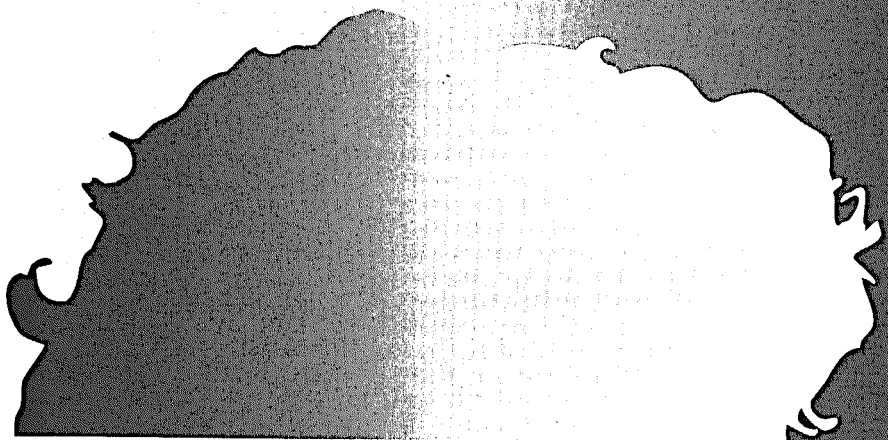


1759 HÄN
04.891



Händel | Bayerische
Ariodante | Staatsoper



Georg Friedrich Händel

Ariodante

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Sir Peter Jonas

Georg Friedrich Händel

Ariodante

Musikalische Leitung: Ivor Bolton

Inszenierung: David Alden

Bühne und Kostüme: Ian MacNeil

Choreographie: Michael Keegan-Dolan

Licht: Mimi Jordan Sherin

Chöre: Eduard Asimont

Koproduktion der Bayerischen Staatsoper,
der English National Opera und der Welsh National Opera

Münchener Erstaufführung am 17. Januar 2007
im Nationaltheater

Georg Friedrich Händel

Ariodante

Dramma per musica in drei Akten

Anonyme Bearbeitung des Librettos *Ginevra,
principessa di Scozia* von Antonio Salvi

Uraufführung am 8. Januar 1735
im Covent Garden Theatre, London

Münchener Erstaufführung am 17. Januar 2000
im Nationaltheater



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

Einige reisende Engländer nahmen ihn [Händel] mit sich nach London, und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königlicher Kapellmeister und spielte über funfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wohl kein Musiker jemals in England gespielt hat. Er wurde von den Briten fast angebetet und erwarb sich ein sehr großes Vermögen. In Westminster unter den größten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Briten so tief eingedrungen wie dieser. [...]

Händel hat sehr viele Opern verfertigt – in welscher und englischer Sprache, wobei sein Beifall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigentümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit ganz welsch. Die in England verfertigten haben sehr viel vom eigentümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Händel wählte zum Beispiel oft ein allgemein beliebtes Volkslied und brachte es mit Verschönerungen und künstlichen Abwechslungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Briten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Händel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben [...].

Christian Friedrich Daniel Schubart, um 1790

Die Handlung

I. Akt

Prinzessin Ginevra liebt den Ritter Ariodante. Ihr Vater, der König von Schottland, akzeptiert Ariodante als Schwiegersohn und als seinen Nachfolger. Polinesso, Herzog von Albany, trachtet seinerseits nach dem Thron, wird jedoch von Ginevra abgewiesen.

Dalinda, Ginevras Vertraute, ist in Polinesso verliebt. Die aufrichtige Liebe von Ariodantes Bruder Lurcanio weist sie zurück. Polinesso will nun Dalinda als Werkzeug benutzen, um seinen Thronrivalen Ariodante zu beseitigen. Er verspricht Dalinda, sie zu erhören, wenn sie, als Ginevra verkleidet, ihn nachts in die Gemächer der Prinzessin einläßt.

II. Akt

Ariodante erzählt Polinesso von seiner bevorstehenden Hochzeit mit Ginevra. Polinesso behauptet, Ginevras bereits mehrfach erhörter Liebhaber zu sein. Als Dalinda verabredungsgemäß in Ginevras Kleidern erscheint und sich mit Polinesso entfernt, glaubt Ariodante den Lügen des Herzogs. Verzweifelt über die offensichtliche Untreue seiner Braut will er sich das Leben nehmen. Lurcanio, der die Szene beobachtet hat, hält ihn zurück: Wenn jemand den Tod verdient habe, dann die treulose Ginevra.

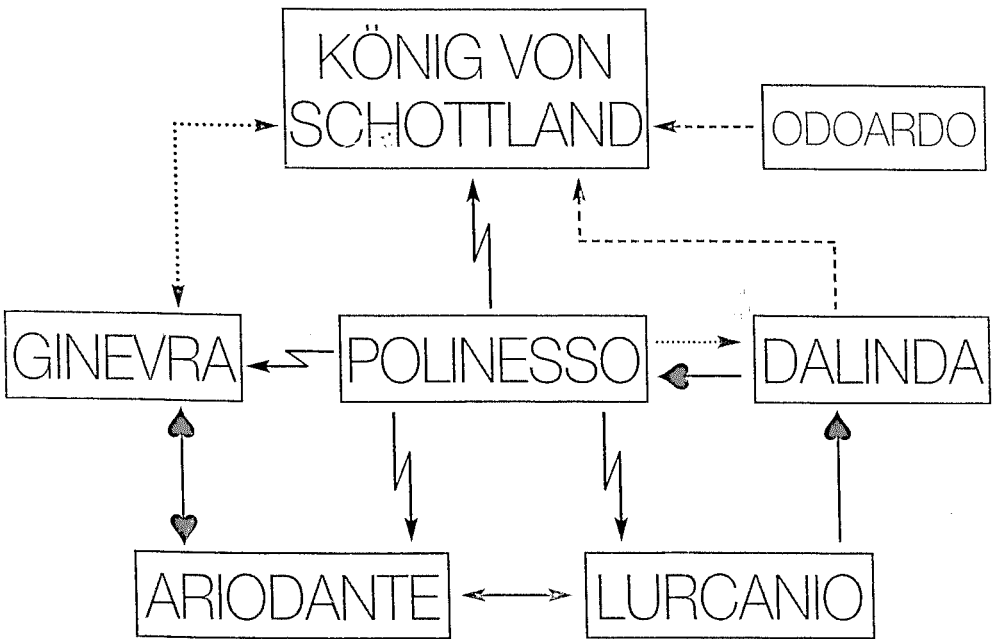
Der König ruft Ariodante zum Thronerben aus. Odoardo, ein Untergebener des Königs, überbringt die Nachricht, Ariodante habe sich ins Meer gestürzt. Lurcanio beschuldigt Ginevra, durch ihre Untreue den Tod seines Bruders verursacht zu haben. Der König verstößt seine Tochter, die sich die Anschuldigungen gegen sie nicht erklären kann. Halb wahnsinnig wird sie von Alpträumen gequält und sehnt den Tod herbei.

III. Akt

Ariodante hat seinen Selbstmordversuch überlebt. Er rettet Dalinda vor zwei von Polinesso gedungenen Mördern. Dalinda klärt Ariodante über den wahren Sachverhalt der Intrige des Herzogs auf.

Der König wartet auf einen Ritter, der gegen den Ankläger Lurcanio in einem Gottesurteil für die Ehre Ginevras kämpfen will. Polinesso stellt sich zum Kampf; da er Ariodante tot glaubt, stünde im Falle seines Sieges einer Hochzeit mit Ginevra nichts mehr im Wege. Im Zweikampf wird Polinesso von Lurcanio tödlich verwundet und bekennt sterbend seinen Betrug.

Ariodante kehrt an den Hof des Königs zurück und verkündet Ginevras Unschuld. Auch bittet er um Gnade für die Mittäterin Dalinda. Lurcanio versichert Dalinda, sie immer noch zu lieben; erst nach einigem Zögern will sie diesen neuen Versuch wagen. Ginevra wird von ihrem Vater von aller Schuld freigesprochen und mit Ariodante vereinigt.



- ←.....→ Vater/Tochter
- ←====→ Brüder
- Bedienstete
- ❤— Liebe
- Verführung
- ⚡— Intrige

... sich ist: stets aber verbannt die Leidenschaft die Vernunft.
In solchen Fällen lasse man für sich einen vernünftigen Vermitt-
ler eintreten, und das wird jeder sein, der ohne Leidenschaft
ist. Stets sehn die Zuschauer mehr als die Spieler, weil sie
leidenschaftslos sind. Sobald man merkt, daß man außer Fas-
sung gerät, blase die Klugheit zum Rückzuge: denn kaum wird
das Blut sich vollends erhitzt haben, so wird man blutig und
Werke gehn und in wenig Augenblicken auf lange Zeit sich zur
Beschämung und andern zur Verleumdung Stoff gegeben
haben.

*

Nichts gar zu fest ergreifen. Jeder Dumme ist fest überzeugt;
und jeder fest Überzeugte ist dumm: je irriger sein Urteil, desto
größer sein Starrsinn. Sogar wo man augenfällig recht hat,
steht es schön an, nachzugeben: denn die Gründe, die wir für
uns haben, sind nicht unbekannt, und nun sieht man unsere
Artigkeit. Man verliert mehr durch ein halsstarriges Behaupten,
als man durch den Sieg gewinnen kann; denn das heißt nicht
ein Verfechter der Wahrheit, sondern der Grobheit sein. Es gibt
eiserne Köpfe, die im höchsten und äußersten Grade schwer
zu überzeugen sind: kommt nun zum Festüberzeugtsein noch
der grillenhafte Eigensinn, so gehn beide eine unzertrennliche
Verbindung mit der Narrheit ein. Die Festigkeit gehört in den
Willen; nicht in den Verstand. Doch gibt es Fälle, die hiervon
eine Ausnahme gestatten, wo man nämlich verloren wäre,
wenn man sich doppelt, erst im Urteil und infolge davon in der
Ausführung, besiegen ließe.

*

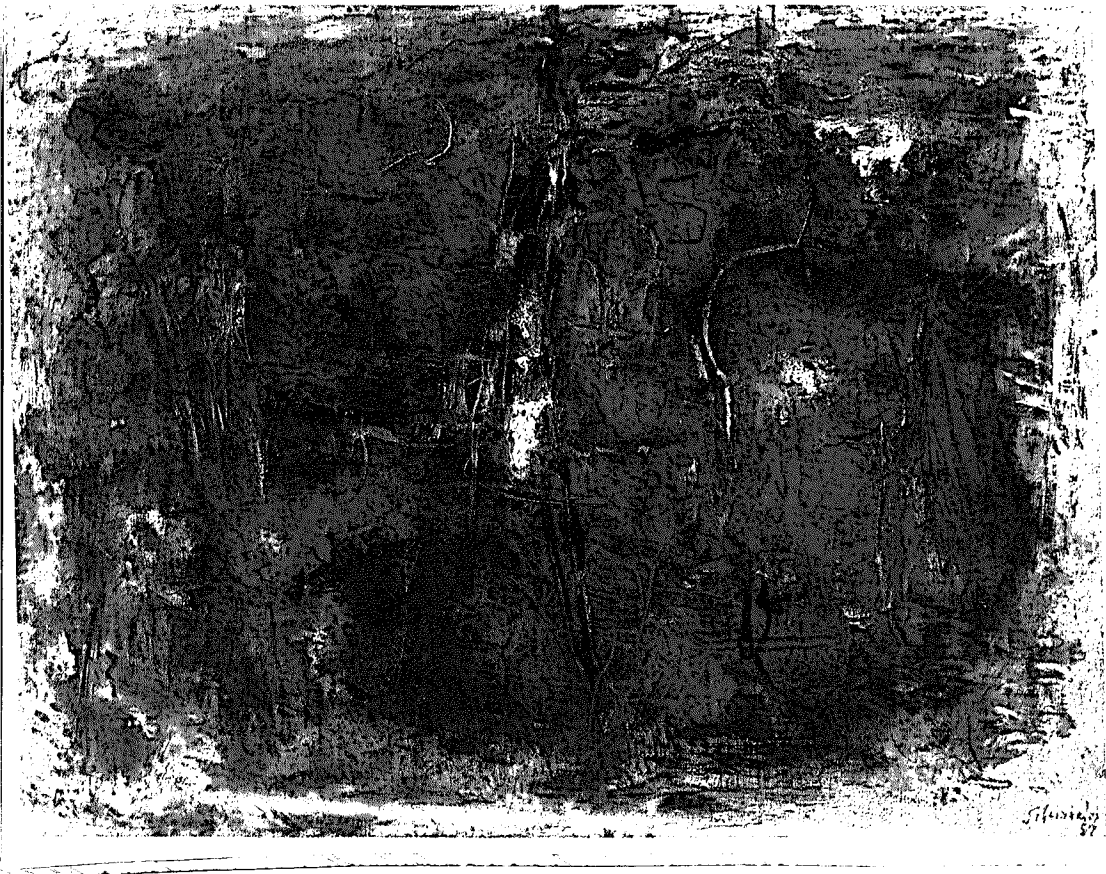
**Nie sein Ansehn von der Probe eines einzigen Versuchs abhän-
gig machen:** denn mißglückt er, so ist der Schaden unersetz-
lich. Es kann leicht kommen, daß man einmal fehlt, und beson-
ders das erste. Zeit und Gelegenheit sind nicht immer günstig:
daher man sagt, jemand habe seinen glücklichen Tag. Seinen
zweiten Versuch stelle man durch Verbindung mit dem ersten
sicher: dann wird, er mag gelingen oder mißglücken, der erste
seine Ehrenrettung sein. Immer muß man seine Zuflucht zu
einer Verbesserung nehmen und sich auf ein mehreres berufen
können. Die Dinge hängen von gar vielen und mancherlei
Zufälligkeiten ab; daher eben der glückliche Ausgang so selten
ist.

und leichteste Täuschung ist. Besser man werde im Preise als in der Ware betrogen. Bei Menschen mehr als bei allem andern ist nötig, ins Innere zu schauen. Sachen verstehn und Menschen kennen sind zwei weit verschiedene Dinge. Es ist eine tiefe Philosophie, die Gemüter zu ergründen und die Charaktere zu unterscheiden. So sehr als die Bücher, ist es nötig, die Menschen studiert zu haben.

*

Vergessen können: es ist mehr ein Glück als eine Kunst. Der Dinge, welche am meisten fürs Vergessen geeignet sind, erinnern wir uns am besten. Das Gedächtnis ist nicht allein widerspenstig, indem es uns verläßt, wenn wir es am meisten brauchen, sondern auch töricht, indem es herangelaufen kommt, wenn es sich gar nicht paßt. In allem, was uns Pein verursacht, ist es ausführlich, aber in dem, was uns ergötzen könnte, nachlässig. Oft besteht das einzige Heilmittel unserer Schmerzen im Vergessen; aber wir vergessen das Heilmittel. [...]

Emil Schumacher: Sodom, 1957



Ins Dunkel



David Alden. Eine Reise ins Dunkel

Mich fasziniert an Händels *Ariodante* die schöne, klare Struktur des Stücks. Im ersten Akt sehen wir einen hellen Tag in Arkadien, im zweiten Akt stürzen wir in die finsterste Nacht, um dann im dritten Akt an einem neuen, schrecklichen Tag zu erwachen, an dem die Menschen miteinander streiten und kämpfen. Man fühlt, daß am Ende der ganze Hof um Jahrhunderte gealtert ist, zurückgeworfen in eine mittelalterliche schmutzige Welt des Kampfes. Händels Musik begleitet diese Fahrt. Nach dem von Spielen, Liebelei und Scherzen geprägten ersten Akt wechselt sie in die tiefste romantische Angst und schließlich in eine höfische Ritterwelt der Vergangenheit.

Am Anfang sieht alles aus wie im Märchen: Die Königs-tochter ist verliebt in einen jungen Ritter, der sie auch liebt, und der König ist damit zufrieden. Prinzessin Ginevra und ihr Ritter Ariodante beginnen ihre Reise in der gemeinsamen Sicherheit der perfekten Liebe. Aber: Ihre Welt ist nur dem Schein nach ein Arkadien. Am Hof herrschen Lügen und erotische Intrigen. Wir stellen ihn dar als ein kleines Versailles mit einem glänzenden Spiegelsaal, dessen Wände nicht die Wahrheit widerspiegeln.

Dalinda zum Beispiel: anscheinend so unschuldig, keusch und anständig, wird sie in das böse Spiel von Polinesso hineingezogen. Sie sehnt sich nach einem Liebhaber und wählt dafür, nach einer kurzen Beziehung zu Lurcanio, den falschen Mann. Man ahnt jedoch, daß sie jemanden wie Polinesso ausdrücklich erstrebt. Sie will geradezu verletzt werden und sucht nach einem Mann, der sie vernichten wird. So wird sie ständig zwischen diesen beiden Männern hin- und hergerissen, und wenn sie sich am Schluß der Oper Lurcanio zuwendet, hängt ihr Herz immer noch an Polinesso.

Polinesso handelt aus purem Ehrgeiz. Er wirbt um Ginevra, weil er nach dem schottischen Thron strebt, aber nicht aus Liebe zu der Prinzessin. Kann ein Mensch wie Polinesso überhaupt lieben? Wahrscheinlich nicht. Ich denke zwar, daß sogar der Teufel verliebt ist – in die heilige Maria: Er möchte die Unschuldige besitzen. Aber da er sie nun mal nicht besitzen kann, will er sie wenigstens zerstören. Genauso geht es Polinesso.

Die Herkunft von Ariodante und seinem Bruder Lurcanio bleibt uns unbekannt. Sie sind an diesen schottischen Königshof gekommen – jung, naiv, schutzlos dieser ihnen fremden Welt ausgeliefert und entsprechend anfällig für die Intrigen bei Hofe. Ariodante ist nicht nur blind vor Liebe; seine Augenbinde im ersten Akt symbolisiert auch jugendliche Unbekümmertheit. Er spielt wie ein Kind in dieser gefährlichen Hofwelt, die er nicht kennt; was Ehrgeiz und Bosheit anrichten können, liegt außerhalb seines Vorstellungsvermögens. Und so genügt eine Kleinigkeit, um Ariodante und seinen Bruder zu täuschen. Das Prinzip ist so simpel wie bei Othello.

Die Blindheit der Augen und der Herzen Ariodantes und Lurcanios führt zum jähen Fall des Paares Ginevra-Ariodante aus den Höhen ihrer idealen Liebe. Ariodante stürzt in die Hölle rasender Eifersucht. Er versucht sogar, sich das Leben zu nehmen. Und Ginevra begreift überhaupt nicht, was mit ihr geschieht, warum sie plötzlich Hure genannt wird. Ihr Vater wird für sie zu einer sie erotisch bedrohenden Figur in ihren Träumen. Sie wird in den Kerker geworfen. Der Hof wendet sich gegen sie. Sie wirkt beinahe wie Jeanne d'Arc – in den Augen ihrer Mitwelt ist sie eine gefallene Heilige.

Ihr Vater, der König, steht zu Beginn der Oper vor einer für sein Leben bedeutenden Entscheidung. Er muß seine Krone an einen Jüngeren weitergeben, und er muß von seiner Tochter loslassen. Seine Beziehung zu der Tochter ist eng und stark, aber erstaunlich leicht zu vergiften. Er verstößt Ginevra, ohne sich lange zu bedenken. Man ahnt, daß dieser Konflikt in tiefen Traumata wurzelt. Später, im dritten Akt, will er ihr wieder ein Vater sein. Aber jetzt kann er es nicht, denn nun ist der Hof gegen ihn. Er bringt nicht die Kraft auf, sich auf die Seite seiner Tochter zu stellen. Er ist schwach. In der letzten Szene, wenn er seine Tochter mit Ariodante zusammengibt, fühlen wir, daß er nicht wirklich bereit ist, Tochter und Krone herzugeben. Er liebt Ariodante, er vertraut ihm. Und dann möchte er Ariodante wieder töten, weil der ihm die Tochter raubt und früher oder später auch sein Reich beherrschen wird. Der König ist ein durch und durch rätselhafter Charakter.

Am Schluß stehen Ginevra und Ariodante vor einem Abgrund. Der letzte Hoftanz wirkt wie ein Tanz in einem Irrenhaus. Ich habe das Happy-End komprimiert – es kann nicht anders gespielt werden. Für diese beiden unschuldigen Menschen wird die Welt ab jetzt eine andere sein. Man sieht das Ende durch ihre Augen.

Paul Celan

Schneebett

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.
Zehnfingerschatten – verklammert.)

Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen:

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.
Kristall um Kristall,
zeit tief gegittert, wir fallen,
wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:
Wir waren. Wir sind.
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.
In den Gängen, den Gängen.



Walter Sack: [ohne Titel], 0...

Es ist nicht genug, das Fenster zu öffnen,
um Felder und Fluß zu sehen.
Es ist nicht genug, nicht blind zu sein,
um Bäume und Blumen zu sehen.
Man darf auch keiner Philosophie folgen.
Mit Philosophie gibt es keine Bäume: nur Ideen.
Es gibt nur jeden einzelnen, wie einen Keller.
Es gibt nur ein geschlossenes Fenster und draußen die ganze Welt;
man träumt nur von dem, was man sähe, wenn sich das Fenster öffnete,
und das entspricht niemals dem, was man sieht, wann man das Fenster
öffnet.

Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)



Walter Sack: [ohne Titel], o. J.

Doris Runge

wiedersehen

und fort
und wieder abschied
von dem was war
was ich mir nahm
zu dem ich heimkehrte
mit geschlossenen augen
jetzt ist das fremde
im bild
vermauerte ausblicke
schneidende einblicke
wirkliches grau



Walter Sack: [ohne Titel].

Der weit offene weg
mit der sonne am ende
verwirrt sich,
sobald der tag die waffen niederlegt.
Man tastet und man irrt,
niemand ist schuld daran.
Zur gewinnung unvermessenen landes
ist keine königliche straße da.

Michel Leiris

Siegfried Höfling. Tugend trotz den Schicksalspeeren. Die Überwindung einer Gesellschaft ohne Normen und Werte, aufgezeigt an Händels Oper *Ariodante* und ihrer szenischen Interpretation durch David Alden

Georg Friedrich Händel hat uns mit *Ariodante* eine beklemmende Oper über zwischenmenschliche Grausamkeiten hinterlassen, die von verblüffender Aktualität für unsere Zeit sind. Die Oper beschränkt sich nicht auf die Erzählung einer Liebesgeschichte des jungen Paares Ginevra und Ariodante, dessen Glück durch die Intrige des Rivalen Polinesso zerstört wird und nur durch eine schicksalhaft anmutende Wendung eine neue Chance erhält. Die Oper beschreibt auch eine höfische Gesellschaft, die den Boden der humanen Werteorientierung verlassen und das rechte Maß im zwischenmenschlichen Umgang verloren hat. In ihr herrscht eine Atmosphäre des gegenseitigen Mißbrauchs und der zwischenmenschlichen Ausbeutung vor. Diese Gesellschaft wird sich selbst zerstören, wenn sie keine Rettung erfährt. Der König und seine Tochter Ginevra sind in dieser von Wertenihilismus und Übergriffigkeit gezeichneten Gesellschaft Gefangene. Der eigentliche Bösewicht, Polinesso, Herzog von Albany, ist nur eine personifizierte Übersteigerung dieser Gesellschaftsstruktur ohne Gesetze, Normen und Werte.

Die Überwindung einer destruktiven Gesellschaft, die auf Egoismus und Ausbeutung anderer baut, kann nicht aus dem System gelingen, sie muß von außen kommen. Der Fremde, der eines Tages am Hofe des schottischen Königs eintrifft und sich in die Königstochter verliebt, wird der Retter sein. Aber er besitzt nicht – noch nicht – das Vertrauen in die Macht der Liebe mit ihrem revolutionären Veränderungspotential. Ein Erkenntnis- und Reifungsprozeß muß im Laufe der Opernhandlung stattfinden, damit die Gesellschaft zu einer neuen Ordnung des Mitmenschlichen findet. Es wird sich ein Wertemuster entwickeln, an dem sich der einzelne und die Gemeinschaft verbindlich ausrichten können.

Der Wertebegriff hat in der heutigen Zeit wieder viele Kritiker, die in ihm ein herrschaftliches Instrument zum Erzwingen freiwilligen Wohlverhaltens sehen wollen. Aber Werte bestimmen jedes menschliche Verhalten. Werte sind auch Ideale, die unserem Leben Bedeutung verleihen. Sie können reflektiert, verglichen und ausgewählt werden, indem man Prioritäten setzt, um sich verlässlich sich selbst und anderen gegenüber zu verhalten. Um bewußt zu leben, muß man sich über seine Werte klar werden und sich auch Klarheit darüber verschaffen, wie man diese Werte weiter entwickeln und gegebenenfalls verteidigen kann. Weil Werte bewußt wählbar sind, können sie ein Wertemuster für die Zukunft werden. Man muß nicht sein Leben unter der Direktive einer anderen Person leben oder an die Schicksalhaftigkeit des Lebens glauben.

Um diesen Prozeß des gesellschaftlichen und individuellen Wandels geht es in Händels Oper *Ariodante*. Im Laufe der Handlung werden die Werte Beständigkeit, Treue, Liebe, Ehrlichkeit und Vertrauen neu entdeckt und definiert.

Zwischenmenschliche Beziehungen in normenloser Zeit

Wie können sich des Königs Tochter und Ariodante als Fremder in einem Klima der Zügel- und Regellosigkeit behaupten? Nicht gut – sie werden zum Spielball der Gesellschaft, zum Spielball der egoistischen Interessen des karrierebewußten Polinesso, der blind liebenden Dienerin Dalinda und des um seine Thronfolge besorgten Königs. Was haben Ginevra und Ariodante dieser zügellosen Gesellschaft entgegenzusetzen? Nur ihre beschwörenden Worte von Beständigkeit und Treue, die sie einander ständig in Erinnerung bringen: »Die grausamste Härte des unerbittlichen Schicksals soll niemals solch süße Glut in mir löschen können« oder »Wenn selige Freude und Hoffnung wieder in meinem Herzen wohnen, so ist treue Liebe der Grund. Wer nicht standhaft zu lieben weiß, darf nicht hoffen, wahre Freude und wahres Glück zu finden.«

Zu diesem Zeitpunkt sind beide blind für die Gegenkräfte, die um sie herum wirken. In der Münchner Inszenierung läuft daher Ariodante am Ende des ersten Aktes (*Sinfonia pastorale*) mit verbundenen Augen auf der Suche nach seiner Geliebten umher, während beide diese Worte sprechen. Zugleich wird in der Tanzszene ihr Treuebekenntnis verspottet, indem die höfische Gesellschaft sich an der als Schäferin gekleideten Tänzerin vergreift. Die Schäferidylle wird zerstört, weil die Idee oder der Glaube an die reine und treue, sich gegenseitig verpflichtende und respektierende Liebe in dieser Gesellschaft keinen Wert besitzen. Was hier gilt, ist das Recht des eigenmächtigen Nehmens: Man holt sich das, was man zur Befriedigung seiner Bedürfnisse braucht, wenn nötig auch mit Gewalt. Verzweifelt kämpfen Ginevra und Ariodante mit ihrem Plädoyer für Liebe und Treue dagegen an. Und in diesem Klima sollen Tugenden des friedlichen und respektvollen Miteinanders gedeihen können?

Wie gestalten die Individuen in einer anomischen Zeit ihre Beziehungen, wie versuchen sie, ihre Bedürfnisse zu zeigen und zu befriedigen? (Anomie, sagt die Psychologie bzw. Soziologie, ist eine Bezeichnung für die Instabilität oder sogar den Zusammenbruch der kulturellen Ordnung einer Gesellschaft. Die traditionellen kulturellen Werte stehen nicht mehr im Einklang mit der sozialen Wirklichkeit. Als Folge davon tritt verstärkt abweichendes, d.h. delinquentes und neurotisches Verhalten auf.)

Polinesso ist der starke Gegenspieler bei der Wiederbelebung von Werten und Tugenden. Er verfolgt mit menschenverachtender Brutalität sein Ziel, die höchste Macht im Staat zu erringen. Er ist Realist, nicht Idealist. Durch die Vermählung mit Ginevra will er den Thron besteigen. Die haßvolle Zurückwei-



Christa Näher: kein Titel (Raumbild I), 1990

sung seines Liebesgeständnisses durch die Königstochter stört ihn wenig. Ihn kümmern nicht die Gefühle seiner Mitmenschen. Er versucht nicht, Liebe durch liebevolles Verhalten zu erringen. Er beansprucht Liebe und macht Tauschgeschäfte mit Gefühlen. So verspricht er Dalinda seine Liebe und Treue, wenn sie ihm hilft, den Rivalen um den Thron auszustechen. Er muß sich dabei nicht verstellen und den Tugendhaften spielen. Er kann sich ungestraft an den Frauen Ginevra und Dalinda körperlich wie seelisch vergreifen, mit ihren Gefühlen spielen, sie betrügen und ausnützen. Beide Frauen erleben Polinessos psychische Grenzverletzungen und sexuelle Übergriffe äußerst schmerzhaft, und dennoch sind sie nicht in der Lage, sich gegenüber dem Mißbraucher und Gefühlsmanipulator zur Wehr zu setzen. Sie sind ihm hilflos ausgeliefert. Dies ist ein deutliches Indiz dafür, daß sie in eine Gesellschaft eingebettet sind, die ihr sittliches Regelwerk verloren hat. Erst die junge Generation, repräsentiert von Ginevra und Ariodante, kann die neuen Werte des zwischenmenschlichen Umgangs installieren. Der Weg dorthin ist aber noch sehr schmerzhaft und leidvoll, wie der zweite Akt und der Beginn des dritten Akts zeigen.

Polinesso glaubt nicht an die Tugenden und zwischenmenschlichen Werte. Nachdem er Ariodante hereingelegt hat, bekennt er: Wenn Betrug erfolgreich ist, dann will ich nie ehrlich sein. Wer nur das ersehnt, was rechtens ist, bleibt immer unglücklich in der Welt. Für ihn, den Karrieremenschen, ist der eiskalte Eigennutz das einzige verhaltenssteuernde Prinzip. Es fällt ihm leicht, Dalinda zur Komplizin für sein Komplott zu machen. Dalinda ist erfüllt von Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit und dem Wunsch nach einem glücklichen, materiell sorgenlosen Leben (Diamantenszene zu Beginn des ersten Akts), das sie durch Polinesso zu erhalten glaubt. Sie will ihre Chancen durch eine betrügerische Dienstleistung erhöhen, indem sie vor den Augen Ariodantes, als Ginevra verkleidet, Polinesso in Ginevras Gemach einläßt.

Ein Grund für ihre blinde ergebenheit gegenüber dem Herzog mag auch sein, daß sie mit der unmoralischen Aktion ihre Rivalin Ginevra ausstechen kann (Eifersuchts- oder Neidmotiv). In einer Zeit ohne sittlichen Kodex wird der Triumph, einer Rivalin den Geliebten ausspannen zu können, als besonders beglückend empfunden. Er erhöht den Eigenwert um ein Vielfaches und steigert die Selbstliebe. Dalinda fühlt sich für ihre Mittäterschaft bis zum Ende des Werkes deshalb nicht verantwortlich. Sie schiebt die Verantwortung auf die Liebe: Nichts kann einem Verehrer verwehrt werden. Liebe bedeutet für sie blinde ergebenheit ohne kritische Prüfung der Motive des Liebhabers. Dalindas Vorstellung von partnerschaftlicher Liebe ist weit entfernt von der Vorstellung Ariodantes und Ginevras, die von wechselseitiger Empathie, Sorge und Verpflichtung füreinander getragen ist. Für Dalinda bedeutet Liebe Geschäft, ein Mittel zum Zweck, und entsprechend wird sie auch von Polinesso behandelt. Als Lohn für ihre Mittäterschaft wird sie (in der aktuellen Inszenierung von David Alden) von ihrem Liebhaber vergewaltigt. Anschließend muß sie vor den von Polinesso gedungenen Mördern fliehen.

Dalinda ist Opfer ihres Manipulators geworden. Aber wie so oft tun Mißbraucher anderen das an, was ihnen selbst angetan worden ist. Dalinda quält Lurcanio, den Bruder Ariodantes. Der Mann, der ihr seine aufrichtige Liebe gesteht, wird mit den Worten zurückgestoßen, sie verlasse nicht den (Polinesso), der als erster ihr Herz entflammt habe. Gleichzeitig bindet sie Lurcanio in Aldens Inszenierung durch zärtliches Verhalten an sich, um genußvoll zu demonstrieren, wie sie ihre Liebe einem anderen zu schenken gedenkt. Wie grausam sind doch die Doppelbotschaften, die die Gefühle verwirren!

Wie kann Ariodante auf eine derartig plumpe Intrige nach all den heftigen gegenseitigen Versicherungen von Liebe und Treue hereinfallen? Warum ist er so gefühlsinstabil? Warum läßt er sich so leicht in seinen positiven Gefühlen verwirren? Warum glaubt er Polinesso und dem nächtlichen Schauspiel mehr als den Gefühlserfahrungen mit Ginevra? Warum setzt er nicht auf direkte Kommunikation und ein persönliches Klärungsgespräch, sondern entscheidet sich zu sterben? Die Liebespartnerschaft ist noch fragil und unsicher, braucht Rückversicherung und Bestätigung (liebst du mich noch?); Tod dagegen bedeutet endgültige Sicherheit. Auch hier bedarf es wieder des Hinweises, daß sich gefühlssichere Bindungen in einer Gesellschaft, in der den Gefühlen mißtraut wird, weil sie oft zu egoistischen Zwecken mißbraucht werden, schlecht entwickeln und behaupten können. Mißbraucher haben in dieser Welt ein leichtes Spiel. Ariodante ist blind gegenüber seiner destruktiven Umgebung, weil er ein Idealist ist und nicht weiß, daß man für seine Ideale in der Gesellschaft kämpfen muß. Idealisten sind besonders häufig Opfer von Egoisten und sogenannten Realisten.

Auch die Beziehung des Königs zu seiner Tochter ist nicht frei von realisiertem Eigennutz. Er setzt seine Tochter zur Regelung der Thronfolge ein. Mit Ariodante gewinnt er nicht nur einen männlichen Thronfolger, sondern vermeidet mit dem Junktim zwischen Beruflichem und Privatem, seine geliebte Tochter zu verlieren. Die Musik Händels vermittelt nicht den Eindruck, daß der König besonders erfreut über den Hochzeitstag wäre. Vielmehr drängt sich der Eindruck auf, daß auf seiner Seele eine schwere Last liegt, von der er sich zu befreien sucht.

Die Botschaft vom vermeintlichen Tod Ariodantes und dessen Ursache verändert die innige Vater-Tochter-Beziehung dramatisch. Er beschuldigt sie, eine Dirne zu sein, und verstößt sie als seine Tochter. Ginevra befindet sich von nun an in einer Gefühlslage voller Verzweiflung und Gram. Das Schlimmste aber ist, daß sie sich das väterliche Verhalten nicht erklären kann: Warum nennt er mich eine Dirne? Sie kann den Grund vorerst nicht finden, gerät in einen Zustand von Derealisation und Depersonalisation. Aber warum kommt dann als Antwort: Weil er mich quälen will? Dieser Satz und die Hilflosigkeitsreaktionen Ginevras bedürfen einer Deutung, die uns der Regisseur David Alden in den Traumszenen am Ende des zweiten Akts in Form der drei Tänze stimmig vermittelt.



Christa Näher: Hysterisches (Raumbild II), 1990



Das väterliche Spiel mit den Gefühlen der Tochter – einerseits innige Liebe und andererseits beim kleinsten Zweifel an der Tugendhaftigkeit der Tochter haßvolle Rückweisung – ist nicht neu für Ginevra. Die Verwirrung ihrer Gefühle und die damit verbundene Hilflosigkeit haben eine Geschichte, die ihr der Traum enthüllt. Im Traum bricht etwas Schicksalhaftes auf, das sie nie begreifen konnte und deshalb ins Unbewußte verdrängte: der väterliche sexuelle Übergriff, dessen sie sich nie erwehren konnte, war er doch mit warmer und liebevoller Zuwendung vermischt. Wieder ist hier eine Gefühlsverwirrung, eine Vermengung gegensätzlicher Gefühlsregungen zu beobachten. Diese Verwirrung der Gefühle zieht sich durch die ganze Oper, manipuliert alle Beteiligten und macht sie seelisch krank.

Aus dem zärtlichen Spiel des Vaters mit dem Kind und des Kindes mit dem Vater wird ein gewaltsamer Eingriff in die persönliche und körperliche Integrität des Kindes. Das ist ein durchaus modernes Phänomen. Der Kinderpsychologe Curd-Michael Hockel bemerkt zur Problematik des Kindesmißbrauchs aus der Sicht der kindlichen Opfers: »Wenn ich ein Kind wäre, so bräuchte ich sehende Mitmenschen, wissende Zeugen, offene Ohren – zugewandte Herzen und reifes Handeln, das sich immer und überall zuständig weiß und zuständig macht für Kinderelend, Kindertränen, Kinderschmach. Wenn ich ein Kind wäre, sehnte ich mich nach Geborgenheit in den Armen gewaltfeindlicher Frauen und Männer (Anmerkung: deshalb fällt die Wahl Ginevras auf den Antihelden Ariodante). Wenn ich ein Kind wäre, bräuchte ich den Glauben der Großen: um an Gerechtigkeit glauben zu können. Wenn ich ein Kind wäre, bräuchte ich die Hoffnung der Großen: um weiter leben, handeln, wachsen zu können. Wenn ich ein Kind wäre, bräuchte ich die Liebe der Großen: um einst mich wieder anvertrauen zu können.«

Erlauben kann sich der väterliche Mißbraucher die Tat nur in einer Umgebung, die Mißbrauch akzeptiert. Die Tanzszenen am Ende des zweiten Akts zeigen denn auch die Mittäterschaft der Gesellschaft am Kindesmißbrauch, so wie die Gesellschaft letztlich auch dem üblen Betreiben Polinessos zusieht oder dieses erst ermöglicht. Solange sich diese Gesellschaft nicht neue Normen und Werte gibt, werden Ginevra und Ariodante keine Chancen für ihr sittliches Empfinden und ihre empathische zwischenmenschliche Grundhaltung haben. Ihr Tod scheint unvermeidlich.

Polinessos Intrige liefert Ginevra einer Hilflosigkeitssituation aus, der sie deshalb nicht entfliehen kann, weil sie in ihrer Primärfamilie bereits dem sexuellen und dem gefühlsmäßigen Mißbrauch des Vaters ausgeliefert war. Der Vater machte sie zu seiner Dirne und wirft nun seiner Tochter dieses vor. Das Opfer wird zum Täter gemacht. Beide Ereignisse – das Traumbild vom Mißbrauch und die Intrige – wirken zusammen. Auf der Bühne erscheint in Vervielfältigung der »vergiftete« Verführungsapfel, den Polinesso Ginevra gab. Ginevra wird erneut zum Opfer (Reviktimisierung) einer anomischen Gesellschaft und ihrer Protagonisten. Gegen die Übergriffe Polinessos im ersten Akt kann sie sich noch vehement zu Wehr setzen, dem

Dirnenvorwurf und dem wiedererinnerten Kindheitstrauma ist sie sprach- und hilflos ausgeliefert: Was habe ich gesehen? O Gott! Meine Schmerzen finden nicht einmal in meinen Träumen Ruhe.

Die erfolgreiche Intrige Polinessos reaktiviert also die Erinnerung an das sexuelle Mißbrauchstrauma der Kindheit, die durch partielle Amnesie (seelische Blindheit) verborgen war, um Ginevra in dieser Mißbrauchsgesellschaft ihr unschuldig und kindliches Gemüt (erster Akt) zu bewahren.

Die Entwicklung einer neuen Ordnung

Die von Regel- und Normenlosigkeit gezeichnete Gesellschaft findet seltsamerweise doch noch einen Wert, den sie verteidigen möchte: Ehre. Aber dieser Ehrbegriff bezieht sich auf eine Machtposition, die es zu verteidigen gilt: die königliche Krone. Lurcanio, der Verfechter alter Ordnung, zwingt dem König die Entscheidung auf: Vater oder König? Soll die Ehre der Krone oder die Ehre der Tochter verteidigt werden? Der König entscheidet sich für die Verteidigung seines Thrones, d. h. *seiner* Ehre. Nur mühevoll läßt er sich dazu bewegen, seine Tochter nochmals zu sehen, die seine Hand demütig küssen möchte.

Das beinahe schon unerträgliche Leid Ginevras wird abermals gesteigert. Derjenige tritt zum Kampf um den Beweis ihrer Unschuld an, der für ihre öffentliche Anschuldigung verantwortlich ist. Obwohl sie sich gegen diesen Verteidiger ihrer Unschuld wehrt, bleibt sie Polinesso und ihrem Vater ausgeliefert. Was für eine erneute Verwirrung der Gefühle, was für eine Ohnmacht! Der herbeigesehnte Tod scheint für sie wirklich die einzige Rettung zu sein.

Völlig unerwartet erfolgt die Rettung durch den Bruder Ariodantes, einen traditionellen Kämpfer, ausgestattet mit den typischen Tugenden des Heldenmuts und des Gerechtigkeitsstrebens. Eigentlich hatte Lurcanio das Gegenteil vor. Er wollte die Schuld der Königstochter beweisen. Unabsichtlich ebnet er mit seinem Kampf um die Ehre seines Bruders den Weg in die neue Zeit, und nicht Ariodante selbst, der von nun an die neuen Werte der Empathie, der Solidarität, der Liebe und Mitmenschlichkeit vertreten wird.

Nach dem Tod des Missetäters Polinesso, der Enthüllung der Intrige und der Wiedervereinigung des Paares könnte die Oper enden. Aber dann wäre sie nur eine Erzählung des Schicksals zweier Liebender, die trotz widriger Umstände noch zusammengefunden haben. Händel zielt aber auf den Reifungs- und Wandlungsprozeß der höfischen Gesellschaft und ihrer Mitglieder ab. Das junge königliche Paar wird Vorbild einer neuen humanen gesellschaftlichen Ordnung, an der sich die Mitmenschen ausrichten müssen. Zuvor hat aber auch Ariodante sein Reifungszeugnis abzulegen: Ich verdiene den Tod, weil ich an der Treue und Redlichkeit meiner Frau gezweifelt habe. Er versteht nun besser, daß Liebe nicht nur Glück ist, das die eigenen



Christa Näher: kein Titel (Raumbild IV), 1984

Bedürfnisse befriedigt, sondern auch Verpflichtung, gemeinsame Sorge und Verständigung auf die Werte Beständigkeit, Treue, Ehrlichkeit und Vertrauen. Letztere waren leidenschaftlich, wenn auch ängstlich im ersten Akt beschworen worden, hielten jedoch dem Schicksal nicht stand. Jetzt aber hat auch die höfische Gesellschaft, die das große Leid Ginevras miterlebt hatte, etwas gelernt: Tugend triumphiert, und die Speere des Schicksals können dem Tugendhaften nichts anhaben (Finale des dritten Aktes). Diese Gesellschaft befindet sich auf dem Weg zur verantwortlichen Sicht ihres Tuns und zur Verpflichtung auf zwischenmenschliche Werte. Nur Dalinda hat es schwer. Sie will die Bestätigung von Lurcanio, daß sie nicht schuld sei an den kummervollen Ereignissen. Es ist für Menschen wie Dalinda doch erheblich leichter, Verantwortung von sich zu weisen und auf eine andere Macht zu schieben. Man muß aber ihre Haltung verstehen. Im Gegensatz zu Ariodante – der Dalinda durchaus ähnlich ist, weil er die gleichen Idealvorstellungen von der Liebe hat – geht für Dalinda die Geschichte nicht gut aus. Ihre Liebe wird enttäuscht, sie muß dem grausamen Treiben ihres Geliebten hilflos zusehen. Für sie lautet die Botschaft: Bedingungslose Liebe bringt nichts Gutes, bringt sogar Zerstörung. Enttäuschung und Verbitterung blockieren ihre Reifung, die Ariodante vollzieht. Aber dessen Liebesgeschichte geht ja auch gut aus.

Es ist oft so, daß Menschen nach enttäuschter Liebe an ihren Idealen und dem Glauben an das Gute und Wertvolle im Leben zweifeln und am liebsten zu egoistischen Realisten werden wollen. War Polinesso möglicherweise früher auch anders?

Der Preis für die Reifung einer Gesellschaft zur sozialen Wertegemeinschaft ist die Selbstverantwortlichkeit für das eigene Handeln und seine Folgen. Die Verpflichtung lautet: Augen auf! Es bleibt die Frage offen, ob die Gemeinschaft mehrheitlich Dalindas oder Ariodantes und Ginevras Einstellung übernehmen wird. Allerdings ist auch Ariodante noch den Beweis schuldig, daß er für seine Werte und Ideale in Zukunft mutiger eintreten wird. Hier kann er von seinem Bruder und noch mehr von seiner Frau lernen.

Händel schrieb *Ariodante* in einer Umbruchszeit, einer Zeit, die auch für ihn selbst von Bedrängnissen und Nöten geprägt war. Im Jahre 1728 feierte im Lincolns' Inn Field Theatre die *Bettleroper* von Pepusch und Gay, eine Parodie auf die italienische Oper (vor allem die von Händel), große Erfolge. Sie versetzte der barocken Heldenoper und dem zweiten Akademieunternehmen Händels den Todesstoß. In der *Bettleroper* verspottet die Londoner Unterwelt die Aristokratie und den damaligen Premierminister, indem sie das Spiel der oberen Zehntausend spielt. Zahlreiche Szenen finden ihr direktes Vorbild in früheren Händelopern (z.B. *Rinaldo*). Es verwundert daher nicht, daß Händel am 19. Januar 1735 mit einem Werk kontert, das mit Ariodante einen Antihelden in den Blickpunkt setzt. Ariodantes Triumph wird aber dennoch erst durch Lurcanio, den Helden alter Prägung, möglich – ein kleine, schmunzelhafte Ehrenrettung für Händels vorangegangene Heroenoper.

Händels Oper *Ariodante* bietet Stoff zum Nachdenken für jeden, der seine Position im gegenwärtigen Wertestreit unserer Gesellschaft zu finden sucht oder unter gelegentlichen anomischen Auswirkungen leidet. Beispielhaft zu erwähnen sind die Zunahme alltäglicher Gewalt mit gesteigerter, menschenverachtender Brutalität sowie die Problematik und erschreckende Häufigkeit des sexuellen, physischen und psychischen Kindesmißbrauchs. Bedeutet zukünftig, größer zu werden, größeren Schmerz zu ertragen; älter zu werden, Geheimnisse länger verbergen zu müssen; reifer zu werden, noch mehr verstrickt zu sein in die teuflischen Bande verlogener Liebe?

Wenn man den Zukunftsaguren glauben darf, dann gelingt die Etablierung einer humanen Gesellschaft im 21. Jahrhundert nur, wenn ein neues Wertesystem geschaffen werden kann, das neben den individuellen Werten wie Freiheit, Selbstbestimmung, Unabhängigkeit und persönliche Würde auch für die Werte des Gemeinschaftlichen, des Zwischenmenschlichen und Empathischen breiten Konsens findet. Eine konsistente Verpflichtung auf ethisches mitmenschliches Verhalten wird aber oft erst durch schmerzliche Erfahrung erzwungen, wie das Beispiel von Ginevra und Ariodante deutlich macht.

Antonio Machado

Ratschläge

Die Liebe, die werden will,
wird bald vielleicht sein und leben.
Doch wann kommt die Wiederkehr
von dem, was verflog soeben?

Gestern ist sehr weit von Heut.
Nein, Gestern heißt Nimmermehr!

O sag mir, Nacht, befreundete, seit langem
geliebte, die du mir die Bilder meiner
Träume bringst: immer öd und trostlos, nur
mit meinem Gespenst in der Mitte, meinem
armen, traurigen Schatten
auf der Steppe, unter der Feuersonne,
oder Bitteres träumend
bei den Tönen aller Mysterien;
sag mir, wenn du es weißt, alte Geliebte,
sag, ob mein die Tränen sind, die ich weine!
Die Nacht gab mir zur Antwort:
Niemals enthülltest du mir dein Geheimnis.
Nie erfuhr ich, Geliebter, ob du dieses
Gespenst deiner Träume warst, noch erriet ich,
ob seine Stimme die deinige war
oder nur die eines grotesken Gauklers.

Ich sprach zur Nacht: Lügnerische Geliebte,
du kennst wohl mein Geheimnis;
du hast sie gesehen, die tiefe Höhle,
in der mein Traum seinen Kristall erschafft,
und weißt, daß meine Tränen meine sind,
und kennst meinen Schmerz, meinen alten Schmerz.

Oh, ich kenn ihn nicht – sprach die Nacht –, Geliebter,
ich weiß nicht dein Geheimnis,
obwohl ich das Gespenst, von dem du sprichst,
trostlos durch deine Träume geistern sah.
Ich zeige mich den Seelen, wenn sie weinen,
und lausche ihrem tiefen,
schlichten, einsamen Gebet, diesem wahren
Psalm – wie du es nennst –: aber in den tiefen
Seelengewölben weiß ich nicht, ob dieses
Schluchzen nun Stimme oder Echo ist.

Um zu lauschen der Klage deiner Lippen,
suchte ich dich in deinem Traum, und dort
sah ich dich umherirren
in einem trüben Labyrinth von Spiegeln.

Antonio Machado



© 2000 Barbara Bullock-Wilson und Lynne Harrington-Bullock

Wynn Bullock: Night Scene, 1959

Anne Duden. Krebsgang

Im Krebsgang bewegt sie sich über das Schlachtfeld, das als solches nicht kenntlich ist, weil es selbst nach den kräftigsten Einschnitten und -schlägen augenblicklich wieder zuwuchert und sich zu einer Gegend fügt, der man nichts ansieht.

Nachts ruht sie kaum, weil ihre Beine auch im Liegen weiter robben, kriechen, gehen, in Aufgeweichtes oder körnig Aufgeriebenes sinken und sich immer wieder da herausziehen müssen. Beim Wälzen von der einen Seite auf die andere wälzt sich hinter ihren Augen eine unter niedriger Decke eingeschlossene Wassermasse mit und schwappt und wogt, bevor sie in der neuen Lage allmählich sich beruhigt und still wird, noch eine Weile hin und her. Sie kann das einwärts gewandt erkennen, nicht sehr klar, aber doch so deutlich, als wäre ihr Inneres ein von diffusum Mondlicht beschienenes Gelände. Tatsächlich sind es die Suchscheinwerfer, die ihre Tätigkeit dann bereits wieder aufgenommen haben und aufs neue probieren, hinter wachsenden Narbenkrater zu kommen, als befänden sich dort unbekannt und noch nicht patentierte Folterwerkzeuge. Die Suchscheinwerfer versehen ihren nächtlichen Dienst gewissenhaft, unaufdringlich und völlig geräuschlos. Spätestens im Morgengrauen drehen sie regelmäßig ab. Unter dem Lichteinfall können die Träume nicht mehr ungesehen ihre Nistplätze erreichen. Sie stieben auseinander und fliegen auf, hinterlassen zerissene Bilder, Fetzen, Schnipsel. Für die Beine sind das die schlimmsten Stunden. Denn wenn die Träume aufgestört und vertrieben sind, fallen sofort die Foltermächte ein, besetzen die Plätze und beginnen mit ihrer Tätigkeit. Manchmal kehren die Träume, nachdem die Scheinwerfer abgedreht haben, noch einmal zurück, nicht wiederzuerkennen. Erschöpft, blutunterlaufen lassen sie sich nieder, nachdem sie ununterbrochen umhergeirrt sind, verstört und ziellos die Strecken der Nachtstunden abgeflogen haben, weil sie nirgends landen konnten.

Einmal in den reißenden Strom der Grabtücher geraten, gibt es kein Zurück, keinen Halt mehr. Der Körper kann sich der Strudel nicht erwehren. Er wird weggerissen, abgeführt, in die Kloaken geschleudert und dann der vielfach und amtlich beklagten Zersetzung und endgültigen Auflösung kurz und sachlich trauernd überlassen, mit abgewandten Gesichtern.

Aber der Blick, der es überlebt hat und plötzlich erwacht; das Gehör, das aus den Lärmverliesen entlassen wird, das aufzusteigen beginnt und über nackter Schwarzerde sich wiederfindet, frisch mitten im Krieg, und rückhaltlos und sofort alles glaubt, was ihm die ersten Töne nahelegen: daß die Kühle schon einen Anflug von Milde hat und die Gruppen der geschlossenen Krokusse noch gänzlich unbeschattet sind, daß in gehörigem Abstand die Machenschaften der Stadt in den Feierabend entlassen werden und hier, in der gesammelten Nüchternheit, der Atem der Amseln zu Boden gerichtet ist und versuchsweise zwischen den niedrigen Luftschichten und der Erde die ersten Verbindungen entwirft.



A. Wasserburger: S. H. mit Maske,
1987

us: Anne Duden, *Wimpertier*

Erinnerungen, Vorstellungen und Aussichten stecken als Messer Nägel Nadeln Pfeile fest in ihrem Körper. Wenn sie vollkommen stillhält, läßt der Schmerz manchmal etwas nach. Weil sie so gnadenlos mechanisch sind, hat sie gestern und vorgestern nacht gegen das Trommelfeuer ihres Herzens pausenlos Vaterunser in sich hineingesagt. Eilig, gehetzt, nicht den kleinsten Zwischenraum zwischen Ende und Anfang, Anfang und Ende lassend. Die Mörder aller Zeiten sind hinter ihr her. Und bisweilen ist sie auch schon entkommen, mitten in der unaufhörlichen Abfolge der Wörtermechaniken, hat sich ein faden-scheiniger Schlaf als Verband um sie herumgelegt.

Einmal war aber auch wirklich alles gut gewesen, weil der Schlaf sie nicht nur aus der Not herausgezogen, sondern sie auch auf eine Ebene verfrachtet hatte, auf die das gesamte Vorherige noch keinen Fuß hatte setzen können.

Unschuld. Schuld

Nun hatten ein kleines, zufälliges Ereignis, ein simpler in einer Notiz gelesener Name und das Wiedererwachen finsterner Erinnerungen genügt, um mich zu erregen, um mich zu erschrecken, um mich über einen Abgrund zu breiten; ich wagte nicht, einen entschlossenen wie tiefen Blick in ihn zu werfen, da der Traum vom Glück, der zäh an mir klebte, mich nach hinten zog. In dunkler, unbeschreiblicher Angst, die dann und wann die gefürchteten Blitze durchzuckten, schwankte ich zuerst hin und her. »Daß sie nicht rein ist, wäre möglich. Aber was dann? [...] – Könnte ich verzeihen, wenn ich um die Schuld wüßte? – Welche Schuld? Welches Verzeihen? Du hast nicht das Recht, sie zu verurteilen, hast nicht das Recht, die Stimme zu erheben. Zu viele Male hat sie geschwiegen, dieses Mal solltest du schweigen. – Und das Glück? – Träumst du dein Glück oder das von euch beiden? Ganz gewiß das von euch beiden, da ein einziger Widerschein *ihrer* Traurigkeit deine, jegliche Freude trüben würde. Du denkst, daß sie, bist du zufrieden, ebenfalls zufrieden wäre: du mit deiner Vergangenheit voll ständiger Zügellosigkeit, sie mit ihrer Vergangenheit voll ständigen Martyriums. Das Glück, das du träumst, beruht ganz auf dem Abschaffen der Vergangenheit. Warum also – falls sie tatsächlich nicht rein ist – kannst du nicht über ihre wie deine Schuld einen Schleier breiten oder einen Stein darüberwälzen? Warum also – falls du vergessen machen willst – vergißt du nicht? Warum – wenn du ein neuer Mann und vollständig von der Vergangenheit losgelöst sein willst – kannst du sie nicht, zu gleichen Bedingungen, als eine neue Frau ansehen? Solch ungleiche Behandlung wäre vielleicht die schlimmste deiner Untaten. [...]«

aus: Gabriele d'Annunzio, *Das Opfer*



Ingrid Zellner. Die verleumdete und unschuldig angeklagte Frau. *Ariodantes* literarische Vorgänger

»Ohne Verhör und ohne Prüfung der Beweise habt ihr diese Frau verurteilt«, tadelt der Prophet Daniel im Alten Testament die Bewohner Babylons. Susanna, die Ehefrau des Jojakim, die bislang als die Tugend selbst galt, wird von zwei angesehenen Herren des Ehebruchs bezichtigt, und niemand glaubt ihren Unschuldsbeteuerungen. Doch zum Glück findet Daniel einen Weg, die lügenerischen Ankläger zu überführen, indem er sie bei getrennten Verhören in Widersprüche verwickelt. Susannas Ehre ist gerettet; die beiden Alten, die Susanna verführen und von ihr zurückgewiesen, sich mit der Anzeige rächen wollten, werden getötet. Diese Episode aus dem Buch Daniel ist ein frühes Beispiel für das Motiv der verleumdeten und unschuldig angeklagten Frau, das später in der mittelalterlichen Literatur zum festen Themenrepertoire gehören und sich bis ins 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuen sollte. Man brauchte dafür grundsätzlich immer nur drei Personen: eine tugendhafte Frau, einen leichtgläubigen Ehemann oder Verlobten und dazu einen Schurken, der das Glück des liebenden Paares durch eine Intrige zerstören will.

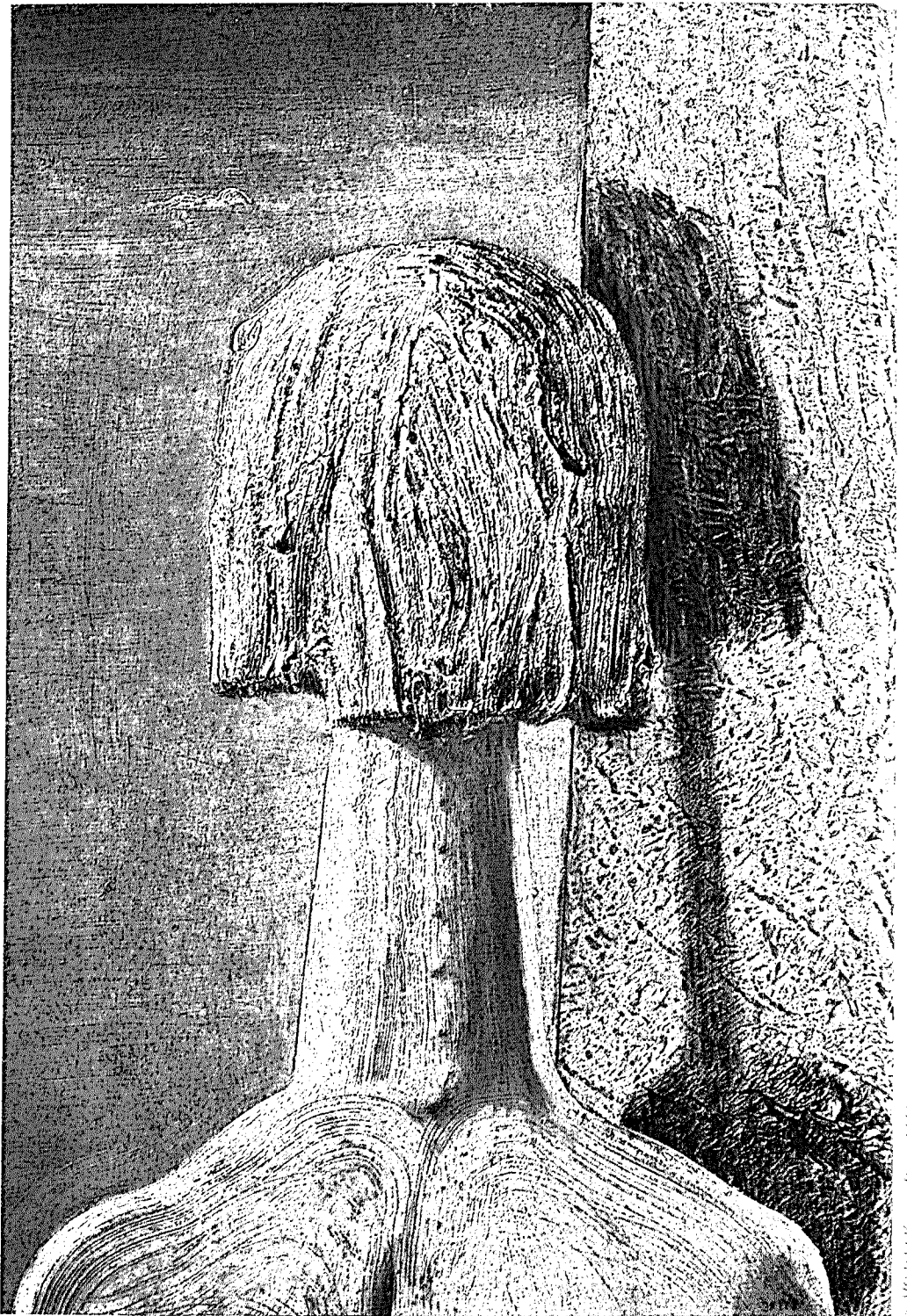
In einer Kultur, die Ehebruch als Verstoß gegen das Gebot Gottes und daher als bestrafungswürdiges Vergehen ansieht, kommt diesem Motiv eine geradezu didaktische Funktion zu. Zahlreiche Sagen, Novellen und Bühnenwerke schildern mit zum Teil drastischen Bildern, was eine Frau erwartet, die in den Verdacht der Unzucht gerät. Ist sie jedoch unschuldig, dann lastet die Verantwortung für ihre Leiden auf den Männern, die sie entweder durch falsche Verleumdungen oder durch Mangel an Vertrauen in ihre Lage gebracht haben und deshalb ihrerseits mit empfindlichen Strafen rechnen müssen. Der Frau kommt in diesem Fall oft nur die Rolle der passiven leidenden Dulderin zu; sie kann sich gegen die Anschuldigungen der Männer nicht wehren und ist darauf angewiesen, daß die Wahrheit entweder durch einen mehr oder weniger glücklichen Zufall oder durch ein Gottesurteil ans Licht kommt.

Die Erzählung von der keuschen Susanna konnte dank Daniels Klugheit noch auf eine gottesgerichtliche Entscheidung verzichten. Doch in der mittelalterlichen Literatur verknüpfte man das Motiv der verleumdeten Frau bevorzugt mit dem des Gottesurteils. Die Handlung war fast immer gleich: Eine edle Dame wird in Abwesenheit ihres fürstlichen Gatten (meistens muß er ins Feld ziehen) von einem anderen Mann umworben; als sie ihn zurückweist, klagt er sie aus Rache wegen Ehebruchs an; der Ehemann (vermutlich durch die Erlebnisse im Feld eines klaren Gedankens nicht mehr fähig) glaubt dem Rivalen mehr als der eigenen Frau und verurteilt sie zum Tode; im letzten Moment tritt ein Ritter für sie zum gottesgerichtlichen Zweikampf an, besiegt und entlarvt den Frevler, der daraufhin einer grausamen Bestrafung zugeführt wird, während die Frau ihrem reumütigen Mann verzeiht.

Varianten, in denen sich die Frau selbst dem Gottesurteil stellt, sind eher selten. Zu ihnen gehört die Legende von der »Königin im Wachshemd«, nachzulesen in den *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm. Die fromme Frau des Karolingerkönigs Karls III. wird darin von einem Diener der Unzucht beschuldigt und beruft sich auf das Gericht Gottes. Sie legt ein Wachshemd an, das von allen Seiten her angezündet wird, und überlebt diese Prozedur unbeschadet. Noch bekannter ist die Geschichte der Kaiserin Kunigunde, Gemahlin Heinrichs II., die auf eine falsche Ehebruchsanklage hin über sieben glühende Eisen schritt. Auch sie bestand ihre Probe unversehrt und wurde später mit samt ihrem Gatten heiliggesprochen.

Andere Erzählungen wiederum verzichten auf das Gottesurteil und lassen die höheren Mächte auf andere Weise eingreifen. So ist es in der um 1400 entstandenen Genoveva-Sage eine – in einigen Quellen durch die Jungfrau Maria gesendete – Hirschkuh, die den Grafen Siegfried zu der Waldhöhle führt, wo seit sieben Jahren seine Frau Genoveva und sein Sohn Schmerzenreich leben. Siegfried hatte seinerzeit den Verleumdungen seines Dieners Golo (dessen Annäherungsversuche Genoveva empört zurückgewiesen hatte) geglaubt und das angebliche Liebespaar Genoveva und Drago zum Tode verurteilen lassen. Doch während das Urteil an Drago vollstreckt wurde, verschonten die Henker Genoveva und überließen sie mit ihrem neugeborenen Sohn im Wald ihrem Schicksal. Dank der Hirschkuh, die das Kind säugte, überlebten beide so lange, bis Siegfried durch ein Geständnis von Golo Komplizin die Wahrheit erfuhr und seine Familie im Wald wiederfand. Auffallend an der Genoveva-Sage ist die Tatsache, daß der Ankläger hier der Angeklagten nicht die geringste Möglichkeit zur Selbstverteidigung gibt, ja sie verurteilt, ohne sie vorher überhaupt noch einmal zu sehen – was seine Schuld um so größer und die spätere Vergebung dieser Schuld um so unbegreiflicher erscheinen läßt.

Wichtig für die Weiterentwicklung des Motivs der unschuldig angeklagten Frau im 16. und 17. Jahrhundert wurden Novellensammlungen wie die von Giovanni Boccaccio (*Decamerone*, 1349–53) oder von Matteo Bandello (1554) – wahre Vorlagenfundgruben für die Theaterdichter des späten 16. Jahrhunderts. Viele Novellenschreiber hatten dabei Themen aus mittelalterlichen Dichtungen aufgegriffen und zu Prosaerzählungen verarbeitet; auf diese Weise gelangte auch die verleumdete Frau in die Novellenbände und auf die Theaterbühnen. Zu William Shakespeares Zeiten erfreute sich dieses Motiv großer Popularität; viermal diente es Shakespeare als Grundlage für ein Drama. Nur das Gottesurteil war damals offensichtlich aus der Mode gekommen; man bevorzugte inzwischen andere Lösungen, um die Frau zu entlasten. Auch das Handlungsschema hatte sich geändert. Waren es früher vor allem abgewiesene Rivalen gewesen, die der braven Gattin einen Liebhaber andichteten, so wurde die Frau nun, wie zum Beispiel bei Shakespeare, Opfer der grundlosen Eifersucht ihres Ehemanns (*Das Wintermärchen*, 1610), einer Wette zwischen dem von



© M.C. Bild Kunst, Bonn 2006

Max Ernst: Eve, la seule qui nous reste (Eva, die einzige, die uns bleibt), 1925

ihrer Treue überzeugten Gatten und einem Zweifler an besagter Treue (*Cymbeline*, 1608) oder eines Intriganten, der sie als Mittel zum Zweck benutzt, um seinen Gegner zu vernichten (*Viel Lärm um nichts*, 1598; *Othello*, 1603).

Othello ist von den vier genannten Shakespeare-Dramen das einzige, in dem die Wahrheit zu spät ans Licht kommt. Der Schurke Jago erreicht sein Ziel, den ihm verhaßten Feldherrn Othello zu zerstören: Othello glaubt ihm die erfundene Geschichte von der Untreue seiner Frau Desdemona; er erwürgt seine Gattin und tötet sich anschließend selbst, als ihm die Augen über Jagos Verräterei und Desdemonas Unschuld geöffnet werden. Jago, der am Ende vier Tote – Othello, Desdemona, seine Frau Emilia und den Venezianer Rodrigo – auf dem Gewissen hat, wird zwar bis Stückschluß nicht ausdrücklich zum Tode verurteilt, doch die Anordnung schwerer Foltermaßnahmen läßt vermuten, daß er seinen Opfern nachfolgen wird.

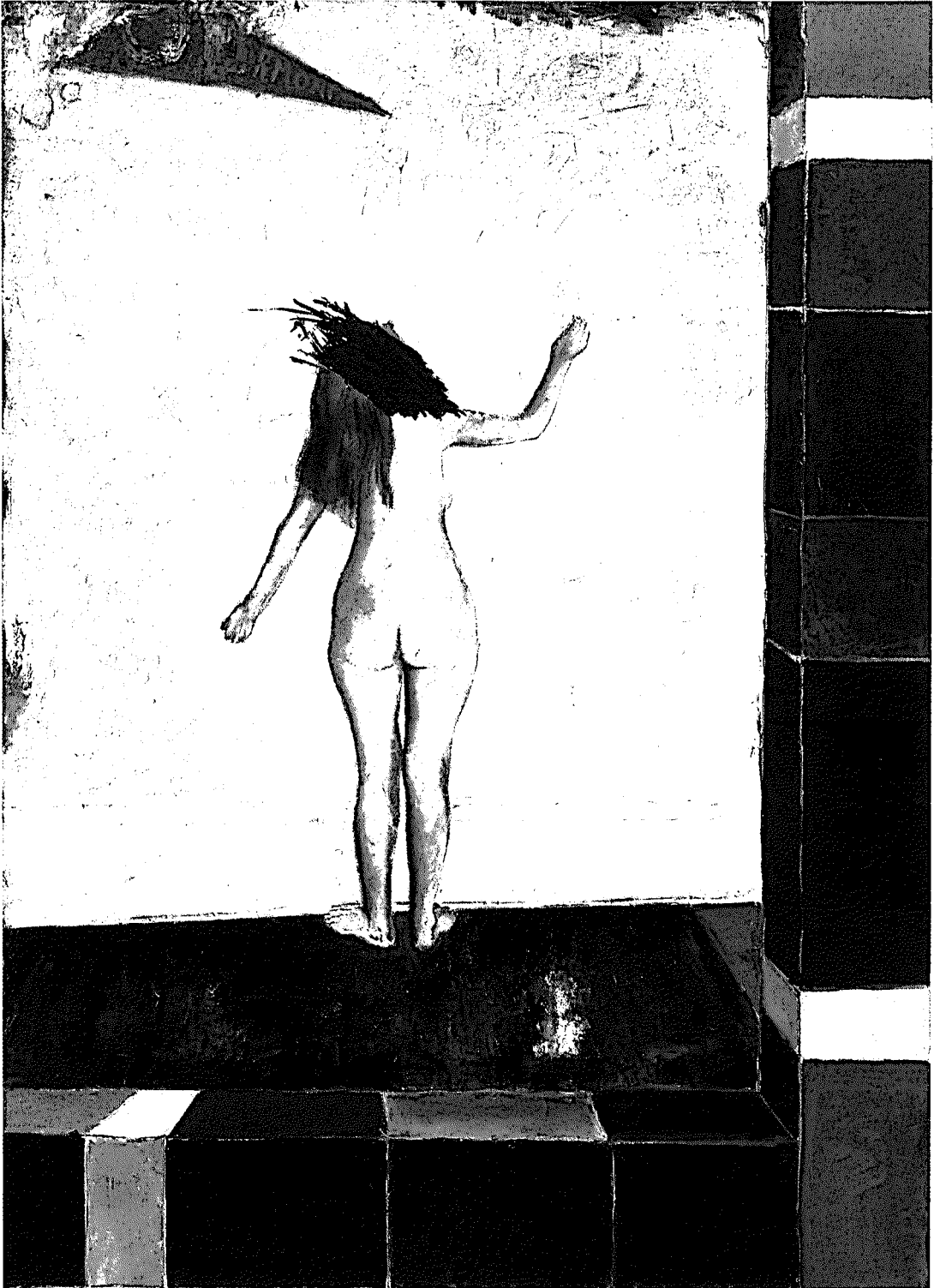
Im *Wintermärchen* ist König Leontes von Sizilien – was die Zahl der Todesopfer betrifft – drauf und dran, mit Jago gleichzuziehen. Ginge es nach ihm, so würden drei Menschen ihr Leben verlieren. Dabei ist Leontes kein lügenhafter Intrigant, sondern nur ein eifersüchtiger Ehemann, der angesichts der Freundlichkeit seiner Frau Hermione zu ihrem gemeinsamen Freund, dem böhmischen König Polyxenes, falsche Schlüsse zieht. Während er seinen Vertrauten Camillo beauftragt, Polyxenes zu ermorden, klagt er seine Frau vor dem versammelten Hofstaat des Hochverrats und Treuebruchs an und befiehlt, die eben geborene gemeinsame Tochter in der Wildnis auszusetzen, da er seine Vaterschaft an diesem Kind anzweifelt. Doch Camillo verhilft Polyxenes zur Flucht, und das Kind wird von einem Schäfer gefunden und aufgezogen. Hermione selbst verteidigt sich vor Gericht nach allen Regeln der Kunst, auch ein eilends eingeholtes Orakel von Delphi bestätigt ihre und Polyxenes' Unschuld. Leontes jedoch kommt erst wieder zur Vernunft, als die Nachricht vom Tod seines erstgeborenen Sohnes eintrifft und Hermione ohnmächtig zusammenbrechen läßt. Man hält die Königin für tot, und sechzehn Jahre lang betrauert Leontes ihren Verlust. In dieser Zeit verliebt sich Polyxenes' Sohn in Leontes' ausgesetzte Tochter und bringt dadurch die entzweiten Väter wieder zusammen. Ihr Glück wird gekrönt von der Rückkehr Hermiones, die damals von der edlen Paulina gerettet worden war und seitdem verborgen bei ihr gelebt hatte.

Die Variante mit der Wette um die Treue der Frau in *Cymbeline* übernahm Shakespeare aus Boccaccios *Decamerone*. Dort rühmt der Kaufmann Bernabo von Genua vor mehreren Freunden in Paris die Treue seiner Frau Ginevra, während alle anderen davon überzeugt sind, daß keine Frau die Zeit der Abwesenheit ihres Gatten ungenutzt verstreichen läßt. Die Debatte endet mit einer Wette zwischen Bernabo und Ambrosius von Piacenza: Sollte es letzterem gelingen, Ginevra zu verführen, so erhält er von Bernabo fünftausend Dukaten. Da Ginevra sich jedoch als so standhaft wie vorausgesagt erweist, läßt sich Ambrosius in einer Kiste bei ihr einschleusen, studiert des

Nachts gewissenhaft das Schlafzimmer und die schlummernde Frau und nimmt überdies einige Gegenstände an sich. Wieder in Paris, behauptet er, Ginevra erobert zu haben, beschreibt zum Beweis ihre Wohnung und zeigt sein Diebesgut vor. Wütend befiehlt Bernabo seinem Diener, Ginevra zu töten. Diese jedoch überredet den Diener, ihr das Leben zu schenken. Als Mann verkleidet und unter dem Namen Sikuram gelangt sie an den Hof des Sultans in Alexandrien, der den vermeintlichen Jüngling zum Befehlshaber seiner Wache für reisende Kaufleute macht. Als eines Tages Ambrosius von Piacenza nach Alexandrien kommt, entdeckt Ginevra unter seinen Waren die ihr einst gestohlenen Gegenstände. Auf ihre Fragen erzählt Ambrosius ihr die Geschichte von der Wette. Nun sorgt Ginevra dafür, daß auch Bernabo anreist, und stellt die beiden vor das Gericht des Sultans. Ambrosius bekennt vor Bernabo seinen Betrug, und Bernabo gesteht den Mordbefehl gegen seine Frau. Nun gibt Ginevra sich zu erkennen, verzeiht und begnadigt ihren Gatten, während Ambrosius durch den Sultan zu einem grausamen Tod verurteilt wird.

Shakespeare war da gnädiger. Sein *Cymbeline*-Schurke Iachimo kommt am Ende ohne Strafe davon, da er – im Gegensatz zu Ambrosius – seine Schandtät bereut und sein Opfer Posthumus um den Tod bittet. Da dieser jedoch gerade selber erst von seiner Frau Imogen die Absolution für sein Unrecht ihr gegenüber erhalten hat, ist er noch nicht wieder in der Position, verurteilen zu dürfen. (Das wäre, nebenbei bemerkt, auch Siegfried in der Genoveva-Sage nicht gewesen, was diesen allerdings nicht davon abgehalten hat, Golo auf der Stelle von vier Ochsen zerreißen zu lassen.) Ansonsten hat Shakespeare Boccaccios Novelle ziemlich genau übernommen, nur Namen, Orte und die Umstände des allgemeinen Wiedersehens geändert und einige Nebenhandlungen hinzuerfunden. Aus Bernabo wurde Posthumus, aus Ginevra Imogen, aus Ambrosius Iachimo; und aus dem bei Boccaccio noch unbeteiligten und daher neutralen Sultan wurden zwei neue Figuren: der römische Feldherr Caius Lucius und König Cymbeline von Britannien, der Vater der unschuldig verleumdeten und angeklagten Frau und die Titelfigur des Dramas.

Drei Shakespeare-Dramen, drei Varianten des gleichen Motivs, und doch drei ganz verschiedene Handlungsschemata; die im Mittelalter noch ziemlich gleichförmige Geschichte ist abwechslungsreich und vielseitig geworden. Die drei Bösewichter Jago, Iachimo und Leontes handeln aus völlig unterschiedlichen Motiven; Jago aus Haß, Iachimo, um eine dumme Wette zu gewinnen (beiden ist die jeweilige Frau selbst gänzlich gleichgültig), und Leontes aus sinnloser Eifersucht. Er ist als einziger Täter und Opfer zugleich, da er sich durch seine Handlungsweise selber in tiefste Verzweiflung stürzt, und Paulina läßt ihn denn auch ganze sechzehn Jahre lang büßen und bereuen, bis sie ihm die totgeglaubte Gattin zurückgibt. Iachimos leichtgläubiges Opfer Posthumus muß sich – im Gegensatz zu Leontes, der seine Frau immerhin vor ein ordentliches Gericht stellt – den Vorwurf gefallen lassen, Imogen (wie Siegfried Genoveva) zum Tode verurteilt zu haben, ohne ihr vorher eine Gelegenheit



Thomas Jessen: Schmetterling, 1999

zur Verteidigung zu geben, ja ohne überhaupt auch nur ein Wort mit ihr zu wechseln. Othello wiederum hat zwar noch ein paarmal mit Desdemona gesprochen, aber auch er hat zuvor wie Posthumus dem falschen Freund geglaubt und auf die Einhaltung der Regel »audiatur et altera pars« (auch die andere Seite soll angehört werden) verzichtet. Allerdings darf bezweifelt werden, daß die Geschichten anders verlaufen wären, wenn Posthumus und Othello ihre Damen um Stellungnahme zu ihren Anschuldigungen gebeten hätten. Weder Imogen noch Desdemona hätten einen für ihre Ankläger akzeptablen Beweis für ihre Unschuld erbringen können. Es hätte lediglich am Ende die Position der Männer ein wenig verbessert.

Und die Frauen? Nur Desdemona kommt noch dem mittelalterlichen Bild der passiven Dulderin nahe; erst kurz vor ihrem Tod macht sie einen verzweifelten Versuch, Othello von ihrer Unschuld zu überzeugen. Hermione dagegen setzt sich bei ihrer Gerichtsverhandlung tapfer zur Wehr, um, wenn schon nicht ihr Leben, so doch wenigstens ihre Ehre zu retten. Imogen schließlich beginnt in Männerkleidern und unter dem Namen Fidelio ein neues Leben. Als Page des römischen Feldherrn Caius Lucius trifft sie sowohl ihren Gatten als auch ihren Verleumder wieder und kann, wie ihr Vorbild Ginevra-Sikuram in Boccaccios Novelle, unkenntlich die Intrige aufdecken, die einst zu ihrer Verurteilung führte. Kein Zweifel: Die Frauen nehmen ihr Schicksal nicht mehr so widerspruchslos hin wie früher, und schon gar nicht warten sie gottergeben auf den Retter, der sie aus ihrer mißlichen Lage befreit. Vor diesem Hintergrund wirkt Shakespeares viertes auf dem Motiv der unschuldig angeklagten Frau basierendes Drama, *Viel Lärm um nichts*, beinahe wie ein Rückschritt. Hier ist die Frau, die paradoxerweise den Namen Hero (= Held) trägt, wieder hilflos auf die Rettung durch andere angewiesen.

Die Vorlage für *Viel Lärm um nichts* ist zum größten Teil in der Episode von Ariodante und Ginevra aus Ludovico Ariosts Epos *L'Orlando furioso* (*Der rasende Roland*, 4. bis 6. Gesang, 1532) zu finden. Ariodante, zukünftiger Gemahl der schottischen Prinzessin Ginevra und damit Erbe des Throns, hat in Polinesso, dem Herzog von Albany, einen skrupellosen Gegenspieler, der gern selbst den Thron besteigen würde. Über Ginevra ist ihm dies nicht gelungen, da sie ihn zugunsten Ariodantes abgewiesen hat. So ersinnt er eine Intrige, um den Thronrivalen loszuwerden. Er macht Ariodante glauben, daß er, Polinesso, Ginevras bereits mehrfach beglückter Liebhaber sei, und überzeugt ihn vollends durch eine simple Maskerade: Die ihm hörige Hofdame Dalinda läßt Polinesso nachts in Ginevras Gemächer, und da sie sich dabei auf seinen Befehl als Ginevra verkleidet hat, liefert sie damit Ariodante und seinem Bruder, die den Vorgang versteckt beobachten, den Beweis für die Untreue Ginevras. Während der Bruder Ginevra öffentlich der Unkeuschheit bezichtigt und zum Gottesgericht gegen sie aufruft, überlebt Ariodante einen Selbstmordversuch und erfährt von Dalinda die Wahrheit, nachdem er sie vor den Schergen Polinessos gerettet hat. Er kehrt zum Hof zurück und klärt die ganze Geschichte auf.

Shakespeare dürfte diese Episode ebenso gekannt haben wie Matteo Bandellos 1554 nach Ariost entstandene Novelle *Timbreo de Cardona*, die gegenüber der Vorlage einige inhaltliche Veränderungen aufweist. Nicht der Rivale Gironde selbst, sondern sein Diener steigt nachts zum angeblichen Stelldichein in das Haus der unschuldigen Braut, die hier Fenicia heißt. Und nicht der Ariodante-Pendant Timbreo wird vorübergehend für tot gehalten, sondern Fenicia, die angesichts der Anschuldigungen, die gegen sie vorgebracht werden, ohnmächtig zu Boden sinkt. Ihr Vater läßt verbreiten, sie sei gestorben, während er sie in Wahrheit so lange verbirgt, bis der Verleumder seine Schuld gesteht und damit Fenicias Ehre wiederherstellt.

Für seine Komödie *Viel Lärm um nichts* bediente sich Shakespeare sowohl bei Ariost selbst als auch bei Bandello, von dem er unter anderem den Handlungsschauplatz Messina übernahm. Am Anfang dominiert noch das Ariostsche Original. Der Intrigant Prinz Juan neidet dem Grafen Claudio dessen Rang und Ansehen bei seinem Halbbruder Prinz Pedro. In der Nacht vor Claudios Hochzeit mit der schönen Hero läßt Juan den Grafen ein Schäferstündchen zwischen seinem Diener Borachio und Heros Kammerfrau Margaretha, die ihrer Herrin sehr ähnlich sieht, beobachten. Claudio fühlt sich betrogen und beschimpft Hero am nächsten Tag vor dem Traualtar in aller Öffentlichkeit als Dirne. Ab jetzt folgt Shakespeare dem Handlungsfaden Bandellos. Hero wird ohnmächtig, ihr Vater erklärt sie für gestorben, und erst als Borachio Juans Intrige ausplaudert und Claudio sein Unrecht bereut, darf Hero wieder erscheinen und ihren Claudio heiraten.

Spätestens jetzt muß man sich ernsthaft fragen, ob alle diese Geschichten tatsächlich so frauenfreundlich sind, wie sie auf den ersten Blick wirken. Gewiß, die Frau erscheint überall als das bedauernswerte unschuldige Opfer egoistischer und brutaler Männerwillkür, und dazu noch als ein leuchtendes Muster an Güte, da sie den Verursachern ihrer Leiden am Ende grundsätzlich vergibt. Da darf man sich als Frau dem Mann so richtig überlegen fühlen. Und doch bleibt dieses Unbehagen, wenn die Frau, die sich vorher oft nicht einmal verteidigen durfte, danach wieder bereitwillig in die Arme ihres Anklägers sinkt. Kann eine Ehe wie die von Hero und Claudio gutgehen? Wird er nicht jedesmal, wenn er sie sieht, an seine Schuld erinnert werden? Wird sie nicht immer wieder an jenen Tag denken müssen, als er sie vor versammelter Hochzeitsgesellschaft so lange mit Beleidigungen überhäufte, bis ihr die Sinne schwanden? Haben nicht womöglich Othello und Desdemona das bessere Ende gefunden?

Die selbe Frage muß man sich bei dem Paar Ginevra und Ariodante stellen, sowohl in Ariosts Epos als auch in Antonio Salvis auf Ariost basierendem Opernlibretto *Ginevra, principessa di Scozia*, der Vorlage für Georg Friedrich Händels Oper *Ariodante* (1734). Wie Shakespeares Hero hat auch Ginevra keine Chance. Salvi läßt das gesamte Opernpersonal geschlossen gegen sie antreten. Ihr Vater bevorzugt im entscheidenden



Christa Näher: kein Titel (blauer Altar), o. J.

Augenblick die Rolle des gesetzestreuen Richters, anstatt ihr hilfreich zur Seite zu stehen; Polinesso benutzt sie zum Erreichen seiner ehrgeizigen Ziele; Dalinda spielt die weibliche Hauptrolle in Polinessos Intrige; Ariodante und sein Bruder Lurcanio schließlich vertrauen ihren Augen mehr als ihren Herzen: Sie haben im fahlen Mondlicht ein ginevraähnliches Wesen in den Armen Polinessos gesehen, das genügt. Auf die Idee, die Sache näher zu hinterfragen, kommt keiner von beiden. Ein paar Schritte nur, und sie hätten das Gesicht der falschen Ginevra gesehen. Ein Blick in Ginevras Schlafzimmer, wo die angebliche Dirne zu diesem Zeitpunkt vermutlich friedlich schlief, oder wenigstens am nächsten Tag ein klärendes Gespräch hätten ebenfalls geholfen. Statt dessen versucht Ariodante, sich umzubringen, und überläßt seinem Bruder die öffentliche Anklage der Braut.

Dieser besinnt sich sogar wieder auf das alte Mittel des Gottesurteils, für das bei Shakespeare nirgends mehr Platz war. Allerdings wird es bei Salvi ins Groteske pervertiert: Der eigentlich Gute, Lurcanio, streitet gegen Ginevra, während ausgerechnet der Schurke Polinesso die Unschuld der Frau verteidigt, die er selber in ihre fatale Lage gebracht hat. Damit erübrigt sich jeder (oft angestellte) Vergleich von Händels *Ariodante* mit Wagners *Lohengrin*, wo zwar ebenfalls zwei Ritter den Gotteskampf um eine unschuldig angeklagte Frau austragen, aber mit den richtig verteilten Rollen. Bei der Konstellation Lurcanio-Polinesso kann Ginevra nur verlieren: Gewinnt Lurcanio, so wird dies als Beweis für ihre Schuld gewertet werden; gewinnt Polinesso, so hat sie ihre wiedergewonnene Ehre genau dem zu verdanken, der sie ihr genommen hat. Hätten nicht erst Dalinda und dann, von Lurcanio tödlich verwundet, Polinesso ihr Komplott gestanden, dann hätte es für Ginevra vermutlich keinen Ausweg aus diesem Dilemma gegeben. Denn ihr Bräutigam Ariodante ist nicht bereit, ihr beizustehen, bevor man ihm Ginevras Unschuld beweist. Daß dies gerade noch rechtzeitig geschieht, ist wahrhaftig nicht sein Verdienst.

Und nun soll Ginevra auf einen Schlag alles vergeben und vergessen und den Mann heiraten, der sie verraten hat. Sie wird nicht gefragt, ob sie ihn überhaupt noch haben will. Im Gegensatz zu ihren literarischen Vorgängerinnen wie Genoveva, Imogen oder ihre Namensschwester bei Boccaccio sagt sie vor allem auch kein Wort von Verzeihung, weder zu Ariodante noch zu den anderen. Was in Händels Oper *Ariodante* wie ein Happy-End aussieht, ist in Wahrheit ein kollektives Erstarren am Rand eines offenbar gewordenen Abgrunds. Wenn man ehrlich ist, dann gilt dies ebenso für fast alle Geschichten, die auf dem Motiv der verleumdeten und unschuldig angeklagten Frau basieren.

Don Juan. Mein Fürst und Bruder, grüß Euch Gott!

Don Pedro. Guten Tag, Bruder.

Don Juan. Wenn es Euch gelegen wäre, hätte ich mit Euch zu reden.

Don Pedro. Allein?

Don Juan. Wenn es Euch gefällt, – doch Graf Claudio mag's immer hören; denn was ich zu sagen habe, betrifft ihn.

Don Pedro. Wovon ist die Rede? [...]

Don Juan. Ich kam hieher, es Euch mitzuteilen; und um die Sache kurz zu fassen – denn es ist schon zu lange die Rede davon gewesen –, das Fräulein ist treulos.

Claudio. Wer? Hero?

Don Juan. Eben sie; Leonatos Hero, eure Hero – jedermanns Hero.

Claudio. Treulos?

Don Juan. Das Wort ist zu gut, ihre Verderbtheit zu malen: ich könnte sie leicht schlimmer nennen. Denkt nur auf die schlimmste Benennung, ich werde sie rechtfertigen. Wundert Euch nicht, bis wir mehr Beweis haben: geht nur heut abend mit mir, dann sollt Ihr sehn, wie ihr Kammerfenster erstiegen wird, und zwar noch in der Nacht vor ihrem Hochzeitstage. Wenn Ihr sie dann noch liebt, so heiratet sie morgen; aber Eurer Ehre wird es freilich besser stehn, wenn Ihr Eure Gedanken ändert.

Claudio. Wär' es möglich?

Don Pedro. Ich will es nicht glauben.

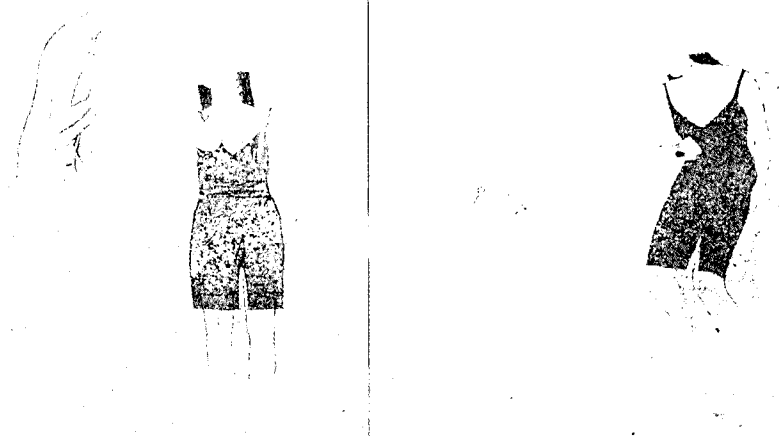
Don Juan. Habt Ihr nicht Mut zu glauben, was Ihr seht, so bekennt auch nicht, was Ihr wißt. Wollt Ihr mir folgen, so will ich Euch genug zeigen. Wenn Ihr erst mehr gehört und gesehn habt, so tut hernach, was Euch beliebt.

*

Borachio. [...] Wisse also, daß ich diese Nacht mit Margarethen, Fräulein Heros Kammermädchen, unter Heros Namen ein Liebesgespräch geführt; daß sie sich aus ihres Fräuleins Fenster zu mir heruntergeneigt und mir tausendmal gute Nacht gewünscht hat: oh, ich erzähle dir die Geschichte erbärmlich: – ich hätte vorher sagen sollen, wie der Prinz, Claudio und mein Herr, gekörnt, gestellt und geprellt von meinem Herrn Don Juan, von weitem im Garten diese zärtliche Zusammenkunft mit ansahen.

Conrad. Hielten sie denn Margarethe für Hero?

Borachio. Zwei von ihnen tatens, der Prinz und Claudio; aber mein Herr, der Teufel, wußte wohl, daß es Margarethe sei. Teils seine Schwüre, mit denen er sie vorher berückt hatte, teils die dunkle Nacht, die sie täuschte, vor allem aber meine künstliche Schelmerei, die alle Verleumdung des Don Juan bekräftigte, brachten's so weit, daß Claudio wütend davonging und



Julião Sarmiento: Returning Good for Evil, 1996

schwur, er wolle morgen, wie es verabredet war, in der Kirche mit ihr zusammenkommen, sie dann vor der ganzen Versammlung durch die Entdeckung von dem, was er in der Nacht gesehen, beschimpfen und sie ohne Gemahl nach Hause schicken.

*

Mönch. Ihr seid hier, gnädiger Herr, um Euch diesem Fräulein zu vermählen?

Claudio. Nein.

Leonato. Um mit ihr vermählt zu werden, Pater; *Ihr* seid hier, um sie zu vermählen.

Mönch. Fräulein, seid Ihr hier, um mit diesem Grafen vermählt zu werden?

Hero. Ja.

Mönch. Wofern einer von euch ein innres Hindernis weiß, weshalb ihr nicht verbunden werden dürfet, so beschwöre ich euch, bei dem Heil eurer Seelen, es zu entdecken.

Claudio. Wißt Ihr eines, Hero.

Hero. Keines, Herr.

Mönch. Wißt Ihr eines, Graf.

Leonato. Ich getraue mich, für ihn zu antworten: keines. [...]

Claudio. Erlaubt ein Wort, mein Vater:
Gabt Ihr aus freier Wahl mir, ohne Zwang,
Dies Mädchen, Eure Tochter?

Leonato. So frei, mein Sohn, als Gott sie mir gegeben.

Claudio. Und was geb ich zurück Euch, dessen Wert
So reichem, köstlichem Geschenk entspräche?

Don Pedro. Nichts, wenn Ihr nicht zurück sie selbst erstattet.

Claudio. Ihr lehrt mich edle Dankbarkeit, mein Prinz.
Hier, Leonato, nehmt zurück sie wieder,
Gebt Eurem Freunde nicht die faule Frucht,
Sie ist nur Schein und Zeichen ihrer Ehre. –
Seht nur, wie mädchenleich sie jetzt errötet.
O wie vermag in Würd' und Glanz der Tugend
Verworfne Sünde listig sich zu kleiden!
Zeugt nicht dies Blut als ein verschämter Anwalt
Von ihrer schlichten Tugend? schwürt ihr nicht,
Ihr alle, die sie seht, sie sei noch schuldlos,
Nach diesem äußern Schein? Doch ist sie's nicht:
Sie kennt die Gluten heimlicher Umarmung,
Nur Schuld, nicht Sittsamkeit, ist dies Erröten.

Leonato. Was meint Ihr, Herr?

Claudio. Sie nicht zu nehmen, mein ich,
Mein Herz an keine Buhlerin zu knüpfen.

Leonato. Mein teurer Graf, wenn Ihr in eigner Prüfung
Schwach ihre unerfahrene Jugend traft
Und ihre Jungfrauehre überwandet –

Claudio. Ich weiß schon, was Ihr meint! Erkennt' ich sie,
Umarmte sie in mir nur ihren Gatten
Und milderte die vorbegegane Sünde:
Nein, Leonato!
Nie mit zu freiem Wort versucht' ich sie;
Stets wie ein Bruder seiner Schwester zeigt' ich
Verschämte Neigung und bescheidnes Werben.

Hero. Und hab ich jemals anders Euch geschienen?

Claudio. Fluch deinem Schein! Ich will dagegen schreiben.
Du *schienst* wie Diana mir in ihrer Sphäre,
Keusch wie die Knospe, die noch nicht erblüht:
Doch du *bist* ungezähmt in deiner Lust
Wie Venus oder jene üpp'gen Tiere,
Die sich im wilden Sinnentaumel wälzen. [...]
Wer ist der Mann, den gestern nacht Ihr sprach
Aus Eurem Fenster zwischen zwölf und eins?
Wenn Ihr unschuldig seid, antwortet mir.

Hero. Ich sprach mit keinem Mann zu dieser Stunde.

Don Pedro. Nun wohl, so seid Ihr schuldig! Leonato,
Mich schmerzt, daß Ihr dies hört, bei meiner Ehre!
Ich selbst, mein Bruder, der gekränkte Graf,
Sahn sie und hörten sie zu jener Stunde
An ihrem Fenster mit 'nem Wüstling reden,
Der, wie ein frecher Schuft, auch eingestand
Die tausend schändlichen Zusammenkünfte,
So heimlich stattgehabt.

Don Juan. Pfui! Pfui! man kann
Sie nicht benennen, Herr, noch drüber reden.
Die Sprach' ist nicht so rein, um ohne Sünde
Davon zu sprechen; drum, mein schönes Kind,
Beklag ich Euren schlecht beratnen Wandel.

Claudio. O Hero! Welche Hero könnt'st du sein,
Wenn halb nur deine äußre Huld im Innern
Dein Tun und deines Herzens Rat bewachte!
So fahr denn wohl, höchst häßlich und höchst schön!
Du reine Sündlichkeit, sündhafte Reinheit!
Um deinethalb schließ ich der Liebe Tor
Und häng als Decke Argwohn vor mein Auge;
Sie wandle jede Schönheit mir in Unheil,
Daß nie ihr Bild im Glanz der Huld mir strahle.

Leonato. Ist niemands Dolch für meine Brust geschliffen?

(Hero fällt in Ohnmacht.)

Beatrice. Was ist dir, Muhme? warum sinkst du nieder?

Don Juan. Kommt, gehn wir. Diese Schmach ans Licht gebracht
Löscht ihre Lebensgeister.

(Don Pedro, Don Juan und Claudio ab.)

*

Borachio. Teuerster Prinz, laßt mich nicht erst vor Gericht gestellt werden; hört mich an, und mag dieser Graf mich niederstoßen. Ich habe Euch mit sehenden Augen blind gemacht; was Euer beider Weisheit nicht entdecken konnte, haben diese schalen Toren ans Licht gebracht, die mich in der Nacht behorchten, als ich diesem Manne hier erzählte, wie Don Juan, Euer Bruder, mich angestiftet, Fräulein Hero zu verleumden; wie Ihr in den Garten gelockt wurdet und mich um Margarethen, die Heros Kleider trug, werben saht; wie Ihr sie verstoßen habt, als Ihr sie heiraten solltet. Diesen meinen Bubenstreich haben sie zu Protokoll genommen, und lieber will ich ihn mit meinem Blut versiegeln als ihn noch einmal zu meiner Schande wiederholen. Das Fräulein ist durch meine und meines Herrn falsche Beschuldigung getötet worden; und kurz, ich begehre jetzt nichts als den Lohn eines Bösewichts.

Don Pedro. Rennt nicht dies Wort wie Eisen durch dein Blut?

Claudio. Ich habe Gift getrunken, als er sprach.

Don Pedro. Und hat mein Bruder hiezu dich verleitet?

Borachio. Ja, und mich reichlich für die Tat belohnt.

Don Pedro. Er ist Verrat und Tücke ganz und gar –
Und nun entfloh er auf dies Bubenstück.

Claudio. O süße Hero! Jetzt strahlt mir dein Bild
Im reinen Glanz, wie ich zuerst es liebte.

Höre, o Gott, mein lautes Klagen, /
schütze mein Leben vor dem Schrecken des Feindes!

Verbirg mich vor der Schar der Bösen, /
vor dem Toben derer, die Unrecht tun. –

Sie schärfen ihre Zunge wie ein Schwert, /
schießen giftige Worte wie Pfeile,

um den Schuldlosen von ihrem Versteck aus zu treffen. /
Sie schießen auf ihn, plötzlich und ohne Scheu.

Sie sind fest entschlossen zu bösem Tun. /
Sie planen, Fallen zu stellen, / und sagen:
»Wer sieht uns schon?«

Sie haben Bosheit im Sinn, /
doch halten sie ihre Pläne geheim.

Ihr Inneres ist heillos verdorben, /
ihr Herz ist ein Abgrund. –

aus: Psalm 64

CANTO V.



E gli vietó che con la propria mano
Non si passasse in quel furore il petto .



G. F. Watts: Hope (Hoffnung), Ausschnitt, 1885/86

Lotte Paepcke

Weiß nicht

Weiß nicht
wendet die Schulter
zum Licht am Mittag
Weiß nicht
steigt zum Abend
fällt über mich
hält über mich
Tod und Leben
Weiß nicht
hält oder fällt.

Die Bedrohung der festgefügtten Ordnung schien [im mittelalterlichen Feudalzeitalter] von den intimsten, privatesten Tendenzen der höfischen Gesellschaft herzurühren. Das Wort »höfisch« ist hier am Platze; denn von den Frauen, die unter der drückenden Gewalt der Hausherrin dienten, war wenig zu fürchten. Das Problem des privaten Friedens war das Problem der Hochgeborenen. So wurden Frauen von vornehmer Abkunft unter argusäugiger Bewachung und strenger Zucht gehalten. Eckstein des Wertesystems, welches das Verhalten im Adelshaushalt regierte, war eine aus der Bibel abgeleitete Maxime: Die Frauen, als das schwächere und sündigere Geschlecht, mußten in Schach gehalten werden. Vornehmste Pflicht des Hausherrn war es, seine Frau, seine Schwestern und Töchter, aber auch die Witwen und Waisen seiner Brüder, Vettern und Vasallen zu beaufsichtigen, zu züchtigen und notfalls zu töten. Da die Frauen so gefährlich waren, fand die patriarchalische Gewalt über sie auf verschiedene Weise Verstärkung. Die Frauen wurden im entlegensten Teil des Hauses hinter Schloß und Riegel gesperrt – das »chambre des dames« war nicht ein Ort der Verführung oder des Amüsements, sondern eine Art Gefängnis, in dem die Frauen eingekerkert waren, weil die Männer sie fürchteten. Einige Männer hatten Zutritt zum Frauengemach; zumal der Hausherr ging hier ungehindert ein und aus. In den Romanen sucht er nach der Mahlzeit das Frauengemach auf, um sich auszuruhen und Obst zu essen; dabei legt er den Kopf in den Schoß einer Jungfrau aus der Familie, die ihn krault und nach Läusen absucht. Das war eine der Freuden, die den »seniores« vorbehalten waren, jenen Glücklichen, die dem Haushalt vorstanden. Auch andere Männer durften das Frauengemach zu Zerstreuungen wie Lesen oder Singen betreten, doch wurden sie vom Patron ausgewählt, förmlich hereingebeten und nur als zeitweilige Besucher empfangen. In der Romanliteratur – der einzigen Informationsquelle zu diesem Thema, die wir haben – darf außer dem Hausherrn und seinen sehr jungen Söhnen kein Mann im Frauengemach wohnen, mit gelegentlichen Ausnahmen von Kranken und Verletzten, die man bis zu ihrer Genesung der Obhut der Frauen anvertraute. Männer bekamen die Kemenate, aus der sie normalerweise ausgeschlossen waren, meist nur kurz zu Gesicht. [...]

aus: Georges Duby,
Geschichte des privaten Lebens

Im Idealfall verbrachten die Frauen ihre Zeit teils im Gebet, teils mit Handarbeiten. Sie nähten und stickten, und wenn die Dichter im 11. Jahrhundert der Frau das Wort geben wollten, verfaßten sie »chansons de toile«, »Lieder aus Leinen«. Die Frauen waren zuständig für die Kleidung der Hausbewohner und für die reichverzierten Textilien, die das Frauengemach selbst sowie den Saal und die Kapelle schmückten. Sie hatten erheblichen Anteil an dem, was wir künstlerische Hervorbringung nennen würden, und zwar im sakralen wie im profanen Bereich; doch da sie mit überaus vergänglichen Materialien arbeiteten, sind von diesen Werken buchstäblich nur Fetzen erhalten. Doch weder ihre Versenkung ins Gebet noch ihre Beschäftigung mit Handarbeiten (beides geschah übrigens in Gruppen, wie bei den Männern die Jagd und der Krieg) vermochten die Verdächtigung zu entkräften – die Männer blieben davon überzeugt, daß die Frauen von Natur aus verderbt und

von einer zwanghaften, phantastischen Unruhe erfüllt waren. Und sie fragten sich: Was treiben die Frauen, wenn sie in ihren vier Wänden eingeschlossen sind? Die Antwort war klar: Sie treiben Schlimmes. [...]

Die häusliche Gesellschaft zerfiel in eine männliche und eine weibliche Sphäre – eine institutionalisierte Gliederung, die viele Verhaltensweisen und Einstellungen beeinflusste. In jedem Hause gab es nur eine einzige offizielle, sichtbare, öffentliche Ehe: die des Hausherrn mit seiner Frau; der ganze Haushalt war um das eine Ziel herum organisiert, diese Ehe erfolgreich, d. h. fruchtbar zu machen. Doch gab es daneben andere sexuelle Verbindungen, die illegitim und heimlich waren. Zahllose Anhaltspunkte sprechen dafür, daß die private Sexualität sich nicht unterdrücken ließ; sie florierte im Geheimen und Dunklen, im Schatten der Gärten, im Keller, in den Winkeln und Nischen der Burg, in jenen Stunden der Finsternis, die nicht wie im Kloster von Kerzen erhellt wurden. Keine Tür war sicher, und jedem Mann war es ein leichtes, zu einer Frau ins Bett zu schlüpfen. Wenn wir den Moralisten und den Verfassern der Romane Glauben schenken wollen, war freilich der umgekehrte Besuch der häufigere. Buchstäblich nichts stand einer Tändelei oder einer Affäre im Weg, und angeblich wimmelte es in den Adelshäusern von willigen, ja herausfordernden Frauen. Natürlich waren es die Dienerinnen; aber es waren auch die adligen Damen: die Schwiegermutter, die Schwägerinnen, die Tanten. Man kann sich unschwer ausmalen, welche inzestuösen Beziehungen unter diesen Umständen eingegangen wurden. Die aktivsten Frauen waren, so heißt es in den Texten, die unehelichen Töchter des Hausherrn oder seines Bruders, des Kanonikus; ihre Kinder waren die künftigen Konkubinen. Und wie verhielt es sich mit den »Jungfrauen«, den legitimen Töchtern des Hausherrn? Bot man sie fahrenden Rittern wirklich so freigebig an, wie es uns die Romane, wenn sie die Sitten der Gastfreundschaft schildern, glauben machen wollen? Und wurden die Männer tatsächlich so oft von unersättlichen Frauen aus dem Schlaf gerissen, wie es die Heiligenviten behaupten?

Jedenfalls war bei so vielen unverheirateten Männern und Frauen, die in unmittelbarer Nähe des Hausherrn und seiner Frau lebten, die Promiskuität unvermeidlich. Im übrigen galt es als geziemend, Freunden und Gästen des Hauses die Frauen vorzuführen wie einen kostbaren Schatz. Die Wahrung der Ehre war deshalb eine Hauptsorge des Hausherrn, der für die Aufrechterhaltung der Ordnung in seinem Haus und für die Unbeflecktheit des ruhmreichen Namens der Familie haftete. Zwar war die Ehre eine Sache der Männer, eine öffentliche Angelegenheit, die mit der Schande verknüpft war; aber im wesentlichen hing sie vom Betragen der Frauen ab, d. h. von privatem Verhalten. Ein Mann konnte von Frauen entehrt werden, über die er Gewalt übte, namentlich von seiner Ehefrau. Das große Spiel, wie es die Literatur der höfischen Liebe beschreibt, bestand darin, daß die jungen Männer ihren Wert bewiesen, indem sie die Dame des Hauses verführten und raubten. Es war ein Spiel; doch seine Bühne war das wirkliche Leben. Zweifellos wurde die Dame des Hauses begehrt, und das von



ihr geweckte Begehren – sublimiert zu einer veredelten Form der Liebe – diente als Instrument zur Disziplinierung der jungen Ritter. Strenge Tabus hinderten den jungen Ritter daran, tatsächlich mit der Dame seines Herzens durchzubrennen. Trotzdem kam es vor, daß sie mit Gewalt genommen wurde. Die Bedeutung der Vergewaltigung in den Romanen spiegelt offenkundig die Wirklichkeit. Mitunter gab sich die Frau natürlich auch freiwillig hin. Ehebruch war eine Zwangsvorstellung der mittelalterlichen Gesellschaft; Mißgunst und Argwohn lauerten überall, wo Liebende zusammenkamen.

Um sich Hohn und Spott zu ersparen, errichtete der Mann einen Schirm zwischen sich selbst und der Öffentlichkeit. Aus Furcht vor Schande wurden die Frauen eingesperrt und streng bewacht, geradezu eingemauert, sie durften nur, von einer Eskorte begleitet, zu öffentlichen Anlässen oder zur Erfüllung religiöser Pflichten das Haus verlassen. Verreiste eine Frau, so wurde sie von einem Teil ihres Haushaltsgefolges an ihren Bestimmungsort »geführt«, damit keiner sie unterwegs »verführte«. [...] Solange die Frau hinter Burgmauern verwahrt war, gereichten ihre privaten Eskapaden dem Haus nicht zur Unehre. Anders verhielt es sich, wenn mit der Aufdeckung des Ehebruchs ein bestimmter Vorteil verbunden war – wenn er beispielsweise die Chance bot, eine unfruchtbare oder lästig gewordene Frau oder eine erbberechtigte Schwester aus dem Wege zu räumen. In solchen Fällen stellte der »pater familias« die Ehebrecherin unter Nennung ihres Namens in aller Öffentlichkeit bloß, so daß er das Recht hatte, sie zu züchtigen und zu verstoßen, sofern er es nicht vorzog, sie bei lebendigem Leibe verbrennen zu lassen.

Du seist so allein in der schönen Welt,
Behauptest du mir immer, Geliebter! Das
Weißt aber du nicht,

Friedrich Hölderlin



Antoni Tàpies: Großes graues Bild, 1955

Ihr gedemütigtes Gesicht
ist auf alles gefaßt.
Ein frommer Wunsch
ist Liebe geblieben.
Sonst könnte sie sich
kennen

sonst würde sie tanzen
auf dem halbverbrannten
Stück Holz, das sie
unbewegt, fremd,
seit einer Weile schon
anstarrt.

Walter Helmut Fritz

Günter Kunert

Capeller Spaziergang

Aus dem Gestrüpp unsres Gesprächs
öffnen sich Ausblicke: Da fällt mir ein,
da fällt Dir ein, da sehen wir plötzlich,
wo wir sind: Auf dem Grat
unserer Zeit, wandern verweilend
und stolpern uns stützend
in die aufsteigende Ebene zurück.

Glückliche Zeit, da sich der Mensch
Befreit von einem Grauen, das
Er selbst einst schuf.

Franz Fühmann

Spätestens seit dem Mittelalter haben die abendländischen Gesellschaften das Geständnis unter die Hauptrituale eingereiht, von denen man sich die Produktion der Wahrheit verspricht: Regelung des Bußsakraments durch das Laterankonzil von 1215, die darauf folgende Entwicklung der Beichttechniken, in der Strafjustiz Rückgang der Klageverfahren, Verschwinden der Schuldbeweise (Eid, Duell, Gottesurteil) und Entwicklung von Vernehmungs- und Ermittlungsmethoden, Kompetenzerweiterung der königlichen Verwaltung bei der Verfolgung von Vergehen auf Kosten der privaten Vergleichsverfahren, Einsetzung der Inquisitionsgerichte – all das hat dazu beigetragen, dem Geständnis eine zentrale Rolle in der Ordnung der zivilen und religiösen Mächte zuzuweisen. Die Entwicklung des Wortes »Geständnis«* und der von ihm bezeichneten Rechtsfunktionen ist in sich schon charakteristisch: vom Geständnis als Garantie von Stand, Identität und Wert, die jemandem von einem anderen beigemessen werden, ist man zum Geständnis als Anerkennen bestimmter Handlungen und Gedanken als der eigenen übergegangen. Lange Zeit hat sich das Individuum durch seine Beziehung zu anderen und durch Bezeugung seiner Bindung an andere (Familie, Gefolgschaft, Schirmherrschaft) ausgewiesen; später hat man es durch den Diskurs ausgewiesen, den es über sich selbst halten konnte oder mußte. Das Geständnis der Wahrheit hat sich ins Herz der Verfahren eingeschrieben, durch die die Macht die Individualisierung betreibt.

Auf jeden Fall ist das Geständnis neben den Ritualen der Probe, neben der Bürgerschaft durch die Autorität der Überlieferung, neben den Zeugenaussagen, aber auch neben den gelehrten Verfahren der Beobachtung und Beweisführung im Abendland zu einer der höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion geworden. Die Wirkungen des Geständnisses sind breit gestreut: in der Justiz, in der Medizin, in der Pädagogik, in den Familien- wie in den Liebesbeziehungen, im Alltagsleben wie in den feierlichen Riten gesteht man seine Verbrechen, gesteht man seine Sünden, gesteht man seine Gedanken und Begehren, gesteht man seine Vergangenheit und seine Träume, gesteht man seine Kindheit, gesteht man seine Krankheiten und Leiden; mit größter Genauigkeit bemüht man sich zu sagen, was zu sagen am schwersten ist; man gesteht in der Öffentlichkeit und im Privaten, seinen Eltern, seinen Erziehern, seinem Arzt und denen, die man liebt; man macht sich selbst mit Lust und Schmerz Geständnisse, die vor niemand anders möglich wären, und daraus macht man dann Bücher. Man gesteht – oder man wird zum Geständnis gezwungen. Wenn das Geständnis nicht spontan oder von irgendeinem inneren Imperativ diktiert ist, wird es erpreßt; man spürt es in der Seele auf oder entreißt es dem Körper. Seit dem Mittelalter begleitet wie ein Schatten die Folter das Geständnis und hilft ihm weiter, wenn es versagt: schwarze Zwillingsbrüder. Die waffenloseste Zärtlichkeit wie die blutigsten Mächte sind auf das Bekennen angewiesen. Im Abendland ist der Mensch ein Geständnistier geworden.

* Foucault bezieht sich hier auf die Wortgeschichte von »aveu«, das sich vom lateinischen »advocare« herleitet. Anm. d. Ü.



In der Ritterzeit wurde der Zweikampf als das vorherrschende Ordal, ja das einzige eines Ritters würdige betrachtet. Ehe man jedoch zu den Waffen schritt, versuchte man den friedlichen Weg vor dem Richter. Konnte der Kläger seine Sache nicht durch den Eid als eine gerechte erweisen, so wurde der Zweikampf angeordnet, der den Sinn hatte, daß der Beklagte seine Unschuld durch ein Gottesurteil zu beweisen suchte. [...] In Frankreich wurden beide Gegner bis zum festgesetzten Tage im herrschaftlichen Gefängnis festgehalten. Kam dieser Tag, so schwuren sie, vollständig gewaffnet, vor dem Richter auf das Kruzifix und das Evangelium oder auf Reliquien, jeder, daß seine Sache gerecht und die des andern falsch sei, und daß er – kein Zaubermittel (!) bei sich trage. Dann wurde alles zum Kampfe vorbereitet.

In der Regel fand ein gerichtlicher Zweikampf nur auf die Anklage wegen todeswürdiger Verbrechen statt, und zwar wenn ein solches nicht bewiesen werden konnte, aber doch Verdachtsgründe dafür vorlagen. Leute unter 21 und über 60 Jahren, Geistliche und Frauen konnten sich durch einen Kämpfer (Champion) vertreten lassen. Verschiedenheit des Standes schloß den Kampf nicht aus. Aber der Ritter, der einen Hörigen anklagte, mußte wie ein Höriger kämpfen, mit Stock, Schild und in Lederkleidung. Klage hingegen ein Höriger gegen einen Ritter, so kämpfte dieser als Ritter, in Rüstung und zu Pferde. Knappen kämpften zu Fuß mit Schwert und Schild, Bauern und Hörige mit Messer und Stock.

Der Kampfplatz wurde mit festen Schranken umgeben, um die Zuschauer von Einmischung oder Störung abzuhalten. [...] Nach dem Sachsenspiegel sollten die Kämpfer nur leicht gekleidet sein und nur ein Schwert und einen Schild, dessen Buckel allein von Eisen sei, tragen. Dies wurde aber von den Rittern nicht beobachtet, welche vielmehr in voller Rüstung zu Pferde kämpften. Ein Ausweichen oder Fliehen war durch die Schranken verhindert, und wenn der eine Kämpfer abgeworfen wurde, so stieg auch der andere ab, und sie kämpften zu Fuß weiter mit den Schwertern, und zwar so lange, bis einer zu Boden fiel, den dann der Sieger zur Ergebung, und wenn es der Beklagte war, zum Schuldgeständnis aufforderte. Er konnte ihn auch sofort töten.

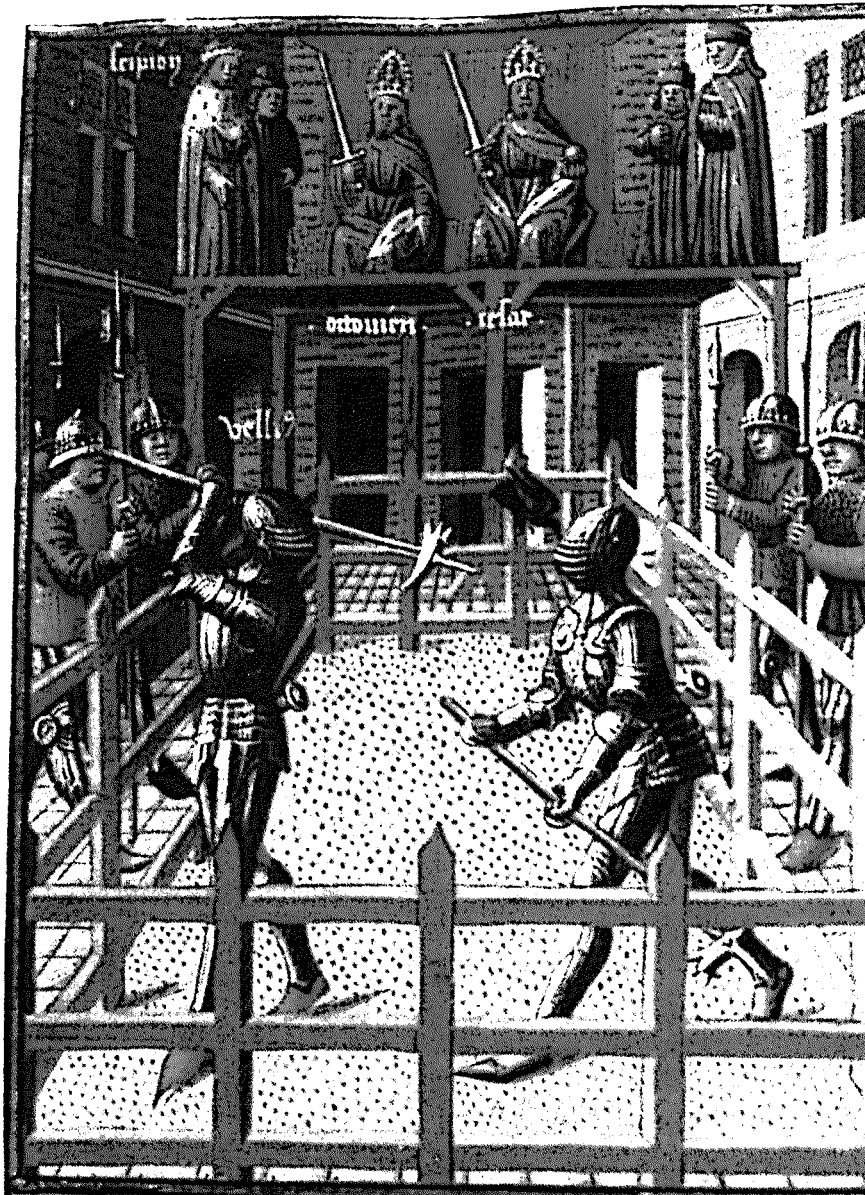
Frauen hatten indessen das Recht, selbst den gerichtlichen Zweikampf zu bestehen. Dabei war vorgeschrieben, daß ihr Gegner bis zur Mitte des Leibes in einer Grube stehen und sich nur eines Stockes oder Kolbens bedienen durfte. Die Frau aber hatte einen Stein in einen Riemen oder in ihren Schleier gebunden, womit sie kämpfte und den Gegner zu umschlingen suchte.

Den Unterliegenden traf, wenn er am Leben blieb, die Todesstrafe, die auf das Verbrechen gesetzt war, dessen er angeklagt wurde oder den Gegner angeklagt hatte. War aber der Beklagte auf die dritte Ladung nicht erschienen, so stach der Kläger zweimal gegen den Wind, was als Sieg galt und die Verurteilung des Gegners zur Folge hatte. Seit dem Landfrieden von

aus: Otto Henne am Rhyn,
Geschichte des Rittertums

Gottesurteil. Das Gottesurteil (lat. iudicium Dei, ordalium; ags. *ordal*) ist eine Besonderheit des europäischen mittelalterlichen Rechts, sondern findet sich in vielen archaischen Kulturen, etwa in Asien oder Afrika. Es ist ein Mittel zur rationalen Rechtsfindung und beruht auf der Vorstellung, daß Gott als Hüter des Rechts in Fällen der Unergründbarkeit einer Rechtslage durch ein Zeichen auf Schuld oder Unschuld weist. In erster Linie dient somit das Gottesurteil als Beweismittel. Seine Ausprägungen sind sehr verschiedenartig, häufig ist, daß vielfach die Elementarhilfsmittel dienen. Beim Feuerurteil trägt der Proband ein heißes Eisen über glühende Pflugscharen und holt einen Gegenstand aus siedendem Wasser oder Öl (Kesselprobe), die entstehende Brandwunde problemlos heilt, gilt der Unschuldsbeweis erbracht. Bei der Kaltwasserprobe wird der rituell gefesselte Proband an einer Leine gehalten – ins Wasser geworfen. Geht er unter, so gilt er schuldig und wird mit Hilfe des Bootes wieder an Land gezogen. Der Proband verpflichtet den Beweisgenossen, durch ein Tor zu gehen, das einem langen Streifen noch ein Erdstück verwurzelter Rasenschnitt enthält. Fällt der durch eine Leine unterstützte Rasenstreifen herunter, ist der Proband als schuldig. Bei der Brotprobe muß Brot oder ein Stück Fleisch geschluckt werden: Wer es nicht schluckt, gilt als schuldig. Die Kaltwasserprobe verlangt, daß beide Parteien des Rechtsstreits unbeweglich auf gestreckten Armen vor dem Richter stehen. Wer sich zuerst bewußtlos macht, ist schuldig. Auch bei der Feuerprobe (Duell) sind beide Parteien des Rechtsstreits gefordert: Derjenige, der vor Gericht ausgetragen wird, ist fangangs erweist die Wahrheit.

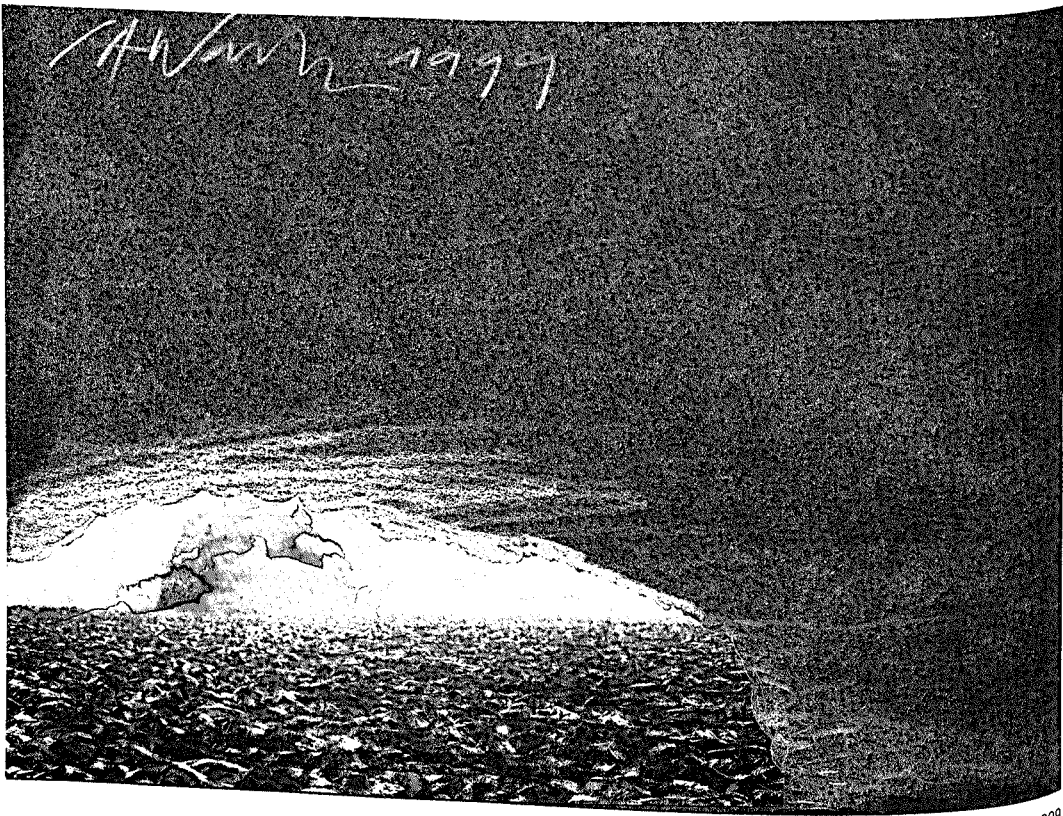
aus: *Lexikon des Mittelalters*



Zweikampf mit Äxten. Illustration aus dem 15. Jahrhundert

1156 hatten zum gerichtlichen Zweikampfe nur noch die Na-
 kommen von Edeln ein Recht. [...] Seit dem 16. Jahrhundert
 kam der Zweikampf als Rechtsmittel außer Übung und wu-
 zur sog. Privatehrensache.

li-
 ne
 el-
 ch
 in
 ak-
 auf
 des
 keit
 Hin-
 jibt.
 tes-
 prä-
 Auf-
 e als
 ordal
 isen,
 oder
 ndem
 Wenn
 blem-
 eis als
 e wird
 an ei-
 er ge-
 als un-
 Leine
 Rasen-
 pflichti-
 das aus
 mit der
 gebildet
 ce abge-
 gilt der
 Bissen-
 rück Käse
 ich ver-
 te Kreuz-
 Parteien
 h mit aus-
 em Kreuz
 egt, ist als
 eim Zwei-
 rteilen des
 Ausgang
 enen Waf-
 eit.
 s



C.A. Wasserburger: Architektur, 1999

Thomas Kunst

die schatzsuche

vier männer öffnen den sand
mit ihren händen, lange, ungeschnittene nägel.
endlich kommt die kiste zum vorschein.
sie ist leicht zu öffnen.
als sie sehen, dass nur drei pistolen drinliegen,
wissen sie,
einer wird leer ausgehen.
es war eine insel.

Das Libretto

ARIODANTE

Dramma per musica in drei Akten

Anonyme Bearbeitung des Librettos *Ginevra, principessa di Scozia* von Antonio Salvi

Wörtliche deutsche Übersetzung von Klaus Scharff

Personen

Der König von Schottland	Baß
Ginevra, seine Tochter	Sopran
Ariodante, Prinz, Vasall des Königs	Mezzosopran
Lurcanio, sein Bruder	Tenor
Polinesso, Herzog von Albany	Countertenor
Dalinda, Hofdame Ginevras	Sopran
Odoardo, Günstling des Königs	Tenor

Ouverture

Atto Primo

Gabinetto reale

Scena 1

Ginevra allo specchio in atto di acconciarsi; Dalinda, paggi, e damigelle

Arioso

Ginevra:

Vezi, lusinghe, e brio
Rendano il volto mio
Più vago al mio tesoro.
(*S'alza dallo specchio, e li paggi, e le damigelle partono.*)

Recitativo

Dalinda:

Ami dunque, o signora?

Ginevra:

Avvampa il core
Di nobil fiamma, che vi accese amore.

Dalinda:

Il Re tuo genitore,
L'approva?

Ginevra:

Anzi il fomenta.

Dalinda:

Segui ad amar: fa' l'alma tua contenta.
(*In atto di partire*)

Scena 2

Ginevra, Polinesso, e Dalinda, che ritorna

Polinesso:

Ginevra?

Ginevra:

Tanto ardire? Olà Dalinda!

Polinesso:

Lungi da' tuoi bei rai,
Viver non può il mio cor; quindi perdona
Se a te ...

Ginevra:

Duca, se mai
Fosti noioso oggetto agli occhi miei,
Or che amante ti scopri, or più lo sei.

Aria

Ginevra:

Orrida agli occhi miei
Quanto, signor, tu sei
Tesifone non è.
Amor, di noi per gioco,
Il core a te di foco,
Di gelo fece a me.

(*Parte.*)

Ouvertüre

Erster Akt

Gemach im königlichen Palast

Szene 1

Ginevra schmückt sich vor dem Spiegel; Dalinda, Pagen und Zofen

Arioso

Ginevra:

Juwelen, Schmuck und Heiterkeit
mögen meinem Geliebten
mein Antlitz noch begehrenswerter machen.
(*Sie erhebt sich; Pagen und Zofen ziehen sich zurück.*)

Rezitativ

Dalinda:

So bist du verliebt, meine Herrin?

Ginevra:

Mein Herz ist in edlem Feuer entbrannt,
das die Liebe entfacht hat.

Dalinda:

Und dein Vater, der König,
billigt er diese Verbindung?

Ginevra:

Er ermutigt sie sogar.

Dalinda:

So liebe denn und mache dein Herz zufrieden.
(*Sie ist im Begriff zu gehen.*)

Szene 2

Ginevra, Polinesso und Dalinda, die sich im Gehen wendet

Polinesso:

Ginevra?

Ginevra:

Du wagst es? Bleibe, Dalinda!

Polinesso:

Mein Herz vermochte nicht länger,
deinen Augen fern zu sein. Vergib mir,
wenn ich ...

Ginevra:

Herzog, dein Anblick war mir
von jeher unlieb, und um so mehr ist er es jetzt,
da du von Liebe sprichst.

Arie

Ginevra:

Selbst Tisiphone
ist mir nicht so verhaßt
wie du, mein Herr.
Uns zum Spott
gab Amor dir ein feuriges Herz,
mir ein eisiges.

(*Ab.*)

Scena 3
Polinesso e Dalinda

Recitativo

Polinesso:
Orgogliosa beltade!
Dalinda:
Signore, invano tenti ...
Lascia d'amarla. Io credo, che Ariodante ...

Polinesso:
... è mio rival?

Dalinda:
Anzi gradito amante.

Polinesso:
E il genitor?

Dalinda:
Approva
Gli affetti lor, e che sperar tu puoi?
(*guardandolo teneramente*)

Aria

Dalinda:
Apri le luci, e mira
Gli ascosi altrui martiri:
V'è chi per te sospira,
E non l'intendi ancor.
E in tacita favella
Col fumo de' sospiri,
Ti scopre, oh Dei! la bella
Fiamma, che le arde il sen.

(*Parte.*)

Scena 4
Polinesso, solo

Recitativo

Polinesso:
Mie speranze, che fate?
Così vi abbandonate?
No. Fa' cuor, Polinesso!
Giacché Dalinda a te si scopre amante,
Alziam mole d'ingegno,
Per atterrar il mio rivale al regno.

Aria

Polinesso:
Coperta la frode
Di lana servile,
Si fugge, e detesta,
E inganno s'appella.
Si chiama con lode
Prudenza virile,
Se avvien che si vesta
Di spoglia più bella.

(*Parte.*)

Giardino reale

Scena 5
Ariodante, poi Ginevra

Arioso

Ariodante:
Qui d'amor, nel suo linguaggio
Parla il rio, l'erbetta, e 'l faggio
Al mio core innamorato.

Szene 3
Polinesso und Dalinda

Rezitativ

Polinesso:
Hochmütige Schönheit!
Dalinda:
Mein Herr, vergeblich ist dein Bemühen ...
Entsage deiner Liebe. Ich glaube, daß Ariodante ...

Polinesso:
... mein Rivale ist?

Dalinda:
Mehr noch: ihr erkorener Liebhaber.

Polinesso:
Und ihr Vater?

Dalinda:
Er billigt die Verbindung.
Was bleibt dir noch zu hoffen?
(*Sie sieht Polinesso zärtlich an.*)

Arie

Dalinda:
Öffne deine Augen und entdecke
die verborgenen Qualen anderer.
Es gibt eine, die sich nach dir sehnt,
und du hast sie noch nicht erhört.
Schweigend enthüllt sie
im Hauch ihrer Seufzer
die loderende Flamme,
die ihr Herz verzehrt.

(*Ab.*)

Szene 4
Polinesso allein

Rezitativ

Polinesso:
Was wird aus meinen Hoffnungen?
Soll ich sie so begraben?
Nein, fasse Mut, Polinesso!
Da Dalinda dir ihre Liebe erklärt hat,
wollen wir listig ein Hindernis errichten,
das meinem Rivale den Weg zum Thron versperrt.

Arie

Polinesso:
Wenn Täuschung sich
in niedere Gewänder kleidet,
wird sie gemieden und verabscheut
und Betrug genannt.
Erscheint sie jedoch einmal
in vornehmer Aufzug,
so wird sie gepriesen
als ritterliche Vorsicht.

(*Ab.*)

Die königlichen Gärten

Szene 5
Ariodante, dann Ginevra

Arioso

Ariodante:
Der Bach, das Gras, die Bäume –
sie alle sprechen auf ihre Art
zu meinem Herzen von Liebe.

Recitativo

Ariodante:

T'amerò dunque sempre, idolo mio.
(*Ginevra le si presenta.*)

Ginevra:

Alma costante pur, ti dico anch'io.

Ariodante:

Tu sovrana, io vassallo!

Ginevra:

Ariodante,

Mercé del Nume Arciero,
Più sovrana non è quest'alma amante;
Servo non è, chi ha del mio cor l'impero.

Ariodante:

Quasi attonita l'alma ancor nol crede.

Ginevra:

Dunque la destra mia,
Di ciò che t'offre amor pegno ti sia.

Duetto

Ginevra, Ariodante:

Prendi (Prendo) da questa mano
Il pegno (il premio) di mia fé.
Del fato più inumano
Il barbaro rigore,
Mai così bell'ardore
Estinguer possa in me.

(*Mentre replicano il duetto porgendosi la mano, il Re entra nel mezzo, e prende la mano di Ariodante, e della figlia.*)

Scena 6

Ariodante, Ginevra, Re, Odoardo, e guardie

Recitativo

Re:

Non vi turbate,
Bell'alme innamorati!

Ginevra:

Padre!

Ariodante:

Mio Re!

Re:

Tacete!

E dei vostri contenti
Me a parte ancor prendete,
(*a Ginevra*)
Che della vita, e degli spirti miei
Una parte sei tu;
(*ad Ariodante*)

l'altra tu sei.

Ariodante:

(*in atto d'inginocchiarsi*)
Alle tue reggie piante ...

Re:

Sorgi, amato Ariodante.
In questa età degg'io
Alla figlia pensar, pensar al regno;
Né s'offre al pensier mio
Di te più degno sposo, e Re più degno.

Ginevra:

A tanta gioia, o Dei! ...

Ariodante:

A tanta sorte ...

Ginevra:

... Se resiste il cor mio ...

Rezitativ

Ariodante:

Ich werde dich ewig lieben, meine Angebetete.
(*Ginevra kommt hinzu.*)

Ginevra:

Und ich versichere dir, daß auch mein Herz treu ist.

Ariodante:

Du bist meine Gebieterin, ich bin dein Knecht!

Ginevra:

Ariodante,
der Liebesgott macht, daß
meine liebende Seele nicht mehr Gebieterin ist
und er, der mein Herz regiert, nicht länger Knecht.

Ariodante:

Mein erstauntes Herz kann es kaum fassen.

Ginevra:

So soll meine Hand dir bezeugen,
was Liebe für dich bereithält.

Duetto

Ginevra, Ariodante:

Nimm (Ich nehme) mit dieser Hand
den Schwur (Lohn) meiner Treue.
Die grausamste Härte
des unerbittlichen Schicksals
soll niemals solch süße Glut
in mir löschen können.

(*Während sie das Duetto wiederholen und sich die Hände reichen, erscheint der König, tritt zwischen die beiden und ergreift ihre Hände.*)

Scena 6

Ariodante, Ginevra, König, Odoardo und Wachen

Rezitativ

König:

Laßt euch nicht beunruhigen,
teure, liebende Herzen!

Ginevra:

Vater!

Ariodante:

Mein König!

König:

Still!
Und laßt auch mich
an eurem Glück teilhaben,
(*zu Ginevra*)
denn du bist der eine Teil meines Herzens
und meiner Seele,
(*zu Ariodante*)
und du bist der andere.

Ariodante:

(*niederkniend*)
Zu deinen königlichen Füßen ...

König:

Erhebe dich, mein teurer Ariodante.
In meinem Alter heißt es
an meine Tochter und mein Reich denken.
Für mich gibt es
keinen würdigeren Gatten und König als dich.

Ginevra:

Wenn mein Herz, ihr Götter ...

Ariodante:

Wenn bei solchem Glück ...

Ginevra:

... diese Freude ertragen kann ...

Ariodante:
... Se il cor non muore ...

Ariodante, Ginevra:
... È prodigio d'amore.

Re:
Or va' figlia, comparti
Per le nozze vicine
Più contenti al tuo core,
Più vezzi al volto tuo, più gemme al crine.

Aria

Ginevra:
Volate, amori,
Di due bei cori
La gioia immensa a celebrar!
Il gaudio è tanto,
Che come e quanto,
Dir non saprei, debba esultar.

(Parte.)

Scena 7

Ariodante, Re, Odoardo e guardie

Recitativo

Re:
Vanne pronto, Odoardo,
Le pompe a preparar; e il nuovo giorno
Sia coll'alto Imeneo, lieto, e giocondo.

Odoardo:
E goda questa reggia, il regno, il mondo.
(Parte.)

Re:
E tu, al par di Ginevra
Amato Ariodante,
Dalle man del tuo Re gradisci il dono;
Più darti non poss'io,
Se me stesso ti dò, la figlia, e il trono.

Aria

Re:
Voli colla sua tromba
La fama in tutto il mondo
Le gioie a publicar!
Il ciel lieto rimbomba,
Che giorno più giocondo
Sorte non può mandar.

(Parte.)

Scena 8

Ariodante, solo

Recitativo

Ariodante:
Oh! felice mio core!
Dopo tanti tormenti
Pur giungesti alla sfera dei contenti.

Aria

Ariodante:
Con l'ali di costanza
Alza il suo volo Amor,
Fa trionfar nel cor
Fede, e speranza.
Non devo più temere
Di sorte il rio tenor,
Ma col mio bel tesoro
Sempre godere.

(Parte.)

Ariodante:
... mein Herz nicht überwältigt ist ...

Ariodante, Ginevra:
... ist es ein Wunder der Liebe.

König:
Nun geh, meine Tochter, und schmücke
für die baldige Hochzeit dein Herz mit noch
größerer Freude, dein Antlitz mit noch mehr
Liebreiz, dein Haar mit noch mehr Juwelen.

Arie

Ginevra:
Eilt, Liebesgötter,
und feiert die übergroße Freude
zweier liebender Herzen!
So groß ist unser Glück,
daß ich die Unermeßlichkeit der Freude
nicht auszudrücken vermag.

(Ab.)

Szene 7

Ariodante, König, Odoardo und Wachen

Rezitativ

König:
Geh sofort, Odoardo,
und bereite das Fest vor: Der morgige Tag soll
durch die große Hochzeit froh und heiter sein.

Odoardo:
Und mögen der Palast, das Reich, die ganze Welt
freuen.

(Ab.)

König:
Und du, Ariodante, den ich gleich Ginevra liebe,
empfange aus den Händen meines Königs
dieses Geschenk:
Mehr kann ich dir nicht geben
als mich selbst, meine Tochter und meinen Thron.

Arie

König:
Die Ruhmestrompete
soll in der ganzen Welt erschallen,
um die frohe Kunde zu verbreiten!
Im Himmel möge widerhallen,
daß das Schicksal keinen froheren Tag
hätte schicken können.

(Ab.)

Szene 8

Ariodante allein

Rezitativ

Ariodante:
Oh, mein beseligtes Herz!
Nach so vielen Qualen
hast du endlich das Reich des Glücks gefunden.

Arie

Ariodante:
Die Liebe wird
von den Flügeln der Treue getragen
und läßt Glauben und Hoffnung
im Herzen triumphieren.
Ich brauche nicht länger
den grausamen Lauf des Schicksals zu fürchten,
sondern darf mich mit meiner Geliebten
ewiger Wonne erfreuen.

(Ab.)

Scena 9

Entrano Polinesso, e Dalinda parlando assieme.

Recitativo

Polinesso:

Conosco il merto tuo, cara Dalinda,
E col tuo mezzo io voglio
Scuotere il giogo indegno,
Render scherni a' disprezzi,
Lasciar Ginevra, e le sue nozze, e il regno.

Dalinda:

(Che sento? Oh! me felice!)
Al tuo cenno, Signor ...

Polinesso:

Si, in questa notte

Quando dorme Ginevra,
Ti adorna di sue vesti,
Cerca imitarla in tutto,
Disponi come lei le chiome ...

Dalinda:

E poi?

Polinesso:

Per la segreta porta
Del reale giardino
Nelle sue stanze m'introduci, e fingi
Di Ginevra il sembiente.

Dalinda:

Ma il mio onor? ...

Polinesso:

So il rispetto
Che si conviene a nobile donzella.
E non risolvi ancor?

Dalinda:

Forza d'amore!
Nulla si può negar a chi s'adora.

Polinesso:

Tutto sarà per te poscia il mio core.

Aria

Polinesso:

Spero per voi, si, si,
Begli occhi in questo di sanar mie piaghe.
E a voi sacrar vogl'io
Gli affetti del cor mio, pupille vaghe.

(Parte.)

Scena 10

Dalinda, e Lurcanio

Recitativo

Lurcanio:

Dalinda, in occidente
Già cade il sole, e ne' bei lumi tuoi
Un sol più chiaro ecco ne spunta a noi.

Dalinda:

Signor, meco tu scherzi.

Lurcanio:

Sei la mia sola speme.

Dalinda:

Non son per te, Signor ...

Lurcanio:

Sei l'idol mio.

Dalinda:

Ergi a scopo maggiore il tuo desio.
(Parte.)

Szene 9

Polinesso und Dalinda treten ins Gespräch vertieft ein.

Rezitativ

Polinesso:

Ich kenne deinen Wert, liebe Dalinda,
und mit deiner Hilfe will ich
das unwürdige Joch abschütteln,
mit Spott der Verachtung begegnen,
Ginevra, der Heirat und dem Königreich abschwören.

Dalinda:

(Was höre ich? Oh, wie glücklich ich bin!)
Zu deinen Diensten, mein Herr ...

Polinesso:

Ja, noch in dieser Nacht,
wenn Ginevra schläft,
kleide dich in ihr Gewand,
ahme sie in jeder Weise nach,
kämmе dein Haar wie sie ...

Dalinda:

Und dann?

Polinesso:

Durch die geheime Tür
des königlichen Gartens
läßt du mich in ihre Gemächer ein
und tust dabei so, als seist du Ginevra.

Dalinda:

Doch meine Ehre? ...

Polinesso:

Ich kenne die Achtung,
die einem edlen Fräulein gebührt.
Du zögerst noch?

Dalinda:

Die Macht der Liebe!
Dem Geliebten kann man nichts verweigern.

Polinesso:

Dann soll dir mein Herz ganz gehören.

Arie

Polinesso:

Meine Hoffnung setze ich auf euch,
schöne Augen, um heute meine Wunden zu heilen.
Und euch, ihr lieblichen Blicke,
will ich die Liebe meines Herzens weihen.

(Ab.)

Szene 10

Dalinda und Lurcanio

Rezitativ

Lurcanio:

Dalinda, schon neigt sich im Westen
die Sonne, doch aus deinen schönen Augen
strahlt ein helleres Licht auf uns.

Dalinda:

Herr, du machst dich über mich lustig.

Lurcanio:

Du bist alles, was ich begehre.

Dalinda:

Ich bin nicht für dich bestimmt, mein Herr ...

Lurcanio:

Du bist meine Göttin.

Dalinda:

Wähle ein edleres Ziel für deine Liebe.
(Ab.)

Aria

Lurcanio:

Del mio sol vezzosi rai,
V'ascondete ora da me;
Ma perché?
Senza voi, viver non so.
 Quell'ardor, che da voi scese,
 Che m'accese, e m'arde ancora,
 E arderà per sin ch'io mora,
 Quei la vita al cor donò.

(Parte.)

Scena 11

Dalinda, sola

Recitativo

Dalinda:

Ah! che quest'alma amante
Arde per altro foco,
E in eterno sarà sempre costante.

Aria

Dalinda:

Il primo ardor
È così caro a questo cor,
Che estinguerlo non vuol
Quest'alma amante.
 Io son fedel,
 Né mai crudel,
 E sempre a lui sarà
 Il cor costante.

(Parte.)

Valle deliziosa

Scena 12

Ariodante, ammirando la bellezza del loco.

Recitativo

Ariodante:

Pare, ovunque mi aggiri,
Che incontri il gaudio, e 'l brio.

Scena 13

Ginevra, e Ariodante

Ginevra:

E qual propizia stella
Mi guida a te, mio ben?

Ariodante:

Tu sol sei quella.

Ginevra:

Consolati, mio caro;
Già siam vicini al porto; e il novo giorno
Del bel nostro Imeneo ne anderà adorno.

Ariodante:

Felici abitator di questo suolo,
Ninfe leggiadre, e amanti pastorelle,
Le nostre gioie intanto
Venite a celebrar col ballo, e il canto.

Sinfonia

Duetto

Ginevra, Ariodante:

Se rinasce nel mio cor
Bella gioia, bella speme,
La produce un fido amor.
Chi non sa costante amar,
Vero gaudio, vero bene
Non isperi di trovar.

Arie

Lurcanio:

Liebliche Strahlen meiner Sonne,
Ihr verbergt euch nun vor mir.
Warum nur?
Ohne euch kann ich nicht leben.
 Die Glut, die aus euch strahlt,
 die mich entflammte und immer noch verbrennt
 und bis zu meinem Tod brennen wird,
 hat mir neues Leben gegeben.

(Ab.)

Szene 11

Dalinda allein

Rezitativ

Dalinda:

Ach! mein liebendes Herz
entbrennt in anderer Glut
und wird treu sein in Ewigkeit.

Arie

Dalinda:

Diese erste Flamme
ist meinem Herzen so teuer,
daß meine liebende Seele
sie nicht zu löschen vermag.
 Ich bin beständig
 und niemals grausam;
 und mein Herz wird
 ihm immer treu sein.

(Ab.)

Ein liebliches Tal

Szene 12

Ariodante bewundert die Schönheit der Landschaft.

Rezitativ

Ariodante:

Wohin ich mich auch wende,
scheine ich Freude und Vergnügen zu finden.

Szene 13

Ginevra und Ariodante

Ginevra:

Und welch glücklicher Stern
führt mich zu dir, mein Liebster?

Ariodante:

Du allein bist dieser Stern.

Ginevra:

Sei guten Mutes, Geliebter!
Wir sind dem Ziel nahe; morgen
wird fröhlich unsere Vermählung gefeiert.

Ariodante:

Glückliche Bewohner dieses Ortes,
zierliche Nymphen und verliebte Schäferinnen,
kommt einstweilen und gebt eurer Freude
in Tanz und Gesang Ausdruck.

Sinfonia

Duetto

Ginevra, Ariodante:

Wenn selige Freude und Hoffnung
wieder in meinem Herzen wohnen,
so ist treue Liebe der Grund.
Wer nicht standhaft zu lieben weiß,
darf nicht hoffen,
wahre Freude und wahres Glück zu finden.

Coro

Coro:

Si godete al vostro amor,
Alme belle, fidi amanti,
Questo fa beato il cor.

Ginevra, Ariodante:

Se rinasce nel mio cor
Bella gioia, bella speme,
La produce un fido amor.

Coro, Ginevra, Ariodante:

Cerchi ognuno d'imitar
La costanza, la speranza
Che vi fa lieti esultar.

Ballo

(Ninfe, Pastori e Pastorelle)

(Gavotte)

Musette I. Lentement

Musette II. Andante

Allegro

Duetto e Coro

Coro, Ginevra, Ariodante:

Si godete al vostro amor, ecc.

Chor

Chor:

Erfreut euch der Liebe,
schöne Seelen, treue Liebende,
das macht das Herz glücklich.

Ginevra, Ariodante:

Wenn selige Freude und Hoffnung
wieder in meinem Herzen wohnen,
so ist treue Liebe der Grund.

Chor, Ginevra, Ariodante:

Jeder strebe nach der
Standhaftigkeit und Zuversicht,
die euch/uns Glück und Freude bringen.

Ballett

(Nymphen, Schäfer und Schäferinnen)

(Gavotte)

Musette I. Lentement

Musette II. Andante

Allegro

Duett und Chor

Chor, Ginevra, Ariodante:

Erfreut euch der Liebe, etc.

Atto Secondo

Notte con lume di luna

Luogo di antiche rovine, con la veduta in mezzo della porta segreta del giardino reale, corrispondente agli appartamenti di Ginevra

Scena 1

Polinesso, solo

Sinfonia

Recitativo

Polinesso:

Di Dalinda l'amore
Quanto giunge opportuno al mio disegno!
Vieni pure Ariodante:
Guidalo, o sorte, in sì remota parte,
Che questo è il campidoglio a' mia bell'arte.

Scena 2

Ariodante, Polinesso, poi Lurcanio in disparte, indi Dalinda in abito di Ginevra

Polinesso:

Eccolo, o amico, e come
Qui ti ritrovo?

Ariodante:

È tanto

Il giubilo dell'alma, che non ponno
Chiudersi le mie luci ancora al sonno.
Ginevra, l'idol mio, mercé d'amore ...

Polinesso:

Che fia?

Ariodante:

Mia sposa ...

Polinesso:

Sogni.

Ariodante:

Esulta il core!

Polinesso:

Scherzi, Ariodante?

Ariodante:

È ver; ella poc'anzi
Mi diè in pegno la destra.

Polinesso:

E a me dispensa
Amorosi contenti.

Ariodante:

(mettendo la mano sopra la spada)
Olà, Duca, che parli?
Il ferro mio ti sosterrà, che menti.

Polinesso:

T'acquieta; se tu vuoi
Crederlo agli occhi tuoi,
Farti veder l'inganno, ora m'impegno.
(Entra Lurcanio a parte, si nasconde tra le rovine.)

Lurcanio:

(Col Duca il mio germano? Io qui mi celo.)

Polinesso:

Qui ti nascondi.

Ariodante:

E questa notte fia,
Se menzognero, o se verace sei,
L'ultimo de' tuoi giorni, oppur de' miei.

Zweiter Akt

Eine Mondnacht

Zwischen verfallenem Gemäuer ist die geheime Tür zu sehen, die von den königlichen Gärten zu den Gemächern Ginevras führt

Szene 1

Polinesso allein

Sinfonia

Rezitativ

Polinesso:

Wie günstig fügt sich Dalindas Liebe
in mein Vorhaben!
Komm denn, Ariodante.
Schicksal, führe ihn an diesen entlegenen Ort,
denn dies ist der Tempel meiner List.

Szene 2

Ariodante, Polinesso, dann Lurcanio (versteckt), später Dalinda in Ginevras Gewand

Polinesso:

Da ist er. Mein Freund, warum
kommst du hierher?

Ariodante:

So groß
ist meines Herzens Freude, daß ich die Augen
noch nicht zum Schlummer schließen kann.
Die Liebe fügt es, daß meine angebetete Ginevra ...

Polinesso:

Was ist mit ihr?

Ariodante:

... meine Gemahlin wird.

Polinesso:

Du träumst.

Ariodante:

Mein Herz jubelt!

Polinesso:

Sprichst du im Scherz, Ariodante?

Ariodante:

Die Wahrheit ist's: Soeben
reichte sie mir die Hand zum Bunde.

Polinesso:

Und doch gewährt sie mir
die Gunst ihrer Liebe.

Ariodante:

(greift zum Schwert)
Halt, Herzog, was sagst du da?
Mein Schwert wird zeigen, daß du lügst.

Polinesso:

Beruhige dich. Wenn du deinen
eigenen Augen trauen willst,
sollst du den Betrug sehen, das verspreche ich.
(Lurcanio erscheint im Hintergrund und verbirgt sich zwischen den Ruinen.)

Lurcanio:

(Mein Bruder und der Herzog? Ich verberge mich.)

Polinesso:

Verstecke dich hier.

Ariodante:

Diese Nacht soll meine letzte sein,
wenn du die Wahrheit sagst. Lügst du,
so sei es deine letzte.

Aria

Ariodante:

Tu, preparati a morire,
Se mentire ti vedrò!

Se la bella m'ha ingannato,
Disperato io morirò.

(Ariodante si nasconde tra le rovine, e Polinesso batte più volte alla porta, che gli viene aperta da Dalinda, in abito di Ginevra.)

Recitativo

Polinesso:

Ginevra?

Dalinda:

O mio signore!

(Entra Polinesso, e la porta si chiude.)

Lurcanio:

(Impudica!)

Ariodante:

Occhi miei,

Che vedeste? E pur dessa ...

(Va su la porta risolutamente.)

Su questa soglia infame

Si dia morte al dolore.

(Sfodera la spada, e posa il pomo in terra per uccidersi, quando Lurcanio lo trattiene, e li toglie la spada.)

Lurcanio:

Ferma, germano; a che tanto furore?

Aria

Lurcanio:

Tu vivi, e punito

Rimanga l'eccesso

D'amore tradito,

D'offesa onestà.

Che il volger crudele,

Il ferro in se stesso,

Per donna infedele,

È troppa viltà.

(Parte, e gli porta via la spada.)

Scena 3

Ariodante, solo

Recitativo

Ariodante:

E vivo ancora? E senza il ferro? oh Deil!

Che farò? che mi dite, o affanni miei?

Aria

Ariodante:

Scherza infida in grembo al drudo.

Io tradito a morte in braccio

Per tua colpa ora men vo.

Ma a spezzar l'indegno laccio,

Ombra mesta, e spirito ignudo,

Per tua pena io tornerò.

(Parte.)

Scena 4

Polinesso, e Dalinda con abito di Ginevra

Recitativo

Polinesso:

(guardando per la scena)

(Lo stral feri nel segno;

Disperato parti; oh me beato!)

Arie

Ariodante:

Sei bereit zu sterben,

wenn ich erkenne, daß du lügst!

Wenn die Schöne mich hinterging,
werde ich in Verzweiflung sterben.

(Ariodante verbirgt sich zwischen den Ruinen. Polinesso klopft mehrmals an die Tür, die daraufhin von der wie Ginevra gekleideten Dalinda geöffnet wird.)

Rezitativ

Polinesso:

Ginevra?

Dalinda:

O mein Gebieter!

(Polinesso tritt ein, die Tür wird geschlossen.)

Lurcanio:

(Dirne!)

Ariodante:

Meine Augen,

was saht ihr? Und doch, sie war es ...

(Er geht entschlossen auf die Tür zu.)

Auf dieser schändlichen Schwelle

soll der Tod meinen Schmerz enden.

(Er zieht sein Schwert und stößt den Knauf in den Boden, um sich in die Waffe zu stürzen. Lurcanio hält ihn zurück, und nimmt das Schwert an sich.)

Lurcanio:

Halt ein, Bruder! Warum diese Wut?

Arie

Lurcanio:

Lebe! Die Schändlichkeit

verratener Liebe

und verletzter Ehre

soll bestraft werden.

Denn zu ehrlos ist es,

das Schwert grausam

wegen eines treulosen Weibes

gegen sich selbst zu richten.

(Er nimmt das Schwert mit sich fort.)

Szene 3

Ariodante allein

Rezitativ

Ariodante:

Lebe ich noch? Ohne mein Schwert? O Gott!

Was soll ich tun? Was rätst du mir, o mein Leid?

Arie

Ariodante:

Ergötze dich, Ungetreue, in der Umarmung

deines Liebhabers. Deines Betrugers wegen

gehe ich nun hin in die Arme des Todes.

Doch um diesen schändlichen Bund zu

zerbrechen und dich zu strafen, kehre ich als

düsterer Schatten, als körperloser Geist zurück.

(Ab.)

Szene 4

Polinesso und Dalinda in Ginevras Gewand

Rezitativ

Polinesso:

(blickt umher)

(Mein Pfeil hat ins Ziel getroffen.

Er ist verzweifelt fortgegangen; oh, welch Glück!)

Dalinda:
Addio, signor, già s'avvicina il giorno.

Polinesso:
Se i rimproveri miei
A queste spoglie sol diretti udisti,
Udirai qui avanti
Teneresse d'amor, sensi d'amante.

Arioso

Dalinda:
Se tanto piace al cor
Il volto tuo, signor, quando disprezzi;
Al cor quanto sarà
Cara la tua beltà, quando accarezzi.
(Parte.)

Scena 5
Polinesso, solo

Recitativo

Polinesso:
Felice fui il mio inganno,
Che porta al mio rival l'ultimo danno.

Aria

Polinesso:
Se l'inganno sortisce felice,
Io detesto per sempre virtù.
Chi non vuol se non quello, che lice,
Vive sempre infelice quaggiù.
(Parte.)

Galleria

Scena 6
Il Re con guardie, accompagnato da consiglieri, e poi
Odoardo

Recitativo

Re:
Andiam, fidi, al consiglio
Per dichiarar, che il principe Ariodante
D'esser mio erede è degno.

Odoardo:
(entrando)
Misero Re! più sventurato regno!

Re:
Odoardo, che fia?
Parla ...

Odoardo:
La doglia mia,
Il mio pianto ti parli.

Re:
Oh Ciel, conforto!

Odoardo:
Ariodante ...

Re:
Che?

Odoardo:
Signor, è morto.

Dalinda:
Leb wohl, mein Gebieter. Schon graut der Tag.

Polinesso:
Wenn du bis jetzt harte Worte hörtest,
die doch nur dieser Verkleidung galten,
so vernimm von nun an
zärtliche Worte und Schwüre der Liebe.

Arioso

Dalinda:
Ist dein Antlitz mir so lieb,
mein Herr, sogar wenn du mich schiltst,
wie teuer werden meinem Herzen
erst deine Züge sein, wenn du um mich wirbst.
(Ab.)

Szene 5
Polinesso allein

Rezitativ

Polinesso:
Meine List hat gesiegt
und meinen Rivalen zugrunde gerichtet.

Arie

Polinesso:
Wenn der Betrug erfolgreich ist,
will ich der Ehrlichkeit auf immer entsagen.
Wer nur nach dem Rechten strebt,
wird auf dieser Welt nie glücklich sein.
(Ab.)

Eine Galerie

Szene 6
Der König, begleitet von Wachen und Ratgebern, später
Odoardo

Rezitativ

König:
Meine Getreuen, laßt uns Ratssitzung halten,
um zu verkünden, daß Prinz Ariodante
würdig ist, mein Erbe anzutreten.

Odoardo:
(eintretend)
Unglücklicher König! Unseliges Reich!

König:
Odoardo, was gibt es?
Sprich ...

Odoardo:
Laß meinen Schmerz,
laß mein Klagen zu dir sprechen.

König:
O Himmel, gib mir Stärke!

Odoardo:
Ariodante ...

König:
Nun?

Odoardo:
Herr, er lebt nicht mehr.

Re:
Come? che intendo? Oh Dei!

Odoardo:
Il suo scudiero
Portò avviso alla corte;
Che tristo, al mar vicin, quasi un baleno
Ratto gettossi all'onde salse in seno.

Re:
Dallo stesso scudiero intender voglio
La cagion di sua morte.
Oh figlia! Oh me infelice! Oh iniqua sorte!

Aria

Re:
Invida sorte avara,
Misero in questo dì!
Nel prence mi rapì
Parte del core.
Or nella figlia cara,
Del cor l'altra metà,
Oh Deil mi rapirà
Forse il dolore.
(Partono.)

Scena 7
Ginevra, Dalinda, e poi il Re

Aria

Ginevra:
Mi palpita il core,
Né intendo perché.
È gioia? è dolore?
Chi sa, che cos'è?

Recitativo

Dalinda:
Sta' lieta, o principessa!

Re:
(*entrando*)
Figlia, un'alma reale
Si distingue dall'altre, allor che forte
Resiste ai colpi rei d'iniqua sorte.

Ginevra:
Qual preludio funesto!

Re:
Ah! ria sventura!

Ginevra:
Deh! caro genitor, parla ...

Re:
Il sostegno ...
La speranza del regno ...

Ginevra:
Misera, oimè!

Re:
Nel vicin mare assorto,
Lo sposo Ariodante ...

Dalinda:
Oh cielo!

Ginevra:
Oh Dei!

König:
Wie? Was höre ich? O Gott!

Odoardo:
Sein Knappe
brachte die Nachricht zum Hof,
daß der Unglückliche, am Ufer des Meeres weiland,
sich blitzschnell in die salzigen Fluten stürzte.

König:
Von eben jenem Knappen will ich den Grund
seines Todes erfahren. O meine Tochter!
O ich Unglücklicher! O heimtückisches Schicksal!

Arie

König:
Neidisches, geiziges Schicksal,
wie unglücklich bin ich seit heute!
Mit diesem Prinzen raubtest du mir
einen Teil meines Herzens.
Und jetzt, o Götter, wird der Schmerz
mir die geliebte Tochter,
die andere Hälfte meines Herzens,
vielleicht entreißen.
(*Alle gehen ab.*)

Szene 7
Ginevra, Dalinda, dann der König

Arie

Ginevra:
Mir klopft das Herz,
ich weiß nicht warum!
Ist es Freude? Ist es Schmerz?
Wer weiß, was es ist?

Rezitativ

Dalinda:
Du bist glücklich, Prinzessin!

König:
(*eintretend*)
Meine Tochter, eine königliche Seele
unterscheidet sich von anderen durch die Kraft,
mit der sie harten Schicksalsschlägen widersteht.

Ginevra:
Welch bedeutungsschwere Worte!

König:
Ach! Grausames Unglück!

Ginevra:
O teurer Vater, sprich ...

König:
Die Stütze ...
die Hoffnung des Königreichs ...

Ginevra:
O Himmel, weh mir!

König:
Dein Bräutigam Ariodante
hat sich ganz in der Nähe ins Meer gestürzt ...

Dalinda:
O Himmel!

Ginevra:
O Gott!

Re:
Dal suo furor portato ...

Ginevra:
Oh padre!

Re:
È morto.

Ginevra:
Ahi! resister non so, son morta anch'io!
(Cade svenuta sulla seggiola.)

Dalinda:
Mia signora!

Re:
Mia figlia,
Coraggio, ti conforta!

Dalinda:
Ahi! sventura!

Re:
Ahi! dolor! figlia?

Ginevra:
Son morta.

Re:
Nel vicin letto, o servi,
Vada col vostro aiuto; a lei ritorno
Presto faronne. Ah! sventurato giorno!
*(Ginevra viene portata via da Dalinda, paggi ecc. ed il Re
nel partire s'incontra in Odoardo e Lurcanio.)*

Scena 8
Re, Odoardo, e Lurcanio

Lurcanio:
Mio Re!

Re:
Lurcanio! Oh Dei!
Deh! ti consola; un padre
Ritrovi in me, se il tuo germano è morto.

Lurcanio:
Sire! chiedo giustizia, e non conforto.

Re:
Giustizia? e contro chi?

Lurcanio:
Contro del reo
Della morte del mio caro germano!

Re:
Come? se 'l suo furore ...

Lurcanio:
No, Sire, ebbe un autore.

Re:
Chi fu?

Lurcanio:
L'impudicizia.

Re:
Oh meraviglia!
Ma chi fu l'impudica?

Lurcanio:
Ella è tua figlia.

Re:
Oh Dei! che sento?

Lurcanio:
Leggi!
(Gli dà un foglio.)

König:
Vom Wahnsinn getrieben ...

Ginevra:
O Vater!

König:
Er ist tot.

Ginevra:
Ach! Ich ertrage es nicht, ich sterbe auch!
(Sie sinkt fast ohnmächtig auf einen Stuhl.)

Dalinda:
Meine Herrin!

König:
Meine Tochter,
fasse Mut, laß dich trösten!

Dalinda:
Weh! Welch ein Unglück!

König:
Weh! Welcher Schmerz! Meine Tochter?

Ginevra:
Ich sterbe.

König:
Diener, geleitet sie zum Sofa dort.
Ich kehre bald zurück, um nach ihr zu sehen.
O Tag des Unglücks!
*(Ginevra wird von Dalinda, Pagen und anderen Dienern
hinausgetragen. Als der König gehen will, begegnet er
Odoardo und Lurcanio.)*

Szene 8
Der König, Odoardo und Lurcanio

Lurcanio:
Mein König!

König:
Lurcanio! O Götter!
Ach, laß dich trösten. Einen Vater
findest du in mir, da dein Bruder gestorben ist.

Lurcanio:
Herr, ich verlange Recht, nicht Trost.

König:
Recht? Und gegen wen?

Lurcanio:
Gegen den, der schuldig ist
am Tod meines geliebten Bruders!

König:
Wie? Wo doch sein Wahnsinn ...

Lurcanio:
Nein, Herr, jemand trieb ihn dazu.

König:
Wer war es?

Lurcanio:
Die Unsittlichkeit.

König:
Ich bin erstaunt!
Doch wer war die Unsittliche?

Lurcanio:
Deine Tochter.

König:
O Gott, was höre ich?

Lurcanio:
Lies!
(Er reicht ihm ein Schreiben.)

Re:

(legge)

»Per la segreta porta
Del giardino real la scorsa notte
Introdusse Ginevra un certo amante.
Ti esposi il vero, e quando
Vi sia chi la difenda,
L'accusa io m'offro a sostener col brando.«
(S'abbandona mesto sulla seggiola.)

Aria

Lurcanio:

Il tuo sangue, ed il tuo zelo
Per la figlia, e per Astrea,
Gran contrasto or fanno in te;
Ma tu mostra al mondo, al cielo,
Che in punir la figlia rea
Non sei padre, essendo Re.
(Parte.)

Scena 9

Re, Odoardo, Ginevra, e Dalinda

Recitativo

Odoardo:

Quante sventure un giorno sol ne porta!

Dalinda:

(entrando con Ginevra)
Sire! vedi il dolore,
Che trasporta la figlia;
Squarcia le vesti, e 'l volto
Fatta di sé nemica.

Ginevra:

Padre!

Re:

Non è mia figlia una impudica.
(S'alza con dispetto e parte.)

Scena 10

Ginevra, e Dalinda

Recitativo accompagnato

Ginevra:

A me impudica?

Dalinda:

(Oh ciel! che intesi!)

Ginevra:

A me?
Impudica? e perché?

Dalinda:

Misera figlia!

Ginevra:

A me, a me impudica?

Dalinda:

Oh Dei!

Ginevra:

Chi sei tu? Chi fu quegli? E chi son io?

Dalinda:

(Oimè delira!)

König:

(liest)

»Durch die geheime Tür
der königlichen Gärten empfing Ginevra
letzte Nacht einen gewissen Liebhaber.
Ich habe dir die Wahrheit enthüllt, und wenn
sich jemand findet, Ginevra zu verteidigen,
so soll mein Schwert für die Anklage einstehen.«
(Er sinkt niedergeschlagen auf einen Stuhl.)

Arie

Lurcanio:

Die Bande des Blutes und die Liebe
zu deiner Tochter stehen in dir jetzt
im Widerstreit mit der Liebe zur Gerechtigkeit.
Doch du mußt die schuldige Tochter strafen
und der Welt und dem Himmel zeigen,
daß du als König, nicht als Vater handelst.

(Ab.)

Szene 9

Der König, Odoardo, Ginevra und Dalinda

Rezitativ

Odoardo:

Soviel Unglück an einem einzigen Tag!

Dalinda:

(tritt mit Ginevra ein)
Herr, sieh den Schmerz,
der deine Tochter bewegt:
Sie zerreißt ihre Kleider, und ihr Antlitz
hat sie zu ihrer Feindin gemacht.

Ginevra:

Vater!

König:

Eine Dirne ist nicht meine Tochter.
(Er erhebt sich mit Verachtung und verläßt den Raum.)

Szene 10

Ginevra und Dalinda

Begleitetes Rezitativ

Ginevra:

Ich eine Dirne?

Dalinda:

(O Himmel! Was hörte ich?)

Ginevra:

Ich?
Eine Dirne? Doch warum?

Dalinda:

Unglückliche Tochter!

Ginevra:

Ich, ich eine Dirne?

Dalinda:

O Götter!

Ginevra:

Wer bist du? Wer war jener? Und wer bin ich?

Dalinda:

(Ach, sie redet wirr!)

Ginevra:
Uscite
Della reggia di Dite,
Furie, che più tardate?
Su, su precipitate
Nell'Erebo profondo,
Quanto d'amor voi ritrovate al mondo.

Dalinda:
Principessa!

Ginevra:
Dov'è? Chi 'l sa mel dica!

Dalinda:
Torna, torna in te stessa: abbi conforto!

Ginevra:
Che importa a me,
Se 'l mio bel sol è morto.
(Piange.)

Dalinda:
Si rischiara la mente!

Ginevra:
Dalinda, non son io quell'impudica?
Non fu il padre che 'l disse?
E perché il disse?

Dalinda:
No! so.

Ginevra:
Lo so ben io, per mio martoro.

Dalinda:
Consolati!

Ginevra:
Ove son? vivo? o deliro?

Aria

Ginevra:
Il mio crudel martoro
Crescer non può di più.
Morte, dove sei tu
Che ancor non moro?
Vieni, de' mali miei,
No, che il peggior non sei,
Ma sei ristoro.

Ballo

- *Entrata dei sogni piacevoli*
- *Entrata dei sogni funesti*
- *Entrata dei sogni piacevoli addolorati*
- *Lotta fra i sogni funesti e quelle piacevoli*

Recitativo accompagnato

Ginevra:
Che vidi? Oh Dei!
Misera me! Non ponno
Aver quiete mie pene
Anche nel sonno.

Ginevra:
Kommt hervor
aus dem Hades,
ihr Furien, was zögert ihr?
Kommt, kommt und stürzt
in die tiefste Hölle
alle Liebe, die ihr auf Erden findet.

Dalinda:
Prinzessin!

Ginevra:
Wo ist er? Wer es weiß, soll es mir sagen!

Dalinda:
Komm zu dir! Laß dich trösten!

Ginevra:
Was hilft es mir,
wenn doch meine strahlende Sonne tot ist.
(Sie weint.)

Dalinda:
Sie kommt zu sich!

Ginevra:
Dalinda, bin ich nicht diese Dirne?
Sagte mein Vater dies nicht?
Warum sagte er es?

Dalinda:
Ich weiß es nicht.

Ginevra:
Ich weiß es wohl: um mich zu quälen.

Dalinda:
Beruhige dich!

Ginevra:
Wo bin ich? Lebe ich? Oder bin ich von Sinnen?

Arie

Ginevra:
Meine grausamen Qualen
könnten nicht schlimmer sein.
Tod, wo bist du,
daß ich noch nicht sterbe.
Komm! Du bist nicht
das ärgste meiner Leiden,
sondern ihre Heilung.

Ballett

- *Auftritt der angenehmen Träume*
- *Auftritt der unheilvollen Träume*
- *Auftritt der betrübten angenehmen Träume*
- *Kampf zwischen unheilvollen und angenehmen Träumen*

Begleitetes Rezitativ

Ginevra:
Was sah ich? O Götter!
Ich Unglückliche! Mein Schmerz
findet keine Ruhe,
nicht einmal wenn ich schlafe.

Atto Terzo

Bosco

Scena 1

Ariodante in altr'abito, e poi Dalinda, che fugge, assalita da due

Sinfonia ed Arioso

Ariodante:

Numi! Lasciarmi vivere,
Per darmi mille morti;
È questa la pietà?

Recitativo

Dalinda:

(di dentro)
Perfidi! io son tradita!
Ah! Duca iniquo!
(Ariodante incalza gli assalitori.)

Ariodante:

Indietro, traditorii!

Dalinda:

Oh Dei! Ariodante?

Ariodante:

Non è questa Dalinda? È dessa!

Dalinda:

È desso!
Prence, tu vivi? È ver?

Ariodante:

Vivo, Dalinda,
Per Ginevra infedel!

Dalinda:

E creder puoi
Ginevra rea d'offeso onore?

Ariodante:

lo devo
Creder agli occhi miei.

Dalinda:

Ingannato tu sei
Dal Duca d'Albania, perfido indegno.
Che a me insidia la vita,
e a te il regno.

Ariodante:

Come? Dunque colei ...
Che al mio amor, al suo onor tanto rubella,
Vidi, non fu Ginevra?

Dalinda:

Eh, no! io fui quella!

Ariodante:

Misero me!

Dalinda:

Senti, signor, amai
Quanto l'anima mia ...

Ariodante:

Seguimi; il resto intenderò per via!

Dritter Akt

Ein Wald

Szene 1

Ariodante in Verkleidung, dann Dalinda, die vor zwei Verfolgern flieht

Sinfonia und Arioso

Ariodante:

Ihr Götter! Mich leben zu lassen,
um mir tausendfach den Tod zu geben,
ist das Erbarmen?

Rezitativ

Dalinda:

(hinter der Szene)
Schurken! Ich bin verraten!
O falscher Herzog!
(Ariodante stellt sich den Angreifern entgegen.)

Ariodante:

Zurück, ihr Verräter!

Dalinda:

O Götter! Ariodante?

Ariodante:

Ist das nicht Dalinda? Sie ist es!

Dalinda:

Er ist es!
Prinz, du lebst? Ist es wahr?

Ariodante:

Ich lebe, Dalinda,
trotz der treulosen Ginevra.

Dalinda:

Glaubst du wirklich,
daß Ginevra sich selbst entehrt hat?

Ariodante:

Ich muß
meinen eigenen Augen Glauben schenken.

Dalinda:

Du wurdest hintergangen vom schändlichen,
treulosen Herzog von Albany,
der nach meinem Leben
und nach deinem Thron trachtet.

Ariodante:

Was? Dann war sie, die ich sah ...
die mich der Liebe und sich selbst der Ehre
beraubte, nicht Ginevra?

Dalinda:

Ach nein! Ich war es!

Ariodante:

Weh mir!

Dalinda:

Höre mich an, mein Herr: Ich liebte so sehr,
daß meine Seele ...

Ariodante:

Folge mir; alles andere höre ich auf dem Weg!

Aria

Ariodante:

Cieca notte, infidi sguardi,
Spoglie infauste, insano core,
Voi tradiste una gran fé.
Río sospetto, occhi bugiardi,
Empio amico e traditore,
Ogni ben rapiste a me!

(Parte.)

Scena 2

Dalinda, sola

Recitativo

Dalinda:

Ingrato Polinesso! E in che peccai,
Che con la morte ricompensi amore?
Ah! Sì, questo è l'error: troppo t'amai.

Aria

Dalinda:

Neghittosi, or voi che fate?
Fulminate,
Cieli! omai sul capo all'empio!
Fate scempio dell'ingrato,
Del crudel, che m'ha tradita;
L'impunita empietà
Riderà,
Nel veder poi fulminato
Qualche scoglio, o qualche tempio.

Giardino reale

Scena 3

Re, Odoardo, poi Polinesso

Recitativo

Odoardo:

Sire, deh, non negare
A figlia supplicante,
Di baciare la tua man pria di morire.

Re:

Non più; sin che io non veda
Cavaliere comparir, che la difenda,
Non spero di vedere il volto mio.

Polinesso:

Mio Re, prepara il campo,
Che di Ginevra il difensor son io.

Aria

Polinesso:

Dover, giustizia, amor,
M'accendono nel cor
Desio di gloria.
Se a brame così belle
Arridono le stelle,
Abbiam vittoria.

(Parte.)

Arie

Ariodante:

Dunkle Nacht, getäuschter Blick,
trügerische Verkleidung, törichtes Herz,
ihr habt ein wahrhaft treues Gefühl betrogen.
Ruchloser Verdacht, lügende Augen,
schlechter, verräterischer Freund,
ihr habt mir alles geraubt, was ich besaß.

(Ab.)

Szene 2

Dalinda allein

Rezitativ

Dalinda:

Undankbarer Polinesso! Worin fehlte ich,
daß du meine Liebe mit dem Tod belohnst?
Ach, mein Fehler war, daß ich dich zu sehr liebte.

Arie

Dalinda:

Gleichgültiger Himmel, was hast du nun vor?
Schicke deine Blitze herab
auf das Haupt dieses Schurken!
Zerstöre den Undankbaren,
den Grausamen, der mich verriet.
Unbestrafte Bosheit
wird nur lachen,
wenn ein Felsen
oder ein Tempel zerstört wird.

Die königlichen Gärten

Szene 3

Der König, Odoardo, dann Polinesso

Rezitativ

Odoardo:

Ach, Herr, verweigere
der flehenden Tochter nicht,
vor ihrem Tod noch deine Hand zu küssen.

König:

Nichts mehr. Bevor nicht ein Ritter
kommt, um sie zu verteidigen,
hofft sie vergebens, mein Gesicht zu sehen.

Polinesso:

Mein König, bereite den Turnierplatz vor,
denn ich bin Ginevras Verteidiger.

Arie

Polinesso:

Pflicht, Gerechtigkeit, Liebe
entfachen in meinem Herzen
das Verlangen nach Ruhm.
Wenn diesen noblen Wünschen
die Sterne günstig sind,
werden wir siegreich sein.

(Ab.)

Recitativo

Re:

Or venga a me la figlia.
(Parte Odoardo.)

Affetti miei,

Simulaste abbastanza
Di giudice, e di Re, zelo e rigore:
Or ripigliam di padre amante il core.

Scena 4

Re, e Ginevra accompagnata da guardie

Re:

Ecco la figlia. Ah! vista!

Ginevra:

Padre; ah!, dolce nome!
A' tuoi piedi veng'io,
Non per chiedere perdon, che non errai,
Ma ...

Re:

(Ohimè!) Figlia, che chiedi?

Ginevra:

Chiedo di non morir coll'odio tuo
Perché moro innocente.
(S'inginocchia.)

Accorda il dono,

Di poter pria baciare la cara mano,
Che le note segnò del morir mio;
Poi son contenta ...

Re:

Prendi.

(Le dà la mano.)

(Ah figlia! oh Dio!)

Aria

Ginevra:

Io ti bacio, o mano augusta,
Dolce a me, benché severa.
Mi sei cara, ancor che ingiusta,
Sei del padre, ancor che fiera.

Recitativo

Re:

Figlia, da dubbia sorte,
Pendi ancor fra la vita, e fra la morte.
Se innocente tu sei, sperar ti lice,
Che vinca il tuo campion.

Ginevra:

Chi è?

Re:

Polinesso.

Ginevra:

Rinunzio a tal difesa!

Re:

Ed io la voglio,
Che sostener desio,
L'onor tuo, l'onor mio, l'onor del soglio.

Rezitativ

König:

Nun soll meine Tochter zu mir kommen.
(Odoardo ab.)
Meine Gefühle,
ihr habt lange genug die Strenge
eines königlichen Richters vorgetäuscht. Nun
soll wieder das Herz des liebenden Vaters sprechen.

Szene 4

Der König und Ginevra, die von Wachen hereingeführt wird

König:

Hier kommt meine Tochter. O trauriger Anblick!

Ginevra:

Vater – ach, süßer Name!
Zu deinen Füßen will ich liegen,
nicht, um Verzeihung zu erflehen,
denn ich habe nicht gesündigt, sondern ...

König:

(Weh mir!) Was begehrt du, meine Tochter?

Ginevra:

Ich möchte ohne deinen Haß sterben,
denn ich bin unschuldig.
(Sie kniet nieder.)

Gewähre mir die Gunst,
zuvor die teure Hand zu küssen,
die mein Todesurteil unterschrieb,
dann will ich zufrieden sein ...

König:

Nimm sie.
(Er reicht Ginevra die Hand.)
(Ach meine Tochter! O Gott!)

Arie

Ginevra:

Ich küsse dich, o königliche Hand,
süß bist du mir, doch streng.
Lieb bist du mir, doch ungerecht,
meines Vaters Hand bist du, doch unerbittlich.

Rezitativ

König:

Meine Tochter, in unsicherem Schicksal
schwebst du zwischen Leben und Tod.
Bist du unschuldig, so darfst du hoffen,
daß dein Streiter siegt.

Ginevra:

Wer ist er?

König:

Polinesso.

Ginevra:

Auf seine Verteidigung verzichte ich!

König:

Und ich wünsche sie,
denn deine Ehre will ich bewahren,
meine Ehre und die des Throns.

Aria

Re:

Al sen ti stringo, e parto;
Ma ferma il core in me
Moto contrario al piè;
Mia figlia, addio!
 Ti lascio, oh Dio! non so,
 Se più ti rivedrò,
 Cor del cor mio.

(Parte.)

Scena 5

Ginevra, e guardie

Recitativo

Ginevra:

Così mi lascia il padre? Oh cor, sta' forte!
Il minor de' miei mali è sol la morte!

Aria

Ginevra:

Sì, morirò, ma l'onor mio
Meco, oh Dio! morir dovrà?
Giusto ciel!
Deh! pietà del regio onor!
(Parte.)

Staccato

Scena 6

Il Re sul trono con guardie, Odoardo, Lurcanio, armato, e poi Polinesso pure armato. Popolo

Sinfonia

Recitativo

Lurcanio:

Arrida il cielo alla giustizia. Or scenda
Nel campo, chi sostiene
Innocente Ginevra, e la difesa.

Polinesso:

Lurcanio, il difensore è già presente;
E sostiene questo brando
Che chi accusa Ginevra è falso, e mente.
(Si battono.)

Odoardo:

Ciel, punisci chi a torto!

Lurcanio:

Questo colpo consacro
All'ombra del german!

Re:

Numi!

Polinesso:

Son morto.

Re:

Corri, Odoardo, assisti
Al duca moribondo ...
(Odoardo fa sostenere il duca, e fa condurlo fuori del campo.)

Lurcanio:

Or s'altri aspira
A difender la rea, venga; l'attendo.

Re:

S'altri non v'è, io l'onor mio difendo!
(S'alza il Re per discender dal trono, in atto di andare nello staccato.)

Arie

König:

Ich drücke dich an meine Brust und gehe,
doch mein Herz folgt nicht
dem Weg meiner Füße.
Lebe wohl, meine Tochter.
 Ich verlasse dich und weiß nicht, o Gott,
 ob ich dich wiedersehe,
 Herz von meinem Herzen.

(Ab.)

Szene 5

Ginevra und Wachen

Rezitativ

Ginevra:

So also verläßt mich mein Vater? O Herz, bleib stark!
Der Tod ist das geringste meiner Leiden!

Arie

Ginevra:

Ja, ich werde sterben, doch, o Gott,
muß meine Ehre mit mir sterben?
Gerechter Himmel,
ach, erbarme dich meiner königlichen Ehre!
(Ab.)

Der Turnierplatz

Szene 6

Der König auf dem Thron, Wachen; Odoardo; Lurcanio und Polinesso, beide bewaffnet; Volk

Sinfonia

Rezitativ

Lurcanio:

Möge der Himmel auf seiten des Rechts sein.
Jetzt soll der Streiter, der Ginevra für unschuldig erklärt,
sie auf dem Kampfplatz verteidigen.

Polinesso:

Lurcanio, der Streiter ist bereits hier;
und dieses Schwert soll beweisen, daß derjenige,
der Ginevra anklagt, falsch ist und lügt.
(Sie kämpfen.)

Odoardo:

Himmel, bestrafe den Schuldigen!

Lurcanio:

Diesen Schlag weihe ich
der Seele meines Bruders!

König:

Götter!

Polinesso:

Ich sterbe.

König:

Eile, Odoardo, und hilf
dem sterbenden Herzog ...
(Odoardo läßt den Herzog stützen und ihn vom Kampfplatz führen.)

Lurcanio:

Begehrt noch jemand, die Schuldige zu verteidigen,
so soll er kommen; ich erwarte ihn.

König:

Ist keiner da, so verteidige ich selbst meine Ehre!
(Der König erhebt sich vom Thron, um auf den Kampfplatz zu gehen.)

Scena 11

Ginevra; il Re, Ariodante, Dalinda, Lurcanio ed Odoardo, che vengono al suono d'un'allegria sinfonia.

Sinfonia

Recitativo

Re:

Figlia, innocente figlia!
Libertà, libertà: vieni al trionfo,
Al giubilo, agli amplessi!

Ariodante:

Sposa! Mia dolce sposa! a me la morte
Si deve, che sospettai della tua fede.

Dalinda:

Principessa! al tuo piede ...

Lurcanio:

Ginevra, un empio inganno, ond'io sospiro ...

Ginevra:

Sogno? veglio? che fo? Vivo?
O deliro? Ma come?
Oh ciel!

Re:

No più, mia figlia, il tutto
In breve intenderai. Stringi frattanto
Al sen lo sposo, e si sbandisca il pianto.
(Ginevra ed Ariodante si abbracciano.)

Lurcanio:

Dalinda, del mio amor chiedo mercede!

Dalinda:

Picciol premio al tuo amor sia
La mia fede.

Re:

Or la mia corte, e 'l regno
Con danze, feste, e sontuosa pompa,
Dia di gioia commun pubblico segno.
(Tutti partono eccetto Ariodante e Ginevra.)

Duetto

Ariodante:

Bramo aver mille vite/cori ...

Ginevra:

Bramo aver mille cori/vite ...

Ariodante, Ginevra:

... per consacrarle (consacrarli) a te.
Ma in questa (questo) che ti dono,
Più che in mille, vi sono
Amor, costanza e fé.
(Partono.)

Salone reale, nel fondo di cui, grande scalinata, ornata, e sostenuta da colonne. Dalle due parti della scalinata abbasso due gran porte

Scena Ultima

Il Re, Ginevra ed Ariodante presi per la mano, Dalinda e Lurcanio parimente presi per la mano, ed Odoardo, cavalieri e dame al seguito del Re, discendono tutti con solennità per la grande scalinata. Nel tempo medesimo, entrano per le due porte guardie, e popolo. Mentre il Re discende incomincia il coro, e le dame ed i cavalieri formano il ballo.

Szene 11

Ginevra; der König, Ariodante, Dalinda, Lurcanio und Odoardo treten zu den Klängen einer heiteren Sinfonia ein.

Sinfonia

Rezitativ

König:

Meine Tochter, meine unschuldige Tochter!
Du bist frei, frei! Komm zur Feier deines Triumphs,
zum Jubel, in unsere Arme!

Ariodante:

Meine Braut, meine geliebte Braut! Ich verdiene
den Tod, weil ich an deiner Treue zweifelte.

Dalinda:

Prinzessin, zu deinen Füßen ...

Lurcanio:

Ginevra, ein böser Betrug, den ich beklage ...

Ginevra:

Träume ich? Wache ich? Was tue ich? Lebe ich?
Oder bin ich im Wahn? Wie ist es möglich?
O Himmell!

König:

Nichts mehr, meine Tochter. Bald wirst du alles
verstehen. Inzwischen drücke deinen Bräutigam
an deine Brust und trockne die Tränen.
(Ginevra und Ariodante umarmen sich.)

Lurcanio:

Dalinda, belohne mich für meine Liebe!

Dalinda:

Meine Treue ist nur geringer Lohn
für deine Liebe.

König:

Jetzt sollen mein Hof und das Königreich
mit Tanz, Festlichkeiten und großem Prunk
der allgemeinen Freude Ausdruck geben.
(Alle außer Ariodante und Ginevra verlassen die Szene.)

Duett

Ariodante:

O hätte ich tausend Leben,/Herzen, ...

Ginevra:

O hätte ich tausend Herzen,/Leben, ...

Ariodante, Ginevra:

... um sie dir zu weihen.
Doch in dem einen, das ich dir gebe,
sind mehr Liebe, Treue und Vertrauen,
als in tausend wären.
(Ab.)

Ein Saal im Palast. Im Hintergrund eine große, von Säulen getragene, festlich geschmückte Treppe. Unten zu beiden Seiten der Treppe jeweils eine große Tür

Letzte Szene

Der König, Ginevra und Ariodante Hand in Hand, Dalinda und Lurcanio ebenfalls Hand in Hand, Odoardo, Ritter und Hofdamen im königlichen Gefolge schreiten gemessen die Treppe herab. Gleichzeitig kommen Wachen und Volk durch die beiden Türen unten herein. Während der König herabschreitet, setzt der Chor ein, und die Ritter und Hofdamen beginnen zu tanzen.

Coro

Coro:

Ognuno acclami bella virtute,
Che sempre lieta sa trionfar.

Chor

Chor:

Alle sollen die hehre Tugend preisen,
die stets in Freude triumphieren wird.

(Balletto)

Rondeau

(Ballett)

Rondeau

Coro

Coro:

Sa trionfar ognor
Virtude in ogni cor
Se l'innocenza bella ha sol per scorta.
Sa innamorar il ciel,
Sprezzar di Parca il tel,
Portar la gioia all'alma, e la conforta.

Chor

Chor:

Die Tugend kann stets
in jedem Herzen siegen,
wenn nur liebliche Unschuld ihre Begleiterin ist.
Sie kann den Himmel entzücken,
den Unbillen des Schicksals widerstehen,
der Seele Freude bringen und sie stärken.

Der rasende Roland



L'Orlando furioso. Titelblatt der Ausgabe Paris 1746

Uwe Schweikert. »...wie ein Konzert von Geschichten«. Ariosts *Rasender Roland* als Stoffquelle der barocken Oper

Die europäische Barockoper beruht auf einem eng begrenzten Stoffvorrat, den die Librettisten hauptsächlich der antiken Geschichte und Mythologie entnahmen. Vollends in die Bahnen der klassischen Überlieferung geriet das Musiktheater, als mit dem *Seria-Modell* der durch die Arkadier um 1700 in Gang gebrachten und durch den Wiener kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio um 1730 vollendeten Reform das Vorbild der französischen Tragédie eines Pierre Corneille und Jean Racine auch für die Opernbühne wirksam wurde. Aus dieser genormten, stilisierten Regelmäßigkeit des hohen Tons, die sich aller Möglichkeiten des niederen Genres enthielt, brachen nur zwei Stoffkreise aus, die bald zu den populärsten Librettovorlagen der höfischen Barockoper gehörten: Ludovico Ariosts *L'Orlando furioso* (*Der rasende Roland*) und Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*). Es ist sicher kein Zufall, daß Georg Friedrich Händel in den 1730er Jahren, als er einem veränderten Geschmack seines Londoner Publikums Rechnung zu tragen suchte, mit *Orlando* (1733), *Ariodante* (1734) und *Alcina* (1735) gleich dreimal zu Ariosts damals in ganz Europa verbreiteter epischer Dichtung griff.

»Nicht ätherische Fantasie, keine tiefe Charakteristik, keine objektive Darstellung des Mythos. Anmutigste Konversationspoesie. Geistreiche Oberflächlichkeit. Leichtsinn in der Komposition. Scheinbarer Reichtum durch willkürliche Unordnung. Mit Novellen die Lücken ausgefüllt.« Mit diesen eher abschätzigen Stichworten hat August Wilhelm Schlegel am Ende seiner in den Jahren 1802/03 gehaltenen Vorlesungen zur *Geschichte der romantischen Literatur* die dort nicht mehr ausgeführte Darstellung Ariosts skizziert. Der romantische Universalgelehrte hat damit noch vor der Kulmination von Ariosts Wirkung in Deutschland – 1804 bis 1808 erschien die klassische Übersetzung durch Johann Diederich Gries in vier Bänden – deren Verblässen angekündigt. Wenige Jahre später, im Juni 1816, wird der Dichtermusiker E.T.A. Hoffmann die Berliner Aufführung von Méhuls *Ariodant*, neben Simone Mayrs *Ginevra di Scozia* (1801) die letzte namhafte Ariost-Vertonung der Operngeschichte, mit dem Urteil bedenken, zwar sei die Musik »ernst, würdig, harmonisch reich und tiefsinnig gearbeitet«, der episodenhafte Stoff des Librettos aber »übrigens gar zu ärmlich«.

Jacob Burckhardt hat 1860 in seiner epochemachenden, noch immer lesenswerten Darstellung *Die Kultur der Renaissance in Italien* ein beredtes Plädoyer für Ariost gegeben, den an den Erwartungen des 19. Jahrhunderts zu messen grundfalsch sei. »Das Kunstziel des Ariosto«, so führt es Burckhardt mit historischer Einfühlung in liebevoller Genauigkeit aus, »ist das glanzvoll lebendige ›Geschehen‹, welches sich gleichmäßig durch das ganze große Gedicht verbreitet. Er bedarf dazu einer Dispensation nicht nur von der tieferen Charakterzeichnung,

In de
Orda
jedo
Weg
durc
kam
Uns
Frar
im l
sch
Kru
seir
keit
Kar

sondern auch von allem strengeren Zusammenhang der Geschichten. Er muß verlorene und vergessene Fäden wieder anknüpfen dürfen, wo es ihm beliebt; seine Figuren müssen kommen und verschwinden, nicht weil ihr tieferes persönliches Wesen, sondern weil das Gedicht es so verlangt. Freilich innerhalb dieser scheinbar irrationalen, willkürlichen Kompositionsweise entwickelt er eine völlig gesetzmäßige Schönheit. Er verliert sich nie ins Beschreiben, sondern gibt immer nur so viel Szenerie und Personenschilderung, als mit dem Vorwärtsrücken der Ereignisse harmonisch verschmolzen werden kann; noch weniger verliert er sich in Gespräche und Monologe – die eingelegten Reden sind nämlich wiederum nur Erzählungen –, sondern er behauptet das majestätische Privilegium des wahren Epos, alles zu lebendigen Vorgängen zu gestalten.«

In
kla
eir
da
ret
(C
sc
ar
ur
ei
Pf
B

Anders als Tassos religiös unterfüttertes, heilsgeschichtlich beglaubigtes Epos vom *Befreiten Jerusalem* (1581), das freilich Ariost voraussetzt und auf dem es aufbaut, ist der *Rasende Roland* ein phantasievoller, genialer Unterhaltungsroman, der mit seinem überbordenden Episodenreichtum die Leser in Zeit und Raum entführt. Ariost hat in seinem Riesenwerk – mit sechsundvierzig Gesängen, 4842 Strophen und 38736 Versen übertrifft es die Epen Homers, Vergils und Dantes an Umfang bei weitem – zwei im ausgehenden Mittelalter in ganz Europa populäre Stoffe miteinander verschmolzen: die Karlssage (wie sie uns etwa im altfranzösischen *Rolandslied* entgegentritt) und den Sagenkreis um König Artus und den Zauberer Merlin. Höfische Unterhaltung, nämlich die »Belustigung und Erholung der Herrschaffen und edelgesinnter Leute und Damen«, war erklärtermaßen Ariosts oberstes Ziel. Sein Roland kämpft nicht mehr wie der Roland der *Chanson de geste* für Glauben und Reich, sondern um die Liebe der launischen Prinzessin Angelica, der er durch die halbe Welt folgt. Als er erkennen muß, daß die Heidin ihm den einfachen Mohrenkrieger Medoro vorzieht, wird er wahnsinnig (»furioso«) und nimmt erst wieder Vernunft an, nachdem es dem Paladin Astolfo gelungen ist, Rolands Verstand vom Mond zurückzuholen. Nicht der christliche Heilsplan, sondern Fortuna ist die treibende Kraft, die schließlich alles zu einem glücklichen Ende führt.

D
Z
d
s
a
r
k
t
,
,

Ariost erzählt sein in gereimten Ottaverime – achtzeiligen Stanzes – geschriebenes Epos nicht geradlinig, sondern kapriziös, sprunghaft, ja hakenschlagend, voller Witz und Komik. Über ganze Gesänge hinweg verliert er mit seinem Helden auch das Erzählziel aus den Augen. Immer wieder läßt er die Leser abdrücken stehen, um danach eine der vielfältig verästelten Facetten der Handlung aufzugreifen und fortzuführen, oder er schiebt ganze in sich abgeschlossene Episoden ein, die fast schon wie für das Theater entworfen wirken. »Erweitern, Ausschmücken und Erfinden«, sollte Tasso diese Vorgehensweise später rechtfertigen, »gehören notwendig zum Dichten.« Solche von Feen, Magiern und Monstern, von Zauber-, Spuk- und Wahnsinnszenen erfüllten Abschweifungen waren es, die die Popularität des Epos begründeten. Wohl war Orlandos Liebeswahnsinn der bevorzugte Stoff für Vertonungen, aber auch die Episoden von Ariodante und Ginevra (4.–6. Gesang), Olimpia (9.–11. Gesang)



sowie der Zauberin Alcina, die vergeblich versucht, Ruggiero zu betören (6.–8. Gesang), wurden immer wieder für die Opernbühne bearbeitet.

Der rasende Roland ist das Hauptwerk des 1474 geborenen Ariost, der fast sein ganzes Leben am Hof der Este in Ferrara verbrachte. Eine erste Fassung des 1505 begonnenen Epos erschien 1516, die endgültige Ausgabe 1532, ein Jahr vor dem Tod des Dichters. Der Ruhm des Gedichts verbreitete sich schnell über ganz Europa, 1591 etwa erschien eine englische, 1631 eine deutsche Übersetzung. Und mit den Lesern griffen auch die Komponisten nach dem Buch, dessen hohe Verkunst und artistische Sprachmagie für die Musik wie geschaffen

schien. Die erste Vertonung einer Stanze aus dem Epos durch Bartolomeo Tromboncino lag bereits 1517 im Druck vor: Es handelt sich um die leidenschaftliche Klage Orlandos aus dem 23. Gesang, nachdem er die Liebe Angelicas zu Medoro entdeckt hat. In der Folge wurde Ariost zum meistvertonten Dichter des mehrstimmigen italienischen Madrigals noch vor Petrarca, ehe er gegen Ende des Jahrhunderts diesen Rang an Tasso abtreten mußte. Die Verse der beiden waren schließlich so volkstümlich, daß sie bald überall gesungen wurden. Die venezianischen Gondoliere haben noch im 18. Jahrhundert ihre Gesänge auf die Stanzen Ariosts und Tassos gestützt. »Bei Mondenschein«, so berichtet Goethe in der *Italienischen Reise*, »bestieg ich eine Gondel, den einen Sänger vorn, den andern hinten; sie fingen ihr Lied an und sangen abwechselnd Vers für Vers.« Zu Goethes Zeit war dies allerdings kein lebendiger Brauch mehr, sondern eine touristische Attraktion, die eigens bestellt und bezahlt werden mußte.

Erstaunlicherweise war es zunächst nicht die Opernbühne, sondern das Sprechtheater, das Episoden aus dem *Rasenden Roland* aufgriff. Und, dies wird überraschen: der Orlandostoff war das Monopol der Komiker. Ellen Rosand, die Historiographin der frühen venezianischen Oper, hat darauf hingewiesen, daß gerade die Wahnsinnsszenen zum Standardrepertoire der berühmtesten Schauspielerinnen und Schauspieler der *Commedia dell'arte* gehörten und sich von dort aus die neue Gattung der Oper eroberten. »Der Wahnsinn«, so Rosand, »befreite die Charaktere von den Regeln des normalen Verhaltens und ermöglichte es ihnen, sich ganz nach Laune zu verhalten – selbst zu singen.« Möglicherweise liegt hier der Grund, warum der *Orlando* zum Bruch des Starkastraten Senesino mit Händel beigetragen haben könnte. Er mag im Zweifel darüber gewesen sein, ob Händels auch formal außergewöhnlich subtile Vertonung der Wahnsinnsszene den Titelhelden und damit auch seinen Interpreten lächerlich mache oder nicht.

Die beiden ersten Opern, die auf Ariosts Epos zurückgehen, entstammen dem Umkreis der Florentiner Reformer. Bereits hier zeigt sich, daß Librettisten wie Komponisten mit Vorliebe zu den romantischen, phantastisch-wunderbaren Episoden gegriffen haben: Marco da Gagliano in seiner heute verlorenen Oper *La sposalizio di Medoro et Angelica* (*Die Vermählung von Medoro und Angelica*, 1619) zur zentralen Liebesverwicklung um Orlando; die Sängerin und Komponistin Francesca Caccini in ihrer für das Medici-Schloß Poggio Imperiale bestimmten Oper *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina* (*Die Befreiung des Ruggiero von der Insel der Alcina*, 1625) zur Verführung Ruggieros durch Alcina. Es handelt sich bei diesem als Balletto bezeichneten, für eine Damengesellschaft bei Hofe verfaßten Festspiel um eine Mischform von Oper und Turnier. Caccinis Vertonung des – wie wir heute sagen würden – feministischen, jedenfalls vom Standpunkt der Heldin agierenden Librettos spiegelt nach dem Urteil der amerikanischen Musikologin Suzanne G. Cusick erstmals die Geschlechterverhältnisse mit kompositorischen Mitteln wider: Alcina singt nur in weichen B-Tonarten, Ruggiero nur in harten Kreuz-Tonarten, und die

androgynen Zauberin Melissa – bei Ariost die Schwester Alcinas – fast ausschließlich im neutralen C-Dur. Weit mehr noch als später Händel sieht Caccini den Liebesverrat auf Seiten Ruggieros, der alle seine Schwüre bricht. Alcinas Schmerz darüber führt schließlich zu ihrem unversöhnlichen Haß. Der nachhaltige Eindruck dieses Lamentos untergräbt – jedenfalls für heutige Ohren – auch den moralisierenden Schluß der Oper mit dem Freudenfest der Erlösten.

In Luigi Rossis *Il palazzo incantato, ovvero La guerriera amante (Das verwunschene Schloß oder Die Liebeskriegerin, Rom 1642)*, das die Befreiung Ruggieros aus Atlantes Schloß durch Bradamante zum Inhalt hat, vereinigt sich die bunte Vielfarbigkeit der Stoffvorlage mit dem musikalischen Erfindungsreichtum des Komponisten zum szenischen Spektakel einer aufwendigen Ausstattung- und Maschinenoper. Der Auftraggeber Kardinal Antonio Barberini, dessen Leidenschaft der Bühnenmaschinerie galt, sorgte für den Spektakelcharakter der Aufführung: Astolfo schwebte auf einem Flügelpferd zu Boden, Angelica wurde unsichtbar mit Hilfe des Zauberrings, Atlante verwandelte sich selbst einmal in einen Riesen, dann wieder in Ruggiero, und sein Zauberschloß verschwand im letzten Akt, um auf diese Weise den Sieg der Liebe über Zauberei und Verführung zu demonstrieren. Diese Überreizung der Sinne wurde schon von den Zeitgenossen kritisiert.

Ich habe mir die Freiheit genommen, das Verhalten Dalindas zu reinigen, um aus ihr einen würdigeren Charakter zu machen; auch, weil sie in unserem Jahrhundert nicht ohne Gegenbeschuldigungen auf der Bühne erscheinen konnte. Ich habe die Schlechtigkeit Polinessos, des Herzogs von Albany, noch vergrößert: Da er aus Ehrgeiz und Eigennutz handelt und nicht aus Liebe, wird das Publikum seinen Tod weniger schrecklich finden, und die Tugend der anderen ragt dadurch auch stärker hervor. Ich habe aus Ginevra das einzige Kind des Königs von Schottland gemacht, obwohl sie bei Ariost Zerbinos Schwester ist, so daß alle Leidenschaften durch die Darsteller verkörpert werden: die Zärtlichkeit durch den Vater, der Ehrgeiz durch Polinesso, die Liebe durch Ariodante. Und ich habe mich dagegen entschieden, für die Lösung des Konflikts die Figur des Rinaldo einzusetzen, denn er hätte bis zum Ende der Handlung nichts weiter zu tun gehabt.

Antonio Salvi: Vorwort zum Libretto *Ginevra, principessa di Scozia*

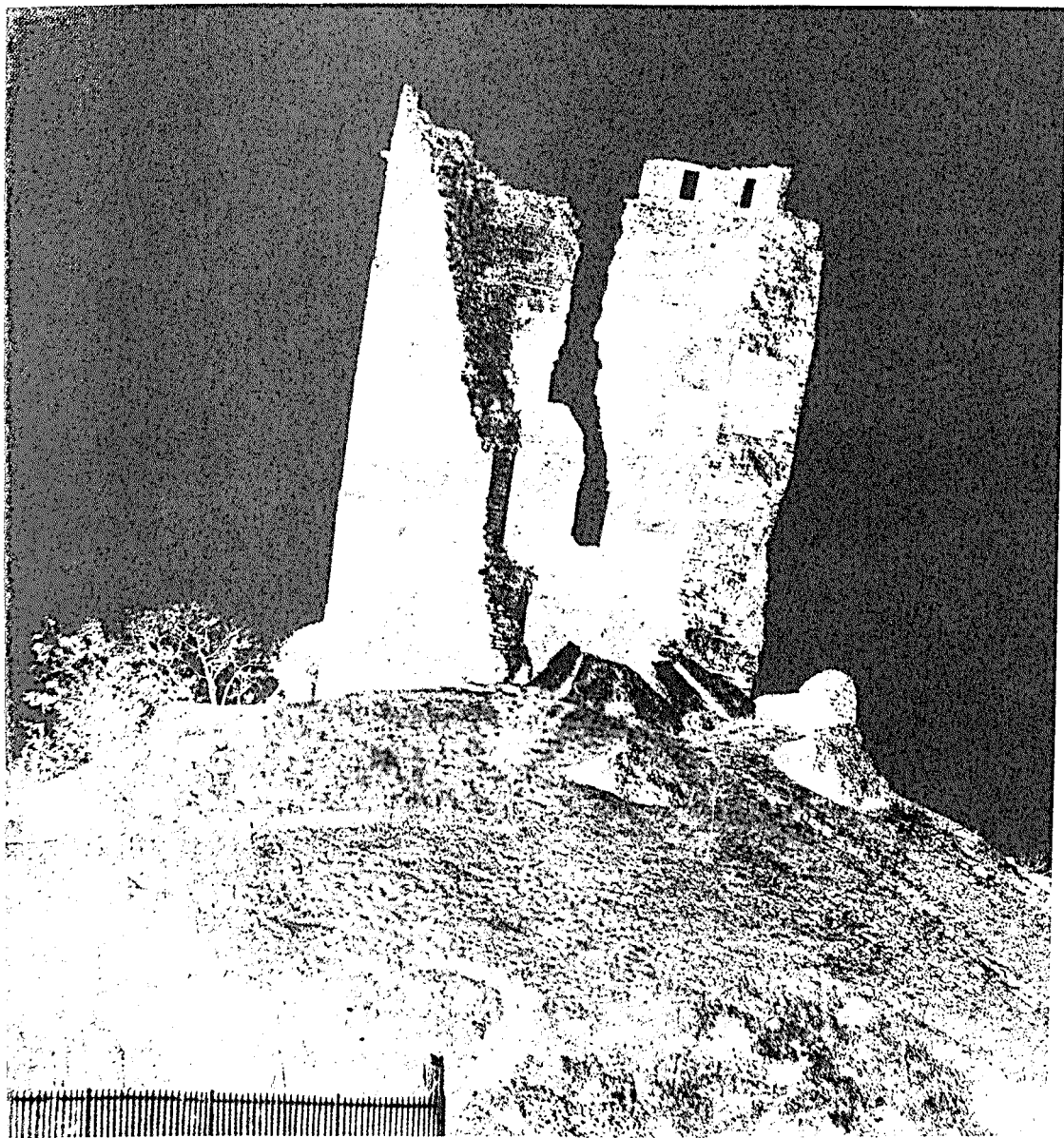
Die große Zeit der Ariost-Opern aber kam überraschenderweise erst nach der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, als die Zauberposse des *Rasenden Roland* in einen Kontrast zur Regelpoetik der Aufklärung gerieten. Antonio Salvis Libretto *Ginevra, principessa di Scozia (Ginevra, Prinzessin von Schottland)* steht am Beginn dieser Entwicklung. Salvi (1664–1724), Leibarzt des Prinzen Ferdinando de' Medici und Librettist im Nebenberuf, schrieb sein Textbuch 1708 für den Bologneser Komponisten Giacomo Antonio Perti, dessen Partitur nicht überliefert ist. Salvis Bearbeitung wurde zum Ausgangspunkt zahlreicher weiterer Vertonungen bis hin zu Étienne Nicolas Méhuls *Ariodante* (1799). Die Geschichte von der schottischen Königstochter Ginevra und ihrem Verlobten Ariodante gehört zu den geschlossensten, fast novellistisch anmutenden Episoden des *Rasenden Roland* und eignete sich darum besonders für eine rationalistische, den Intrigenmechanismus betonende Bearbeitung im Sinne der Arkadier. Das Motiv der zu Unrecht verleumdeten Frau ist in der Weltliteratur seit der griechischen Antike weit verbreitet. Ariost übernahm es wohl aus dem spanischen Ritterroman *Tirant lo Blanc (Der weiße Ritter, 1490)* des Valencianers Joanot Martorell. Er hat es mit dem Gottesurteil in Form eines gerichtlichen Zweikampfs verbunden, eine Motivierung, auf die er großen Wert legt – nicht ohne mehrfach und sehr modern, jedenfalls seiner Zeit vorausseilend, durch den Mund Rinaldos seinen Abscheu vor dieser Bestrafung der Frau zum Ausdruck zu bringen: »Groß Unrecht ist fürwahr den Weibern allen/Durch dies parteiische Gesetz geschehn« (IV, 67). Später hat Matteo Bandello die Episode im ersten Band seiner Novellen bearbeitet und Shakespeare sie seinem Schauspiel *Much Ado about Nothing (Viel Lärm um nichts, 1598)* zugrunde gelegt. Im

Bereich der Oper sind die Motive aus Webers *Euryanthe* und Wagners *Lohengrin* bekannt. (Siehe auch Ingrid Zellner, S. 36 ff.)

Händel, der insgesamt siebenmal auf Libretti Salvis zurückgriff, hat hier wie auch in seinen übrigen späten Londoner Opern entscheidend in die Dramaturgie der Vorlage eingegriffen. Er strich die Rezitativverse so rigoros zusammen, daß manchmal die Handlungsmotivierung, ja der Handlungszusammenhang verlorengeht. An den bei Salvi sehr sorgfältig motivierten Intrigen des Herzogs Polinesso, des Nebenbuhlers von Ariodante, war er sichtlich desinteressiert. Die Anzahl der Arien hat er hingegen beibehalten. Er legt den ganzen Nachdruck auf die emotionalen Gegensätze der Hauptfiguren und leuchtet die sie bewegenden Affekte mit einer Subtilität aus, die bereits an die psychologische Introspektion Glucks, ja Mozarts denken läßt. Händel, so Sabine Henze-Döhring, exponiert »die nunmehr isolierten Affekte über eine Musik, die nicht – wie im zeitgenössischen Italien – durch ihre prosodische Gebundenheit, vielmehr durch ihren Rekurs auf Modelle und Topoi der Instrumentalmusik und ihren gestischen Charakter *beredt* ist.«

Diesen Zug zur Ökonomie und dramaturgischen Straffung konkariert Händel auf der anderen Seite, indem er nach Art der Ballett-Entrées der französischen Tragédie en musique und ganz im Gegensatz zur italienischen *Seria* die jeweiligen dramatischen Höhepunkte am Aktende auf Tanzsequenzen hin gestaltet, die keine ausschmückende, sondern funktionale Bedeutung besitzen. Mit dem Kampf der bösen mit den angenehmen Träumen der um ihren Verstand ringenden Ginevra am Ende des zweiten Aktes etwa greift er aktuelle Tendenzen der Londoner Bühne auf, die bereits zum Ballett en action, den Tanzdramen Noverres, hinüberweisen. Mit dieser emotionalen Gefühlsästhetik knüpft er gleichzeitig aber auch an den Geist von Ariosts Dichtung an, deren überbordende Anarchie Salvi zur Regelmäßigkeit beschnitten hatte. Dieser Intention widerspricht auch nicht, daß Händel für die Londoner Aufführung die Traumszene gestrichen hat und sie wenig später in die *Alcina* übernahm. Jedenfalls läßt sich aus der Abweichung der abgeschlossenen Partitur von der Bühnenversion nicht der Schluß ziehen, daß für den Komponisten damit die ursprüngliche Version erledigt war, der auch die Münchner Aufführung folgt. Trotz der originellen Musik mit ihren zahlreichen Ariosi und feinsinnigen Instrumentationsdetails hat *Ariodante* in London nicht reüssiert und verschwand nach wenigen Vorstellungen von der Bühne.

Händels nächster Oper, der gerade vier Monate später uraufgeführten *Alcina*, war dagegen ein rauschender Erfolg beschieden. Mit dazu beigetragen haben dürften auch die Maschineneffekte und der Ausstattungspomp dieser Zauberoper. *Alcina* ist – wie ihre Nachfolgerin Armida in Tassos *Befreitem Jerusalem* – eine Fee, eine femme fatale, die die Männer verführt, um sie alsbald in Tiere, Bäume und Steine im Garten ihres Inselreichs zu verwandeln. Auch den auf der Suche nach seiner Geliebten Bradamante ruhelos die Welt durchstreifenden Ruggiero blendet sie mit magischer Gewalt. Ruggiero allerdings versinkt nicht im ewigen Frühling tatenloser Üppigkeit, son-



Alphonse Puitevin: Mittelalterliche Ruine, Fotografie um 1855

dern vermag die Verführerin abzuschütteln. Sobald ihre Magie gebrochen ist, erscheint Alcina als häßliches altes Weib. Händel hat auch hier gegen seine Vorlage, Antonio Fanzaglias Libretto zur Oper *L'isola d'Alcina* (*Die Insel der Alcina*, Rom 1728) von Riccardo Broschi, den szenischen Pomp wie die emotionalen Gegensätze verstärkt. Im Unterschied zu Ariost ist seine Alcina allerdings eine wirklich liebende Frau, die in der Hingabe an Ruggiero ihre Zauberkraft verliert; ihre Tränen und ihre Verzweiflung nach Ruggieros Flucht sind echt. Händels expressiv beredete Musik setzt, wie im vorausgegangenen *Ariodante*, laut Sabine Henze-Döhring primär auf das Widerspiel seeli-

Ir
O
je
V
d
k
L
F
il
s
k
s
t
t
I
I

scher Vorgänge, bei denen die Umstände, die sie verursachen, eher im Hintergrund bleiben.

Auf ähnliche Weise expressiv und musikalisch innovativ bearbeitet hat Händel auch den *Orlando*, der Chronologie nach die erste seiner drei Ariost-Opern. Carlo Sigismondo Capece's Textbuch zu Domenico Scarlatti's verlorenem Drama pastorale *Orlando, ovvero La gelosa pazzia (Orlando oder Wahnsinn aus Eifersucht, Rom 1711)* – Händel hatte den arkadischen Reformlibrettisten während seines römischen Aufenthalts kennengelernt – folgt in groben Zügen dem 23. und 24. Gesang Ariost's. Händel hat auch hier die rationalen Elemente des ursprünglichen Textes zurückgedrängt und der Handlung durch die stärkere Betonung des Komischen sowie durch die gänzlich neue Rolle des Zauberers Zoroastro, der bei Ariost nur ein einziges Mal erwähnt wird (XXXI, 5), eine andere Wendung gegeben. Zoroastro ist es, der Orlando heilt, so daß dieser am Schluß – in einer Verbindung aus Spektakel und Moral – als Sieger über die Liebe und über sich selbst gefeiert wird. Auch Händel's großer venezianischer Zeitgenosse Antonio Vivaldi hat sich in seinem Operschaffen mit dem *Rasenden Roland* auseinandergesetzt. Die Musik zu seiner *Ginevra* (1736) ist verloren; in seinen beiden *Orlando*-Opern (1714 bzw. 1727) hat er im Unterschied zu Händel die phantastische Erzählstruktur und den leichtfertigen Ton Ariost's im musikalischen Gewand so weit als möglich beizubehalten gesucht.

Zwei Vertonungen des späteren 18. Jahrhunderts zeigen, daß die Popularität des *Rasenden Roland* auf der Opernbühne noch immer ungebrochen war. 1771 hatte in Mailand fast zeitgleich mit Mozarts erfolgreicherem *Ascanio in Alba* das Drama per musica *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine (Ruggiero oder Die heroische Dankbarkeit)* Premiere. Es war Metastasio's letzte Arbeit für das Theater, der damit erstmals zu einem höfischen Stoff des Mittelalters und nicht zu einem Thema aus der antiken Geschichte oder Mythologie griff. Metastasio blieb freilich auch in dieser Gestaltung der letzten drei Gesänge des Ariost dem vertrauten Schema des Seria-Modells treu. Die szenischen Effekte des Stoffs blieben in die Zwischenaktballette verbannt. Die Musik stammte von Johann Adolf Hasse, dem wohl bedeutendsten Meister der traditionellen Opera seria, der sich mit diesem retrospektiven Alterswerk von der Opernbühne verabschiedete.

Bei den Zeitgenossen erfolgreicher, ja geradezu beliebt war Joseph Haydn's 1782 für das Schloßtheater von Eszterháza komponiertes Drama eroico-comico *Orlando paladino (Ritter Roland)*, sein Meisterwerk im gemischten Stil. Mit dieser musikalisch gehaltvollen Semiseria haben Haydn und sein Librettist Nunziato Porta, so der Haydn-Editor Georg Feder, »eine bunte Folge komischer, lyrischer und dramatischer Bilder« geschaffen, »die etwas Zufälliges an sich haben und nur lose zusammenhängen, aber für sich genommen reizvoll sind«. Vielleicht hat Ariost's ästhetischer Wechselbalg keine größere musikalische Rechtfertigung erfahren als in diesem buffonesken Werk, in dem leidenschaftlicher Ernst und parodistische Übertrei-

bung, plappernder italienischer Wortwitz und elaborierter symphonischer Stil fast unvermittelt nebeneinander stehen – eine dramaturgische Naivität, die durch Mozarts souveräne Integration von Handlung und Musik, Psyche und Gesang, Ernst und Komik überwunden wurde. So erscheint Haydns in jüngster Zeit wiederentdeckter *Orlando paladino* im Rückblick wie eine musikalische Widerspiegelung jenes »Konzerts von Geschichten«, von dem August Wilhelm Schlegel sprach, als er 1799 im zweiten Band des *Athenäum* Ariosts »Bravurarie mit ihren sechs und vierzig Variationen« vorstellte.

Die Gedichte sind das eine. Die schönen, vertrockneten Gedichte, die mutwillig schönen, die niemand mehr will. Aber ich will sie. Und ich werde sie euch zurückbringen. Diese mutwillig schönen Gedichte. Aber nicht nachts. Und schon gar nicht im Sommer. Bei einem Himmel mit entblößten, streng herunterhängenden Universitäten. Denn Geruch und Müdigkeit sind immer das gleiche. Die schönen, vertrockneten Gedichte sind noch lange nicht am Ende, auch wenn sich all die anderen jungen, nachstoßenden Gedichte schon wie glatte, ausgereifte Seminare gebärden, so starr, ideenlos und ohne Leidenschaft. Aber ich werde sie euch zurückbringen, ich will sie euch wieder zurückbringen, die mutwillige Schönheit der Gedichte und den naiven Reichtum an Bezeichnungstrost und Wut. Aber nicht nachts. Und schon gar nicht im Sommer. Das Saufen ist das eine. Die Musik ist das eine. Die Frauen sind das eine. Die Gedichte sind das eine. Die Kinder sind das eine. Alles ist immer nur das eine.

Thomas Kunst

Doris Runge

sieger

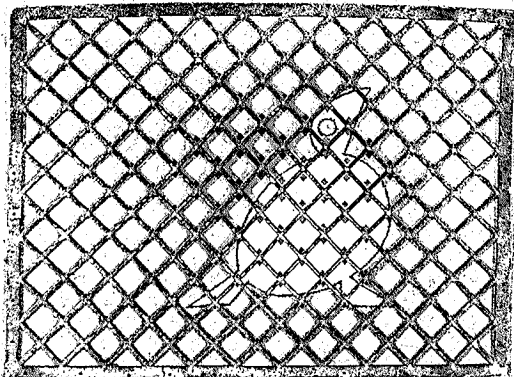
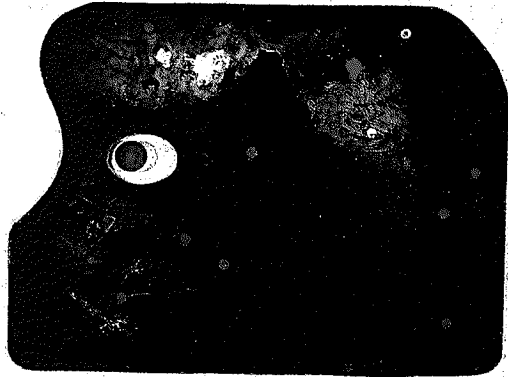
so werden wir
aufeinander zugehen
mit ausgebreiteten armen
lachend
bis zum anschlag
so werden wir nie wieder
klein zaghaft ängstlich
zu tode so werden wir sein
mit kalter haut

Dagmar Nick

Dich

Den ich liebe, hab ich
gefangen in meiner Netzhaut,
da fuhr mir ein Messer
zwischen die Brauen,
da zerbrachen die Spiegel
am Grund, da schrie auf,
was mir den Mund
verschütten will, unsre
Glückseligkeit.

Ich kann die Zerstörung
nicht heilen, aber dein Bild
setz ich zusammen
aus den Scherben, dem Nichts,
Tag und Nacht.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

Händel in London



Toni Suter: London, Houses of Parliament

Holger Schmitt. Oper als Politikum. Das Londoner Opernleben zur Zeit Händels

Wer am Abend des 8. Januar 1735 nicht in einer der zahllosen Schenken der mit etwa 670tausend Einwohnern größten Stadt Europas bei einem Krug warmen Ales Schutz vor der Kälte suchte, konnte dem Alltag auch in einem der Londoner Theater entfliehen. Das einfache Volk begeisterte sich auf den preiswerten Rängen der kleineren Bühnen hauptsächlich an Komödien und Satiren, die Oper hingegen blieb aufgrund der hohen Eintrittspreise mehr oder weniger ein Privileg der oberen Gesellschaftsschichten.

An diesem Januarabend konnte man im Goodman's Fields Theatre eine Komödie der beliebten Autorin Susanna Centlivres sehen oder die Darbietungen einer französischen Truppe im neuen, kleinen Theater am Haymarket, direkt gegenüber des ehrwürdigen King's Opera House in the Haymarket. Das Theatre Royal Drury Lane bot ebenfalls eine Sprechkomödie, und wenn man von dort wenige Schritte zum Königlichen Theater Covent Garden ging, konnte man die Premiere von *Ariodante*, Händels erster wirklich neuer Oper für diese Spielzeit, erleben.

Diese Aufführung war ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges. Der König, die Königin und zwei ihrer Töchter, die Prinzessinnen Amelia und Caroline, waren anwesend – eine geradezu demonstrative Sympathiebekundung für einen Komponisten, der sich ohne eigenes Zutun im Mittelpunkt einer politischen Auseinandersetzung befand. »Ein Anti=Händelianer wurde geradezu als ein Anti=Königlicher angesehen; und im Parlament gegen den Hof stimmen war kaum gefährlicher oder eine unverzeihlichere Sünde als gegen Händel sprechen«, berichtet der Händelbiograph Friedrich Chrysander. Die italienische Oper hatte sich in London zu einem ausgesprochenen Politikum entwickelt, das zunächst Königshaus und Adel, aber dann genauso die kunstinteressierte Bevölkerung in zwei erbitterte Lager gespalten hatte. Die Anfänge dieser Entwicklung reichten einige Jahre zurück.

*

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte die europaweite Begeisterung für die neue italienische Oper auch England erfaßt. So war es fast selbstverständlich, daß vor allem das britische Königshaus und der Hochadel die neue Mode auf die Insel importieren wollten. Von den Theaterdirektoren wurden erstklassige Ensembles überwiegend italienischer Sänger in London präsentiert, und die Aussicht, in einer Stadt mit so attraktiven künstlerischen Perspektiven arbeiten zu können, war sicher ein wichtiger Grund für Händel, von Hannover nach London überzusiedeln. Dort baute er schnell freundschaftliche Beziehungen zum Königshaus auf und wurde zum Beispiel Cembalolehrer von Prinzessin Anne. 1720 gründete er mit dem schweizer Geschäftsmann Johann Jacob Heidegger sein erstes

Opernunternehmen in London: ein festes Ensemble – für mindestens eine Spielzeit zusammengestellt und finanziert –, das sich in einem bestehenden Theater einmietete.

Gut zwanzig Jahre später war die Belcanto-Euphorie deutlich abgeflaut. »Die Oper liegt im Sterben, zu meinem großen Kummer«, schrieb 1730 Mary Granville, eine treue Freundin Händels. Ein harter Kern von Opernenthusiasten hielt dem caro Sassone – dem lieben Sachsen, wie Händel halb bewundernd, halb abschätzig genannt wurde – weiterhin die Treue; aber das breite Publikum wandte sich ab von der importierten, fremdsprachigen Musikgattung, die immer mehr zur Zielscheibe von Spott und bissiger Satire wurde. Trotz solcher Mißlichkeiten ein finanziell erfolgreiches Operntheater zu führen, war nur möglich, wenn das Publikum durch das Engagement berühmter Sänger angelockt werden konnte. In dieser Beziehung hatten Händel und Heidegger bisher meist eine glückliche Hand und großes Verhandlungsgeschick bewiesen; fast alle bedeutenden Sopranistinnen und Kastraten der Zeit sangen an ihrem Theater. Auch manches junge Talent hatte sich durch Händels Wohlwollen und Unbeirrbarkeit zu einem erstrangigen Künstler entwickelt. So zum Beispiel die italienische Sopranistin Anna Maria Strada del Pò, die 1729 engagiert worden war und später in *Ariodante* die Hauptrolle der Ginevra sang. Anna Strada war eine recht launische, zudem korpulente Dame, die vom englischen Publikum prompt mit dem Spitznamen »Das Schweinchen« versehen wurde. Sie hielt ihrem Förderer als eines der wenigen Ensemblemitglieder noch die Treue, als sich die neuen Schwierigkeiten der Händelschen Operngesellschaft am Ende der Spielzeit 1732/33 abzuzeichnen begannen.

Denn nun griff ein familiärer Zwist auf höchster Ebene vehement in das musikalische Leben Londons ein. Als das schwarze Schaf der königlichen Familie war Thronfolger Frederic, der Prince of Wales, in eine Auseinandersetzung mit seinem Elternhaus verwickelt, die zu seiner vorübergehenden Verbannung vom Hof führte. Der mit ihm sympathisierende Teil des Londoner Stadtadels sah darin eine willkommene Gelegenheit, ein schon seit geraumer Zeit geplantes Projekt zu verwirklichen: die Gründung einer zweiten Operngesellschaft in London, der Opera of the Nobility (Adelsoper). Mit ihr wurde ein in der Öffentlichkeit präsenteres gesellschaftliches Zentrum als Gegengewicht zu dem vom Königshaus geförderten Händelschen Unternehmen geschaffen. Wie sehr die Oper als Veranstaltungsort, als Treffpunkt Gleichgesinnter und damit als Plattform für politische Auseinandersetzungen empfunden wurde, belegt ein Brief der erwähnten Händelfreundin Lady Granville an Jonathan Swift, den Autor von *Gullivers Reisen*, im Mai 1735: »Unsere Opern haben vielen Grund zum Zwist gegeben. Männer und Frauen sind tief dahinein verflochten worden, und keine Debatte im Unterhause ist mit größerer Wärme betrieben worden. Der Streit über die Komponisten und Sänger ist zu einer solchen Höhe getrieben, daß alle wahren Liebhaber der Musik sehr befürchten, die Opern möchten ganz zertrümmert werden.«



oben: Großbritanniens King George II.;
unten: sein Sohn Frederic, Prince of
Wales

An dem Streit um die Sänger war Händel selbst maßgeblich beteiligt, denn der Komponist – nicht zu unrecht als stur, nachtragend und nicht gerade diplomatisch gefürchtet – gab dem Kastraten Senesino, einem seiner wichtigsten Sänger, 1733 den Laufpaß. Auch wenn dieser seinen Abtritt durch überhöhte Gagenforderungen provoziert hatte, bewogen doch künstlerische und menschliche Differenzen Händel, den Vertrag mit ihm aufzulösen. Senesino war schon seit geraumer Zeit in die Pläne der neuen Adelsoper eingeweiht, an ihrer Gründung von Anfang an beteiligt und als einer der Sänger bereits inoffiziell eingeplant. Unterstützt wurde das Unternehmen zudem von einer weiteren Partei von Kunstfreunden, die das Traumpaar der ersten Händelschen Opern Akademie, die 1728 finanziell zusammengebrochen war, wieder auf einer englischen Bühne vereint sehen wollte: Senesino und die Primadonna Francesca Cuzzoni. Die Cuzzoni hatte von 1722 bis 1728 zu Händels Operntruppe gehört. Doch die eigensinnige Diva hatte häufig andere künstlerische Ansichten als der Komponist. »Händel sagte: er wisse wohl, daß sie ein wahrer Teufel sey. Er wolle ihr aber zeigen, daß er Beelzebub sey, und schwur, indem er sie um den Leib faßte, sie zum Fenster hinauszwerfen, wenn sie nicht seinem Befehle augenblicklich gehorche.« (Ernst Ludwig Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler) Unter solchen Umständen war eine dauerhafte Zusammenarbeit kaum möglich, und die beiden gingen im Streit auseinander. Daher fiel es der Leitung der Adelsoper nicht schwer, sie für das neue Opernprojekt zu gewinnen, zumal ihre Gage dort äußerst lukrativ war.

Der entscheidende Coup gelang der Adelsoper im Sommer 1734 mit der Verpflichtung des berühmtesten aller Kastraten, dem auf der Höhe seiner Kunst stehenden Carlo Broschi, der in ganz Europa bekannt war unter seinem Künstlernamen Farinelli. Händel hatte schon 1729 ein Engagement Farinellis angestrebt, doch die Verhandlungen waren gescheitert. Nun mußte

Markt in Covent Garden, London.
 ist das Covent Garden Theatre,
 der Führungsort von Händels Ariadne
 a. Stich, Mitte 18. Jahrhundert

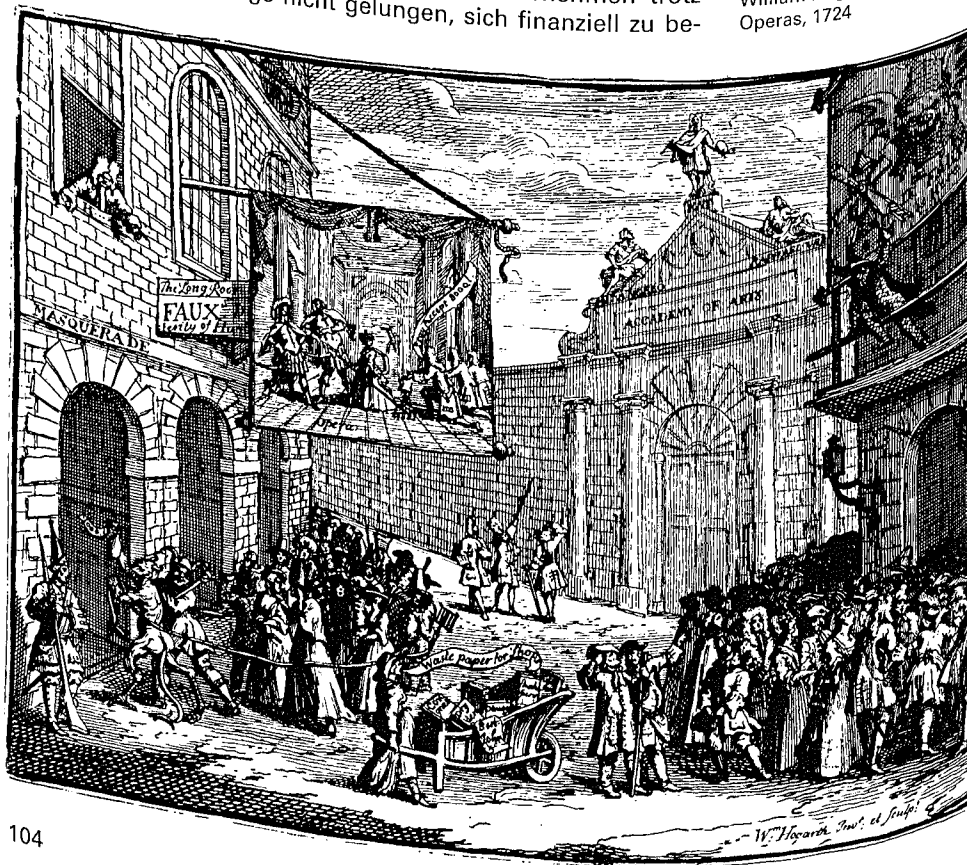


er mit ansehen, daß die Konkurrenz ein Ensemble bildete, wie es an Attraktivität zur Zeit kein zweites gab. Dessen Zugkraft konnte seine eigene Truppe kaum etwas Vergleichbares entgensetzen. Als Kapellmeister verpflichtete die Adelsoper Nicola Porpora, den früheren Gesangslehrer Farinellis, einen erfahrenen und etablierten Opernkomponisten. Damit bestritten in London erstmals zwei Opernhäuser die Spielzeit 1733/34.

Händel befand sich von Anfang an in einer schlechten Ausgangsposition. Sein Ensemble war fast völlig auseinandergebrochen, geblieben war nur Anna Strada. Als Gegengewicht zu Farinelli engagierte er den Kastraten Carestini. Da aber wirklich große Namen für ihn nicht zur Verfügung standen, setzte Händel auf junge, begabte Sänger, darunter Engländer und Deutsche, mit denen er sein künstlerisches Programm verwirklichen konnte. Denn auch dieses bildete einen Gegenpol zur Adelsoper. Verglichen mit deren musikalischen Idealen galt Händels Kompositionsstil als altmodisch. Der Begriff der Lieblichkeit, der empfindsame, melodiebetonte Fluß der Musik wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum entscheidenden Merkmal der italienischen Oper, im Gegensatz zu dem als hart empfundenen Kontrapunkt in den Werken Händels. Somit standen sich in London auch in dieser Hinsicht mit den beiden Häusern gegensätzliche Positionen gegenüber.

Es war bereits Händels vorherigen Opernunternehmen trotz einiger Publikumserfolge nicht gelungen, sich finanziell zu be-

William Hogarth: Masquerade Operas, 1724





Die Opernsängerinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordononi-Hasse

haupten. Bei zwei in gleiche Richtung zielenden Operngesellschaften war das Fiasko nun vorprogrammiert. Denn zu den ohnehin hohen Ausgaben für den ständigen Betrieb eines Opernhauses belastete Händel die Konkurrenzsituation mit einem rivalisierenden Theater besonders: Im Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums wurden äußerst kostspielige Produktionen auf die Bühne gebracht, aufwendige Bühnenbilder hergestellt, teure Kostüme angefertigt. Daneben mußten das Personal, also Arbeiter, Schließer und Maschinisten, sowie Werbung, Theaterzettel und Libretti bezahlt werden. Im Winter kamen Kosten für die Heizung hinzu, doch sogar die Königliche Familie saß häufig trotzdem fröstelnd in ihrer Loge.

Die größten Ausgaben mußten für die extrem hohen Sängergagen veranschlagt werden. William Hogarth prangerte diese Tatsache in einem Stich mit bitterer Ironie an: »Pray Accept 8000 £ – bitte akzeptieren Sie 8000 £« werden die großen Gesangstars angefleht (Farinelli erhielt immerhin 2000 £). Eine Zeitschrift stellte 1734 fest, in sechs Monaten sei für die Oper mehr Geld ausgegeben worden als für die Seeflotte in einem ganzen Jahr. Für Händels Ensemble von fünf bis sieben Sängern mußte etwa die Hälfte des Jahresetats eingeplant werden. Die Sänger nutzten die Tatsache, daß die Unternehmern auf ihr Engagement angewiesen waren, bei den Gehaltsverhandlungen schamlos aus, und so wurden in London die höchsten Gagen in Europa gezahlt. Englische Zeitungen kolportierten bereits 1723 eine spöttische Bemerkung der italienischen Operndiva Faustina Bordononi, die von Händel verpflichtet worden war, sie werde »herüberkommen, die Cuzzoni niederzuringen und sodann Geld genug mit heimzuführen, um in einem italienischen Prachtbau die englische Thorheit verewigen zu können.« (Friedrich Chrysander)

Damit wenigstens etwas Planungssicherheit gewährleistet war, finanzierten sich beide Opernunternehmen hauptsächlich über Subskribenten. Die Spielzeit 1733/34 der Adelsoper wurde beispielsweise von etwa zweihundert Abonnenten unterstützt, die jeweils eine einmalige Zahlung von 20 £ leisteten. Bei Händels

weniger attraktivem Haus dürften es deutlich weniger Abonnenten gewesen sein. Außerdem bedachte der König beide Institute mit einer einmaligen Subvention von 1000 £, und auch adlige Gönner spendeten zum Teil größere Summen.

Die Einnahmen aus dem freien Kartenverkauf konnten die Differenz zwischen den Ausgaben und den Zahlungen der Subskribenten nicht ausgleichen. Covent Garden hatte etwa 1300 Plätze. Bei den recht hohen Eintrittspreisen konnte man bei ausverkauftem Haus zwar mit einem Gewinn rechnen, der die Unkosten decken würde. Händel spielte jedoch meist vor halb leeren Rängen. Da er das Theater von John Rich, dem Impresario des dort eigentlich beheimateten Schauspiels, abendweise mieten mußte – ein- oder zweimal wöchentlich –, gingen von den Einnahmen regelmäßig noch die Saalmiete und eine Bezahlung für die Schauspieltruppe ab, die ihren Verdienstausschlag einforderte. Daß die Zeitschrift *Pour et Contre* bereits am Ende der ersten Saison das Gerücht ausstreute, Händel habe noch im Haymarket Theatre derart ruinöse Ausgaben gehabt, daß er sich gezwungen sehe, England zu verlassen, verwundert deshalb nicht.

Doch Händel gab nicht auf und ging in der folgenden Spielzeit 1734/35 in die zweite Kampfunde gegen die Adelsoper. Er setzte nun verstärkt auf Aufführungen seiner Oratorien. In der Fastenzeit waren mittwochs und freitags, Händels bevorzugten Vorstellungstagen, da an ihnen die Adelsoper nicht spielte, Opernaufführungen verboten. Daher führte er statt dessen seine dramatischen Oratorien auf (*Esther*, *Athalia* und *Deborah* in der Spielzeit 1734/35) – meist ergänzt durch Orgelkonzerte und -improvisationen zu Beginn sowie zwischen den Akten, die der für seine Virtuosität berühmte Komponist vortrug. Außerdem erweiterte er seinen Spielplan und brachte mehr Wiederaufnahmen eigener Stücke heraus als in den Jahren zuvor. Schließlich integrierte er die Tanzkompanie Marie Sallés, die im Covent Garden bereits mit Tanzeinlagen in den Schauspielinszenierungen John Richs für Aufsehen gesorgt hatte, in seine Opern.

Doch der Starkult, den die Ankunft Farinellis auslöste, lockte die Zuschauer ins Haus der Konkurrenz. »Alle Theater sind leer, mit Ausnahme der Oper«, schrieb ein gewisser Lord Hervey am 2. November 1734, und damit war die Adelsoper gemeint, in der die atemberaubende Gesangkunst des umschwärmten Kastraten das Interesse des Publikums auf sich zog. »One God, one Farinelli – Es gibt einen Gott, und es gibt einen Farinelli« wurde in der Londoner Damenwelt zu einem geflügelten Wort. Während Händel die Saison eher mühsam mit der Wiederaufnahme von *Tamerlano* und einer Neufassung seines *Pastor fido* mit dem angeschlossenen Tanzspiel *Terpsicore* eröffnete, meldete die Adelsoper Abend für Abend ein ausverkauftes Haus mit Hasses *Artaxerxes*. Als Händel schließlich *Ariodante* herausbrachte, hatte *Artaxerxes* bereits sechzehn Aufführungen erlebt. Am Ende der Spielzeit sollten es doppelt so viele sein, während *Ariodante* insgesamt nur auf elf Vorstellungen kam.

Diesen Abend war in der Lo
Musik, komponiert und dir
Signore Sacchini, und war
sehr voll, weil es die Vig
Heiligen war. [...] In der Ko
waren indessen sehr gefällig
genehme Sätze und Stellen
ge von den Chören waren re
Fugen- und Oratorienstil
Aber in dieser Art Musik w
nach meiner Meinung, Hän
vor allen andern den Vorzug
wenigstens hab' ich, solan
dem festen Lande bin, no
von gleicher Stärke und Wi
hört. In den Kompositionen
dern findet man oft mehr N
den Solostellen, mehr Gele
Schatten und Licht, aber in
der Erfindung und der Harm
sie alle weit hinter ihm. Ich
stehn, ich hatte einige von
Musiken so lange und oft so
besetzt gehört, daß sie mi
wenig ekel und überdrüssig
waren; allein meine italienis
anstatt die Hochachtung, die
mal gegen die besten Arbeit
wahrhaftig großen Tonkünstl
habe, zu vermindern, hat sie
vermehret, und bei meiner
kunft habe ich solche mit ne
gnügen gehört.

aus: Charles Burney, *Tageb
musikalischen Reise*, 1772

Er [Johann Adolf Hasse] sprach beständig mit vieler Ehrerbietung von Händel in Betracht als Spieler und Fugensetzer sowohl als in Betracht seiner sinnreichen Akkompagnements und der natürlichen Einfalt seiner Melodien, in welchem Punkte er ihn für das größte Genie hielt, das jemals geliebt hätte; sagte aber, daß er dafür hielte, er habe zu sehr nach dem Ruhme gestrebt, daß er seine Partituren vollstimmig und seine Subjekte künstlich ausarbeitete, dabei habe er zu sehr das Geräusch geliebt; und Faustina setzte hinzu, daß seine Cantilena oft unbiegsam gewesen sei.

Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, 1773

Doch auch wenn man die Vorzüge der modernen neapolitanischen Opern nicht unterschätzen sollte – dem Publikum in London ging es nicht in erster Linie um musikalische Qualität. »In der That war es lächerlich, eine ganze Nation in einem solchen Zustand der Bethörung zu sehen. Mancher affektierte an dem Gesang des Farinelli ein Vergnügen zu empfinden, der nicht das mindeste musikalische Gehör hatte, und der, wenn er sich selbst überlassen wurde, auf keine Weise im Stande war, Farinelli von dem gemeinsten Sänger zu unterscheiden«, schrieb Johann Nikolaus Forkel in seiner 1778 erschienenen *Musikalischen Bibliothek* rückblickend. Neben der Sensationsgier des Publikums war die Oper Gegenstand einer viel weitergehenden Auseinandersetzung geworden, deren Hintergründe in persönlichen Intrigen und politischen Grabenkämpfen zu suchen waren.

Händel machte sich mit seiner engen Bindung an den englischen Königshof in großen Teilen des Adels zu einer personae non grata, und diese Abneigung drückte sich wirkungsvoll aus durch den Boykott von Händels Aufführungen. Auch den weiteren Opernpremierer der Spielzeit war daher nicht mehr Erfolg beschieden, so daß Händels Saison mit einem Verlust endete, der etwa so groß war wie der ursprünglich vorgesehene Etat.

Trotz des großen Publikumszuspruchs hatte jedoch auch die Gegenoper keinen Gewinn abgeworfen. Unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten war weder das eine noch das andere Ensemble länger überlebensfähig. Aber keine der beiden Parteien wollte aufgeben, und so wurde noch zwei Spielzeiten lang regelrecht weitergekämpft. Schließlich ließ das Interesse des Publikums – des politisch-musikalischen Kleinkrieges überdrüssig – auch an der Adelsoper deutlich nach. Senesino verließ England, und Farinellis Gesang allein konnte das Haus nicht mehr füllen. Der Prince of Wales stellte seine Attacken gegen Händel ein, so daß die politische Dimension der Auseinandersetzung in den Hintergrund trat.

1737 gab die Adelsoper auf. Händels letztendlicher Sieg war allerdings im wahrsten Sinne des Wortes teuer erkaufte. Er hatte sich hoch verschuldet, und seine Gesundheit war schwer angeschlagen. In den Jahren 1737 bis 1741 komponierte er nur noch vier Opern für Johann Jacob Heidegger, der aus den Trümmern der beiden Unternehmen eine neue Gesellschaft aufzubauen versuchte. Händel trat ihr nicht mehr bei, sondern schrieb nur noch gegen Auftragshonorare. Nach den Enttäuschungen, die er im Laufe der Zeit mit seinen Opern erlebt hatte, wandte er sich immer mehr einer neuen Gattung zu, in der ihm die Engländer einhellig applaudierten: dem Oratorium.

Ein Sänger ist verbunden, auf nichts größern Fleiß zu wenden als auf die Arien. Denn diese sind das, was seinen guten Namen entweder festsetzen oder zerstören kann. Den Weg zu einem so kostbaren Schatze zu zeigen, würden einige wenige mündliche Unterweisungen genug seyn. Es würde aber einem Anfänger nicht einmal zu besonderm Nutzen gereichen, wenn er auch gleich eine Menge von Arien besäße, in welchen die vortrefflichsten willkührlichen Auszierungen auf tausenderley Art ausgeschrieben wären. Denn diese würden dessen ungeachtet nicht zu allen Arien hinreichend seyn; und es würde ihnen doch immer der angenehme Vortrag mit der eigenen Stimme des Verfassers fehlen, wodurch ohne Streit Natur und Kunst sich am besten ausdrücken können. Alles was ich thun kann, ist meines Erachtens dieses, daß ich einen Anfänger überrede, den schönen Plan aufmerksam zu beobachten, den die besten Sänger, nach Anleitung des Basses und der Harmonie, in der Ausführung darlegen. So wie des Anfängers Kräfte wachsen, so wird er auch nach und nach immer mehr die darinn liegende Kunst und Einsicht entwickeln können. Würßte er allenfalls nicht den Plan dieser braven Leute abzumerken; so wird ihn dieses das Beyspiel eines meiner vertrautesten Freunde lehren, welcher niemals in die Opern gieng, ohne alle die Arien, die der beste Sänger zu singen hatte, in Partitur bey sich zu führen. Hier betrachtete er die über die Harmonie angebrachten ausgesuchtesten feinsten Griffe der Kunst, welche doch den strengsten Gesetzen der Tactbewegung auf das genaueste angemessen waren, mit Verwunderung; und es gereichte ihm zu einigem Vortheile.

*

Die vortheilhaften Zeiten für die Musik würden schon gar aus seyn, wenn die Schwäne nicht ihren Aufenthalt noch auf einigen wenigen Schaubühnen von Italien, oder an den Ufern der Königlichen Themse genommen hätten. O angenehmes London! An den andern Flüssen besingen sie itzt nicht mehr, wie sie sonst pflegten, mit rührender Süßigkeit, ihren eigenen Tod: sie beweinen vielmehr bitterlich das Absterben großer und anbetungswürdiger Fürsten, von denen sie zärtlich geliebet und geachtet worden. Dieß ist der gewöhnliche Lauf des Unbestandes menschlicher Dinge; und man sieht täglich, daß nach den Schlüssen der göttlichen Regierung alles in dieser Welt in Bewegung ist; und wenn es auf seinen höchsten Gipfel gestiegen, nothwendig wieder abnehmen muß. Laßt uns die Thränen unserm Herzen überlassen, und wieder vom Sänger sprechen.

*

Was für ein großer Meister ist doch das Herz! Saget es selbst, geliebteste Sänger, und saget es aus schuldiger Dankbarkeit, daß ihr nicht die vornehmsten in eurer Wissenschaft geworden seyn würdet, wenn ihr nicht seine Schüler wäret. Saget, daß es in wenig Lectionen, euch den schönsten Ausdruck, den feinsten Geschmack, die edelste Action, und die sinnreichste Kunst gelehret hat. Saget, (wenn es auch gleich nicht glaublich scheinen sollte,) daß es die Fehler der Natur verbessert, indem

aus: Pier Francesco Tosi/
Johann Friedrich Agricola,
Anleitung zur Singekunst
(1723)

es die rauhe Stimme angenehmer, die mittelmäßige besser, und die gute vollkommen machet. Saget, daß wenn das Herz selbst singet, ihr euch unmöglich verstellen könnet, und daß die Wahrheit niemals größere Ueberredungskraft besitzt, als zu der Zeit. Machet endlich bekannt, (weil ich selbst es nicht sagen kann,) daß von ihm allein ihr die gewisse nicht zu beschreibende Anmuth gelernet habt, welche sanft durch alle Adern schleicht, und endlich den Sitz der Seele erreichet.



Illustrationen zur *Dissertatio de actione scenica* von Franciscus Lang, München 1727

Dagmar Nick

Entfernung

Die Entfernung bringt dich
nur näher. Ich spreche
mit deinem Schatten, berühre
ihn, bis er mir deinen Körper
wieder zurückgibt und ich
deine Stirn an der meinen
spüre und sehe, wie
deine Augen für einen Blick
dem Inneren einer Muschel
gleichem, eh sie sich schließen.
Eh die meinen sich schließen
vor deinem Mund.

Der Sehnsucht
ein geöffnetes Tor
der Traurigkeit
ein verhängtes Fenster
einen Birnbaum davor
für die Hoffnung
darüber ein Morgen
ein strahlendes Fest

Werner Lutz

Kurt Malisch. Virtuosität und Ausdruck. Händel-Gesang von den Kastraten bis zu den Counter-tenören

Als 1725 in Neapel Johann Adolf Hasses Oper *Antonio e Cleopatra* uraufgeführt wurde, verkörperte die Sopranistin Vittoria Tesi die männliche Titelrolle, die weibliche wurde vom Sopran-kastraten Carlo Broschi, genannt Farinelli, gesungen. Eine solche Besetzung war normal im Zeitalter der hermaphroditen Stimmen, der sexuellen Ambiguität im Musiktheater, des Geschlechtertausches auf der Opernbühne. In den rund drei Dutzend Opern, die Georg Friedrich Händel während seiner Londoner Schaffenszeit komponierte, waren 86 Männerrollen für die hohe Stimmlage geschrieben, davon allein 56 für Kastraten (in Alt- oder Sopranlage), 28 für Frauen und zwei für Knabenstimmen oder Falsettisten. Wie diese Verteilung zeigt, genossen die Kastraten eindeutig den Vorzug; nur wenn keiner der vom Publikum vergötterten »evirati« oder »musici« zur Verfügung stand, kam eine Frau zum Einsatz. Nicht das Geschlecht war also entscheidend, sondern die Stimmlage – und die mußte hoch sein. Leuchtende Brillanz und hervorstechender Klang der Stimme wurden mit der hervorgehobenen Position des Helden und Liebhabers assoziiert.

Besonderer Gunst erfreuten sich die Kastraten bei Adel und Klerus. Das hochgradig Artifizielle ihres Singens – dies gilt sowohl für ihren androgyn-ambivalenten Stimmklang als auch für ihren extrem virtuosens Vortragsstil – entsprach dem Lebensgefühl der damaligen Oberklasse; ebenso wie die von jeder urwüchsigen Natürlichkeit befreiten, kunstvoll zurechtgestutzten Gärten und die vor Stuck und Dekor überbordenden Kirchenräume des Barock. Kein Wunder, daß mit dem Durchbruch von Aufklärung und Säkularisation, mit den von der Französischen Revolution ausgelösten sozialen Umwälzungen auch die Ära der Kastraten zu Ende ging. In Gioacchino Rossinis reichem Opernœuvre findet sich nur noch eine einzige Kastratenpartie (Arbace in *Aureliano e Palmira*, Uraufführung: Mailand 1813), und die letzte bedeutende Rolle für einen Kastraten schuf Giacomo Meyerbeer in seiner letzten italienischen Oper *Il crociato in Egitto* (Uraufführung: Venedig 1824) – beidemale war Giovanni Battista Velluti der Protagonist. Schon zuvor hatte sich Wolfgang Amadeus Mozart (der noch vom Kastraten Giovanni Manzuoli im Gesang unterrichtet wurde und auch mit den Kastraten Senesino und Bernacchi zusammenarbeitete) nach der Komposition des Idamante in *Idomeneo* für den Kastraten Vincenzo del Prato endgültig dem Stimmfach des Tenors zugewandt: Mit dem Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* löste der Tenor den Kastraten als jugendlichen Liebhaber ab.

Zu den Spätfolgen der androgynen Besetzungspraxis des Barock zählte im frühen 19. Jahrhundert, daß eine Sängerin wie Pauline Anna Milder-Hauptmann, für die Ludwig van Beethoven die Titelpartie seines *Fidelio* komponierte und Franz Schubert »Der Hirt auf dem Felsen«, als Belmonte und Tamino



(1812 und 1815 in Berlin) auftrat und dabei durchaus keinen Einzelfall abgab; andere Sängerinnen sind z. B. in der Titelpartie von Mozarts *La clemenza di Tito* aufgetreten. Figuren wie der Strauss'sche Octavian im *Rosenkavalier* – eine Frau, die einen Mann spielt, der sich im ersten und dritten Akt der Oper als Frau verkleidet – sind ohne das Vorbild der Barockoper ebenfalls nicht denkbar.

Aufstieg und Erfolg des Kastratengesangs sind ebenso eng mit der Kirchengeschichte verknüpft wie mit der Entstehung und Verbreitung der Oper. Als erste offizielle Institution beschäftigte die päpstliche Kapelle schon ab etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts Kastraten in ihrem Chor. Zwar war die Kirche einerseits an das Bibelgebot »Mulier tacet in ecclesia« (1. Korinther 14, 34) gebunden, wonach die Frauenstimmen in der Kirche zu schweigen hatten; andererseits aber wurde der überirdisch tönende »Angelus«-Klang des Kirchenchors wesentlich vom Timbre heller, hoher Stimmen bestimmt. Erst recht kam die Kirchenmusik nicht ohne die hohen Stimmen aus, als sie sich

zunehmend polyphoner entwickelte. Zunächst genügten Knabenstimmen in Sopran- und Altlage den musikalischen Anforderungen. Gehobenen gesanglichen Ansprüchen wurde diese Lösung jedoch nicht gerecht. Die Knaben wurden durch die Spagnoletti ersetzt, spanische Falsettisten, die eine spezielle Technik des Gebrauchs der Kopfstimme so perfektioniert hatten, daß sie sich auch in die Höhen des Alts und Soprans aufschwingen konnten. Doch bald zeigte sich, daß die Kastraten diesen falsettierenden Sängern in jeder Beziehung überlegen waren und sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts schnell verdrängten.

Parallel zu ihrer Verwendung in der Kirchenmusik eröffnete sich den Kastraten in der neuen Musiktheaterform der Oper ein weiteres Wirkungsfeld. Hatte doch der Papst den Frauen auch das Betreten der Bühne untersagt. In der antiken Tragödie – nichts anderes als deren Wiederbelebung sollte die Oper sein – besaßen Frauen ebenfalls kein Mitwirkungsrecht. Es war also naheliegend, in Fortführung dieser Tradition sich auch hier der Kastraten zu bedienen. Zunächst noch eine elitäre Angelegenheit des Adels und an dessen höfische Feste und Paläste gebunden, öffnete sich die Oper bald dem breiten Volk. 1637 gab es im republikanischen Venedig das erste kommerzielle Opernhaus Italiens. Gleichzeitig begann der Siegeszug der Kastraten, die die führenden Partien in den Opern vorzugsweise ausführten. Das soziale Ansehen, das sie genossen, und der Reichtum, den sie anhäuften, erreichten nie zuvor dagewesene Dimensionen. Die Aura des Besonderen, die sie umgab, unterstrichen ihre Künstler- und Kosenamen wie Senesino oder Farinelli.

Von Kastraten wurden nun auch Komponistenschicksale wesentlich bestimmt. Den Erfolg, den Händel gleich mit seiner ersten Londoner Oper, *Rinaldo*, erzielte, verdankte er nicht zuletzt dem Star Nicolo Grimaldi, genannt Nicolini. Noch wichtiger für Händels persönliche Triumphe in der englischen Metropole wurde der Altkastrat Francesco Bernardi, genannt Senesino. Händel hatte ihn in Dresden gehört und sofort nach London engagiert. 1720 bis 1728 und 1730 bis 1733 war Senesino der gefeierte Protagonist in insgesamt siebzehn Händel-Opern. So wie er es Händels Musik zu verdanken hatte, daß er zum Liebling der Londoner Opernenthusiasten wurde, so machte er umgekehrt durch sein Können Händels Opern zu zeitweiligen Kassenschlagern.

Was war das Charakteristische dieser Musik; wodurch zeichneten sich die außergewöhnlichen Fähigkeiten Senesinos und anderer Kastraten aus? Eine Antwort gibt der Schlüsselbegriff des so inflationär wie meist falsch gebrauchten Terminus *Belcanto*. Mit ihm ist ursprünglich ein zeitlich und formal genau definierter Gesangsstil gemeint, dessen Ausprägung mit den Anfängen der Oper zusammenfällt und durch den das mit dem Präfix *Bel* angesprochene *Schöne* zum Ausdruck gebracht werden soll. Dieser Stil, der sich zur Zeit Caccinis und Peris Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelte, im Barock Händels seinen Höhepunkt erreichte und in Rossini seinen letzten herausra-

genden Vertreter fand, war im Grunde eine Improvisationskunst. Der Komponist lieferte dem Interpreten lediglich ein Skelett von Noten, eine Art Musikstenogramm, das dieser mit eigenen Ornamenten schmückte, mit Veränderungen individuell verzierte und mit Zusätzen versah. Im Vokabular des Belcanto waren die *Messa di voce* (das stufenlose An- und Abschwellen von Tönen), Vorschläge, Triller, Mordente, Rouladen, Gruppetti (Doppelschläge), Koloraturen aller Art feste Bestandteile. Der Zweck dieser Illuminationen war, die Expressivität der Musik zu steigern in engem Einklang mit dem Affektgehalt der jeweiligen Arie und gleichzeitig dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine technischen Fähigkeiten und seinen musikalischen Geschmack zu demonstrieren. So wie sich die barocke Architektur in unzähligen Arabesken, Rocailles, Schnörkeln, in feinsten Auflösung und Zergliederung der Formen, in endlosen optischen Reizen ergeht, sorgt die Musik aus dieser Ära für ein adäquates akustisches Feuerwerk, dessen sinnlicher und nervöser Ohrenkitzel durch die prägnanten, manchmal wohl auch penetranten, extrem höhenbetonten Stimmen der Kastraten zusätzlich gesteigert wurde.

Die stimmlich-physischen Veranlagungen der Kastraten entsprachen ideal den Anforderungen dieser hochartifizialen Musik. Die körperlichen Folgen der Kastration waren ein Ausbleiben der Stimmutation, ein hormonell bedingtes, extrem vergrößertes Längenwachstum – Kastraten von etwa zwei Metern Größe waren keine Seltenheit – und, damit verbunden, eine überdurchschnittliche Lungenkapazität. Diese wirkte sich um so mehr aus, als der Kastrat über eine kürzere Stimmritze (Spalt zwischen den beiden Stimmbändern) verfügte und zum Singen daher weniger Luft benötigte. Dadurch erklärt sich der vielfach beschriebene endlose Atem der Kastraten. Auch die durch die Kastration verzögerte Entwicklung des Kehlkopfes wirkte sich positiv auf die Beweglichkeit der Stimme aus. Hinzu kam, daß die in früher Jugend beginnende stimmliche Schulung der Kastraten durch den entfallenden Stimmbruch nahtlos vom Knaben zum Jugendlichen fortgeführt werden konnte, während sonst die durch den Stimmbruch gegebene Zäsur einen Neubeginn des Studiums erforderlich machte. Die für heutige Begriffe unglaubliche Agilität und Atemkontrolle der Kastratenstimmen lassen sich erahnen, wenn man eine zwölftaktige Kadenz Farinellis heranzieht: Sie besteht aus mehreren langen Sechzehntelpassagen und Trillern, wobei die ersten sieben Takte oder einhundertfünfzehn Noten auf einem einzigen Atem gesungen werden müssen.

Freilich darf man keineswegs von der Kastratenstimme schlechthin ausgehen. Unterschiede in Timbre und technischem Können dürften signifikant gewesen sein und scheinen vor allem Händels Kompositionsstil geprägt zu haben. Mit den für ihn geschriebenen siebzehn Opern- und drei Oratorienpartien ist Senesino zweifellos der für Händels vokales Schaffen dominierende und ihn beeinflussende Sänger gewesen. Senesinos Nachfolger als *Primo uomo* in London waren Giovanni Carestini (1734–37), Gioachino Conti, genannt Gizziello (1736/37) und Gaetano Majorano, genannt Cafarelli (1738). An den für



Senesino komponierten Partien fallen vor allem der relativ geringe Ambitus der Singstimme auf und die knapp bemessenen Koloraturen, die oft nur wenige Takte umfassen. Während im Instrumentalsatz extreme Sprünge auftauchen, zirkuliert die Gesangsstimme eher stationär am Platz. Charakteristisch ist hier, daß der Sänger Vermittler von Affekten und nicht von äußerlicher Virtuosität ist. Die sparsam gebrauchte Verzierungskunst bleibt stets eingebunden in einen übergeordneten künstlerischen, affektuösen und semantischen Ablauf, ist im besten Sinne *ornamentum*.

Mit dem Erscheinen Carestinis setzt sich eine stark veränderte vokale Schreibweise durch: Riesenmelismen ohne jeglichen Textbezug beherrschen den musikalischen Raum, sind zum Teil sogar gegen inhaltliche Schwerpunkte des Textes gesetzt. Die Stimme wird wie ein konzertierendes, virtuoses Soloinstrument geführt, der Sänger dominiert als Hauptträger des musikalischen Geschehens, wogegen das Orchester in eine untergeordnete, statische, passive Rolle zurücktritt. Unverkennbar ist allerdings, daß Händel in den letzten Partien, die er für Carestini und Conti schuf (Ruggiero in *Alcina* und Alessandro in *Berenice*), das virtuose Element qualitativ und quantitativ



deutlich reduziert hat. Die Orchesterbegleitung ist wieder komplexer, und in den lyrischen Passagen finden sich wieder weitgezogene, pathetische Bögen. Was dafür ausschlaggebend gewesen sein mag, wissen wir nicht. Vielleicht waren es Differenzen zwischen dem Komponisten und den Sängern, was häufig vorkam. Möglicherweise ist Händel auch auf den neu-modischen Stil der erfolgversprechenden Stars nur widerwillig eingegangen, um zu seiner komplexeren und ausdrucksvolleren Kompositionsart zurückkehren zu können.

Während die Händel-Rezeption des 19. Jahrhunderts durch imponierende editorische Anstrengungen gekennzeichnet ist – zum Beispiel Friedrich Chrysanders zwischen 1868 und 1885 erschienene Ausgabe sämtlicher Opern in der Händel-Gesellschaft –, aber nicht durch eine nennenswerte Aufführungspraxis, verzeichnet das frühe 20. Jahrhundert die erste maßgebliche Renaissance der Händel-Opern auf der Bühne. Sie begann 1920 in Göttingen mit Oscar Hagens Produktion der *Rodelinda*, *Cäsar* und *Serse* (*Xerxes*) folgten. Abgesehen davon, daß diese deutsch gesungenen Aufführungen eher Arrangements waren mit bearbeiteten und zum Teil neu geschriebenen Libretti, extremen Kürzungen und veränderter Orchestrierung, waren die Männerrollen von besonders gravierenden Veränderungen betroffen. Sie wurden dem Zeitgeschmack entsprechend Tenören und Baritonen (oder Bässen) anvertraut und zu diesem Zweck um eine Oktave transponiert. Die Folge: das gesamte Händel-intendierte brillante Klangbild wurde entstellt, und

Kastraten gibt es nicht mehr. Die Partien, die sie in den Opern des Barockzeitalters ausführten, werden heute von Counter-tenören (Sopranist oder Altus) oder auch von Frauenstimmen gesungen. Eingenommen durch den unverwechselbaren Reiz von Stimme und Erscheinung der Kastraten, haben Komponisten wie Publikum über hundert Jahre in der Geschichte der Oper diesen faszinierenden Sängern gehuldigt und sich an ihrer Kunst in ganz unterschiedlichem Kontext des dargestellten Dramas begeistert.

Patrick Barbier. Der Kastrat in der Oper

Sie treten aus verschiedenen Gründen die Unterschiede im sozialen Verhalten zutage. Zum einen stimmt es zwar, daß einige Kastraten, wenn auch recht selten, Frauenrollen übernahmen, als sie noch sehr jung waren. Diese Sänger, die mit 16 oder 18 Jahren die Konservatorien verließen, verfügten über die gesamte Feinheit, Anmut und strahlende Schönheit ihrer androgynen Jugend: Ohne Körperbehaarung und Adamsapfel, mit einem feingeschnittenen, glatten Gesicht, das die Frische ihrer Jugend unterstrich, gelang ihnen in Frauenkleidern die vollkommene Täuschung. Das Publikum ließ sich leicht von diesen mit Schleifen geschmückten und gepuderten jungen Männern in ihren Bann ziehen, die eine zweideutige, sinnliche Schönheit ausstrahlten, sich auf der Bühne mit weiblicher Eleganz und Anmut bewegten, bevor sie sich am Ende einer Szene endlos schmachttenden Knicksen ergingen. Es kam sogar vor, daß einige Kastraten, wie zum Beispiel Andrea Marini, ausschließlich derartige Frauenrollen sangen, weil ihre Stimme nicht kraftvoll genug war, um die großen männlichen Rollen zu interpretieren, für die sie ausgebildet worden waren. Einziger Nachteil dabei war die immense Körpergröße der Kastraten, die eine körperliche Folge der Kastration war: Diese anomale Größe konnte bisweilen die von den Sängern in ihren Frauenkleidern erzielte Wirkung zunichte machen und die spöttischen Bemerkungen ihrer Kritiker auf sich ziehen. Charles de Brosse, Präsident des Parlaments von Dijon, war äußerst erstaunt, als er den Kastraten Marianini eine Prinzessin verkörpern sah, obwohl dieser über 1,80 m groß war und sämtliche Mitspieler an Haupteslänge überragte!

Das bildet einen zweiten Sonderfall bei der Besetzung von Frauenrollen mit Sängern. Nach dem Willen verschiedener Fürsten war Frauen von 1676 bis 1769 der Zutritt zu allen Bühnen des Kirchenstaates untersagt, damit sie nicht die Tugend der Seminaristen und der Geistlichen, die dort zahlreich vertreten waren, in Gefahr brachten. So mußten alle Rollen mit einer Singstimme, gleichgültig, ob es sich dabei um Männerrollen oder Frauenrollen handelte, von Kastraten interpretiert werden. Das nannte man »far da donna« (»die Frau machen«), und man fand nichts Außergewöhnliches dabei, wenn ein Kastrat morgens in der Kirche bei einer religiösen Zeremonie sang und abends in Frauenkleidern auf der Bühne erschien. Einige Rei-

sende berichteten, wie vollkommen die Täuschung war, denn das Haupthindernis, die Stimme, stand dieser Verwandlung in keiner Weise im Wege: »Als persische Prinzessin gekleidet, mit Turban und Federbusch, sah er wie eine Königin oder Kaiserin aus, und man hat vielleicht niemals etwas Schöneres auf der Welt erblickt als ihn in diesen Gewändern.« Viele andere ausländische Beobachter verhehlten jedoch ihre Verwunderung und ihre Enttäuschung nicht: »Wie kann man sich an einem Ballett ergötzen, bei dem die Primaballerina ein Knabe ist?« Bei den Marionetten grenzte das Ganze schon fast ans Lächerliche. »Ballerinen dürfen in Rom nicht auf der Bühne auftreten. Statt dessen sind es als Frauen gekleidete Knaben, und die Polizei schreibt ihnen vor, kleine schwarze Hosen zu tragen. Dies galt auch für die Marionetten-Ballerinen, die ihre Holzschenkel entblößten, denn schließlich hätten auch sie die Sinne der Seminaristen erregen können.«

Es versteht sich von selbst, daß man bei diesem Versuch, die öffentliche Moral zu kontrollieren, die entgegengesetzte Wirkung erzielte. Nichts war weniger verdorben als die Sitten der römischen Theater. Die »Unmoral«, die man bei den Frauen zu finden meinte, war natürlich bei den Männern ebenso verbreitet: Zahlreiche »homosexuelle« Affären verbanden diese femininen Sänger mit ihren geistlichen Zuschauern oder Gönnern. Da auf der Bühne nur Männer auftraten, war es klar, daß man auf diese Art alles dazu tat, Liebesabenteuer zwischen Männern zu fördern. Die Monsignori und andere Gönner machten dem Erwählten ihres Herzens beharrlich den Hof, besuchten ihn morgens, auch beim Schminken und Ankleiden im Theater, und überhäufte ihn mit Geschenken und Liebesbriefen. Casanova erzählte uns, wie er im Theater einen jungen Kastraten namens Aliberti sah, welcher der Liebling des Kardinals Borghese war und jeden Abend mit ihm allein soupierte. Italien, das bereits in ganz Europa den Ruf des Landes der »Homosexualität« hatte, verstärkte dieses Image noch zusätzlich durch die seltsame Ambiguität, die in den römischen Theatern herrschte: Schenkt man Montesquieu Glauben, dann gab es nichts, was die Römer stärker zu dieser »philosophischen Liebe« inspiriert hätte, als die »Fraumänner« auf der Bühne.

Rom blieb also etwa ein Jahrhundert lang ein Sonderfall in Europa: Die Hauptstadt des Papsttums trug dazu bei, daß die Nachwelt ein weitgehend verfälschtes Bild angeblich »homosexueller« Kastraten erhielt, die gewöhnlich Frauenkleider getragen hätten. Davon unterschied sich die Realität in den anderen italienischen Staaten grundlegend, angefangen mit dem diesen Sängern zugeordneten Repertoire. Man kam selten auf die Idee, große Frauenrollen mit Kastraten zu besetzen. Seit dem 17. Jahrhundert gelang es einigen Sängerinnen, sich in den Rollen von Eurydike, Poppaea, Kallisto oder Juno zu behaupten. Im 18. Jahrhundert setzten die großen Künstlerinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni strahlend das Bild einer talentierten und alles erobernden Primadonna in Szene, die oftmals eine ebenso hohe Gage erhielt wie ihre männlichen Kollegen.

Den Kastraten waren hier die Rollen des »primo uomo«, des »virtuoso«, des triumphierenden männlichen Helden vorbehalten. Die weibliche Singstimme der Kastraten (Sopran oder Alt) hatte keinerlei Einfluß auf die Art der Rolle, die ihnen übertragen wurde, und niemand war damals verwundert, Julius Cäsar, Alexander den Großen, Titus oder Achilles mit hoher Stimme singen zu hören. Einige Komponisten bevorzugten die strahlendere, eindrucksvollere und auch prestigeträchtigere Stimmlage des Kastratensoprans wie zum Beispiel die Stimme von Farinelli. Andere hingegen, wie Händel, zogen die Altstimme bei Kastraten vor. Dies erklärt, warum die großen Männerrollen bei Händel heute von Kontertenören, deren Stimmlage der des Kastratenalts sehr ähnlich ist, interpretiert werden können, während es praktisch unmöglich ist, die für Farinelli geschriebenen Partituren wiederaufzuführen.

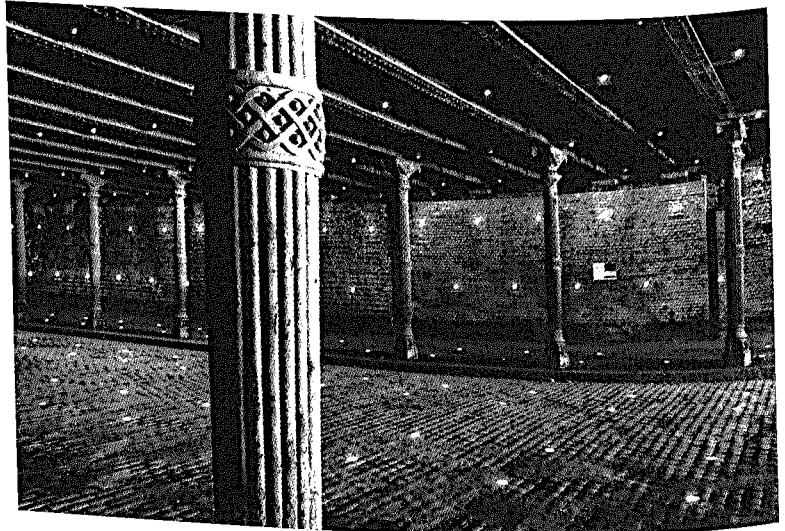
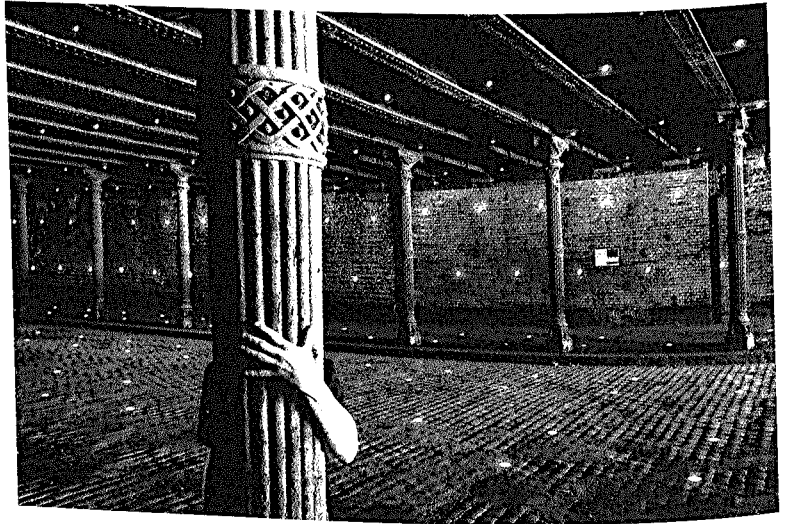
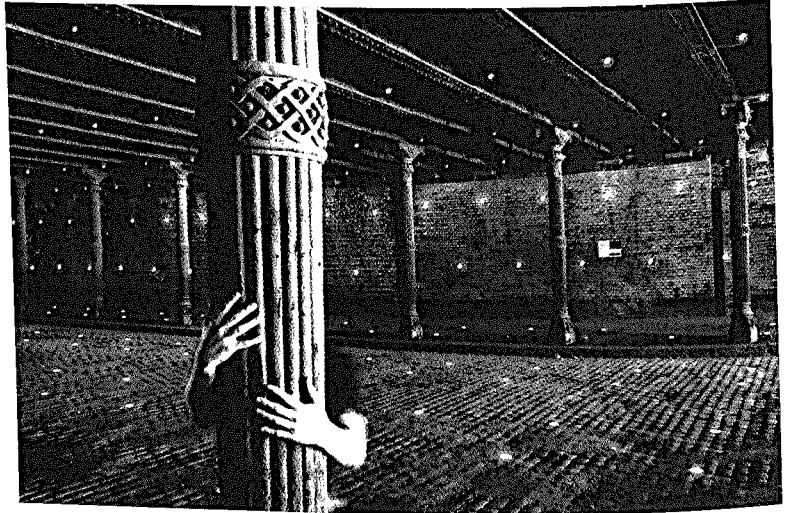
Jedenfalls hatte die Barockzeit eine Vorliebe für hohe Stimmen. So wurden in einer Oper mit etwa zehn Rollen mindestens acht für Sopran oder Alt (für Frauen oder Kastraten) geschrieben. Die Unterscheidung zwischen den Rollen erfolgte somit nicht über die Stimmen – wie zum Beispiel bei den Verdi-Opern des 19. Jahrhunderts –, sondern durch die Anzahl der Arien und ihren Inhalt. Ebenso wie die Gesellschaft extrem hierarchisiert war, gab es eine strenge Hierarchie der Stimmlagen, von den höchsten und am meisten geschätzten hin zu den tiefsten Stimmlagen; dies hatte Einfluß auf die Gagen wie auch auf die Arienarten bzw. die Typen der interpretierten Rollen. Schließlich wäre es übertrieben, die Stimme eines Sopran-kastraten mit der eines weiblichen Soprans gleichzusetzen. Die Stimmlage war zwar dieselbe, das Timbre jedoch mit Sicherheit ganz anders, viel näher an einem Knabensopran, der durch die Muskulatur, die Lungenkraft und die Technik des Erwachsenen gekräftigt war. Die 1902 hergestellte Aufnahme des letzten Kastraten Alessandro Moreschi zeigt sehr wohl, daß es sich weder um eine Männer-, noch um eine Frauen- oder eine Knabenstimme handelte, sondern um eine Zwischenstimmlage, die sehr eigenartig und fremd, aber auch störend und faszinierend zugleich war. Ich habe bei meinen Vorträgen festgestellt, daß das Anhören dieser Aufnahme heutzutage sämtliche Arten von Reaktionen hervorruft: Einige Zuhörer sind bis zu Tränen gerührt, andere lächeln und schneiden Grimassen, wieder andere empfinden ein so starkes, unerklärliches Unwohlsein, daß sie die Aufnahme kein zweites Mal anhören wollen.

Ist nicht in diesem Paradoxon – dem Einsatz einer femininen Stimme für eine männlich-heldenhafte Rolle – eine für den Barock charakteristische Botschaft zu erkennen? Haben nicht das 17. und 18. Jahrhundert die Ambiguität und die Verkleidung kultiviert, um daraus beherrschende Elemente der Kunst, des Theaters und des täglichen Lebens zu machen? War der Karneval von Venedig, der sich im 18. Jahrhundert über einen Zeitraum von sechs Monaten erstreckte, nicht bekannt dafür, daß er die Zügellosigkeit und die Ambiguität der Beziehungen zwischen den Menschen durch diese Art von Spiel förderte, das darin bestand, einer Person den Hof zu machen, ohne zu wissen, wer sich hinter der Maske verbarg?



Auch die androgynen und sinnlichen Ephebenengel der barocken Kirchen waren nicht »asexuell«, sondern »übersexuell«, das heißt zugleich mit starker männlicher und weiblicher Erotik beladen. Wurden nicht auch die von den Kastraten verkörperten Figuren durch ihre Doppelnatur verstärkt? Im Gegensatz zu einer Frau, die eine Frauenrolle spielte, d. h. streng ihrer Natur entsprechend, kann man der Ansicht sein, daß der Kastrat dem Publikum eine überdimensionierte Persönlichkeit darbot, die zu beiden Geschlechtern gleichzeitig gehörte und dem Helden, fernab von der Wirklichkeit des Menschen, Renaud oder Artaxerxes waren dann doppelt so bewundernswert, da sie sowohl über männliche Körperkraft wie auch über weibliche Anmut verfügten, zwei Trümpfe, die sich in einer hybriden Sinnlichkeit verbargen.

Das Barockzeitalter betrachtete Kastraten also stets als Männer, die sehr gut dazu geeignet waren, die großen männlichen Helden der Geschichte zu verkörpern. Gleichzeitig traute man ihnen zu, diesen eine zusätzliche Dimension zu verleihen, nämlich in ihnen die weibliche Seite zu enthüllen, die in jedem Manne schlummert. Dies rechtfertigte in den Augen des Publikums wie auch der Kirche die Kastration, die als ein Mehr und nicht als ein »Minus« betrachtet wurde. Die franko-irische Abenteurerin Sara Goudar, die im 18. Jahrhundert lange Zeit in Neapel lebte, hat dies so auf den Punkt gebracht: »Muß man Männer verstümmeln, um ihnen die Perfektion zu verleihen, die sie nicht von Geburt an haben?«



Dagmar Nick

Keine Chance

Dem laufen wir
nicht mehr davon:
was andere Schicksal
nennen oder Verhängnis,
vielleicht Versuchung,
Liebe, immer,
das lassen wir über uns
kommen wie ein Gewitter,
strecken uns aus und erwarten
den Einschlag.
Ungeschützt sind wir
wie nie, wie soeben geboren,
keine Höhle
versteckt uns, und die Arche,
gestrandet und uferlos
auf der Höhe, trägt uns
zu den Ozeanen, die wir
ersehnen,
nicht mehr hinab.

Robert Braunmüller. Das Ballett in der Oper als Einlage oder Pantomime. Händels Zusammenarbeit mit der Tänzerin Marie Sallé

Gesang und Tanz sind eng verwandte Künste. Schon die ältesten Opern wie Monteverdis *L'Orfeo* enthalten Ballette, ebenso wie später die Werke Lullys und Rameaus oder die großen Opern des 19. Jahrhunderts. Zu Händels *Ariodante* gehören ebenfalls ausgedehnte Tanzszenen. Dabei bilden Ballette in der Opera seria des 18. Jahrhunderts die Ausnahme. Händel selbst ist dafür der beste Zeuge. Als er 1713 seine Oper *Teseo* komponierte, die auf Philippe Quinaults Libretto für Lullys *Thésée* (1675) basiert, behielt er zwar die spektakulären szenischen Effekte bei, strich aber neben allen Chören auch die Ballette. So reduzierte er den dramatischen Konflikt, der sich in der französischen Vorlage vor dem Hintergrund politischer und religiöser Zeremonien abspielt, auf die typischen Affektgegensätze einer Opera seria. Auch bei *Ottone, re di Germania* (1723), einer Neuvertonung des Librettos von Antonio Lottis Festoper *Teofane*, die Händel kurz zuvor in Dresden gesehen hatte und deren Sängersenemble er nach London abwarb, strich er die eng mit dem höfischen Zeremoniell einer Fürstenhochzeit verbundenen Ballette am Ende der Akte.

Händels Ballett-Skepsis, die sich in diesen Maßnahmen auszudrücken scheint, steht nicht allein; sie wurde von allen Komponisten und Textdichtern der Opera seria geteilt. Die französische Tragédie en musique mit ihren umfangreichen Tanzszenen blieb eine operngeschichtliche Sonderentwicklung. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, das Händel als Opernkomponisten prägte und in dem er seine große Reise nach Italien unternahm, bemühte man sich dort um eine Annäherung der Libretti an das klassizistische Sprechtheater. Die Mischung komischer und ernster Szenen zu einer bizarr-bunten und unterhaltsamen Revue, wie sie bis 1700 vorherrschte, wurde zunehmend als geschmacklos empfunden. Im Zuge dieser Literarisierung der Oper, die mit dem Namen des Librettisten Apostolo Zeno verbunden wird, verschwanden nicht nur farcenhafte Episoden und phantastische Bühneneffekte aus den Opernhandlungen, sondern auch die meist an den Aktschlüssen plazierten und durch Götterauftritte nur dürftig legitimierten Ballette. Das bedeutet jedoch nicht, daß im Verlauf des Theaterabends gar nicht mehr getanzt wurde. Das Ballett blieb ein fester Bestandteil der Opernaufführung, es wurde jedoch in die Pausen zwischen den Akten verlegt.

Bei einem normalen Opernabend des 18. Jahrhunderts in Italien oder auch an einem höfischen Theater im deutschsprachigen Raum wurden nach dem ersten Akt der Seria ein dramatisch akzentuiertes und nach dem zweiten Akt ein heroisch-komisches Ballett gezeigt, das von sechs bis acht Tänzern ausgeführt wurde. Auf die letzte Szene der Oper folgte – wie noch in Mozarts *Idomeneo* – ein Ballo, der als Fest aus der glücklichen Lösung des dramatischen Konflikts abgeleitet war. Diese Praxis hielt sich in Italien bis weit ins 19. Jahrhundert; noch bei der

Uraufführung von Verdis *Otello* (1887) in der Mailänder Scala wurde hinterher ein Ballett aufgeführt. Die Trennung der Ballette von der Opernhandlung begünstigte auf längere Sicht jedoch die in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Emanzipation des Balletts von einer dekorativen Opernzutat zur autonomen Kunstform. Doch noch die Handlungsballette Jean Georges Noverres, die nach 1760 in Stuttgart entstanden, waren zwischen die Akte einer Opera seria eingelegt. Die Musiken der Zwischenaktballette des 18. Jahrhunderts stammten nur selten von Opernkomponisten; sie wurden meist von den Choreographen aus vorhandenen Tanzsätzen zusammengestellt. Da sie nur selten mit dem Aufführungsmaterial der Opern aufbewahrt wurden, sind sie heute überwiegend verloren. Auch die später zwischen die Akte einer Opera seria eingelegten Buffo-Opern und komischen Intermezzi konnten die Ballette niemals verdrängen, weil der Tanz beim Publikum ungleich beliebter als die Opera buffa war.

Im englischen Theater spielten Tänze sowohl in der revueartigen Masque, einer Mischung aus gesprochenen Dialogen, Chören, Tänzen und szenischen Effekten, als auch in den Semi-Operas Henry Purcells einschließlich seiner Oper *Dido and Aeneas* (1689) eine wichtige Rolle. Zwischenakt-Ballette waren in London auch bei Schauspielaufführungen eine Selbstverständlichkeit. Den Besucher einer Vorstellung von Shakespeares *Macbeth* erwartete 1734 ein Pierrot- und ein Holzschuhtanz-Ballett zwischen den Akten und am Ende auch noch eine burleske Komödie. Dennoch gab es in Händels Opern vor seiner Zusammenarbeit mit John Rich, im Unterschied zur kontinentalen Praxis und vermutlich aus Kostengründen, keine Ballette. Französische Besucher vermißten die aus Paris gewohnten Divertissements und hielten die Aufführungen für ärmlich. Auch Tanzeinlagen im italienischen Stil waren selten. Als 1717 der neunjährige Kinderstar Marie Sallé, der Jahre später die Tänze in *Ariodante* choreographieren sollte, mit seiner Schwester in einer Aufführung von *Rinaldo* auftrat, war das kurze Ballett zweier Sirenen, das bei der Uraufführung von 1711 noch zu sehen war, längst gestrichen. Die beiden Kinder tanzten nicht in der Oper, sondern zwischen den Akten.

Ungewöhnlich an den Balletten in *Ariodante*, die im ersten und dritten Akt als Feste in die Handlung integriert sind und am Ende des zweiten Aktes Ginevras unruhige Träume darstellen, ist also das, was wir heute für einen Normalfall halten möchten. Ein italienischer Besucher in Covent Garden hätte sich 1735 über die Relikte eines veralteten Stils gewundert. Denn Händels Opern waren im ganzen durchweg retrospektiv. Damals zählten in der Oper allein der virtuose Gesang und die melodische Stilisierung der Affekte in Arien, deren Orchesterbegleitung in den Werken von europäischen Berühmtheiten wie Hasse oder Pergolesi lediglich harmonisch-stützende Funktionen übernahm. Händel verschmähte nicht nur die – von seinen Zeitgenossen für maßstabsetzende Errungenschaften gehaltenen – Operntexte Pietro Metastasios mit ihrer geschliffenen Sprache zugunsten älterer Libretti, er behielt auch konzertierende Instrumente und eine bewegte Baßlinie bei, die dem



Zeitgeschmack so anachronistisch erscheinen mußten wie mit der Handlung verbundene Ballette, die lediglich vom Gesang der Virtuosen ablenkten.

Marie Sallé als Terpsichore

Händel lotete die Konventionen der Opera seria aus wie keiner seiner Zeitgenossen und durchbrach bisweilen auch die Grenzen der Gattung. Doch ein Reformator war er nicht. Daß gerade die Einfügung von Balletten in *Ariodante* und in die anderen Werke der Covent-Garden-Spielzeit von 1734/35 in der Händel-Literatur und von Tanzhistorikern bisweilen als Geburtsstunde der neuen Gattung der Tanzoper verstanden wurde, welche die italienische Opera seria und die französische Tragédie lyrique vereint habe, hat vor allem mit der Person der Tänzerin Marie Sallé zu tun. Deren Truppe war gleichzeitig mit Händel an Covent Garden engagiert und trat in allen Opern dieser Spielzeit auf. Die Sallé war ein früher Star der Tanzgeschichte. Voltaire spielte ihre pantomimische Ausdruckskraft in einem Huldigungsgedicht gegen die reizvollen Schrittfolgen ihrer Rivalin Camargo aus, und Noverre pries noch Jahre später ihre »edle, anmutsvolle und geistreiche« Kunst in seinen *Lettres sur le danse*.

Die Mitwirkung Sallés führte in *Ariodante* zu einem interessanten Experiment, das freilich nie auf der Bühne realisiert wurde. Bei näherem Hinsehen erweisen sich die Auftritte der Tänzerin in Händels Opern als nur locker verbundene Einlagen, die lediglich ausschmückende, doch keine dramatische Bedeutung ha-

ben. Der auf *Ariodante* und *Alcina* gemünzte Begriff der Tanzoper stammt aus Londoner Zeitungen von 1734. Er war schon damals eine reklamehafte Übertreibung, mit der das durch Tanz gelockt werden sollte, wo der von der konkurrierenden Opera of the Nobility aus dem Haymarket Theatre vertriebene Händel ein neues Ensemble mit englischen Sängern aufgebaut hatte (siehe dazu auch Holger Schmitt, S. 101 ff). In dem 1400 Zuschauer fassenden neuen Theater, das der Impresario John Rich kurz zuvor mit den Einnahmen aus der *Beggar's Opera* von Gay und Pepusch erbaut hatte, führte der Komponist ein- bis zweimal pro Woche Opern oder Oratorien auf. Rich, früher selbst Tänzer, verfügte neben Schauspielern über eine Ballett-Truppe für englische Semi-Operas, Burlesken und Pantomimen, die seinen Spielplan bestimmten. Sein Star war besagte Marie Sallé, die in England jahrelang in Zwischenaktballetten und Pantomimen auftrat. Eine ihrer Glanznummern war das von ihrer Lehrerin Françoise Prevost kreierte Ballett *Les Caractères de la danse*, eine Folge von pantomimischen Charakterstudien, in denen verschiedene Typen von Liebenden und deren emotionale Reaktionen dargestellt wurden.

Die Auftritte der Sallé fielen in eine Zeit des stilistischen Wandels. Das höfische Ballett, bei dem anfangs adelige Dilettanten mitwirkten, wurde professionalisiert; Tanzschriften ermöglichten eine zuverlässigere Überlieferung der Choreographien, grundlegende Lehrbücher entstanden, systematisierende Theoretiker meldeten sich zu Wort. Französische Tänzer hielten lange am noblen Stil fest, der aus einer kodifizierten Folge stilisierter Schritte bestand. Schon 1714 wurde von französischen Adligen im privaten Kreis eine Szene aus Corneilles *Horace* pantomimisch aufgeführt. Das erste wirkliche Handlungsballett entstand jedoch bezeichnenderweise in London mit seiner in Europa einzigartigen Theatervielfalt. 1718 choreographierte der englische Tanzmeister John Weaver im Drury Lane Theatre das mythologische Ballett *The Loves of Mars and Venus*. In ihm wurden die durch einen dramatischen Konflikt ausgelösten Affekte von Bewunderung, Eifersucht und Verzweiflung mit pantomimischen Mitteln dargestellt. Dieses vom italienischen Tanzstil mit körpersprachlich-akrobatischen Elementen beeinflusste Experiment blieb jedoch ohne merkbare Wirkung und wurde nur deshalb überliefert, weil Weaver auch als Tanzhistoriker und -theoretiker hervortrat. Daß es Marie Sallé oder gar die Reformen Noverres und Angiolinis in der Mitte des Jahrhunderts beeinflusste, bleibt ein Wunschtraum der Historiker.

Die überlieferten Beschreibungen ihrer Auftritte lassen darauf schließen, daß Sallé den Konventionen des noblen französischen Stils folgte, ihn jedoch durch pantomimische Elemente und eine ausdrucksintensive Rhetorik in den Gesten erweiterte. In die Tanzgeschichte ging ihr sensationelles Pygmalion-Ballett ein, bei dem sie 1734 in Covent Garden als zum Leben erweckte Statue auftrat. Neben der neuartigen, mit pantomimischen Mitteln getanzten Handlung machte das ungewöhnliche Kostüm der Sallé Furore: »Sie hat es gewagt, in ihrem Auftritt ohne Reifrock zu erscheinen, ohne Taille, ungeschnürt, ohne

Mieder, ja sogar ohne Zierat auf dem Kopfe, mit offenem Haar, sie war ohne Korsett und Robe, in einem einfachen Musselin-Gewand, wie eine griechische Statue«, berichtete der London-Korrespondent des *Mercure de France*. Die Abkehr vom höfischen Kostüm war mehr als eine erotische Sensation; sie ermöglichte dem Zuschauer die Wahrnehmung eines den ganzen Körper über die stilisierten Schrittfolgen hinaus einbeziehenden Bewegungsablaufs, der einer freieren Kleidung bedurfte und durch den antikisierenden Stoff legitimiert wurde.

Rich eröffnete die neue Opernspielzeit in Covent Garden am 9. November 1734 programmatisch mit der dritten Fassung von Händels 1712 nur mäßig erfolgreichen Pastoral-Oper *Il pastor fido*. Für die intendierte Verbindung von Oper und Ballett eignete sich dieser Stoff besonders, weil bereits die Vorlage, Giovanni Battista Guarinis 1580 entstandene »tragicomedia pastorale«, die Szene »La gioca della cieca« enthielt, die nicht nur gesungen, sondern auch in Anlehnung an die antike Praxis mimisch-tänzerisch aufgeführt werden soll. Auf diese Synthese zielte, wenigstens in einer kurzen Passage, der aus vorhandener Musik neu zusammengestellte Prolog *Terpsicore*. In ihm stellte Sallé zu einem gesungenen Duett tanzend die Gefühle erwachender Liebe dar, worauf eine Pantomime der Eifersucht folgte. Händel komponierte dazu ein mit Air überschriebenes Musikstück, das keiner der üblichen Tanzformen mehr entspricht.

Der Prolog blieb jedoch eine leere Versprechung. In keiner der folgenden Opern wurde wie in *Terpsicore* zu einem Duett getanzt. Die neu komponierten Ballette für *Il pastor fido* widersprachen zwar der Gattungskonvention der Opera seria, doch sie blieben konventionelle Einlagen entsprechend der trivialen Empfehlung des deutschen Tanzmeisters Gottfried Taubert im *Rechtschaffenen Tanzmeister* von 1717: »Es handelt die Materie von Schaffern und die Scene praesentieret Schaffereyen, so kann ein Schäffer-Ballett aufgeführt werden.« Ansätze zu einer pantomimischen Darstellung werden durch den dramatischen Zusammenhang nirgends nahegelegt. Das Ballett am Ende des ersten Aktes von *Ariodante* ähnelt den entsprechenden Entrées in *Il pastor fido* allein schon wegen der pastoralen Atmosphäre, die von der einleitenden Sinfonia im Siciliano-Rhythmus beschworen wird. In Verbindung mit dem Liebesduett Ariodantes und Ginevras und dem in die Tanzszene eingeschobenen zweiten Duett entsteht durch die allgemeine Freude eine Fallhöhe für die emotionalen Zusammenbrüche und die Selbstmordversuche im nächsten Akt, wenngleich das ahnungslos-allzufrohe Glück des Paares bereits durch die Intrige Polinessos überschattet ist. Hier und im Finale des dritten Aktes schafft Händel wie in den anderen Covent-Garden-Opern durch die thematisch-musikalische Verbindung einzelner Nummern größere Formkomplexe, die in den Opern ungewöhnlich sind und erst wieder in seinen späteren Oratorien vorkommen.

Bedeutender als die beiden konventionellen Ballett-Entrées im Stil der französischen Oper am Ende des ersten und dritten Aktes ist die Traumpantomime, die den mittleren Akt beschließt. Polinessos falsches Spiel zerstört das pastorale Idyll. Ario-



© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

dante, der Ginevra für untreu hält, hat sich scheinbar aus Gram ins Meer gestürzt. Um ihn zu rächen, deckt sein Bruder Lurcacio die vermeintliche Schuld Ginevras auf und beschuldigt sie der Unkeuschheit, worauf sie von ihrem Vater verstoßen wird. In einem Accompagnato-Rezitativ steigert sich ihre Verzweiflung bis an den Rand des Wahnsinns: Ginevra fordert die Furien auf, aus dem Hades emporzusteigen und die Liebe aus der Welt zu tilgen. In der anschließenden e-Moll-Klage »Il mio crudel martoro« sehnt sie das Ende ihrer Qualen im Tod herbei. Danach sinkt sie erschöpft in Schlaf, eine Pantomime schildert ihre Träume. Zu einer ruhigen Musik, die dem barocken Schlummer-Topos entspricht, erscheinen die »angenehmen Träume«, die Ginevra beruhigen. In schroffem Kontrast dazu folgt der Auftritt der »unheilvollen Träume« zu einem Allegro der Streicher, das an die Musik einer Sturmsszene oder eines Furientanzes erinnert und wie alle Nummern dieser Szene keiner der üblichen Tanzformen entspricht. Die angenehmen Träume reagieren auf die unheilvollen mit Erschrecken, das durch zwei kontrastierende musikalische Phrasen dargestellt wird. Die Szene endet mit dem Kampf der Traumgestalten, begleitet von der kontrapunktischen Verarbeitung zweier gegensätzlicher Motive in einem Fugato-Satz. Daraufhin erwacht die schlafende Ginevra. Der Akt schließt ungewohnt schroff mit einem kurzen Accompagnato-Rezitativ, in dem sie darüber klagt, nicht einmal im Schlaf Ruhe finden zu können.

Diese in Händels Opern singuläre Szene ist aus mehreren Gründen ungewöhnlich. Träume sind im Theater und auf der Opernbühne des 18. Jahrhunderts stets prophetisch und beziehen sich auf die Zukunft. In der 1737 komponierten Oper *Giustino* nach einem oft vertonten venezianischen Libretto aus dem 17. Jahrhundert sagt die Göttin Fortuna dem Helden im Traum kriegerischen Ruhm voraus. In *Arianna in Creta*, ein Jahr vor *Ariodante* entstanden, schläft Theseus am Beginn des zweiten Aktes vor einer Höhle ein; die Personifikation des Schlafes tritt in Gestalt eines würdevollen Greises auf und prophezeit in einem Accompagnato-Rezitativ den Sieg über den Minotaurus, dessen Tötung gleichzeitig mit Hilfe eines Lichtwechsels hinter einem transparenten Prospekt dargestellt wird, ehe Theseus mit neu gestärkter Zuversicht erwacht und das Ungeheuer im weiteren Verlauf der Handlung erschlägt.

Die Träume in *Giustino* und *Arianna* kamen ohne Tänzer aus. Doch die berühmte Traumszene in Lullys Oper *Atys*, welche seit ihrer Uraufführung 1676 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts regelmäßig in Paris aufgeführt wurde, enthält wie *Ariodante* an einem entscheidenden Wendepunkt der Handlung ein Ballett angenehmer und unheilvoller Träume. Die angenehmen Träume nähern sich dem Titelhelden und führen ihm durch Gesang und Tanz vor, welches Glück er durch die Liebe der Göttin Kybele erreichen könnte. Danach drohen ihm die unheilvollen Träume mit der Rache der Göttin, falls er sie nicht erhört.

Die Traumphantomime in *Ariodante* ist mit keinem dieser Opern-Träume vergleichbar. In Lullys *Atys* visualisiert der Tanz lediglich, was singende allegorische Figuren vor und nach dem Auf-



Reinhard Matz: Veranstaltungssaal im Casino, Marienbad 1986

tritt der Tänzer und gleichzeitig zu ihren Bewegungen durch den gesungenen Text mitteilen. Den stilisierten Schrittfolgen des französischen Balletts fehlte das pantomimisch-körper-sprachliche Element, mit dem sich das Glücksversprechen und die Drohung Kybeles in verständlicher Weise ausdrücken ließe. Ohne einen gleichzeitig gesungenen Text konnte das Publikum die dramatische Aussage eines Opernballetts von Lully nicht verstehen, zumal die Tänzer in Paris keine charakterisierenden Kostüme, sondern konventionelle höfische Kleidung trugen. Es blieb deshalb schmückende Zutat, mit der die Stimmung unterstrichen wurde.

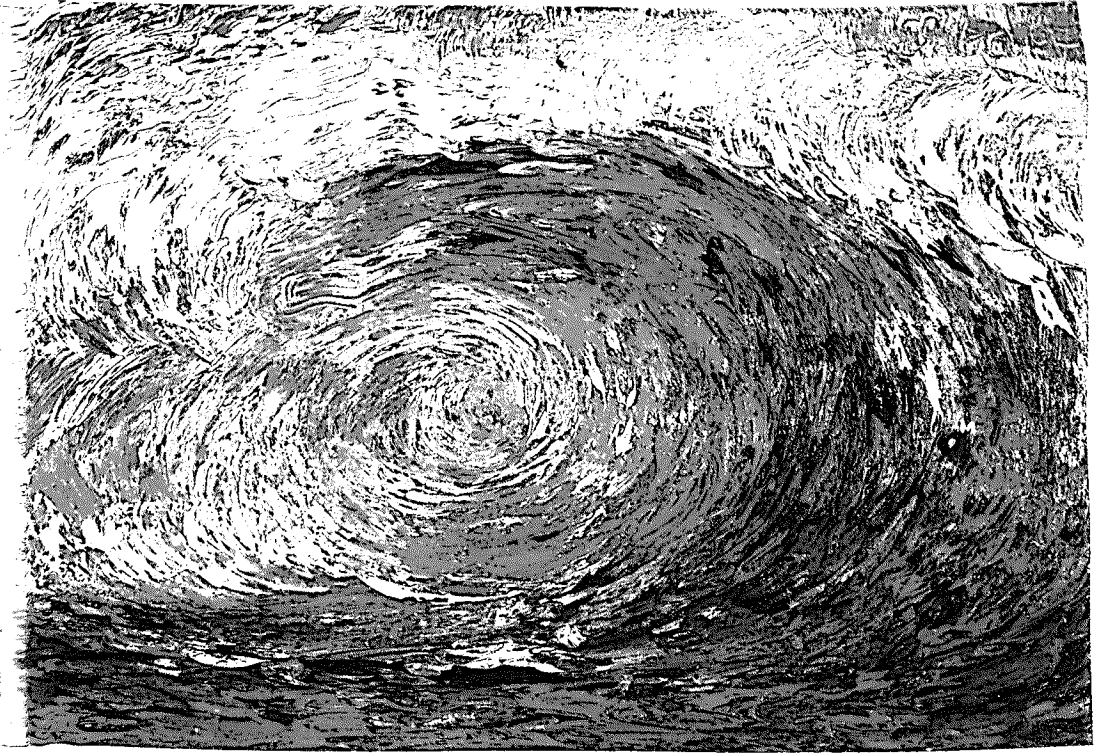
Die Pantomime in Händels *Ariodante* verlangt hingegen einen weitgehend gewandelten Aufführungsstil. Da auf jede Erläuterung durch den Text verzichtet wird, müssen die Tänzer an ihren Kostümen als Traumgestalten erkennbar sein. Vor allem erfordert die Szene einen pantomimischen Bewegungsstil, bei dem die Musik den affektiven Gehalt der Bewegungen zwar unterstützt, der jedoch selbst sprachmächtig genug ist, um auch ohne gesungenen Kommentar verständlich zu sein.

Nicht nur choreographisch, sondern vor allem auch inhaltlich beschreitet diese Szene neue Wege. Die Pantomime in *Ariodante* bricht mit der Theaterkonvention des prophetischen

einer Ballerina denn als ästhetische Revolution verstanden wurde, blieb unwiederholt.

Händel, so scheint es, konnte die Abreise der Tänzerin verschmerzen. Bei späteren Wiederaufnahmen von *Alcina* und *Ariodante* wurden die Ballette einfach weggelassen; der Komponist verarbeitete die meisten Tanzsätze der Covent-Garden-Spielzeit 1734/35 zu den Sonaten op. 9 für zwei Violinen oder Flöten mit Generalbaß, die 1739 veröffentlicht wurden. Händel hielt Tanz offenbar kaum für den integralen Bestandteil einer Opernaufführung und erfüllte in der Spielzeit 1734/35 wohl nur noch die Wünsche von John Rich. Die Änderungen im *Ariodante*-Autograph deuten darauf hin, daß der Komponist eher auf äußere Umstände reagierte, als daß er eine eigene präzise Vorstellung von der Funktion des Tanzes im dramatischen Zusammenhang seiner Opern besessen hätte. Sie galten ihm als ornamentales Beiwerk, das den Schauwert einer Oper erhöhte.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß er zur gleichen Zeit damit begann, während der Pausen der Oratorienaufführungen, die er ebenfalls in Covent Garden veranstaltete, improvisierte Orgelkonzerte zu spielen, quasi in Analogie zu den Zwischenaktballetten in den Opern. Um 1735 dominierte auf der Bühne die kunstvolle Stilisierung der Gefühle. Die Forderung nach einer Natürlichkeit wurde in Oper, Ballett und Sprechtheater erst Mitte des 18. Jahrhunderts erhoben. Der Versuch, Verbindungslinien zwischen Sallé und Noverre oder gar Händel und Gluck zu ziehen, stiftet Kontinuitäten, die in Wahrheit nicht existieren. Die Modernität der Traumpantomime war offenkundig ein Zufallsprodukt und die Zeit für das Ballet en action noch nicht reif.



Ragnar Skiba: Welle, 1997

Einer meiner Freunde ging ins Meer.
Ich habe ihm zu lange nachgeschaut.
Davon wurden meine Augen leer.
Kein Bild, das nur von sich aus bleiben sollte.
Er hat sich keine Wörter zugetraut,
Die ich zur Not für mich behalten wollte.
Ihn zu vermissen, wäre wohl nicht fair.

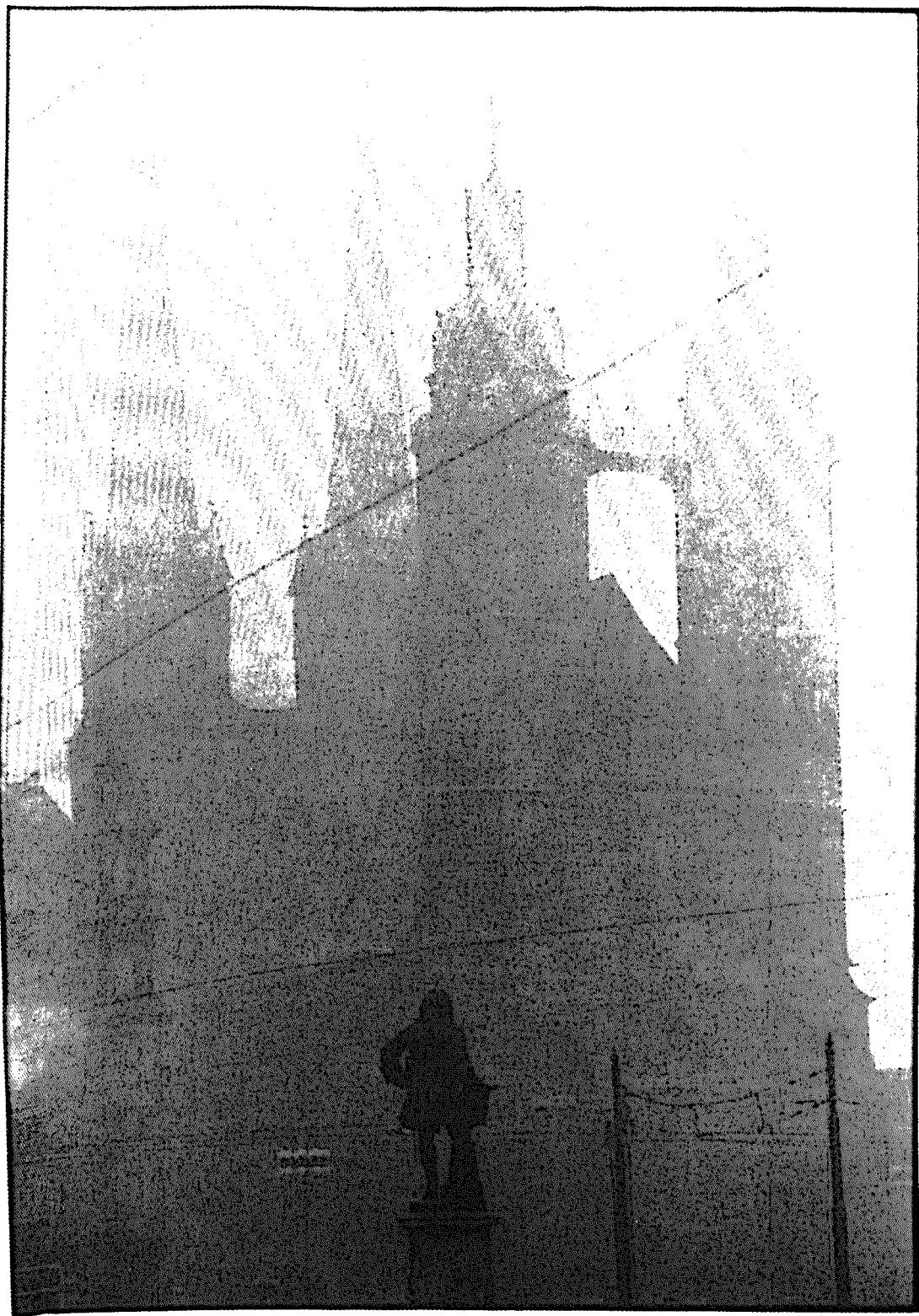
Thomas Kunst

Die Sonne geht auf.
Ob Blüten am Knospen
Täler vernebelt
Schnee überm Land:
Die Welt in der Sonne – wieder
ein Tag.

Ich steh da und öffne die Augen
und sehe:
Dort
Heute nacht oder
wars gestern in diesen welchen denn Armen
gelegen in Gedanken an alles und nichts und dein
Winken
zum Abschied mein Lächeln verbirgt

Wieder ein Tag.
Stein.
Also hinein, Taten
geschlagen, Rebe Fisch Vogel
flog eine Krone (tief, tiefer in Grund)
gemeißelt in Stein
die großen Schlachten, triumphale
Siegergebärden, ergebene Unterwerfung
der lächerlichen Verlierer.

Friederike Roth



Die Autoren dieses Programmbuches

David Alden, geboren in New York. 1979 Regiedebüt an der Metropolitan Opera New York mit Wozzeck; weitere Arbeiten am Los Angeles Music Center, an der Santa Fé Opera und an der Long Beach Opera. In Europa Inszenierungen an der Nederlands Opera, der English National Opera, an der Scottish Opera, beim Edinburgh Festival, an der Wiener Volksoper und an der New Israeli Opera. Verfilmung u.a. von Kurt Weills Die sieben Todsünden sowie Erstellung einer Verdi-Dokumentation im Auftrag der BBC. Gestaltung der Welttournee der Rockgruppe The Pet Shop Boys. Inszenierungen an der Bayerischen Staatsoper: Tannhäuser (1994), L'incoronazione di Poppea (1997) und Ariodante (2000).

Robert Braunmüller, geboren 1960 in München. Studium in München. 1984 Regieassistent bei Inszenierungen von Joachim Herz an der Dresdner Semperoper. 1998 Promotion in Theaterwissenschaft mit einer Arbeit über Walter Felsensteins »Realistisches Musiktheater«. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen u.a. zur Münchner Theatergeschichte.

Siegfried Höfling, geboren 1951 in Floß. Studium der Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion zum Dr. phil., 1988 Habilitation. Psychotherapeut sowie außerplanmäßiger Professor für Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Kurt Malisch, geboren 1947 in München. Studium der Geschichte, Germanistik und Politologie, Promotion in bayerischer Geschichte. Seit 1978 Tätigkeit im höheren Dienst der bayerischen Archivverwaltung. Freier Musikjournalist für Rundfunk, Zeitungen und Zeitschriften.

Holger Schmitt, geboren 1973 in Speyer. Studium der Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Philosophie in Karlsruhe. 1999 Magisterarbeit über Johann Adolf Hasse und den Wandlungsprozeß der Opera seria im 18. Jahrhundert. Veröffentlichung von Programmheft- und Zeitschriftenartikeln, Gedichten und Radiomanuskripten. In der Spielzeit 1999/2000 Mitarbeiter in der Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper.

Uwe Schweikert, geboren 1941 in Stuttgart. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München. 1969 Promotion über Jean Pauls Roman Der Komet. Lektor in einem Stuttgarter Verlag. Neben Editionen (Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck, Hans Henny Jahnn) Aufsätze, Funksendungen und Kritiken zu Literatur und Musik (darunter zahlreiche Essays zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts).

Ingrid Zellner, geboren 1962 in Dachau. Studium der Theaterwissenschaft, der Neueren Deutschen Literatur und der Geschichte in München. 1988 Magisterexamen. 1990 bis 1994 Dramaturgin am Stadttheater Hildesheim. Freie Mitarbeit als Musikredakteurin und Lektorin bei Zeitschriften und Verlagen. Veröffentlichung von Booklet-Texten für CD-Kollektionen und von Theaterstücken. Seit 1996 Dramaturgin an der Bayerischen Staatsoper München.

The Story

Act One

Princess Ginevra is in love with Ariodante, a knight. Her father, the King of Scotland, approves of her choice and accepts Ariodante as his son-in-law and heir. Polinesso, the Duke of Albany, would also like to marry Ginevra and succeed to the throne, but Ginevra spurns his suit.

Dalinda, a lady of the court who attends on Ginevra, is infatuated with Polinesso and rejects Ariodante's brother, Lurcanio, who loves her dearly. Polinesso decides to use Dalinda in his plot to get rid of Ariodante, his rival for the throne. He promises to court Dalinda if she will help him by dressing in Ginevra's clothes and letting him into the princess's chambers one night.

Act Two

Ariodante tells Polinesso about his forthcoming marriage to Ginevra and Polinesso, pretending to know nothing of the engagement, declares that Ginevra has on several occasions favoured him with unchaste tokens of love. When Dalinda, dressed as Ginevra, now appears as arranged and goes off with Polinesso, Ariodante believes the lies the duke has told him. He is beside himself with despair at this apparent betrayal by his fiancée and wants to commit suicide. Lurcanio, who has also observed what has taken place, restrains him, urging him not to throw away his life on a worthless woman; if anyone deserves to die it is she.

The king is about to declare Ariodante his heir when Odoardo, a courtier of the king, comes in with the news that Ariodante has thrown himself into the sea. Lurcanio accuses Ginevra of having been the cause of his brother's death by being unfaithful. The king is not prepared to acknowledge a wanton as his daughter and Ginevra is totally bewildered. She cannot understand the accusations levelled against her and almost goes out of her mind, is plagued by nightmares and longs for death.

Act Three

Ariodante has survived his attempted suicide. He saves Dalinda from two assassins whom Polinesso has hired to murder her. From Dalinda Ariodante then learns the truth about the duke's intrigue.

The king insists that a knight be found to champion Ginevra's cause in a trial by ordeal against Lurcanio. Polinesso offers himself. As he believes Ariodante to be dead, there would be nothing to stop him from marrying Ginevra if he were victorious. Polinesso and Lurcanio fight and Polinesso is mortally wounded by Lurcanio and confesses his guilt as he lies dying.

Ariodante returns to the king's court and explains everything, announcing Ginevra's innocence and begging the king to pardon Dalinda for the unwitting part she has played. Lurcanio assures Dalinda that he still loves her dearly and urges her to love him back, and after some hesitation she consents. The king publically acquits Ginevra of all guilt and she is reunited with Ariodante.

Résumé

Acte 1

La princesse Ginevra aime le chevalier Ariodante. Le roi d'Écosse, père de Ginevra, considère déjà Ariodante comme son gendre et successeur au trône. Polinesso, duc d'Albanie, souhaite également accéder au trône, mais Ginevra le repousse.

Dalinda, confidente de Ginevra, est amoureuse de Polinesso. Elle refuse l'amour sincère que Lurcanio, frère d'Ariodante, éprouve pour elle. Polinesso veut, à présent, utiliser Dalinda pour écarter son rival de l'accession au trône, Ariodante. Il promet à Dalinda de l'exaucer si, vêtue comme Ginevra, elle consent à le recevoir la nuit dans les appartements de la princesse.

Acte 2

Ariodante explique à Polinesso qu'il va bientôt se marier avec Ginevra. Polinesso prétend que Ginevra lui a accordé plusieurs fois ses faveurs. Au moment où Dalinda apparaît, habillée comme convenu avec les vêtements de Ginevra, puis s'éloigne avec Polinesso, Ariodante croit aux mensonges du duc. Horrifié de l'infidélité apparente de sa fiancée, il se prépare à se donner la mort. Lurcanio, qui a observé la scène, le retient: si quelqu'un mérite la mort, alors c'est l'infidèle Ginevra.

Le roi proclame Ariodante successeur au trône. Odoardo, au service du roi, apporte la nouvelle qu'Ariodante s'est jeté à la mer. Lurcanio accuse Ginevra d'être, par son infidélité, à l'origine de la mort d'Ariodante. Le roi désavoue sa fille, qui ne peut pas démentir les accusations dirigées contre elle. Ayant à moitié perdu la raison, Ginevra est terrorisée par des cauchemars et appelle la mort.

Acte 3

Ariodante a survécu à sa tentative de suicide. Il sauve Dalinda des deux assassins soudoyés par Polinesso. Dalinda expose à Ariodante les faits réels.

Le roi attend le chevalier qui sera prêt à se battre contre l'accusateur Lurcanio dans un jugement de Dieu afin de sauver l'honneur de Ginevra. Polinesso se présente pour le combat; croyant Ariodante mort, plus rien ne s'opposera, en cas de victoire, à son mariage avec Ginevra. Au cours du duel, Polinesso est blessé mortellement par Lurcanio et, au seuil de la mort, avoue la supercherie.

Ariodante revient à la Cour du roi et proclame l'innocence de Ginevra. Il demande aussi grâce pour la complice Dalinda. Lurcanio assure à Dalinda toujours l'aimer; c'est seulement après quelques hésitations qu'elle ose accepter cette nouvelle aventure. Ginevra est lavée de tout soupçon par son père et unie à Ariodante.

Bilderverzeichnis

	Seite
Georg Friedrich Händel. Gemälde von Balthasar Denner	4
Ingrid Zellner/Barbara Ziemann-Lutz: Schaubild zu <i>Ariodante</i>	7
Emil Schumacher: Sodom	9
Peter Casagrande: [ohne Titel]	10
Walter Sack: [ohne Titel]	14
Walter Sack: [ohne Titel]	15
Walter Sack: [ohne Titel]	16
Christa Näher: kein Titel (Raumbild I)	19
Christa Näher: Hysterisches (Raumbild II)	22
Christa Näher: kein Titel (Raumbild IV)	25
Wynn Bullock: Night Scene	29
C. A. Wasserburger: S. H. mit Maske	31
Rupprecht Geiger: Graphit auf Papier	32
Regine von Chossy: Jungfertraum	35
Max Ernst: Eve, la seule qui nous reste	38
Thomas Jessen: Schmetterling	41
Christa Näher: kein Titel (blauer Altar)	44
Julião Sarmiento: Returning Good for Evil	47
Illustration zu <i>L'Orlando furioso</i> von Pompeo Lapi	51
G. F. Watts: Hope (Ausschnitt)	52
Louis Corinth: Im Schutz der Waffen	56
Antoni Tàpies: Großes graues Bild	58
Illustration zu Dussieux' französischer Übersetzung von <i>L'Orlando furioso</i>	61
Zweikampf mit Äxten	63
C.A. Wasserburger: Architektur	64
<i>L'Orlando furioso</i> . Titelblatt der Ausgabe Paris 1746	88
<i>L'Orlando furioso</i> . Frontispiz der Ausgabe Paris 1746	91
Alphonse Puitevin: Mittelalterliche Ruine	95
Max Ernst: La paix, la guerre et la rose	99
Toni Suter: London, Houses of Parliament	100
King George II.	102
	143

Frederic, Prince of Wales	102
Das Covent Garden Theatre	103
William Hogarth: Masquerades and Operas	104
Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni-Hasse	105
Illustrationen zur <i>Dissertatio de actione scenica</i> von Franciscus Lang	109
Max Ernst: Entrer, sortir	111
Francesco Bernardi, genannt Senesino	113
Carlo Broschi, genannt Farinelli	116
Giovanni Carestini	117
Giovanni Carestini. Karikatur von A.M. Zanetti	123
Toni Suter: Gleimtunnel I–III, Berlin	124
Marie Sallé als Terpsichore	128
James Ensor: Tanzszene	131
Reinhard Matz: Veranstaltungssaal im Casino, Marienbad	133
Ansgar Skiba: Welle	137
• Helga Paris: Händel-Denkmal auf dem Markt in Halle/Saale	139

Inhalt

	Seite
Christian Friedrich Daniel Schubart: <i>Einige reisende Engländer...</i>	5
Die Handlung	6
Balthasar Gracian: <i>Nie handle man im leidenschaftlichen Zustände...</i> aus: Handorakel und Kunst der Weltklugheit	8
Ins Dunkel	10
David Alden: Eine Reise ins Dunkel	11
Paul Celan: Schneebett	13
Alberto Caeiro (Fernando Pessoa): <i>Es ist nicht genug, das Fenster zu öffnen...</i>	14
Doris Runge: wiedersehen	15
Michel Leiris: <i>Der weit offene Weg...</i>	16
Siegfried Höfling: Tugend trotz den Schicksalsspeeren. Die Überwindung einer Gesellschaft ohne Normen und Werte, aufgezeigt an Händels Oper <i>Ariodante</i> und ihrer szenischen Interpretation durch David Alden	17
Antonio Machado: Ratschläge	27
Antonio Machado: <i>O sag mir, Nacht, befreundete...</i>	28
Anne Duden: Krebsgang	30
Anne Duden: <i>Erinnerungen, Vorstellungen und Aussichten...</i> aus: Wimpertier	31
Lotte Paepcke: Kälte	33
Unschuld. Schuld	34
Gabriele d'Annunzio: <i>Nun hatten ein kleines, zufälliges Ereignis...</i> aus: Das Opfer	34
Ingrid Zellner: Die verleumdete und unschuldig angeklagte Frau. <i>Ariodantes</i> literarische Vorgänger	36
William Shakespeare: <i>Mein Fürst und Bruder...</i> aus: Viel Lärm um nichts	46
<i>Höre, o Gott, mein lautes Klagen...</i> aus: Psalm 64	50
Lotte Paepcke: Weiß nicht	53
Georges Duby: <i>Die Bedrohung der festgefügtten Ordnung...</i> aus: Geschichte des privaten Lebens	54
Friedrich Hölderlin: <i>Du seist so allein in der schönen Welt...</i>	57
Walter Helmut Fritze: <i>Ihr gedemütigtes Gesicht...</i>	59
Günter Kunert: Capeller Spaziergang	59
	145

Franz Fühmann: <i>Glückliche Zeit, da sich der Mensch...</i>	59
Michel Foucault: <i>Spätestens seit dem Mittelalter...</i> aus: Der Wille zum Wissen	60
Otto Henne am Rhy: <i>In der Ritterzeit wurde der Zweikampf...</i> aus: Geschichte des Rittertums	62
Thomas Kunst: die schatzsuche	64
Das Libretto	65
Der rasende Roland	88
Uwe Schweikert: »... wie ein Konzert von Geschichten«. Ariosts <i>Rasender Roland</i> als Stoffquelle der barocken Oper	89
Thomas Kunst: <i>Die Gedichte sind das eine...</i>	97
Doris Runge: sieger	98
Dagmar Nick: Dich	98
Händel in London	100
Holger Schmitt: Oper als Politikum. Das Londoner Opernleben zur Zeit Händels	101
Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: <i>Ein Sänger ist verbunden, auf nichts größern Fleiß zu wenden als auf die Arien...</i> aus: Anleitung zur Singekunst	108
Dagmar Nick: Entfernung	110
Werner Lutz: <i>Der Sehnsucht ein geöffnetes Tor...</i>	110
Kurt Malisch: Virtuosität und Ausdruck. Händel-Gesang von den Kastraten bis zu den Countertenören	112
Margriet de Moor: <i>Wer verliebt ist, glaubt an die Unendlichkeit...</i> aus: Der Virtuose	119
Patrick Barbier: Der Kastrat in der Oper	120
Dagmar Nick: Keine Chance	125
Robert Braunmüller: Das Ballett in der Oper als Einlage oder Pantomime. Händels Zusammenarbeit mit der Tänzerin Marie Sallé	126
Thomas Kunst: <i>Einer meiner Freunde ging ins Meer...</i>	137
Friederike Roth: <i>Die Sonne geht auf...</i>	138
Die Autoren dieses Programmbuches	140
The Story in English	141
Résumé en français	142
Bilderverzeichnis	143
Nachweise	147

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Sir Peter Jonas

Spielzeit 1999/2000

Programmbuch zur Münchner Erstaufführung *ARIODANTE* von Georg Friedrich Händel am
17. Januar 2000 im Nationaltheater München

Verantwortlich: Hanspeter Krellmann

Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann

Mitarbeit: Holger Schmitt

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: David Alden: Eine Reise ins Dunkel (S. 11). Siegfried Höfling: Tugend trotz den Schicksalsspeeren. Die Überwindung einer Gesellschaft ohne Normen und Werte, aufgezeigt an Händels Oper *Ariodante* und ihrer szenischen Interpretation durch David Alden (S. 17). Ingrid Zellner: Die verleumdete und unschuldig angeklagte Frau. *Ariodantes* literarische Vorgänger (S. 36). Uwe Schweikert: »... wie ein Konzert von Geschichten«. Ariosts *Rasender Roland* als Stoffquelle der barocken Oper (S. 89). Holger Schmitt: Oper als Politikum. Das Londoner Opernleben zur Zeit Händels (S. 101). Kurt Malisch: Virtuosität und Ausdruck. Händel-Gesang von den Kastraten bis zu den Countertenören (S. 112). Robert Braunmüller: Das Ballett in der Oper als Einlage oder Pantomime. Händels Zusammenarbeit mit der Tänzerin Marie Sallé (S. 126).
Libretto: Wörtliche deutsche Übersetzung von Klaus Scharff, © Phonogram (S. 65).
Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen u.a. 1979 (S. 5). Balthasar Gracian: Handorakel und Kunst der Weltklugheit, aus dem Spanischen von Arthur Schopenhauer, Philipp Reclam jr., Stuttgart 1954 (S. 8). Paul Celan: Sprachgitter. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959 (S. 13). Fernando Pessoa: Dichtungen. Aus dem Portugiesischen von Georg Rudolf Lind. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1965 (S. 14). Doris Runge: wintergrün. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1991 (S. 15, 98). Michel Leiris: Leidenschaften, zitiert nach: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992 (S. 16). Antonio Machado: Soledades. Einsamkeiten. Aus dem Spanischen von Fritz Vogelsgang, Ammann Verlag, Zürich 1996 (S. 27, 28). Anne Duden: Wimpertier. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1995 (S. 30, 31). Lotte Paepcke: Gesammelte Gedichte, Elster Verlag, Moos und Baden-Baden 1989 (S. 33, 53). Gabriele d'Annunzio: Das Opfer. Aus dem Italienischen von Virgilio Iafrate, Matthes & Seitz Verlag, München 1997 (S. 34). William Shakespeare: Viel Lärm um nichts. Aus dem Englischen von Wolf Heinrich Graf von Baudissin, Philipp Reclam jr., Stuttgart 1970 (S. 46). Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 1980 (S. 50). Geschichte des privaten Lebens, 2. Band: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance, hg. von Georges Duby, aus dem Französischen von Holger Fliessbach, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1990 (S. 54). Friedrich Hölderlin: Werke Briefe Dokumente. Winkler Verlag, München 1963 (S. 57). Walter Helmut Fritz: Zugelassen im Leben. Gedichte, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1999 (S. 59). Günter Kunert: Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte, Carl Hanser Verlag, München 1978 (S. 59). Franz Fühmann: Werke Band 2, Hinstorff-Verlag, Rostock 1993 (S. 59). Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (S. 60). Otto Henne am Rhyn: Geschichte des Rittertums. Magnus Verlag, o.O., o.J. (S. 62). Lexikon des Mittelalters IV, hg. von Robert-Henri Bautier, Robert Auty, Artemis Verlag, München Zürich 1989 (S. 62). Thomas Kunst: die verteilung des lächelns bei gegenwehr. Connewitzer Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1992 (S. 64). Programmheft der English National Opera zu *Ariodante*, Spielzeit 1992/93 (S. 93). Thomas Kunst: Martellis Untergewicht. Eine Leichtigkeit. Roman, Kowalke & Co. Verlag, Berlin 1999 (S. 97, 137). Dagmar Nick: Im Stillstand der Stunden. Gedichte, Rimbaud Verlagsgesellschaft, Aachen 1991 (S. 98, 125). Charles Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise. Aus dem Englischen von Christoph Daniel Ebeling, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen u.a. 1980 (S. 106, 107). Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola: Anleitung zur Singekunst. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1994 (S. 108). Dagmar Nick: Gewendete Masken. Gedichte, Rimbaud Verlagsgesellschaft, Aachen 1996 (S. 110). Margriet de Moor: Der Virtuose. Roman. Aus dem Niederländischen von Helga van Beu-

ningen, Carl Hanser Verlag, München Wien 1994 (S. 119). Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Martin Dinges. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998 (S. 120). Friederike Roth: Wiese und Macht. Ein Gedicht. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993 (S. 138).

Bildnachweise:

Originalbild: Ingrid Zellner/Barbara Ziemann-Lutz, Schaubild zu *Ariodante* (S. 7).
Werner Rackwitz: Georg Friedrich Händel. Lebensbeschreibung in Bildern. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1986 (S. 4, 103, 113, 117). VG Bild-Kunst, Bonn (S. 9, 10, 38, 99, 111, 131). Walter Sack (mit freundlicher Genehmigung) (S. 14–16). Christa Näher (mit freundlicher Genehmigung) (S. 19, 22, 25, 44). Barbara Bullock-Wilson und Lynne Harrington-Bullock (mit freundlicher Genehmigung) (S. 29). C.A. Wasserburger (mit freundlicher Genehmigung) (S. 31, 64). Bankhaus Reuschel München (mit freundlicher Genehmigung; Foto: Wilfried Hösl) (S. 32/33). Regine von Chossy (mit freundlicher Genehmigung) (S. 35). Thomas Jessen (mit freundlicher Genehmigung) (S. 41). Galerie Bernd Klüser (mit freundlicher Genehmigung) (S. 47). Programmheft der English National Opera zu *Ariodante*, Spielzeit 1992/93 (S. 51, 61). Der Symbolismus in England. 1860–1910. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 1998 (S. 52). Lovis Corinth. Hg. von Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Prestel Verlag, München 1996 (S. 56). Fondation Antoni Tàpies Barcelona/VG Bild-Kunst, Bonn (S. 58). Andrea Hopkins: Knights. Artabras, Quarto Publishing, New York 1990 (S. 63). Bayerische Staatsbibliothek, Sammlung Handschriften und seltene Drucke (S. 88, 91). Meisterwerke der Photographie im Musée d'Orsay. Hg. von Françoise Heilbrun, Philippe Néagu, Klett-Cotta, Stuttgart 1986 (S. 95). Toni Suter (mit freundlicher Genehmigung) (S. 100, 124). Michael St John Parker: Britain's Kings and Queens. Pitkin Guides Ltd, 1990 (S. 102 oben). Joseph Müller-Blattau: Georg Friedrich Händel. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1933 (S. 102 unten). William Hogarth 1697-1764. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980 (S. 104). Wilhelm Hitzig: Georg Friedrich Händel. Sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut, Leipzig 1935 (S. 105, 116). Joachim Eisenschmidt: Die szenische Darstellung in der Oper Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Zweiter Teil. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel u.a. 1941 (S. 109). Hans Fritz: Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte. Hans Schneider, Tutzing 1994 (S. 123). Parmenia Migel: The Ballerinas. From the Court of Louis XIV to Pavlova. MacMillan, New York, N.Y. 1972 (S. 128). Reinhard Matz: Räume oder Das museale Zeitalter. DuMont Buchverlag, Köln 1990 (S. 133). Ansgar Skiba (mit freundlicher Genehmigung) (S. 137). Helga Paris (mit freundlicher Genehmigung) (S. 139).

Für die Originalbeiträge und das Originalbild alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Pierre Mendell Design

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachsicht gebeten.

