beobachtet, missversteht auch diese Begegnung und hält sich verborgen. Doch sie wird von Adelbert entdeckt, und kaum erscheint das Boot, ergreift er Theophane und zerrt sie an Bord. Als Gismonda und Matilda den Schauplatz betreten, ist alles ruhig, und sie freuen sich über Adelberts geglückte Flucht.

### **DRITTER AKT**

Während Otto in düstere Gedanken versunken bedauert, dass er Theophane noch immer nicht gefunden hat, platzt Gismonda herein und berichtet triumphierend, dass ihr Sohn und Emirenus geflüchtet sind. Otto, in der Vermutung, Theophane habe sich ihnen angeschlossen, ist untröstlich. In der Mündung des Tibers geraten Emirenus und seine Reisegenossen in einen Sturm und retten sich an Land. Während Adelbert nach einem Unterschlupf sucht, erzählt Theophane Emirenus, wer sie ist, und dass der unrechtmäßige Machthaber, der ihrem Bruder Basilius die Nachfolge auf den Thron des oströmischen Reiches verweigert, besiegt worden sei. Entzückt umarmt Emirenus Theophane, was sowohl von ihr wie von dem gerade zurückkehrenden Adelbert völlig falsch verstanden wird. Adelbert und Emirenus kämpfen um Theophane. Da sich Emirenus ihr nicht als ihr Bruder zu erkennen gegeben hat, glaubt Theophane, dass sie Otto nie wieder sehen und Opfer eines der beiden Männer werden wird. In ihrer Verzweiflung bringt sie sich um. In Rom bestätigt Matilda Otto, dass Adelbert bei seiner Flucht Theophane 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 überschlagen sich: Emirenus tritt auf, begleitet von dem in Ketten gelegten Adelbert. Matilda verlangt, Adelbert mit eigener Hand zu töten, bringt es jedoch nicht übers Herz. Gismonda entreißt Matilda das Schwert und will es gerade gegen sich selbst richten, da erscheint Theophane als „deus ex machina“, verhindert den Selbstmord Gismondas und verkündet ein neues Reich des Friedens und der Liebe.

# TELEMANN UND HÄNDEL

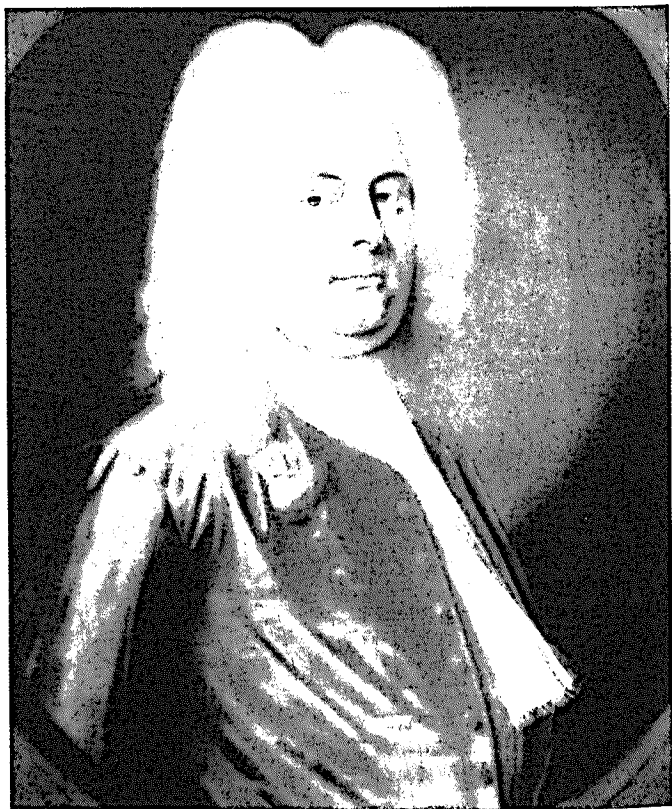
*Ute Poetzsch*

Nachdem Georg Philipp Telemann „der Manteljahre sat“ geworden war, fand er sich 1701 in seiner Vaterstadt Magdeburg ein, um die erforderlichen Prüfungen abzulegen, die die Schulzeit beendeten. Telemann hatte sich vorgenommen, in Leipzig Jura zu studieren und der Musik zu entsagen. Jedoch, sein Weg führte ihn über Halle, wo er „durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel (Telemann schreibt 1740 in der Rückschau) beynahe wieder Notengiffte eingesogen hätte“. Diese erste Begegnung sollte folgenreich sein - es ist anzunehmen, dass sich Telemann und Händel im ersten Gespräch verstanden. So lange Telemann in Leipzig studierte und dort erste Erfolge als Komponist und Musikorganisator in einer bedeutenden Stadt hatte und so lange Händel noch in Halle war (bis 1703, als er nach Hamburg ging), trafen sie sich, um sich über allgemeine und besondere gemeinsam interessierende Gegenstände zu unterhalten. Telemann berichtet, dass beide „bey öfftern Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung“ hatten. Ein Hauptgegenstand des nach Vervollkommnung strebenden Austausches der beiden Komponisten waren die „melodischen Sätze“. Sie befassten sich damit mit einer Musik, die nicht gelehrt wurde, die neu war, mit der Musik der Oper. Denn offiziell beschäftigte sich Telemann zu dieser Zeit mit „Fugen und Contrapunten“, indem er die Kompositionen von Johann Kuhnau studierte, und Händel war Schüler von Friedrich Wilhelm Zachow, dem „trefflichen Organisten“ in seiner Heimatstadt Halle. Johann Mattheson lernte den jungen Händel in Hamburg kennen und fand ihn stark als Organisten, der sehr gut Fugen und Kontrapunkte extemporieren konnte. Als Komponist habe er aber noch sehr „wenig von der Melodie“ gewusst, „ehe er in die hamburgische Oper kam“. Die von Telemann beschriebenen gegenseitigen Besuche zwischen Halle und Leipzig legten den Grund für eine lebenslange Freundschaft. Zwar sind nur spärlich Dokumente überliefert - etwa die beiden in französischer Sprache (der Gelehrtensprache des 18. Jahrhunderts) verfassten Briefe Händels an Telemann aus den Jahren 1750 und 1754. Sie zeugen davon, dass die Beziehung beider zueinander von außergewöhnlicher Tiefe und großem Verständnis füreinander geprägt gewesen sein muss. Auch persönliche Liebhabereien wie das Interesse an Blumen, verbanden sie. Die erhaltenen Briefe Händels zeigen auch, dass es ein ständiges Gespräch zwischen den Freunden gegeben haben muss, etwa wenn er Telemann über Bekannte informiert oder über die Entwicklung von Künstlern berichtet. Der Ton ist immer sehr persönlich und herzlich und zeugt von einer großen, anerkennenden Freundschaft, die über wohlwollende Kollegialität weit hinausgeht. Reiste Händel nach Deutschland und Italien, um Musiker zu engagieren oder seine Familie zu besuchen, machte er mit Sicherheit Station in Hamburg, wo er auch Telemann treffen konnte. Johann Joachim Eschenburg, Professor in Braunschweig und als gebürtiger Hamburger ein Schüler Telemanns am Johanneum, der Charles Burneys Händel-Biographie 1785 ins Deutsche übersetzt und selbst Aufführungen von

Oratorien Händels geleitet hat, erinnerte sich, dass er „oft mit Vergnügen“ zugehört habe, wenn der „verdienstvolle, ehrwürdige Komponist [Telemann] von seiner frühen Bekanntschaft mit Händel und seiner Achtung gegen dessen Verdienste“ gesprochen hatte. Telemann wusste selbstverständlich von Händels Erfolgen und kannte seine neuen Opern und später die Oratorien, ebenso wie Händel Telemanns Werke kannte und die gedruckten subskribierte. Beredt zeugen Händels Übernahmen aus Kompositionen Telemanns in eigene Werke von der großen Wertschätzung, die er Telemann gegenüber hegte. Telemann seinerseits sorgte dafür, als er Einfluss auf den Spielplan hatte und Verantwortung für das Hamburger Opernhaus trug, dass Händels Werke immer präsent waren. Händel war in Hamburg, wo er sich zwischen 1703 und 1705 aufhielt und wie Mattheson mitteilt, viel lernte, nicht vergessen. Aber nachdem Telemann 1722 neben seinem Amt als Kantor am Johanneum und städtischer Musikdirektor die „Direction über die Opern“ angetragen wurde, nahm die Dichte der Aufführungen Händelscher Opern zu. Es vergingen nunmehr nur wenige Jahre, bis eine Neuschöpfung Händels auch in Hamburg zu erleben war.

### **Händels Opern auf der Hamburger Gänsemarkt-Bühne**

Händels Opern wurden in Hamburg nicht in der Form, wie sie in London erklangen, aufgeführt. Die Libretti waren dort bearbeitet - meistens wurden sie in den Rezitativen gekürzt. Grundlagen der „Hamburger Fassungen“, die die dortigen Komponisten herstellten, waren daher die originalen Libretti und die in London bereits kurz nach der Uraufführung gedruckten vollständigen Partituren der Arien und Instrumentalstücke der betreffenden Oper. Weiterhin flossen die besonderen Vorstellungen der Hamburger Aufklärer ein, die die Oper auch als moralische Anstalt verstanden wissen wollten. Die italienischen Rezitative wurden übersetzt und in einer der deutschen Sprache angemessenen Weise neu vertont. An der Hamburger Oper waren nur selten und kurzzeitig Kastraten engagiert, so dass die für hohe Stimmlagen komponierten Partien der Helden von den entsprechenden „natürlichen“ Männerstimmen übernommen wurden, d.h. Mezzosopran- und Altpartien wurden von Bariton- oder Basssängern gesungen. Zwar wurde damit die eigene Ästhetik der italienischen Opera seria aufgebrochen, die den hochrangigsten Personen hohe Stimmen zuordnet, doch ging es in Hamburg um mehr, als die gute Darstellung von Intrigen mit ihrer Verknüpfung und Lösung dramatischer Knoten am Beispiel hoher Standespersonen. Die Arien Händels blieben erhalten, nur einzelne Texte wurden neu komponiert. Im Librettodruck erschien der italienische Text der Arien mit einer deutschen Übersetzung, die nicht dazu dienen konnte, der Musik unterlegt zu werden, sondern dafür gedacht war, den Hörer und Leser über den Affekt, in dem sich der betreffende Protagonist gerade befindet, zu informieren. Mit der Übersetzung der Rezitative für eine neue Vertonung und der Arien für das Textbuch konnte dem Theaterbesucher über die Musik und die Aktion hinaus verdeutlicht werden, was auf der Bühne geschah.



*Georg Friedrich Händel (1685 bis 1759)  
Gemälde von Ballbasar Denner, um 1727*

Unter Telemanns „Direction“ wurde 1722 „Radamisto“ unter dem Titel „Zenobia“ aufgeführt, 1723 folgte das Gemeinschaftswerk von Filippo Amadei, Giovanni Bononcini und Händel „Muzio Scevola“ (Händel komponierte den dritten Akt), 1725 „Tamerlano“. In einfacher Übersetzung und Neukomposition der Rezitative erklang 1728 „Alessandro“ unter dem Titel „Der hochmütige Alexander“.

Das Hamburger Opernhaus war mit der großen Zahl von Aufführungen zahlreicher Opern Händels neben dem Opernhaus in Braunschweig, mit dem man in einem regen künstlerischen Austausch stand, die Hauptspielstätte seiner Werke auf dem Kontinent. Von den zwölf in Hamburg aufgeführten Opern Händels bearbeitete Telemann selbst zwischen 1725 und 1732 allein fünf. Dazu gehören „Tamerlano“, „Riccardo I.“, „Poro“, „Almira“ und „Ottone“. Eine besondere Rolle kommt Almira zu, weil dies die Oper ist, mit der Händel in Hamburg seine ersten Erfolge als Opernkomponist feiern konnte. Den größten Anteil von Kompositionen und Einfügungen durch Telemann haben „Riccardo I.“

(„Richardus I.“) - hier sind es komische, aus der Haupthandlung abgeleitete Szenen und mehrere in London aus dem Libretto gestrichene Arien - und „Ottone“ („Otto“).

„Ottone“ kam am 12. Januar 1723 auf die Bühne des Londoner Haymarket Theatres. Nach „Radamisto“ war es das zweite sehr erfolgreiche Werk der sogenannten ersten Opern Akademie, die 1719 als „Royal Academy of Music“ gegründet worden war und zu deren Hauptkomponisten man Händel bestellt hatte. Der Erfolg dieser Oper beruhte auf der außerordentlich starken Komposition und dem Vortrag des neuen, inzwischen vollständigen Ensembles. Friedrich Chrysander, der große Händel-Biograph und Herausgeber der ersten Gesamtausgabe seiner Werke, bezeichnete „Ottone“ als einen „wahren melodischen Leckerbissen“. Die komplizierten Gemütsverfassungen der Charaktere in ihrer Unterschiedlichkeit zeichnet Händel in einer außerordentlich differenzierten musikalischen Sprache. Tatsächlich fällt es schwer, auf herausragende Arien hinzuweisen. Sollte die Aufmerksamkeit des Hörers auf Ottos ersten gefühlvollen Gesang oder seine stolzen Arien gelenkt werden, oder müsste Theophanes inniges f-Moll-Larghetto „Affani del mio cor“ als Höhepunkt ihrer sensibel gestalteten Partie genannt werden? Oder ist auf die bewegendsten Arien der um ihre Liebe zu Adelbert bangenden, anfänglich eifersüchtigen Matilda hinzuweisen? Die ehrgeizige und intrigante Mutter Adelberts Gismonda hat ebenfalls eindrucksvolle Gesänge, besonders wenn sie zeigen darf, dass auch sie menschlicher Empfindungen fähig ist. Oder beeindruckt der sich als wild und standhaft vorstellende Emirenus stärker? Es nimmt nicht wunder, dass die Ausdruckskraft und Affekthaftigkeit, die Händel in „Ottone“ entfaltet, vorbildhaft für einen in England sich entwickelnden Opernstil der zwanziger Jahre wurde, wie es Burney berichtet.

Außer den Rezitativen, in denen die verwickelte Handlung deutlich werden muss, komponierte Telemann zehn Arien neu, darunter die drei für die in London gestrichene Figur des Isaurus, der sich ebenfalls in Theophane verliebt und ihre Lage dadurch noch mehr kompliziert. Er bedachte auch die anderen Personen mit wenigstens einer eigenen Arie. Dabei folgte er durchaus der Figurenzeichnung Händels, setzte aber eigene, teilweise stärkere Akzente wie etwa bei der Neukomposition von Theophanes erster Arie „Falsa imagine“ („Falsches Bild“). Auch den überheblichen und ambivalenten Charakter Adelberts malt Telemann weiter aus.

Telemann zeigt mit seinen Einlagen, wozu auch zwei Instrumentalstücke - eine Sinfonia und ein Ritornell - gehören, die sich harmonisch in das von Händel Geformte einfügen, dass er ein ebenso begnadeter Meister im italienischen Stil war wie sein Freund Händel.

Die Oper „Otto“ ist von besonderem Wert, weil sie neben „Richardus I.“ und „Almira“ die einzige erhaltene Partitur ist, in der uns überliefert ist, wie sich Telemanns mit Händels Genius verband.



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

### **Die Interpreten**

Einige der Sänger, die die Uraufführung der neuen Oper „Ottone“ im Januar 1723 sangen, hatte Händel 1719 in Dresden gehört, als sie in der Oper „Teofane“ von Antonio Lotti mitwirkten, die anlässlich der Hochzeit des Kronprinzen mit der österreichischen Prinzessin Maria Josepha aufgeführt wurde. Die Sänger, die Händel zum Herbst 1720 nach London verpflichten konnte, waren der Mezzosoprancastrat 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 zusammen arbeitete, 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 zwi-



*Francesco Bernardi, gen. Senesino (ca. 1680-1750)  
berühmter Altkastrat - Senesino kam Ende 1720 nach London  
und sang u.a. die Partie des Ottone  
Schabkunst von van Haecken, 1735, nach Thomas Hudson*

schen 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 ihr 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 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



*Francesca Cuzzoni (1700-1770)*

*Sängerin*

*Sie debütierte als Teofane am 12. Januar 1723 in Händels „Ottone“  
und blieb in den nächsten Jahren seine Primadonna*

*Stich von J. Caldwell*

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 Boschi blieben bis 1728 die wichtigsten Interpreten in den Opern Händels. Sie sangen in den Uraufführungen u.a. von „Tamerlano“, „Giulio Cesare“, „Admeto“, „Alessandro“, „Riccardo I“.

Für die Hamburger Aufführungen 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 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 Dominicha 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 Johann 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 (?), Adelbert - 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.



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

## »OTTO« EIN FÜRSTENSPIEGEL DER FRÜHAUFKLÄRUNG

*Udo Salzbrenner*

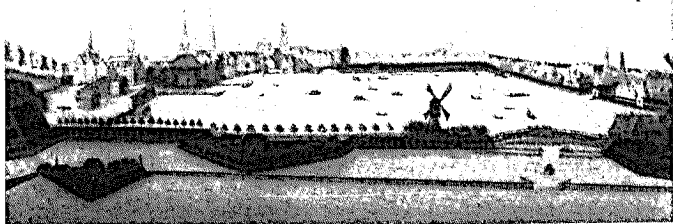
Georg Friedrich Händel schrieb sein dreiaktiges *Dramma per musica* „*Ottone, re di Germania*“ für die vierte Saison seiner Royal Academy of Music in London. Sein Librettist Nicola Francesco Haym griff dabei auf ein Textbuch Stefano Benedetto Pallavicinos zu dem *Dramma per musica* „*Teofane*“ (Dresden 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)

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 Einweihung 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 verständlicherweise die Verweise des Dresdner Librettos auf den Aufführungskontext der Hochzeitsfeierlichkeiten. Darüber hinaus strich Haym die Figur des Isauro (eine

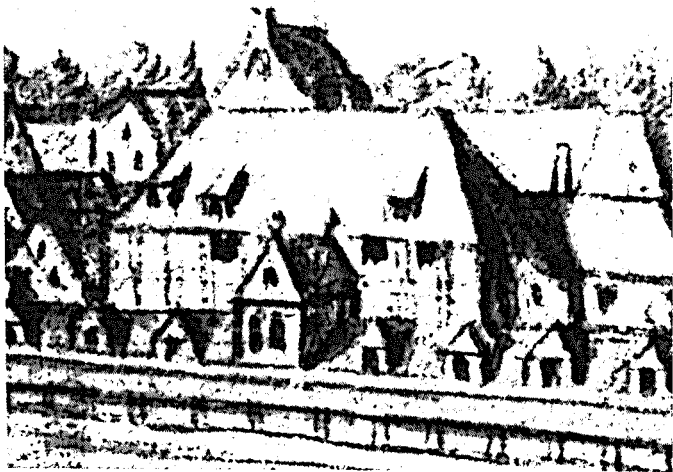


*Hamburg (um 1751) von der Alster gesehen  
mit den Aufführungsorten für musikalische Ereignisse: den Kirchen,  
dem Drillhaus und dem Opernhaus am rechten Alsterufer*

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)

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 fünfhundert gab und die in umfangreichen Tugendkatalogen dokumentierten, was einem Herrscher zunächst anerzogen und später abgefordert werden sollte: Klugheit des Handelns (*prudentia*), 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 (*fortitu-*



*Hamburg. Alsteransicht mit der Oper am Gänsemarkt  
Zeichnung von P. Heineken, 1726*

do) 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 Opernsujets, „in denen unterschiedliche Ausprägungen von Herrschertugenden und Fürstenverhalten 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 Adelbert im ersten Auftritt äußert: „Will mir das Glück entgegen seyn/So greif ich zur Gewalt. Jhr Treuen, seyd bedacht, Daß ihr durch eure List, mein Thun scheinbarer macht.“ Ja selbst in den von Händel meisterhaft gezeichneten Frauengestalten offenbart sich weiblicher Machiavellismus, in „Otto“ vor allem in Gismonda, die am Hofe die Intrigen einfädelt, wenngleich 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.

Otto selbst hingegen verkörpert trotz aller Willenstärke in der Durchsetzung seiner politischen Ziele schon in seiner Auftrittssarie („Holde Liebe, kehre wieder in diese Brust, mich aufzurichten. Mein betrübtes Herz sehnet sich, sein Geliebtes zu umfassen.“), 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 sehn,/Such ich Theophanen./Denn nichts fehlt mehr an meinem höchsten Glücke,/Als ihrer Augen Reitzungs-volle Blicke.“), dann aber vor allem in seiner Milde, wenn er Adelbert 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.

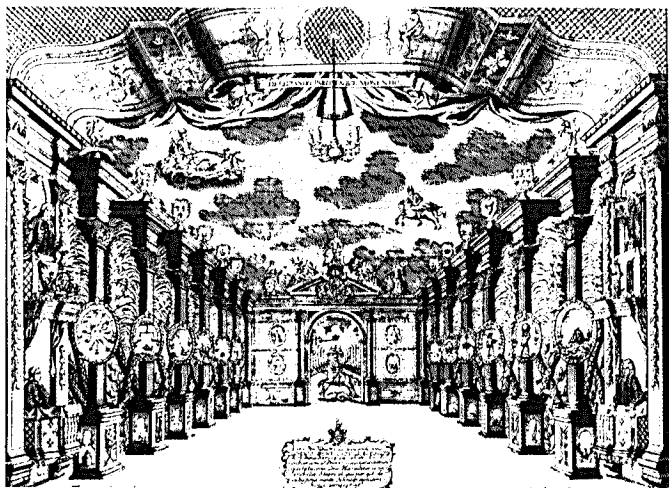
Freilich erweist sich „Otto“ in seinem euphorischen „lieto fine“, im allgemeinen, optimistischen Jubel des Schlusses als ein Werk der Frühaufklärung, denn später geht der Sieg der Güte mit dem Verzicht auf irdisches Glück einher. Man denke nur an Bassa Selims Entsagung oder Titus' Verzicht auf persönliches 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“ formulierte, dem Epochenthema der Aufklärung schlechthin, nämlich der „Frage nach der rechten Vaterschaft“, 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 der Französischen Revolution - soweit 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.

Mag sein, dass die Oper „Otto“, als sie Telemann 1726 an der Hamburger Gänsemarktoper herausbrachte, aufgrund dieser Thematik bei dem dortigen Publikum auf besonders fruchtbaren Boden 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 Freunden gab dieser 1724 bis 1726 den „Patrioten“, die bedeutendste „Moralische Wochenschrift“ in deutscher Sprache heraus, das Organ, mit dem die „Patriotische Gesellschaft“ den Hamburgern und den auswärtigen Lesern „Die Botschaft der Tugend“ verkündigte. Sie forderten ihre Mitbürger zu einer vernünftigen und dem Gemeinwohl 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. Ob auch die Verwandlung der Partien des Ottone und Adelberto in Baritonpartien - sie wurden in Händels Oper von Kastraten gesungen - 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 Librettist Glauche durch ihre Bearbeitung, nicht zuletzt auch durch die Neukomposition deutscher Rezitative eine eigene Ästhetik, die es durchaus wert ist, in Operninszenierungen unserer Zeit, die bekanntlich die Meisterschaft Händels und Telemanns auf dem Gebiet des Musiktheaters mehr und mehr schätzen lernt, wiederbelebt zu werden.



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

# HERRSCHERTUGENDEN UND POLITIK IN HÄNDELS

## »OTTONE«

*Udo Bembach*

Schon in der für Venedig geschriebenen Oper „Agrippina“ (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 Niccolò 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 Personenzeichnung erkennen, die über barocke Stereotype hinausführt und auch die Fürstenportraits 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, 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.

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 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 Dezisionsbereitschaft, 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.



*Hamburg aus der Vogelschau um 1729*

# EIN TRAUM VOM REICH DES FRIEDENS, DER LIEBE UND DES GLÜCKES

## ALEXANDER HERRMANN IM GESPRÄCH

*Georg Friedrich Händels Schaffen erfreut sich zunehmender Beliebtheit. Zahlreiche Bühnen pflegen seine Werke für das Musiktheater, allein in Deutschland werden in drei Städten Händel-Festspiele veranstaltet, in Halle, im badischen Karlsruhe sowie in Göttingen. Wodurch erklärt sich diese Popularität?*

Die derzeitige Popularität – so denke ich – beruht auf der unglaublichen Qualität der Musik, vor allem aber auch auf dem in ihr sich offenbarenden ungeheuren Theatervespür Händels. Auch glaube ich, dass das barocke Lebensgefühl durchaus Parallelen zu demjenigen unserer Zeit aufweist. Das nach den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges entstandene Lebensmotto „Leben und Lebenlassen“ hat Ähnlichkeiten mit dem vor allem von der Werbeindustrie geprägten Hedonismus und Narzissmus unserer Tage.

*Barockoper hat einen ganz eigenen Reiz, erfordert auch vom Regisseur ganz andere Aufgabenstellungen, einen ganz anderen Umgang als etwa die Opern eines Mozart oder Puccini! Es geht weniger um die sinnfällige Darstellung realistischer Welten. Wie geht man als Regisseur an solche Aufgaben heran?*

Die Barockoper benutzt zumeist historische oder mythologische Stoffe als Folie. Was die historischen Stoffe betrifft, so geht es dabei auf der Bühne jedoch niemals um eine korrekte historische Darstellung, keine naturalistische Nacherzählung von historischen Fakten. Vielmehr sehe ich, wie in vielen Barockopern auch in der Oper „Otto“ von Händel und Telemann ein Gedankenexperiment über das Verhältnis von Eros und Macht, Macht und Utopie. Die Oper „Otto“ ist der Traum von einem Reich des Friedens, der Liebe und des Glückes. Ich empfinde Barockoper immer als sehr abstrakt und halte deshalb jeglichen Naturalismus auf der Bühne für völlig verfehlt. In den Beziehungen der Figuren untereinander offenbart sich jedoch ein unglaublicher Realismus. Folgerichtig haben wir, Axel Kähne und ich, uns für ein schlichtes, abstraktes Bühnenbild entschieden, das einfache klare Räume zu schaffen imstande ist, den Blick auf die Personen lenkt und wunderbar die Darstellung der einzelnen Affekte und Seelenhaltungen der Figuren ermöglicht. Stephan Stanisic schuf gewissermaßen im Kontrast dazu sehr sinnliche Kostüme, die absichtlich nicht naturalistisch oder historisch korrekt sind, sondern sich am Charakter der Figuren orientieren, der sich nach barockem Prinzip aus der Summe der vor allem in den einzelnen Arien zum Ausdruck kommenden Affekte ergibt. Geradezu symbolhaft und leitmotivisch werden die sparsamen Requisiten gleich szenischen Chiffren eingesetzt: eine Krone als Sinnbild für Macht, Schwerter für Gewalt und Männlichkeit, Koffer stehen für unbehaustes bzw. haltloses Dasein, Bilder für Illusionen.

*Im Gegensatz zur partiturgetreuen Wiedergabe etwa auf CD-Einspielungen waren in der Bühnenfassung unserer Inszenierung der Händel-Telemann-Oper „Otto“ erhebliche Eingriffe notwendig geworden. Worin bestehen diese?*

Da die Telemann-Fassung der Händel-Oper ungekürzt über vier Stunden reine Spieldauer hat, sind einige konsequent durchgeführte Striche notwendig geworden. Bei diesen Kürzungen galt es jedoch, das Besondere der Telemannschen Fassung zu erhalten, dem Werk an sich also keine Gewalt anzutun. Im Sinne einer stringenten Bühnenhandlung, also einer logischen Erzählweise sahen wir vereinzelte Umstellungen als notwendig an, die jedoch den Gesamtcharakter nicht beeinträchtigen. Gestrichen wurden im Sinne einer dramaturgisch knappen Darstellung neben einzelnen Rezitativen nur wenige Arien (die Nummern 14, 17A, 36, 50, 69, 72). Bei verschiedenen Arien (in den Nummern 27, 39, 55, 58, 61, 74, 84, 89) wurde darüber hinaus auch auf das Da capo, die Wiederholung des Anfangsteiles, verzichtet, um die starre Abfolge Rezitativ/Arie in zügigere Handlungsabläufe zu integrieren.

*Ein besonderer Reiz der Händel/Telemann-Fassung liegt in der Zweisprachigkeit, der Abfolge von italienischen Arien und deutschen Rezitativen? Ist es sinnvoll, eine solche Fassung auch heute wieder aufzuführen?*

Die Telemann-Fassung von Händels Oper entstand für die bürgerliche Oper am Hamburger Gänsemarkt. Dort war es üblich geworden, Opern in Mischfassungen aus italienischen Arien und deutschen Rezitativen aufzuführen, um sie dem bürgerlichen und nicht der italienischen Sprache mächtigen Publikum verständlich zu machen. Über die deutschen Rezitative vermittelte sich die eigentliche Handlung, der Inhalt der Arien als den reflektierenden Elementen der Oper erschloss sich auch ohne italienische Sprachkenntnisse durch die Szene, und Händel wollte vermutlich auch die Schönheit der auf italienische Texte komponierten Musik erhalten wissen, es ist also durchaus noch sinnvoll, eine solche Fassung auch heute wieder aufzuführen.

*Worin besteht die Aktualität der Oper „Otto“?*

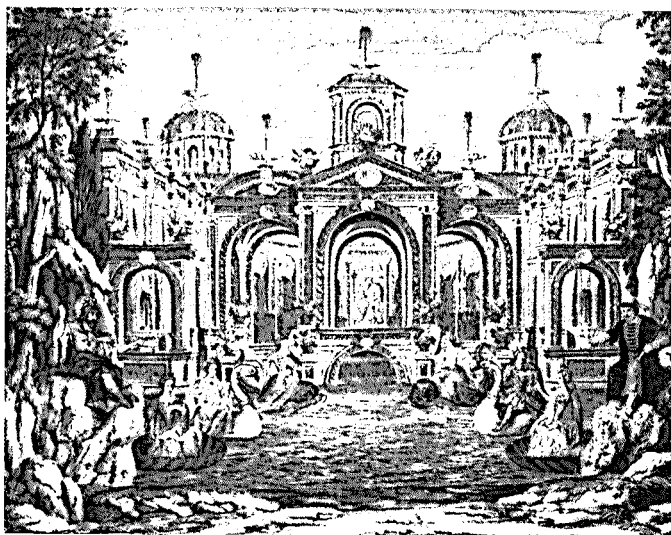
Ich erwähnte schon, dass ich in dieser Oper ein Gedankenexperiment über das Verhältnis von Eros und Macht, Macht und Utopie sehe. Es ist der durchaus utopische Traum, durch die Vereinigung zweier Reiche ein Reich des Friedens, der Liebe und des Glückes zu erschaffen. Dies mag auch heute noch durchaus aktuell sein, man denke nur etwa an die politischen Ereignisse unserer jüngsten Vergangenheit, die Wiedervereinigung Deutschlands etwa, oder die Einigungsbestrebungen Europas, die immer noch vorhandenen Träume von der „Einen Welt“ unterschiedlichster Ideologien mit Weltherrschaftsanspruch. Ein Reich des „ewigen Friedens“ kann eben nicht das notwendige Ergebnis oder die zwangsläufige Folge einer historischen Entwicklung sein, sondern muss von

den Menschen immer aufs Neue in freier Entscheidung errungen und erhalten werden, ist also nicht als konstitutives Prinzip des empirischen Geschichtsprozesses zu betrachten. Die Interpretation der Geschichte als eines vorherbestimmten Heilsgeschehens auf ein sinnvolles Endziel hin ist ein zwar häufig auftretender, aber folgenschwerer Irrtum.

*Der Schluss der Oper ist in der Originalfassung mit ihrem euphorischen „lieto fine“, dem Traum vom „ewigen Frieden“ doch sehr utopisch! Wie sind Sie in Ihrer Inszenierung damit umgegangen?*

Ich wollte die Utopie des Schlusses in meiner Inszenierung ganz bewusst kennzeichnen durch einen Sprung ins Surreale. Dies betrifft vor allem die Figur der Theophane. Für sie hat sich die Lage so zugespitzt, dass für sie als Ausweg nur der Selbstmord bleibt, sie ist nicht mehr von dieser Welt. (Konsequent zu Ende gedacht, bedeutet dies, dass sie tot ist.) So tritt sie zum Schluss des Werkes nur mehr als Vision, als „Deus ex machina“ in Erscheinung. Ich gebe zu, dass diese Verweigerung des Happy-End natürlich meine persönliche Interpretation der Oper ist. Man bedenke jedoch, dass das „lieto fine“, so glaubwürdig es von Händel aus dem Handlungsverlauf entwickelt und dadurch dramaturgisch überzeugend vorbereitet wird, eben doch nur eine notwendige ästhetische Konvention des 17. und 18. Jahrhunderts war: die göttliche bzw. weltliche Herrschaft musste am Ende wiederhergestellt werden.

*Das Interview führte Udo Salzbrenner*



*Hamburger Oper  
Bühnenbild einer allegorischen Ballettoper  
zu einem Preußischen Krönungsfest*

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)

# QUELLEN

## TEXTE

Die Handlung: Nach dem CD-Begleittext zu Händels „Ottone, re di Germania“, Harmonia mundi France (HMU 907073.75) von Alexander Herrmann für diese Inszenierung adaptiert. – Ute Poetzsch: Telemann und Händel, Originalbeitrag für dieses Programmheft (zur Verfügung gestellt vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg). – Udo Salzbrenner: „Otto“ – 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. – Ein Traum vom Reich des Friedens, der Liebe und des Glückes. Alexander Herrmann im Gespräch (Interview mit Udo Salzbrenner), Originalbeitrag für dieses Programmheft. – J. B. (London Daily Post) vom 4. April 1741, in: Georg Friedrich Händel, „Xerxes“, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1995/1996 (Red.: Anette Unger, Hanspeter Krellmann).

## BILDER

Titelbild: Christus krönt Kaiser Otto II. und Theophanu, Paris

Werner Rackwitz: Il caro Sassone. Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1986. – Gisela Jaacks: Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660-1760), Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1997. – 300 Jahre Oper in Hamburg, hrsg. von der Hamburgischen Staatsoper, dem Museum für Hamburgische Geschichte und der Vereins- und Westbank im Hans Christians Verlag, Hamburg, (Red.: Gisela Jaacks), Hamburg 1977. – 250 Jahre Commerzbibliothek der Handelskammer Hamburg 1735-1985, Hans Christians Verlag Hamburg 1985. – Georg Friedrich Händel: „Ariodante“, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, Spielzeit 1999/2000 (Red.: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann). – Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.

## THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

---

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91 / 5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 1 der Spielzeit 2001/2002; Schutzgebühr 3,00 DM

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

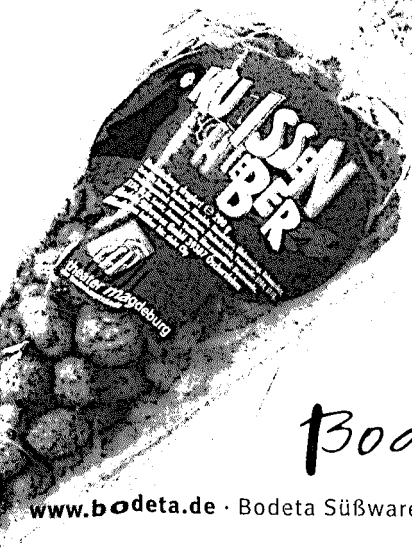
Druck: Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Anzeigen: Hoffmann und Partner Werbeagentur GmbH

Richard-Wagner-Str. 4a., 39106 Magdeburg

Tel.: 03 91 / 5 41 08 98 – Fax: 03 91 / 5 41 00 30

Wenn andere in der Pause  
Kulissen schieben,  
**schieben Sie doch einfach mit ...**



Ihren großen Auftritt  
als Kulissenschieber  
haben unsere  
Gebrannten Erdnüsse  
an der Theaterbar.

**Bodeta**

[www.bodeta.de](http://www.bodeta.de) · Bodeta Süßwaren GmbH · 39387 Oschersleben

Die Partner des Theaters der Landeshauptstadt



Spielbanken Sachsen-Anhalt

**MDF 1**

Lokales Fernsehen Magdeburg GmbH

Alles was Lack ist  
[www.mueller-lack.de](http://www.mueller-lack.de)

**MÜLLER**  
Lackierungen



**Berliner Kindl**  
Das Meisterwerk.



Mercedes-Benz in Magdeburg



[www.sparkasse-magdeburg.de](http://www.sparkasse-magdeburg.de)

**DAMIT MAGDEBURG  
IN THEATERLAUNE BLEIBT -  
KULTURFÖRDERUNG.**



**Stadtsparkasse Magdeburg**  
Mitten im Leben seit 1828