ORATORIUM IN ZWEI TEILEN

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

VANITAS! VANITATUM VANITAS!

Die Herrlikeſt der Erden
Mus rauch aschen werden /
Kein fels / kein ärtz kann ſtehn.
Dis was vns kan ergetzen /
Was wir für ewig schätzen /
Wirdt als ein leichter traum vergehn.

Was sindt doch alle sachen /
Die vns ein hertze machen /
Als schlechte nichtikeſt?
Waß iſt der Menschen leben /
Der immer vmb mus schweben /
Als eine phantasie der zeſt.

Der ruhm nach dem wir trachten /
Den wir vnſterblich achten /
Iſt nur ein falscher wahn.
So baldt der geiſt gewichen:
Vnd dieser mundt erblichen:
Fragt keiner / was man hier gethan.

Es hilfft kein weises wissen /
Wir werden hingerissen /
Ohn einen vnterscheidt /
Was nützt der schlösser menge /
Dem hie die Welt zu enge /
Dem wird ein enges grab zu weſtt.

Dis alles wirdt zerrinnen /
Was müh' vnd fleis gewinnen
Vndt sawrer schweis erwirbt:
Was Menschen hier besſtzen /
Kan für den todt nicht nützen /
Dis alles ſtirbt vns / wen man ſtirbt.

Was sindt die kurtzen frewden /
Die ſtets / ach! leidt / vnd leiden /
Vnd hertzens angſt beschwert.
Das süsse jubiliren /
Das hohe triumphiren
Wirdt oft in hohn vnd schmach verkehrt.

Du musſt von ehre throne
Weill keine angſt noch krone
Kann vnvergänglich sein.
Es mag vom Todten reyen /
Kein Scepter dich befreyen.
Kein purpur / gold / noch edler ſtein.

Wie eine Rose blühet /
Wen man die Sonne sihet /
Begrüssen diese Welt:
Die ehr der tag sich neiget /
Ehr sich der abendt zeiget /
Verwelckt / vnd vnversehns abfält.

So wachsen wir auff erden
Vnd dencken gros zu werden /
Vnd schmertz / vnd sorgenfrey.
Doch ehr wir zugenommen /
Vnd recht zur blütte kommen /
Bricht vns des todes ſturm entzwey.

Wir rechnen jahr auff jahre /
In dessen wirdt die bahre
Vns für die thüre bracht:
Drauff müssen wir von hinnen /
Vnd ehr wir vns besinnen
Der erden sagen gutte nacht.

Weil uns die luſt ergetzet:
Vnd ſtärcke freye schätzet;
Vnd jugendt sicher macht /
Hatt vns der todt gefangen /
Vnd jugendt / ſtärck vnd prangen /
Vndt ſtandt / vndt kunſt / vndt gunſt verlacht!

Wie viel sindt schon vergangen /
Wie viell lieb-reicher wangen /
Sindt diesen tag erblast?
Die lange räſtung machten /
Vnd nicht einmahl bedachten /
Das ihn ihr recht so kurtz verfaſt.

Wach auff mein Hertz vndt dencke;
Das dieser zeitt geschencke /
Sey kaum ein augenblick /
Was du zu vor genossen /
Iſt als ein ſtrom verschossen
Der keinmahl wider fält zu rück.

Verlache welt und ehre.
Furcht / hoffen / gunſt vndt lehre /
Vndt fleuch den Herren an /
Der immer könig bleibet:
Den keine zeſtt vertreibet:
Der einig ewig machen kan.

Woll dem der auff ihn trawett!
Er hat recht feſt gebawett /
Vndt ob er hier gleich fält:
Wirdt er doch dort beſtehen
Vndt nimmermehr vergehen
Weil ihn die ſtärcke selbſt erhält.

ANDREAS GRYPHIUS

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Oratorium in zwei Teilen

13. NOVEMBER 2016

STAATSOPER
IM SCHILLER THEATER

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Oratorium in zwei Teilen

Musik von *Georg Friedrich Händel*
Text von *Benedetto Pamphilj*

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MUSIKALISCHE LEITUNG *Sébastien Rouland*
INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*
mit *Gudrun Hartmann*
BÜHNENBILD *Erich Wonder*
KOSTÜME *Florence von Gerkan*
CHOREOGRAPHIE *Catharina Lühr*
LICHT *Martin Gebhardt* | *Sebastian Alphons*
DRAMATURGIE *Ronny Dietrich* | *Detlef Giese*

BELLEZZA *Hélène Le Corre*
PIACERE *Inga Kalna*
TEMPO *Charles Workman*
DISINGANNO *Sara Mingardo*

Wir danken dem Opernhaus Zürich für die Bereitstellung des Bühnenbildes und der Kostüme.

Vorstellungsdauer: ca. 2 Stunden 50 Minuten
Pause nach dem 1. Teil

13. Vorstellung – Premiere am 15. Januar 2012

STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINE *Wolfram Brandl* | *Juliane Winkler* | *Susanne Dabels*
Henny-Maria Rathmann | *Titus Gottwald* | *André Witzmann*
Serge Verheylewegen | *Jueyoung Yang**
II. VIOLINE *Krzysztof Specjal* | *Sascha Riedel* | *Laura Perez Soria*
Asaf Levy | *Lifan Zhu** | *Ulrike König***
BRATSCHE *Yulia Deyneka* | *Holger Espig* | *Wolfgang Hinzpeter*
Helene Wilke
VIOLONCELLO *Sennu Laine* | *Jee-Hye Bae* | *Alexander Kovalev*
*Elise Kleimberg**
KONTRABASS *Mathias Winkler* | *Alf Moser*
OBOE *Cristina Gómez* | *Emmanuel Danan*
FAGOTT *Ingo Reuter*
BLOCKFLÖTE *Susanne Ehrhardt*** | *Irmhild Beutler***
THEORBE *Simon Linné***

CEMBALO | ORGEL *Yvon Repérant*

SOLO-ORGEL *Thomas Guggeis*
SOLO-VIOLINE *Wolfram Brandl*

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

A summary of the plot in English is available from the ushers. — Un résumé de l'action en français est disponible auprès des vendeurs de programmes.

KOMPARSERIE

HÄNDEL *Adrian Navarro*
MODELS *Martina Böckmann | Caroline Kohler | Julia Seele*
GÄSTE UND ANDERE ROLLEN *Martina Böckmann | Sabine Brock*
Rosemarie Friedrich | Natalie Gehrmann | Caroline Kohler
Susanne Lorenz | Friederike Nöhring | Liane Oßwald | Sylvia Rimpler
Julia Seele | Jana Timptner,
Adrian Navarro | Uwe Czebulla | Dieter Fröhlich | Karl Helm
Thomas Höfer | David Israel | Andreas Jocksch | Kay Keßner
Raoul Konezni | Johannes Kuhn | Fritz Lindner | Wassil Penkov
Hans Werner Sander | Norbert Schallau | Wolfgang Stiebritz
Christoph Taube | Hartmut Wisniewski
KINDER *Liselotte Bielfeldt | Charlotte Knubel | Fanny Mendelsohn*
Carla Ruf | Zoe Ruf | Amelie Sturm | Paul Lepa
LEITUNG DER KOMPARSERIE *Eveline Galler-Unganz*

Die heutige Vorstellung wird aufgezeichnet und live auf www.staatsoper-berlin.de gestreamt. Sollte es dadurch zu Beeinträchtigungen kommen, bitten wir dies zu entschuldigen.

TAXI- UND RESTAURANTRESERVIERUNG Sie haben die Möglichkeit, am Opernshop im Parkettfoyer ein Taxi für die Heimfahrt zu bestellen. Außerdem sind wir gern bereit, für Sie einen Tisch in einem der umliegenden Restaurants nach der Vorstellung zu reservieren.

PRODUKTION

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG *Yvon Repérant | David Robert Coleman*
Thomas Guggeis
REGIEASSISTENZ | ABENDSPIELLEITUNG *Caroline Staunton*
INSPIZIENZ *Ingrid Jaroszewski*
SPRACHCOACH *Serena Malcangi*
BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ *Bettina Hanke*
NUMMERNANZEIGE KOMPARSERIE *Regina Kruschel*
ÜBERTITEL *LibreTTitoli*
ÜBERTITEL-PROJEKTION *Torsten Bohnet*

TECHNISCHER DIREKTOR *Hans Hoffmann*
LEITUNG BÜHNENTECHNIK *Sebastian Schwericke*
BÜHNENMEISTER *Andreas Schwarz | Otto Henze*
PRODUKTIONSLEITUNG *Benjamin Meintrup*
LEITUNG BELEUCHTUNG *Olaf Freese*
BELEUCHTUNGSMEISTER *Sebastian Alphons*
LEITUNG TONTECHNIK *Christoph Koch*
LEITUNG REQUISITE *Christian Jacobi*

KOSTÜMDIREKTORIN *Birgit Wentsch*
KOSTÜMASSISTENZ *Jana Bechert*
LEITUNG GARDEROBE *Kirsten Roof*

CHEFMASKENBILDNER *Jean-Paul Bernau*
MASKENGESTALTUNG *Ulrike Reichelt | Birte Meier*

Das Fotografieren oder Filmen während der Vorstellung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

ANFERTIGUNG DER DEKORATIONEN UND KOSTÜME IN DEN WERKSTÄTTEN DES BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG *Rolf D. Suhl*

PRODUKTIONSLEITER DEKORATION *Hendrik Nagel*

WERKSTATTLEITUNG *Knut Schneider*

PROJEKTLEITER *Stefan Dutschmann*

PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM *Rainer H. Gawenda*

STAATSOPER
IM SCHILLER THEATER

INTENDANT *Jürgen Flimm*

GENERALMUSIKDIREKTOR *Daniel Barenboim*

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR *Ronny Unganz*

ORATORIUM IN ZWEI TEILEN

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

STAATSOPER
IM SCHILLER THEATER

TEXT

Benedetto Kardinal Pamphilj (1653 – 1730)

MUSIK

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)

ERSTAUFFÜHRUNG

vermutlich Mai 1707 in Rom,
Teatro des Collegio Clementino

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

Göttinger Händel-Festspiele 1960

PREMIERE DER INSZENIERUNG IN ZÜRICH

25. Januar 2003, Opernhaus Zürich

PREMIERE DER INSZENIERUNG IN BERLIN

15. Januar 2012, Staatsoper im Schiller Theater

6
HÄNDELS »TRIONFO«, HÄNDELS TRIUMPH
Detlef Giese

13
TRIUMPH DER VERWANDLUNG
Karsten Erdmann

22
GEGENWART IN DER VERGANGENHEIT
Das Leitungsteam im Gespräch
Ronny Dietrich

28
CARPE DIEM
Jürgen Flimm

32
ZEITTAFEL
46
HANDLUNG
48
LIBRETTO
59
AUTORENBIOGRAPHIEN
62
PRODUKTION | PREMIERENBESETZUNG
64
IMPRESSUM

Ich seh wohin ich seh / nur Eitelkeit auff Erden /

Was dieser heute bawt / reißt jener morgen ein /

Wo jtzt die Städte ſtehn so herrlich / hoch vnd fein /

Da wird in kurtzem gehen ein Hirt mit seinen Herden:

Was jtzt so prächtig blüht / wird bald zutretten werden:

Der jtzt so pocht vnd trotzt / läßt vbrig Asch vnd Bein /

Nichts ist / daß auff der Welt könt vnvergänglich seyn /

Jtzt scheint des Glückes Sonn / bald donnerts mit beschwerden.

Der Thaten Herrligkeit muß wie ein Traum vergehn:

Solt denn die Wasserblaß / der leichte Mensch bestehn

Ach! Was ist alles diß / was wir vor köstlich achten!

Alß schlechte Nichtigkeit? als hew / staub / asch vnnd wind?

Als eine Wiesenblum / die man nicht widerfind.

Noch wil / was ewig ist / kein einig Mensch betrachten!

HÄNDELS »TRIONFO« HÄNDELS TRIUMPH

Detlef Giese

Wer um 1700 nach Rom kam, erlebte eine prosperierende Stadt. Seit dort wieder die Päpste residierten – 1377 war der Sitz des Pontifex maximus aus dem französischen Avignon wieder an den Tiber zurückverlegt worden –, hatte das einstmalige Zentrum des Abendlandes, das im späten Mittelalter einen argen Bedeutungsverlust erleiden musste, einen spürbaren Aufschwung genommen. Mit dem Bau des Petersdomes, der im November 1626 eingeweiht worden war, besaß die »Ewige Stadt« das größte Gotteshaus der Christenheit. Die zahlreichen prachtvollen Kirchen und Paläste sorgten ebenso für Glanz wie die Hofhaltungen der geistlichen und weltlichen Herren. Mit seinen rund 150.000 Einwohnern war Rom zu einem Gemeinwesen von respektabler Größe angewachsen, das in Italien allein von Neapel übertroffen wurde, aber noch vor Mailand, Florenz, Venedig und Palermo rangierte.

Anziehungskraft übte die Stadt vor allem durch die sehr eindrucksvoll in Szene gesetzte Demonstration päpstlicher Macht aus, die sich in einer beispiellosen kulturellen Blüte niederschlug. Die monumentale Sakralarchitektur war dabei nur der offensichtlichste Ausdruck dieses neuen, im Zeitalter von Renaissance und Barock stetig steigenden Selbstbewusstseins. Daneben sorgten großzügig gestaltete Plätze, Gärten und Brunnen für ein »modernes«, die Einheimischen wie die Gäste zum Staunen bringendes Stadtbild. Handel und Gewerbe fanden einen guten Nährboden, desgleichen auch Kunst und Kultur.

Eine besondere Rolle spielte hierbei die Musik. Ihre Entfaltung wurde durch wirkungsmächtige Institutionen gleichermaßen befördert wie durch prägende Einzelpersonen. Zunächst hatten die Päpste ein Interesse daran, mit einer glänzenden Kirchenmusik aufzuwarten, die dem Status und Prestige des Amtes entsprach. Sowohl die Cappella Sistina, die direkt dem Papst zugeordnet war, als auch die Cappella Giulia, die im Petersdom wirkte, bereicherten die Messfeiern und andere liturgische Verrichtungen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind mehr als zwei Dutzend derartiger Sängerensembles an den römischen Basiliken und Kirchen nachweisbar, die in häufig qualitativ hochwertiger Weise für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste sorgten.

Für professionelle Musiker gab es indes noch andere Möglichkeiten der Betätigung. Da Rom eine wachsende Zahl von Aristokraten

anzog – u. a. die Königin Christine von Schweden, die 1654 auf ihren Thron verzichtet und, nachdem sie zum Katholizismus konvertiert war, in unmittelbarer Nähe des Vatikan Quartier genommen hatte –, welche sich allein aus Gründen der Repräsentation Privatkapellen hielten, konnten entsprechend befähigte Komponisten, Sänger und Instrumentalisten dort aktiv werden. Besonders intensiv wurde die Musikpflege aber von den hohen geistlichen Würdenträgern betrieben, vor allem von den einflussreichen Kardinälen, die nicht nur miteinander konkurrierten, sondern auch dem Papst selbst nicht nachstehen wollten. Ebenso wie der weltliche Adel in anderen Städten Italiens schlossen sich auch die Kirchenfürsten Roms gemeinsam mit Intellektuellen und Künstlern zu Zirkeln zusammen, in denen man sich über ästhetische Dinge austauschte, die aber wesentlich auch dem Zweck einer gezielten Förderung der Schönen Künste dienten.

Eine dieser Vereinigungen war die Accademia degli Arcadi, in der sich kulturbegeisterte Kardinäle ebenso engagierten wie Philosophen, Dichter, Maler, Architekten und Komponisten. Unter ihnen befand sich mit Benedetto Pamphilj (1653 – 1730) ein Kleriker, der sich in besonderer Weise hervortat: als Poet gleichermaßen wie als Mäzen. Als Erbe eines riesigen Vermögens, als Kurienkardinal sowie als Großneffe von Papst Innozenz X. verfügte er sowohl über die nötigen finanziellen Ressourcen als auch über exzellente Kontakte, um ein produktives »Sponsoring« betreiben zu können. Und da er auch außergewöhnlichen Kunstverstand besaß, kam ihm eine herausgehobene Position zu.

Zum einen veranstaltete Pamphilj in seinem Palast sowie in kirchlichen Ausbildungsstätten regelmäßig musikalische Darbietungen (oft unter Beteiligung berühmter Künstler wie Arcangelo Corelli oder Alessandro Scarlatti), zum anderen verfasste er zahlreiche Texte zu Kantaten und Oratorien, mit deren Vertonung er Komponisten seiner Wahl betraute. Als der kaum 22-jährige Georg Friedrich Händel zu Beginn des Jahres 1707 in Rom eintraf, muss Pamphilj schon bald auf den enorm talentierten deutschen Musiker aufmerksam geworden sein. Händels virtuoses Orgelspiel in San Giovanni di Laterano hatte ihn stark beeindruckt, so dass er ihm den Auftrag erteilte, die Musik zu einer von ihm selbst gedichteten weltlichen Kantate *Delirio amoroso* zu schreiben und in seinem Hause zur Aufführung zu bringen. Diese offenbar sehr gelungene Kostprobe von Händels kompositorischem Können hatte gleich mehrere Effekte: Zum einen war der junge Künstler binnen weniger Wochen in Rom bekannt geworden und in das Blickfeld anderer bedeutender Mäzene geraten (u. a. der Kardinäle Colonna und Ottoboni sowie des Marchese Ruspoli, der während Händels Italienaufenthalt zu seinem wichtigsten Förderer werden sollte), zum anderen erhielt er Gelegenheit, sein erstes wirklich groß dimensioniertes Werk, ein Oratorium, zu komponieren. Pamphilj, der wiederum als Librettist in Aktion getreten war, hatte ihm die ein wenig sperrige Bezeichnung *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno (Die sich bekehrende Schönheit im Triumph von Zeit und Erkenntnis)* gegeben. Aufgeführt wurde das Werk jedoch unter dem vereinfachten Titel *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*: Es stellt Händels erste Annäherung an diese später für ihn so wichtige musikalische Gattung dar.

Während des gesamten 17. Jahrhunderts hatte sich Rom zum Zentrum der Oratorienkunst entwickelt. Und auch deren Anfänge liegen in der Ewigen Stadt: Filippo Neri (1515 – 1595), ein später heilig gesprochener Pater, hatte bereits in den 1550er Jahren regelmäßig zu »Geistlichen Übungen« in speziell dafür gedachte Betsäle eingeladen. Der Ort dieser Exerzizien wurde zum Namensgeber eines neuen Genres, da »oratorio« nichts Anderes als die Bezeichnung für solcherart Räume war. Zu Neris Zeiten ist vor allem das an die 1577 geweihte Kirche Santa Maria in Vallicella – die sogenannte »Chiesa Nuova« – angrenzende Oratorio bekannt geworden, in dem sich zu bestimmten Zeiten im Jahr zahlreiche Gläubige zu Andachten versammelten, bei denen die Musik immer mehr an Bedeutung gewann. In diesen musikalischen Beiträgen (die u. a. in geistlichen Motetten oder

dramatisch angelegten, mehrere Solisten einbeziehenden Dialog-Kompositionen bestanden) kann man die Keimzellen des späteren Oratoriums sehen – einer musikalischen Kunstform, die 1640 erstmals begrifflich greifbar wird.

Die Entwicklung des römischen Oratoriums verlief zweigleisig: Einerseits wurden Werke auf lateinische Texte komponiert, andererseits vertonte man italienische Libretti. Gerade diese Form des »Oratorio volgare« genoss in Rom große Popularität, da sie gleichsam als Opernersatz diente. Ursprünglich hatte es auch in Rom – wie in Florenz, Venedig oder Neapel – seit dem frühen 17. Jahrhundert eine lebendige Opernkultur gegeben: In den Palästen des kunstsinnigen weltlichen wie geistlichen Adels waren Aufführungen von Opern, etwa von Komponisten wie Marco Marazzoli, Stefano Landi oder Domenico Mazzocchi, an der Tagesordnung. 1677 jedoch sah sich der Papst aufgrund eines Vorfalls in der Karnevalssaison genötigt, die Darbietung von Opern zu verbieten, da sie einer Besinnung auf den christlichen Glauben und die damit verbundenen ethischen Grundsätze häufig genug zuwiderliefen.

Rom wurde dadurch zwar von der Opernentwicklung abgekoppelt, erlebte indes aber eine Blütezeit des Oratoriums. Mit Giacomo Carissimi (1605 – 1674) arbeitete der maßgebliche Meister dieser Gattung nicht zufällig in der Metropole am Tiber: Seine 16 lateinischen und zwei italienischen Oratorien haben stilbildend gewirkt. Aber auch Komponisten wie Luigi Rossi, Alessandro Stradella, Antonio Caldara und – vor allem – Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) haben dem Oratorium entscheidende Impulse gegeben.

Scarlatti ist es auch, der mit seinen zwölf italienischen Oratorien das Bindeglied zum jungen Händel bildet. Obwohl sie eine Generation voneinander trennt – Scarlatti hatte bereits zwei Jahre vor Händels Geburt sein erstes Oratorium geschrieben –, lassen sich doch gewisse Gemeinsamkeiten ausmachen. Die italienische Oper neapolitanischen Typs gab das Vorbild ab: Durch den Wechsel von Rezitativen und Arien (diese vorzugsweise in dreiteiliger Da capo-Form) waren Kontrastbildungen von vornherein mit einbezogen; der vollständige Verzicht auf einen Chor und die sparsame Verwendung von Ensemblenummern legte das Gewicht in eindeutiger Weise auf die Protagonisten, auf den Ausdruck ihrer emotionalen Befindlichkeiten und seelischen Zustände.

Händels *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* steht ganz in dieser Tradition. Die auftretenden allegorischen Figuren besitzen vollkommen menschliche Züge – in erster Linie natürlich die Gestalt der Bellezza, die den Einflüsterungen von Piacere ebenso ausgesetzt ist wie den eindringlichen Belehrungen von Tempo und Disinganno. Das ständige Hin- und Hergerissensein zwischen diesen beiden »Parteien« hinterlässt bei Bellezza insofern Spuren, als dass sie in nahezu alle nur denkbaren Affekte hineingerät. Und die unterschiedlichen Gefühlsregungen wiederum erzwingen eine Musik, die ein ungewöhnlich breites Spektrum an Ausdruckswirkungen in sich trägt.

Das vollendete Werk lässt keinen anderen Schluss zu, als dass Händel mit größter Sorgfalt darauf bedacht schien, der Gedankenwelt des Librettos Rechnung zu tragen. Während die meisten italienischen und lateinischen Oratorien, die im 17. und frühen 18. Jahrhundert in Rom entstanden, auf Sujets des Alten Testaments oder auf Heiligenlegenden basieren, hatte Pamphilj einen Text verfasst, der zuvorderst auf die Vermittlung christlicher Tugendlehren abzielte: Der Aufruf, dem zwar verlockenden, aber letztlich nur trügerischen sinnlichen Vergnügen abzuschwören und sich im Blick auf Vergänglichkeit und Ewigkeit zu einem gottgefälligen Leben zu bekehren, ist in *Il trionfo* geradezu überdeutlich artikuliert.

Mögen im Textbuch die moralisierenden Aspekte mitunter auch etwas plakativ hervortreten, so steht doch außer Frage, dass Pamphiljs Verse Händel zu einer immens reichhaltigen Musik inspiriert haben. Vielfältig sind die musikalischen Lösungen, die er für die im Libretto verankerten Bilder gefunden hat. Händels Musik besitzt dramatische Kraft ebenso wie Sensibilität: Mit feinem Gespür für den Affektgehalt eines jeden Stückes hat er Gesangslinien

entworfen, die den Sinn und die Bedeutung der Worte unterstreichen. Und obwohl er auf Hörner, Trompeten und Pauken verzichtete, gelang es ihm, durch den überlegten Einsatz des ihm zur Verfügung stehenden Instrumentariums (mit Blockflöten, Oboen sowie den obligatorischen Streichern und Continuospielern) eine erstaunlich breite Palette an Klangfarben zu erzielen. Den vier Soloparts sind höchst anspruchsvolle Aufgaben zugedacht: Demonstrativ zur Schau gestellte sängerische Virtuosität und stupende Beweglichkeit sind in ihnen ebenso zu finden wie ruhevoll strömende Kantilenen und verinnerlichte Töne.

Die umfangreiche Partitur – die neben den Rezitativen immerhin 31 Nummern, darunter auch je zwei Duette, Quartette und Instrumentalsätze enthält – erstellte Händel im Frühjahr 1707, wohl im gastfreundlichen Palazzo seines Förderers Pamphilj, der dem jungen, aufstrebenden Musiker ein ungestörtes Arbeiten ermöglichen wollte. Erstmals erklang das Werk dann wahrscheinlich im Mai, wohl im Teatro des Collegio Clementino, einem Jesuitengymnasium, das der Kardinal unterstützte und in dem bereits in den Jahren zuvor Oratorienaufführungen stattgefunden hatten.

Es deutet alles darauf hin, dass Händel *Il trionfo* sehr geschätzt hat. Teile der Komposition integrierte er in andere Werke, darunter in seine Oper *Agrippina*, die Ende 1709 in Venedig ihre Premiere erlebte. Auch für sein zweites italienisches Oratorium, *La Resurrezione*, das am Ostersonntag 1708 in Rom erstmals aufgeführt wurde, verwendete er Anleihen aus dem Vorgängerwerk. Zudem verlor er in seiner späteren Wahlheimat England *Il trionfo* nicht aus dem Gedächtnis. In seiner ersten für London geschriebenen Oper *Rinaldo* (1711) taucht eine Arie auf, die sicher zum Eindrucksvollsten gehört, was Händel überhaupt geschrieben hat: »Lascia ch'io pianga«. Mit dem Text »Lascia la spina« war diese einfache, aber ungemein expressive Melodie zuvor Piacere in den Mund gelegt worden (eine noch frühere instrumentale Fassung dieser Sarabande lässt sich in Händels Hamburger Oper *Almira* von 1705 finden).

In den 1730er Jahren, nach dem Zusammenbruch der ersten Londoner Opernakademie und der systematisch beginnenden Produktion von englischen Oratorien, griff Händel mehrfach auf seine in Rom komponierte Musik zurück. Einzelne Sätze gingen sowohl in *Deborah* (1733) als auch in die Serenata *Parnasso in Festa* (1734) ein. Unter dem Titel *Il trionfo del Tempo e della Verità* brachte er 1737 eine neue Version seines Jugendwerkes zur Aufführung. Entsprechend den Gepflogenheiten des englischen Oratoriums (das ja im Grunde seine ureigene Erfindung ist) fügte Händel Chöre ein, beließ den Text aber in italienischer Sprache. Zwei Jahrzehnte darauf, am Ende seines Lebens und seiner einzigartigen künstlerischen Karriere, wandte er sich ein letztes Mal *Il trionfo* zu: Nunmehr wurde aus dem römischen Oratorium ein komplett englisches Werk – *The Triumph of Time and Truth* beschließt Händels Schaffen.

Immerhin mehr als ein Dutzend Stücke der ersten Version von 1707 sind in dieses letzte Großwerk des alten, inzwischen fast erblindeten Komponisten eingegangen. Damit schlug Händel einen weiten Bogen in die eigene Vergangenheit – als ob er sich in Erinnerung rufen wollte, über welch ein außergewöhnliches kreatives Vermögen er bereits vor fünf Jahrzehnten verfügt hatte. In *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, so ließe sich gewiss sagen, spiegelt sich nicht zuletzt auch Händels ganz persönlicher Triumph: Eindringlich hatte er unter Beweis gestellt, ein Komponist zu sein, dem kraft seines Könnens die ganze Welt offenstand.

Ich bin nicht / der ich war / Die kräffte sind verschwunden!

Die Glieder sind verdorrt wie ein verbrandter Grauß /

Hier schawt der schwartze Todt zu beyden Augen auß /

Nichts wird als Haut vñ Bein mehr an mir vbrig funden.

Der Athem wil nicht fort; die Zung ſteht angebunden.

Mein Hertz das vberſteht numehr den letzten Strauß /

Ein jeder / der mich siht ſpürt daß das schwache Hauß

Der Leib wird brechen ein / gar jnner wenig Stunden /

Gleich wie die Wiesenblum früh mit dem Liecht der Welt

Hervor kombt / vnnd noch eh der Mittag weggeht / fält;

So bin ich auch benetzt mit Thränentaw ankommen:

So ſterb ich vor der Zeit: O Erden gutte Nacht!

Mein Stündlein laufft herbey! nun hab ich außgewacht /

Vnd werde von dem Schlaff des Todes eingenommen!

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Porträt nach Bartholomew Dandridge

TRIUMPH DER VERWANDLUNG

Karsten Erdmann

Lohnt Georg Friedrich Händels erstes Oratorium von 1707, geradezu ein Jugendwerk noch, eine Reflexion aus theologischer Perspektive? Die Musik Händels – nicht nur die dieses Werkes – scheint in ihrer positivistischen Diesseitigkeit ja in erster Näherung weit weniger dazu herauszufordern als diejenige Johann Sebastian Bachs, die trotz ihrer sensuellen Unmittelbarkeit eine Vielzahl theologisch fundierter symbolischer Substrukturen enthält und dem spekulativen Nachsinnen unendlichen Stoff bietet.

Und in Bezug auf das Werk, das wir hier an der Staatsoper in szenischer Realisierung erleben, stellt sich diese Frage noch einmal anders: Ist es mehr als eine doch recht fade Moral, die uns in diesem Stück begegnet; die uns ihren erhobenen Zeigefinger entgegenstreckt; bestenfalls zur Kenntnis zu nehmen am Rande und als Anlass wunderbarer, hochinteressanter Musik, ansonsten aber schnell abzutun als Produkt einer Zeit, deren ethisches und religiöses Gefüge uns denkbar fern gerückt ist? Spielt nicht die Musik Händels dem Sujet insgeheim sogar einen desavouierenden Streich, indem sie den ästhetischen Genuss, den sie selbst bereitet, letztlich triumphieren lässt über seine Infragestellung durch die Botschaft des Librettos?

Doch schon diese Frage zeigt, dass die Dinge ganz einfach nicht liegen; und das mag Anlass genug sein, eine Annäherung aus einer anderen als der unmittelbar musikologischen Perspektive zu wagen.

/

Die Erfahrung des Schönen, wie sie uns paradigmatisch im Kunstwerk begegnet, ist absolute Erfahrung, ist nicht überholbare »Letzterfahrung«.

Wir merken dies daran, dass es uns schwerfällt und in besonderen Fällen unmöglich sein mag, die Erschütterung, die uns das Schöne bereitet, in Begriffe zu fassen. Wer sich tief auf das Schöne in der Gestalt des Kunstwerkes einlässt, kann die Erfahrung machen, dass er an einen Punkt gerät, wo das Gegenüber von Subjekt und Kunstwerk sich aufzulösen scheint; wo man sich selbst in dem Werk, und sei es Jahrhunderte alt, wiederzufinden meint. Das Kunstwerk tritt dem, der sich tief darauf einlässt, nicht mehr als das Andere seiner selbst entgegen, sondern wird zum Katalysator des Eigenen. Der Mensch erfährt am Schönen die Aufhebung der bislang sicher geglaubten Grenzen eigener

Personalität; aber so, dass dies nicht deren Vernichtung, sondern ihre bestätigende Ausweitung in einem grenzenlosen Raum hinein bedeutet. Das von einer anderen, unter gänzlich anderen Bedingungen, in anderen Koordinaten von Raum, Zeit, Geschichte und Kultur hervorgebrachte Kunstwerk bewirkt die Transformation der eigenen Individualität auf ein Absolutes hin, die solches Erleben in die Nähe einer wahrhaft mystischen Qualität rückt. Und dies völlig unabhängig von allen präformierten religiösen oder philosophischen Kategorien; ja, oft umso elementarer, je unabhängiger es von solchen ist.

/

Hier schon wird deutlich, dass das Verhältnis der ästhetischen Erfahrung zur religiösen Erfahrung, zur Religion als eines im Einzelfall wie auch immer kodifizierten Systems des Sich-in-Beziehung-Setzens des Menschen zur Transzendenz, ein enormes Spannungsfeld eröffnet.

Denn auch die Religionen vermitteln ihrem grundsätzlichen Anspruch nach »Letzterfahrung«. Zwar ist nicht alles an ihrer konkreten Wirklichkeit Ausdruck und Katalysator einer solchen Erfahrung – ebenso wenig wie jedes Kunsterlebnis zu einer Gipfelerfahrung der beschriebenen Art führt. Aber die Ermöglichung eines Weges zur Erfahrung eines Absoluten in dieser oder jener Gestalt ist doch ihr Ziel (womit noch gar nicht die Frage nach der Wahrheit dieser oder jener Religion gestellt ist). Und damit gerät Religion auf einer sehr substanziellen und elementaren Ebene in ein Konkurrenzverhältnis zum Ästhetischen. So ist nicht zufällig eine tiefe Ambivalenz des Religiösen gegenüber dem Ästhetischen in der gesamten Geschichte menschlicher Kultur festzustellen. Die Fragen, die sich hier – mehr oder weniger implizit, aber deshalb nicht weniger drängend – stellen, lassen sich etwa so umschreiben:

Kann das Schöne für den Menschen ein Weg zur Transzendenz sein? Wenn ja: Geht dann dieser in jenem bruchlos und restlos auf?

Oder ist das Schöne ein Weg, gleichsam eine instrumentelle Brücke zur Transzendenz, die aber nach Erreichen des Zieles wieder abgebrochen werden kann (und womöglich sollte)?

Oder stehen sich beide Größen letztlich als einander ausschließende Konkurrenten gegenüber, umso mehr, je näher sie ihrem »Ziel« kommen? Gerade, weil beide auf »Letztes« zugehen und dem Subjekt nicht mehr hintergehbare Erfahrungen vermitteln können, ist dies nicht ausgeschlossen.

Wenn die tiefe Ambivalenz im Verhältnis von Ästhetischem und Religiösem im Wesen und Anspruch beider begründet liegt, dann lässt sie sich auch nicht einfach mit oberflächlichen Alternativen fassen, wie sie sich manchmal aufzudrängen scheinen (und in einer diachronen Betrachtung der Kulturgeschichte nicht als irrelevant erscheinen mögen), etwa in der Art: Kunst ist ein Raum der emanzipativen Ermöglichung menschlicher Freiheit und ihrer Öffnung in einen grenzenlosen Raum des Transsubjektiven – Religion zumindest in ihrer tradierten Strukturiertheit dagegen ist das Medium der normierenden Bändigung oder zumindest der Domestizierung ebendieser Freiheit im Zeichen der Transzendenz.

Etwas anderes, etwas von besonderem Gewicht, kommt hinzu. Das Ästhetische ist in seinem Ursprung, und auch noch in seinen sublimsten und abstraktesten Formen, dem Erotischen benachbart und verwandt. Die Faszination des Schönen ist, wie vermittelt und gebrochen auch immer, getragen von der Faszination des Eros. Und dieser ist eine so elementare anthropologische Konstante, dass er überall sein Wesen treibt, wo das Schöne – auch und gerade in Gestalt der Kunst – aufleuchtet.

Und auch der Religion inhäriert das Wissen, dass der Eros, die große Kraft menschlich subjektiver Selbstwerdung und Identitätsfindung, zugleich ein zutiefst ambivalentes Agens ist. Wenn der Mensch in Kontakt zu den tiefsten ihn tragenden und lenkenden Kräften gelangt, findet er in den Raum tiefster eigener Identitätsstiftung wie transsubjektiver Öffnung. Doch nicht unbedroht: Der Eros – und mit ihm das Schöne – entzieht den Menschen, wenigstens tendenziell, aller intersubjektiv he-

teronomen und ideologischen Verfügbarkeit. Doch zugleich ist das Schöne, das menschliche Individualität konstituiert, eine so unverfügbar elementare und subversive Kraft, deren Energie immer dem Chaos benachbart ist, dass es zugleich eine Gefährdung eben der menschlichen Personalität darstellt, die es zugleich emanzipativ zu konstituieren und dynamisch zu erfüllen imstande ist.

Damit ist ein komplexes Spannungsfeld umrissen, das sich in den verschiedensten Zeiten und Kulturen verschieden konkretisiert.

Die spannungsreiche Konstellation zwischen dem Schönen und der Transzendenz, die sich kulturell konkret wieder findet und abbildet im Verhältnis von Kunst und Religion, hat in allen Zeiten und Kulturen verschiedene Konkretisierungen erfahren.

Religionen stehen dem Schönen einerseits mit tief gegründeter Skepsis gegenüber; andererseits sind die Weisen ästhetischen Erlebens dem gesamten Humanum zu tief und zu elementar eingeschrieben, als dass Religion – gerade in ihrem Anspruch existentialer Totalität – darauf verzichten könnte, sie zu integrieren; sei es, um sich ihrer instrumentell zu bemächtigen; sei es, um auf den Spuren des Schönen zum eigenen Kern vorzudringen; sei es auch, indem sie versucht, sich diesem zu verweigern, indem sie es dämonisiert. Selbst wenn Religion versucht, das Ästhetische weitgehend zu verdrängen, so bleibt es doch als Quell der Beunruhigung im Modus der Abwesenheit in manch seltsamer Form des Schattens präsent.

/

Von dem hier in einem grundsätzlichen Rahmen umrissenen Konflikt ist auch die christliche Religion im Innersten gezeichnet.

Gerade wo die Spannung zwischen Schönheit und Transzendenz nicht in einer ins Pantheistische mündenden Identifizierung von Gott und Welt entschärft werden kann, wo vielmehr anthropologisch unausrottbare Weise ästhetischer Weltwahrnehmung und gebieterischer Anspruch der sich geschichtlich und personaldialogisch offenbarenden Transzendenz aufeinandertreffen, treten die Spannungen zutage.

Um dem nachzuspüren und zu einem tieferen Verständnis zu gelangen, lohnt es, einen Blick auf die Quellen des Christentums zu werfen. Denn dieses entsteht und besteht ja nicht in einem »luftleeren Raum«, sondern nährt sich aus Ursprüngen, die mit ihrer Integration ins Gesamt des christlichen Glaubens und seiner Theologie nicht einfach obsolet werden, sondern darin bleibend aufgehoben sind und weiterwirken. Und schon in ihnen sehen wir präformiert die Ambivalenz, die das Christentum im Hinblick auf sein Verhältnis zum Schönen kennzeichnet.

Das ist der Fall einmal in der Religion des Volkes Israel. Wir finden hier, bezeugt in den Texten des Alten Testamentes, durch die Jahrhunderte hindurch, eine immense Spannung zwischen der stärksten, immer der Erneuerung und Wiedereinschärfung bedürftigen Wahrung der Bildlosigkeit des transzendenten, aber sich in Wort und Bund offenbarenden Gottes und der Unausrottbarkeit des sich sinnlich – und damit ästhetisch – artikulieren wollenden Weltverhältnisses des Glaubenden. Denn wenn man gerade den Glauben Israels auch oft geradezu als Paradigma eines bildlosen, ganz auf das geoffenbarte Wort zentrierten betrachtet, so ist doch auch in seiner Welt das Ästhetische präsent. Denn wie anders denn als Zeugnis der Faszination des Schönen sollte man Texte deuten wie die, die im Buch Exodus die Vorschriften für die Ausstattung des Heiligtums der Israeliten darlegen; Texte, in denen Gott selbst sich quasi als Künstler betätigt und die geradezu normativ eine Überfülle an Schönheit zur Heimat der Transzendenz in der Welt machen wollen!

In der anderen großen Tradition, die für die christliche Tradition bedeutsam geworden ist, tritt die Ambivalenz des Ästhetischen noch deutlicher zutage – in der platonischen Schule der griechischen Philosophie.

Diese ist von ihrem Beginn an gekennzeichnet von genau jener doppelten Haltung gegenüber dem Schönen, die sich später im Raum des Christlichen wiederfindet: Einerseits ist das

Ästhetische in ihr präsent; die Nähe von Schönheit und Eros wird wahrgenommen, ins Wort gehoben und denkend umkreist. Andererseits ist die Philosophie Platons und seiner Nachfolger durchdrungen von einer tiefen Skepsis gegenüber dem Schönen, dessen alle Grenzen sprengende subversive Kraft tiefes Misstrauen weckt und seine sittliche Relevanz in Frage stellt.

/

Mit dieser »Ausgangslage« ist vorgezeichnet, wir sich die christliche Theologie gegenüber dem Schönen, und damit letztlich auch gegenüber dessen Ausdruck im Kunstwerk, positionieren wird.

Da ist einerseits eine tiefe Reserve gegenüber dem Schönen zu beobachten, das als symptomatischer Ausdruck der gottfernen, der Sünde verfallenen »Welt« betrachtet wird. Theologen wie Tertullian (160 – 220) und Hieronymus (347 – 420) in der Kirche der ersten Jahrhunderte stehen für solche Sicht. Eine tiefe Skepsis gegenüber dem Bild und damit auch gegenüber dem Ästhetischen überhaupt meldet sich immer dann, wenn die vorgebliche Reinheit des Glaubens gegenüber aller als weltlich und damit verderblich empfundenen Verführung durch das Sinnliche verteidigt werden soll – so unterschiedliche Geister wie Girolamo Savonarola (1452 – 1498) und Johannes Calvin (1509 – 1564) finden hier zusammen; und es gehört zu den leidvollen Erfahrungen der Glaubensgeschichte, dass das, was subjektiv als reinster Glaubenseifer erfahren wird, sich nach außen als finsterster Fanatismus manifestieren kann – der sich der Irritation durch das Schöne dadurch entledigt, dass er es bekämpft und zu zerstören sucht.

Freilich ist dies nur die eine Seite. Das Christentum in seiner irdisch-realen Verfasstheit hat es immer verstanden, das Schöne zu integrieren. Elementarer Ausgangspunkt dafür ist die Liturgie, die, als ordnendes Gestalten von Raum und Zeit von ihrem auf sinnliche Erfahrbarkeit ausgerichteten Wesen her geradezu nach dem Ästhetischen ruft. Liturgie braucht den Raum – und der Raum ruft nach der sichtbaren Gestalt. Und Liturgie braucht die Zeit – Zeit wird gestaltet durch das Hörbare. Hier liegt der elementare Grund dafür, dass Bildende Kunst wie Musik ihren Platz in der Kirche finden konnten. Hinzu kommt, dass der christliche Glaube keine abstrakte religiöse »Theorie« ist, sondern auf historisches Geschehen rekurriert; und dieses ruft, so sehr das biblische Wort die innere Mitte des Glaubens bildet, immer nach Veranschaulichung, eben doch nach dem Bild.

Und auf das emotionale Moment, das durch die künstlerische Gestalt wie durch nichts anderes in der menschlichen Seele in Bewegung gesetzt werden kann, konnte das Christentum so wenig wie jede andere Religion verzichten.

Wenn wir dies bedenken, sehen wir, wie die Paradigmen Liturgie, Raum, Zeit, Klang, Bild einen Raum aufspannen, in dem sich das Schöne trotz aller immer wieder aufflackernder skeptischen Widerstände im Raum des Christlichen beheimaten konnte; in einem fragilen Gleichgewicht, das sich zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen und Konfessionen nach verschiedenen Seiten geneigt haben mag, aber letztlich immer in Geltung blieb. Wie enorm weit dieser Raum ist, davon legen die größten Kunstwerke der Christenheit Zeugnis ab, die ja in ihrer konkreten Gestalt gerade immer auch die Spannung zwischen kirchlich-liturgischer Zweckhaftigkeit und dem, was wir heute als ästhetische Autonomie verstehen, artikulieren – und zugleich vor Augen führen, wie diese Pole einander bedingen und wie gerade aus ihrer dialektischen Spannung der ästhetische Höchstanspruch gewonnen wird.

Immer noch aber könnte der Eindruck entstehen, dass trotz der Allgegenwärtigkeit des Schönen im Christlichen diesem dann letztlich aber doch nur eine wesentlich instrumentelle Funktion zugebilligt wird; ja, dass hier insgeheim eine Domestizierung des Schönen durch die Religion stattfindet, die ihm wohl einen weiten Raum gibt, aber letztlich darauf abzielt, es seines Grenzen sprengenden subversiven Potenzials zu berauben, es gleichsam einzuhegen

und verfügbar zu machen; dass vielleicht die christliche Kunst nicht dank, sondern womöglich eher trotz ihrer Verortung im Raum der Kirche zu dem werden konnte, was sie ist; dass letztlich womöglich die Absolutheit der ästhetischen Gestalt ein elementareres Symbol des Daseins von Mensch und Welt sei als die Botschaft des Glaubens selbst.

Hier gilt es noch einmal genauer hinzublicken. Das Schöne ist im Raum des Christlichen durchaus nicht nur das mit Skepsis betrachtete »Andere«, von dem her die chaotische Überwältigung droht; es ist auch nicht nur das den Bedingungen der conditio humana Geschuldete, dessen man sich bedient, das aber zugleich der domestizierenden Zähmung unterworfen werden muss.

Es gibt im Raum originärster christlicher Spiritualität auch ein tiefes Nachspüren nach einer inneren Affinität zwischen den Schönen und dem Kern des christlichen Glaubens selbst.

Dies begegnet uns in der Geschichte christlicher Spiritualität besonders dort, wo die Dogmen des Glaubens gerade nicht außer Geltung gesetzt, aber in tiefer personaler Resonanz wahrgenommen und, in größter geistiger Weite jenseits aller vordergründig ideologischen Konnotationen, als Raum der individuellen mystischen Erfahrung des dreifaltigen Gottes verstanden und erlebt werden.

Ein erster großer Höhepunkt »ästhetischer Theologie« (die dann diesen Namen verdient, wenn sie das Ästhetische nicht nur als akzidenziellen Punkt enthält, sondern substanziell davon getragen ist) dürfte der Entwurf des großen Unbekannten sein, der im 5. Jahrhundert vermutlich im syrischen Raum unter dem Namen Dionysius Areopagita sein Werk verfasste und dem maßgeblich die Erschließung des neuplatonischen Denkens für die christliche Theologie zu danken ist. Besonders seine Schrift *Über die himmlische Hierarchie* markiert eine Synthese aus originär christlicher Weltsicht und spätantiker symbolischer Kosmologie von stärkster spekulativer Kraft unter dem Paradigma des Ästhetischen, deren Faszination sich spätere Generationen von Theologen bis ins Hochmittelalter (und subkutan weiterwirkend bis in die Moderne) nicht zu entziehen vermochten.

Eine ähnliche Höhenlage, wenn auch unter ganz anderen geistigen und geistlichen Voraussetzungen, im Hinblick auf die Integration des Ästhetischen ins christlich Spirituelle markiert ein Jahrtausend später die Mystik des Spaniers Johannes vom Kreuz (1542 – 1591). Ihm gelingt es nicht nur, abgründigste existenzielle religiöse Erfahrung in einer dem Dichterischen angenäherten Sprache zu formulieren und zu kommunizieren – die darin gleichwohl unerhört präzise bleibt –, sondern er gibt auch der Kategorie des Schönen selbst als Modus der Beschreibung einer alles Irdische transzendierenden Letzterfahrung in der Gegenwart Gottes Raum und dies, ohne die Grenze zu pantheistischer Auflösung des Christlichen einerseits wie zur ausschließlich philosophisch-theoretischen Reflexion andererseits zu überschreiten: »… und ich werde mich in Dir sehen in Deiner Schönheit. Und ich werde Du scheinen in Deiner Schönheit, und meine Schönheit wird Deine Schönheit sein, und Deine Schönheit wird meine Schönheit sein und ich werde Du sein in Deiner Schönheit, und Du wirst ich sein in Deiner Schönheit, weil Deine Schönheit meine Schönheit sein wird.« *(Geistlicher Gesang)*

/

Dieser Text schlägt die Brücke zu einem weiteren großen theologischen Entwurf (dessen Autor ihn an zentraler Stelle zitiert und deutet), diesmal aus jüngerer Zeit, der vielleicht das ausgreifendste Konzept christlicher Theologie überhaupt ist, soweit sie die Kategorie des Ästhetischen nicht nur integriert, sondern sich zentral auf sie gründet.

Hans Urs von Balthasars (1905 – 1988) »Trilogie« mit den Teilen *Herrlichkeit, Theodramatik* und *Theologik* (1961 – 1987) unternimmt es, die gesamte Geschichte christlicher Gottesoffenbarung und ihrer theologisch-spirituellen Reflexion unter dem Blickwinkel des »Dramatischen« nachzuzeichnen; ein grandioser und geradezu extremer Gedanke, nicht zufällig von einem

Autor stammend, dessen geistige Quellen zunächst eher im Philologisch-Literarischen und Musikalischen als im eigentlich Theologischen lagen und dessen lebenslange Freundschaft wie Auseinandersetzung mit dem evangelischen Theologen Karl Barth vor allem von der gemeinsamen Begeisterung für das Werk Mozarts getragen war.

Mit unerhörter Radikalität wird hier das Ästhetische aus einem gleichsam kontingenten und fakultativen Randbereich des Theologischen zurückgeholt in dessen Mitte und in den »heißen Kern« der Theologie eingeschmolzen, wo es um die entscheidenden Fragen nach dem Ort der Welt gegenüber Gott, nach letztem Heil und Unheil geht.

/

Wir sehen, dass Händels Werk in einer Diskurstradition steht, die enorm vielschichtig ist und von fernster Vergangenheit bis in die Gegenwart reicht.

Aber noch ist die Frage unbeantwortet, wie das, was in ihm verhandelt wird, uns nun denn angeht, die wir von den Wegen und Umwegen theologischer Ästhetik im Allgemeinen doch eher unberührt sein mögen.

/

Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, die Gestalt der Bellezza in unserem Werk (die ja zunächst nichts als die Hypostasierung eines Abstraktums ist, aber gerade durch Händels der Seria ganz nahe Musik konkret personale, ja, individuelle Züge gewinnt) im Sinne der »reuigen Sünderin«, als eine Art Maria-Magdalena-Figur zu deuten.

Doch scheint komplementär dazu auch eine erweiterte Lesart möglich, die jenseits von allem letztlich vordergründig bleibenden Moralisieren einen spirituellen Kern der Sache freilegt, der bei oberflächlicher Lesart verborgen bleiben muss.
Der Ruf zur »Umkehr« nämlich, mit dem das Markusevangelium das Wirken Christi einsetzen lässt und der geradezu zu einem Markenzeichen des Christentums überhaupt wurde, bedeutet mehr und anderes, als landläufig darunter verstanden wird. In gewissem Sinne kann die Übersetzung des griechischen Wortes »Metanoia« mit »Umkehr«, wie sie sich im Laufe der Geschichte eingebürgert hat, sogar auf eine falsche Spur führen. Denn dieses deutsche Wort assoziiert ja irgendwie ein »Zurück«, ein Zurückfinden zu etwas, das schon einmal da war. »Metanoia« meint aber gerade kein »Zurück«, es bedeutet vielmehr »Um-Denken« im Sinne von Veränderung, neuem Denken, Umwandlung des Denkens im Sinne eines Darüber-Hinaus, als Streben nach einem Zustand, der gerade vorher nicht schon einmal da war. Von hier aus eröffnet sich der Weg zu einem tieferen Verständnis dessen, worum es letztlich auch in Händels Werk gehen mag.

Dazu ist noch einmal ein Blick aus einer wiederum gänzlich anderen Perspektive vonnöten.

/

Alles Schöne in der Welt ist vergänglich. Diese so simple wie unwiderlegliche Wahrheit lautet in der nüchternen Sprache der Physik ausgedrückt: Der zweite Hauptsatz der Thermodynamik regiert die Welt; und die Folge davon ist, dass alle hoch differenzierte Ordnung komplexer Systeme auf lange Sicht zerfällt und sich einem »Zustand maximaler Wahrscheinlichkeit« annähert. Banaler ausgedrückt: Alles in der Welt wird tendenziell immer »unordentlicher«; und damit ist das Urteil auch über das Schöne in Gestalt der Kunst gesprochen.

Zugleich aber ist es eine unausrottbare Erfahrung rational scheinbar unbegründbarer, aber unmittelbarer und unwiderleglicher Evidenz, dass uns im Schönen etwas begegnet, das nach unendlicher zeitlicher Dauer nicht nur strebt, sondern von ihr geradezu Zeugnis ablegt. Und dennoch ist die konkrete Schönheit, sei es die der menschlichen Person oder letztlich auch die des Kunstwerkes, dem Vergehen unterworfen.

Diese Aporie ist vordergründig nicht auflösbar. Man kann versuchen, ihr, die Realität leugnend, zu entgehen, indem man sich an den gegenwärtigen Augenblick klammert – und damit auch die Zeit leugnet, die ja der Aktionsraum der Vergänglichkeit ist. Damit erläge man genau jener mephistophelischen Versuchung des »Verweile doch …«, der Goethes Faust, als er daran geht, seinen Pakt mit dem Teufel zu schließen, gerade nicht verfallen will.

Als große Alternative dazu aber könnte man die Zeitverfallenheit des Schönen verstehen als Möglichkeit ewiger Verwandlung, die vordergründig Untergang bedeuten mag – diesen aber transzendiert, da die Schönheit auch gelesen werden kann als Ausdruck und Verwirklichung von etwas Absolutem, da es die Welt selbst in ihrer Relativität zugleich trägt und transzendiert. Indem das Schöne sich der Transzendenz öffnet, dabei Zeit und Vergänglichkeit erkennt und akzeptiert, fände es den Weg zu einer wahren »Metanoia«, einem neuen Denken, das die Akzeptanz von Veränderlichkeit in Untergang und Neuschaffung zugleich bedeutete – und damit die Gründung in einem Unvergänglichen, in dem Wandlung und Dauer keine einander ausschließenden Gegensätze wären, sondern Ausdruck einer Totalität, die das Schöne nicht einfach relativierte, sondern gerade in der Bejahung der Wandlungsfähigkeit auch dem »Augenblick«, gerade in seiner Vergänglichkeit und Zeitverfallenheit, überdauernden Wert zuspräche; nicht in unveränderlicher Statik, sondern in ewiger Prozessualität, in der jeder vergängliche Augenblick als deren Konstitutivum von unendlicher Kostbarkeit bleibend aufgehoben wäre.

Ob solches Verständnis des Schönen in seiner Relation zum Absoluten dem Subjekt heute zugänglich wird in den tradierten Chiffren überkommener Religion, in der Vorstellung einer pantheistischen Einheit oder in der Logik nur subjektiv evidenter (aber für den Einzelnen deshalb nicht weniger relevanter) spiritueller Konstrukte – all das bleibt zum Glück im Kunstwerk selbst unentschieden. »Zum Glück« ist zu sagen, denn sonst würde aus Kunst Ideologie. Da dies aber nicht geschieht, vermag diese Kunst in ihren offenen und zugleich tiefgründigen Optionen den Weg existenzieller Freiheit zu weisen; wird als Spiegel und Movens individuellen Weltverhältnisses zum Resonanzraum menschlicher Selbstdefinition und zugleich zur Quelle ungeteilten, das Nachdenken bewegenden Genusses.

Kein Frewd ist ohne Schmertz / Kein Wollust ohne Klagen /

Kein Stand / kein Ort / kein Mensch / ist seines Creutzes frey /

Wo schöne Rosen blühn / stehn scharffe Dorn darbey.

Wer aussen lacht / hat offt im Hertzen tausend Plagen /

Wer hoch in Ehren sitzt / muß hohe Sorgen tragen /

Wer ist der Reichthvmbacht / vnd loß von Kummer sey?

Wer auch kein Kummer hat / fühlt doch / wie mancherley

Trawr Würmlin seine Seel vnnd matte Sinn durchnagen.

Ich sag es offenbahr / so lang der Sonnen-Liecht

Vom Hi iel hat beſtralt / mein bleiches Angesicht /

Iſt mir noch nie ein Tag / der gantz ohn Angſt / bescheret!

O Welt du Thränen Thal! recht Seelig wird geschätzt /

Der / eh Er einen Fuß hin auff die Erden setzt /

Bald auß der Mutter Schoß ins Himmels Luſthauß fähret!

GEGENWART IN DER VERGANGENHEIT

DAS LEITUNGSTEAM IM GESPRÄCH

Ronny Dietrich

»Ein Sachse ist in Rom angekommen, ein hervorragender Cembalist und Komponist, welcher heute auf der Orgel in der Kirche S. Giovanni ein Glanzstück seiner Kunst vorgelegt hat, das alle Hörer in Erstaunen versetzt hat.« Mit dieser Tagebucheintragung hielt der Chronist Francesco Valesio am 14. Januar 1707 das Eintreffen Georg Friedrich Händels in der Ewigen Stadt fest; doch war dieser im Spätherbst des Jahres 1706 nicht nach Italien aufgebrochen, um als Virtuose zu reüssieren, sondern um sich als Opernkomponist zu etablieren. Florenz und Venedig boten dem 21-jährigen, der sich in Hamburg an der Oper auf dem Gänsemarkt die ersten Sporen verdient hatte, das ideale Betätigungsfeld.

In Rom hingegen waren Opernaufführungen durch päpstliches Dekret verboten. Das Erdbeben, das 1703 Mittelitalien heimgesucht hatte, war Anlass gewesen, das Verbot einer als lasterhaft betrachteten Kunst zu bekräftigen. Dennoch blühte die Musikpflege in Rom dank einiger wohlhabender Mäzene, darunter Kardinal Benedetto Pamphilj, einem klerikalen Opernenthusiasten, der zuerst auf den jungen Deutschen aufmerksam wurde und schon bald dessen kompositorischen Fähigkeiten entdeckte. Ihm ist der Auftrag zu Händels erstem Oratorium, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, zu verdanken, wozu er selbst den Text verfasste.

Die Gattung des italienischen Oratoriums diente seit dem Ende des 17. Jahrhunderts als brauchbarer Ersatz für die Oper überall dort, wo dramatische Darstellungen verboten waren oder zu Zeiten des kirchlichen Jahres, wie etwa die Fastenzeit, in denen sie als unpassend empfunden wurden. Die frühesten Oratorien wurden in lateinischer Sprache gesungen, doch bildete sich daneben auch das volkssprachliche Oratorium heraus, das sich im Laufe seiner hundertjährigen Geschichte immer mehr der Oper angenähert hatte. Das ursprüngliche epische Element der Gattung, der z. B. vom Evangelisten vorgetragene verbindende Erzähltext, war am Ende des Jahrhunderts einer vollständigen Dramatisierung der Handlung gewichen. Die Aufführungen hatten sich vom Betsaal (»oratorio«) in die Paläste oder Theater verlagert.

Obwohl keinerlei Belege überliefert sind, ist anzunehmen, dass Händels Oratorium, dessen Direktionspartitur am 14. Mai 1707 fertiggestellt worden war, kurz darauf im Teatro des Collegio Clementino zur Uraufführung gelangte. Welchen Stellenwert der Komponist selbst diesem Werk beimaß, lässt sich aus dem Um-

stand ableiten, dass Händel sich im Laufe seines Lebens immer wieder mit diesem Oratorium beschäftigte: Einige der schönsten Arien übernahm er in spätere Opern; so stammt etwa die nachmals als »Lascia ch'io pianga« berühmt gewordene Arie aus der Oper *Rinaldo* diesem Frühwerk, aber auch in *Agrippina* begegnen wir einigen Arien aus *II trionfo* wieder. Anfang April 1737 wurde das Oratorium in einer umgearbeiteten und erweiterten Fassung unter dem Titel *Il trionfo del Tempo e della Verità* in London aufgeführt. Die letzte Fassung – *The Triumph of Time and Truth* –, für die der Pfarrer Thomas Morell den englischen Text geliefert hatte, gelangte 1757 in London in Covent Garden zur Aufführung und sollte das letzte Werk des damals bereits erblindeten Komponisten bleiben.

Marc Minkowski, der sich mit dem Werk vor mehr als 20 Jahren das erste Mal auseinandergesetzt hat, nennt es unbegreiflich, wie Händel schon in diesem frühen Werk seine volle Meisterschaft entfaltet. Zwischen *II trionfo* und den sogenannten großen Meisterwerken gibt es keinen qualitativen Unterschied. Sie unterscheiden sich nur in der zeitlichen Ausdehnung. So beträgt etwa der Umfang der Arien in *Giulio Cesare* das zwei- bis dreifache an Länge, doch gerade in der miniaturartigen Konzentration liegen der Reiz und die Meisterschaft des *Trionfo*. Als 22-Jähriger kaum in Italien angekommen, verband Händel die Schreibweise eines Corelli oder Scarlatti mit seinem eigenen Stil und fand – sich an der Konvention orientierend – zu völlig selbstständiger wie neuartiger Aussage. So erweiterte er in jenen Arien, die vom römischen Prinzip des Concerto grosso Gebrauch machen, das herkömmliche Concertino aus zwei Geigen und Violonello um zwei konzertierende Oboen und verband damit die deutsche Holzbläsertradition mit den Effekten des römischen Streichorchesters. In zwei Arien treten außerdem zwei Blockflöten hinzu. Aus diesem für unsere Begriffe kleinen Instrumentarium zaubert er durch immer wieder neue Kombinationen von Stimmen und Instrumenten unglaubliche Farben hervor, ebenso wie er der damals üblichen Da capo-Form der Arien eine ungeheure Vielfalt abgewinnt, indem er sie ganz aus dem Text bzw. seiner oft verblüffenden Interpretation der Texte heraus gestaltet.

Zu den Besonderheiten des Werkes gehören auch die beiden Quartette, eine Form, die man im Oratorium der damaligen Zeit sonst nicht findet. Vor allem das zweite Quartett, »Voglio tempo«, in dem Bellezza mit einem langgehaltenen Ton gleichsam die Zeit anzuhalten versucht, ist von einer dramatischen Schlagkraft, die ihresgleichen sucht. Es erinnert an das Quartett aus Mozarts *Idomeneo*, das gleichfalls innerhalb dieser Oper einen absoluten Höhepunkt bildet und auch dieselben Stimmfächer aufweist. Dass Händel sich für diese Stimmkombination entschied, mag mit den zur Verfügung stehenden Sängern zusammengehangen haben, ist aber insofern ungewöhnlich, als der Part von Tempo üblicherweise – man denke etwa an Monteverdis Ulisse – mit einem Bass besetzt wurde.

Einzigartig innerhalb Händels Schaffen ist die letzte Arie Bellezzas, »Tu, del ciel ministro eletto«, in der die Musik gleichsam zum Stillstand kommt und eine große Traurigkeit verbreitet, die man bei dem scheinbaren »happy end« – Bellezzas Bekehrung zu den wahren Tugenden – nun gerade nicht erwarten würde. Und Händel verstärkt seinen musikalischen Kommentar zu diesem Ende noch dadurch, dass er diese Arie zwar in A-Dur notiert, realiter jedoch E-Dur erklingt, jene Tonart, die nach dem damaligen Verständnis »eine verzweiflungsvolle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol ausdrucket; ist vor Hülff= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, dass es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.« (Johann Mattheson, 1711)

Die Frage nach der szenischen Realisierbarkeit oratorischer Kompositionen Händels reicht bis in die Entstehungszeit dieser Werke zurück, die Diskussionen über das Für und Wider bis in unsere Zeit. Gehen die meisten seiner Oratorien auf Geschichten des Alten Testamentes zurück, so bildet *II trionfo del Tempo e del Disinganno* auch

hierin eine Ausnahme. Für Jürgen Flimm verbirgt sich hinter der barocken Bilderfülle, den biblischen Gleichnissen und Reflexionen eine handfeste Diskussion von umwerfender Aktualität. Die Standpunkte, die hier stellvertretend von den Allegorien Schönheit, Vergnügen, Enttäuschung und Zeit bezogen und mit hoher rhetorischer Kunst verteidigt werden, stehen mit jener Gleichberechtigung nebeneinander, die bei jeglicher Auseinandersetzung um die Sinn- und Seinsfragen des menschlichen Lebens letztendlich zu keiner befriedigenden Lösung führen. Die Antwort des Barock darauf war die Flucht in die Melancholie, wir nennen das heute Depression.

Die interessanteste Frage aber, die hier sozusagen unter dem Strich thematisiert wird, ist jene nach dem Sinn des Festhaltens an starren, einmal bezogenen Positionen, die keine Handlungsspielräume mehr zulassen und radikal darauf bestehen, die einzig mögliche Wahrheit zu repräsentieren. Bellezza steht im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung, sie gilt es zu bekehren. Mit raffinierter Psychologie führen die Autoren sie gleich zu Beginn als eine über ihre Vergänglichkeit nachdenkende Figur ein, womit sie sich von der Allegorie entfernt und mit ihren Zweifeln zugleich als dankbares Opfer für allfällige Manipulationen exponiert wird. Eine Situation entsteht, wie wir sie beispielsweise in jeder x-beliebigen Bar zu fortgeschrittener Stunde erleben können. Man hat einen schönen Abend vielleicht in einem Konzert verbracht, gut gegessen, das eine oder andere Glas Wein getrunken, und unversehens weicht die Euphorie melancholischer Nachdenklichkeit. Von hier nimmt die Inszenierung ihren Ausgangspunkt, die in den späten vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist, einer jener vielen Epochen, die nach Jahren der existenziellen Bedrohung neue Orientierung suchen, aber auch dem Amüsierbedürfnis vermehrt Rechnung tragen.

Erich Wonder hat hierfür einen Raum entworfen, der an die 1927 eröffnete Brasserie »La Coupole« im Pariser Stadtteil Montparnasse erinnert, die mit ihren 800 Quadratmetern, Hunderten von Sitzplätzen und Stehgelegenheiten an der ausladenden Bar Vorbild wurde für die heute europaweit gefragten sogenannten XXL-Restaurants, die viel mehr sind als nur Stätten der Nahrungsaufnahme. Man kommt zum Sehen und Gesehenwerden, Schau- und Flirtmöglichkeiten bieten sich en masse, die Menge der Ansprechpartner ist immens. Keiner bleibt lange alleine.

Solcherart atmosphärisch aufgeladene Großrestaurants verquirlen gesellschaftliche Schichten, sorgen für Egalité und die vermeintliche Erlösung aus der Einsamkeit. Dieses Ambiente ermöglicht auf einer zweiten Ebene – der der Gäste –, die Auseinandersetzung zwischen Bellezza, Piacere, Disinganno und Tempo theatralisch zu verstärken, zu kommentieren oder zu kontrapunktieren, denn bei aller inneren Dramatik der vorgeführten Diskussion stellt sich eine »Handlung« im herkömmlichen Sinne nicht her.

Die psychologischen Strategien, die von beiden Parteien angewendet werden, um Bellezza auf ihre Seite zu ziehen, lassen etwa an die Stücke eines Jean Anouilh denken, von dem der bedenkenswerte Satz stammt: »Die Stimme des Gewissens wäre ein besserer Berater, wenn ihr nicht immerzu souffliert würde, was sie sagen soll.« Reflektierende Arien, wie man sie in einem Oratorium in der Mehrzahl erwarten würde, gibt es in *Il trionfo* nur zu Beginn und am Ende. In den übrigen Rezitativen und Arien wird die psychologische Kriegsführung konsequent vorangetrieben, jedes Argument aus dem vorhergehenden entwickelt. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung aber führt Händel eine überraschende Lösung herbei, indem er die Macht der Musik wirksam werden lässt. Zu Piaceres Arie »Lascia la spina«, in der sie Bellezza einmal mehr dazu auffordert, sich das Leben nicht unnötig schwer zu machen, schreibt Händel eine Musik, die die Textaussage völlig unterläuft und in ihr Gegenteil verkehrt. Die abgrundtiefe Traurigkeit, die diesen Tönen entströmt, weiß um die Vergänglichkeit und offenbart die Wahrheit. So bekennt dann auch Bellezza im folgenden Rezitativ: »Con troppo

chiare note la Veritä mi chiama« – und »mit diesen klaren Tönen« kann nur die Musik gemeint sein. Sie wendet sich von Piacere ab, wiewohl Auslöser des Gesinnungswandels, und beginnt Fragen zu stellen in der Hoffnung, einen für sie gangbaren Weg zu finden. Disinganno und Tempo aber nutzen diese Gelegenheit, Bellezza ihre Wahrheit aufzuzwingen.

So groß die Versuchung auch sein mag, den in den Gesangstexten von Händels Oratorium angesprochenen Bildern nachzugeben, so verkehrt wäre es, diese auf der Bühne zu doppeln. Zum einen werden sie schon durch Händels Musik unüberbietbar aufgegriffen, zum anderen besteht der Reiz darin, die Modernität des Stückes aufzuzeigen. Gleichwohl soll aber auch der barocken Entstehungszeit Rechnung getragen werden, die mit dem Auftritt Händels als Orgelspieler konkret thematisiert wird – eine Hommage des Librettisten an den jungen Virtuosen. Mit den Kostümen der Protagonisten wird der Sprung vom 20. ins 18. Jahrhundert bewerkstelligt, der sich ebenso direkt vollziehen soll wie Händel aus der Welt der Allegorien in sein eigenes Zeitalter wechselt, während die Gäste – konkrete wie absurde Figuren – den Verlauf des Geschehens atmosphärisch unterstützen sollen.

Was sind wir Menschen doch! Ein Wonhauß gri ier Schmertzẽ?

Ein Baal des falschen Glücks / ein Irrliecht dieser zeit /

Ein Schawplatz aller Angst / vnnd Widerwertigkeit /

Ein bald verschmeltzter Schnee / vnd abgebrante Kertzen /

Diß Leben fleucht darvon wie ein Geschwätz vnd Schertzen.

Die vor vns abgelegt des schwachen Leibes kleid /

Vnd in das Todten Buch der grossen Sterbligkeit

Längst eingeschrieben sind; sind vns auß Sinn' vnd Hertzen:

Gleich wie ein eitel Traum leicht auß der acht hinfält /

Vnd wie ein Strom verfleust / den keine Macht auffhelt;

So muß auch vnser Nahm / Lob / Ehr vnd Ruhm verschwinden.

Was jtzund Athem holt; fält vnversehns dahin;

Was nach vns kompt / wird auch der Todt ins Grab hinzihn /

So werden wir verjagt gleich wie ein Rauch von Winden.

CARPE DIEM

Jürgen Flimm

Ich gebe gerne zu, dass ich bis vor einigen Jahren noch keine Kenntnis von diesem ersten Oratorium des überaus jungen Georg Friedrich Händel hatte. Der Dirigent Nikolaus Harnoncourt und ich hatten uns damals anderes ausgedacht, wir wollten in Zürich Joseph Haydns *Armida* auf die Bühne bringen, ein zauberhaftes Stück von der Zauberin Armida, ein Stoff von Ariost, der viele Komponisten dieser Zeit angeregt hat. Eine seltene Oper.

Wir hatten fleißig gearbeitet und bereiteten endlich eine Bauprobe vor, wollten uns also vergewissern, ob unser Bühnenbild im rechten Maß und Wirkung auf die Bühne gebracht werden könnte. Da allerdings erreichte mich ganz plötzlich die Nachricht, dass Maestro Harnoncourt sich aus gesundheitlichen Gründen leider nicht mehr in der Lage sah, die Aufführung mit uns zu erarbeiten. Wir gerieten in große Not, so verschwand die schöne *Armida* auf Nimmerwiedersehen. Wie schade.

Was also tun? Eifrig suchten wir nach anderen Möglichkeiten. Schließlich ergab sich nach vielen nervösen Wochen ein Ausweg aus dieser Malaise: Marc Minkowski, der berühmte französische Dirigent, hatte überraschenderweise noch eine Lücke in seinem sonst so gefüllten Kalender gefunden. Er schlug Georg Friedrich Händels *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* vor, das wenige von uns allein durch die berühmte Arie »Lascia la spina« kannten.

Wie aber sollte man solch ein Oratorium auf die Bühne bringen, handlungsarm und deklamatorisch? Ich vertiefte mich also in dieses wunderbare Musikstück, hörte es mir wieder und wieder an. Der junge Händel, der am Anfang einer großen Karriere stand, hat es hier schon zu einer unvergleichlichen kompositorischen Meisterschaft gebracht.

Als er im Herbst 1706 nach Italien kam, mag er verblüfft gewesen sein, zu erfahren, dass durch päpstliches Dekret alle Opernaufführungen in Rom generell verboten waren. Um dennoch seine kompositorische Meisterschaft zu Gehör zu bringen, schrieb er nach einem Text des kunstsinnigen Kardinals Pamphilj dieses Oratorium. In diesem Libretto streiten sich – wie es in der Zeit üblich war – allegorische Figuren um nichts weniger als den Sinn des Lebens: Bestimmt unser lebenslanger Weg die Furcht vor dem unausweichlichen Ende, eben dem Tod? Oder leben wir im Bewusstsein, jeden Moment stattdessen zu genießen, carpe diem! Ein aufregender Text, wie ich fand und

auch zeitgenössisch dazu. Mehr also als lediglich musealer Disput.

Wie aber bringt man solches auf die Bühne? Ein barockes Ambiente auf der Szene ist sehr schwer darstellbar, bloßes Nachstellen alter Abbildungen und Bewegungsabläufe führt in eine Sackgasse. Aber doch waren die Gespräche der Allegorien uns sehr vertraut? Ähnelten sie nicht unseren eigenen Debatten, die wir alle so oft miteinander bei geselligen Gelegenheiten oft bis ins Morgengrauen geführt hatten? Warum also das Stück nicht in einem Restaurant ansiedeln, nach einem Konzert oder einer Opernaufführung, wo wir, angeregt von den Bühnenkunstwerken, uns oft genug in heftige Auseinandersetzungen verwickelt hatten. Wir konnten Teile unseres *Armida*-Bühnenbilds tatsächlich benutzen, das durch neue Ideen, wie die lange Bar, die an Kubricks *Shining* erinnern sollte, vervollständigt wurden.

Bald war uns klar, dass es sich um ein ganz besonderes Restaurant handeln musste, das sich in der langen Nacht anderen Einflüssen öffnen sollte. Merkwürdige und wundersame Gäste kamen und gingen und kommentierten auf sehr freie Weise den intelligenten Diskurs der vier Allegorien, den Diskurs von Bellezza und Tempo und Disinganno und Piacere.

Wir hatten freilich nur kurze Probenzeit, Marc Minkowskis Kalender ließ nicht mehr zu. Und dennoch wurde die Auseinandersetzung mit Pamphiljs Argumenten und Händels enormer Musik zu einer Bereicherung und unvergesslichen Arbeit, die zudem von einem überaus großen Erfolg von Kritik und Publikum belohnt wurde.

Mein offt besturmbtes Schiff der grimmen winde spiell /

Der frechen wellen baall / das schier die flutt getrennet /

Das vber klip auf klip / vndt schaum / vndt sandt gerennet;

Kombt vor der zeit an port / den meine Seele will.

Offt wen vns schwartze nacht im mittag vberfiell:

Hatt der geschwinde plitz die Seegel schier verbrennet!

Wie offt hab ich den Windt / vndt Nord vndt Sudt verkennet!

Wie schadthafft ist der Mast / Stewr-ruder / Schwerdt vnd Kiell.

Steig aus du müder Geist! steig aus! wir sindt am Lande!

Was grawt dir für dem portt / itzt wirstu aller bande

Vndt angst / vndt herber pein / vndt schwerer schmertzen los.

Ade / verfluchte welt: du see voll rawer stürme:

Glück zu mein vaterlandt / das stätte ruh' im schirme

Vnd schutz vndt friden hält / du ewiglichtes schlos.

ZEITTAFEL

Der »deutsche« und der »italienische« Händel 1685 – 1712

1685
Am 23. Februar wird Georg Friedrich Händel in Halle an der Saale als Sohn des Wundarztes und Chirurgen Georg Händel und seiner zweiten Frau Dorothea geboren. Die Taufe findet am folgenden Tag in der Liebfrauenkirche statt.

1697
Bei Friedrich Wilhelm Zachow, dem Organisten der Liebfrauenkirche und Direktor der Hallenser Kirchenmusik, beginnt Händel mit dem Clavier- und Kompositionsunterricht. Zachow vermittelt dem musikalisch enorm talentierten Händel solide Grundlagen des Instrumentalspiels (zu Orgel und Cembalo tritt bald auch die Violine) sowie verschiedene kompositorische Techniken; zudem besitzt er eine umfangreiche Musikaliensammlung, die Händel für ausgiebige Studien nutzt.

1698
Händel reist erstmals nach Berlin, wo er womöglich mit den dort wirkenden italienischen Opernkomponisten zusammentrifft.

1699
Das erste überlieferte Musikstück Händels, ein Triosonaten-Satz, entsteht.

1702
Am 10. Februar immatrikuliert sich Händel an der neugegründeten Universität Halle – welche Fakultät er wählt, ist nicht bekannt. Im März wird er zum Organisten der Hallenser Domkirche bestellt, an der er des Öfteren bereits vertretungsweise die Orgel gespielt hatte.

1703
Händel lernt den um vier Jahre älteren Georg Philipp Telemann kennen, der zu dieser Zeit, obwohl eigentlich Jura-Student, dem Musikleben Leipzigs wichtige Impulse gibt. Zwischen den beiden Musikern entwickelt sich eine lebenslange Freundschaft.
Im Sommer reist Händel nach Hamburg, wo sich am Gänsemarkt ein gleichermaßen funktionierendes wie künstlerisch leistungsfähiges Opernhaus befindet. Mit Johann Mattheson – teils Freund, teils Konkurrent – begibt er sich nach Lübeck zum berühmten Orgelmeister Dieterich Buxtehude.

1704
Händel spielt im Orchester der Hamburger Oper Violine und Cembalo. Eine Auseinandersetzung mit Mattheson während einer Opernvorstellung entlädt sich in einem handfesten Streit. Händel komponiert zu dieser Zeit nach eigenen Aussagen »wie der Teufel«.

1705
Die ersten Opernwerke Händels, in deutscher Sprache verfasst, werden in Hamburg aufgeführt. Ästhetisch orientiert er sich dabei an Reinhard Keiser, dem führenden deutschen Opernkomponisten und bis 1704 Direktor des Hauses am Gänsemarkt. Am 8. Januar hat zunächst *Almira* Premiere, am 25. Februar folgt *Nero*.

1706
Im Sommer reist Händel nach Italien. Die erste Station ist Florenz, wo er – wohl auf Einladung von Ferdinando de' Medici – die Möglichkeit erhält, in zahlreichen Konzerten sein Können als Komponist und Tasteninstrumentspieler unter Beweis zu stellen. Auch die reichhaltige Musikbibliothek im Hause Medici fesselt sein Interesse.

1707
Am 14. Januar trifft Händel in Rom ein. Hier kommt er in Kontakt mit bedeutenden Mäzenen, die enorme Summen investierten, um das Musikleben der »Ewigen Stadt« möglichst glänzend zu gestalten. Die drei Kardinäle Carlo Colonna, Benedetto Pamphilj und Pietro Ottoboni sowie der Marchese Francesco Ruspoli fördern den jungen deutschen Komponisten, dessen außergewöhnliche Begabung offensichtlich ist, nach Kräften. Durch die Bekanntschaft mit Arcangelo Corelli sowie mit Alessandro und Domenico Scarlatti, aber auch durch sein intensiv betriebenes Studium der römischen Oratorien- und Kirchenmusik wird Händel mit dem europaweit

bestimmenden italienischen Stil zunehmend vertraut.
Die Psalmvertonung *Dixit Dominus* ist Händels erste geistliche Komposition. Sie ist Teil eines größeren Korpus von Werken, die im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum Fest der Heiligen Jungfrau vom Berg Carmel stehen und die Mitte Juli in der Kirche Santa Maria di Monte Santo in Rom erklingen. Wahrscheinlich im Mai oder Juni wird Händels erstes Oratorium, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, erstmals aufgeführt. Im Haus des Marchese Ruspoli, wo Händel Quartier gefunden hat, komponiert er zahlreiche italienische Kantaten, u. a. das großformatige Stück *Clori, Tirsi e Fileno*. Im Herbst reist er zur Premiere seiner Oper *Rodrigo* nach Florenz, die im November im Theater in der Via del Cocomero zu sehen und zu hören ist.

1708
Spätestens im Februar ist Händel wieder in Rom. Im April wird sein zweites Oratorium, *La Resurrezione*, in dem von Ruspoli bewohnten Palazzo Bonelli mit großem personellen wie materiellen Aufwand dargeboten. Im Frühsommer reist Händel weiter nach Neapel, wo Mitte Juli seine »Serenata a tre« *Aci, Galatea e Polifemo* anlässlich von Hochzeitsfeierlichkeiten der Herzogsfamilie Sanseverino zur Aufführung gelangt. Danach kehrt Händel wieder nach Rom zurück, um für Ruspoli weitere Kantaten und Instrumentalwerke zu schreiben.

1709
Venedig ist Händels letzte Station in Italien. Am 26. Dezember kommt mit *Agrippina* am Teatro San Giovanni Crisistomo Händels bislang umfangreichstes und künstlerisch gewichtigstes Opernwerk zur Aufführung. Eine frühere Reise nach Venedig, wohl über Florenz, ist anzunehmen.

1710
Händel kehrt nach Deutschland zurück. Ein Empfehlungsschreiben von Ferdinando de' Medici an Karl von Neuburg, den Statthalter von Tirol, führt ihn zunächst nach Innsbruck. Da man am dortigen Hof keine Verwendung für den inzwischen bereits recht prominenten jungen Komponisten findet, reist er weiter nach Norden. Im Juni ist Händel in Hannover, wo er zum Kapellmeister von Kurfürst Georg Ludwig, dem späteren König Georg I. von England, ernannt wird. Zu dieser Zeit vollendet Händel seine große Kantate *Apollo e Dafne*. Im August besucht er Düsseldorf, im November reist er über die Niederlande erstmals nach London, seine spätere Wahlheimat.

1711
Im Februar hat Händels Oper *Rinaldo* Premiere am Londoner Queen's Theatre – der Erfolg des Werkes ist außergewöhnlich. Nach Beendigung der Opernsaison begibt er sich auf den Weg zu seinem Dienstherrn nach Hannover; Zwischenstopp macht er bei Johann Wilhelm, dem Kurfürsten von der Pfalz, in Düsseldorf.

1712
Händel bittet den Kurfürsten, erneut nach England reisen zu dürfen. Georg Ludwig erlaubt es ihm unter der Bedingung, »sich nach Verlauf einer geziemenden Zeit wieder einzustellen« (nach John Mainwaring: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, London 1960). Zur neuen Opernspielzeit, die Ende Januar eine Wiederaufnahme von *Rinaldo* bringt, ist Händel wieder in London. Nach Deutschland wird er bis 1719 nicht zurückkehren.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

HANDLUNG

ERSTER TEIL

Bellezza (Die Schönheit) betrachtet sich wohlgefällig im Spiegel, weiß jedoch, dass ihre Schönheit eines Tages vergehen wird. Piacere (Das Vergnügen) heitert sie auf und verspricht ihr ewige Schönheit, wenn sie nur dem Vergnügen die Treue hält. Bellezza schwört, sie nie zu verlassen und sich andernfalls einer schweren Strafe auszusetzen.

Piacere warnt vor der Zersetzungskraft unnützer Sorgen, da mischen sich Tempo (Die Zeit) und Disinganno (Die Ent-Täuschung) in das Gespräch. Sie wollen gemeinsam die Vergänglichkeit der Schönheit offenlegen, die schnell wie eine Blume welke. Piacere fordert sie zu einem Wettstreit heraus; Bellezza ist nun überzeugt davon, dass die Zeit ihrer Schönheit nichts anhaben kann.

In rascher Folge wechseln die Argumente: Tempo verweist darauf, dass man nur die Gräber öffnen müsse, um sich vom Verfall der Schönheit zu überzeugen; Bellezza und Piacere betrachten es als eitle Verschwendung, sich schon in jungen Jahren mit dem Gedanken an den Tod auseinanderzusetzen. Disinganno setzt der Begrenztheit des irdischen Lebens die Unendlichkeit der Zeit gegenüber. Piacere nennt die Zeit einen unliebsamen Faktor, den man ignorieren müsse, um sich des Lebens erfreuen zu können.

Tempo und Disinganno führen ins Feld, dass es in der Natur des Menschen liegt, sich zu zerstören, während die Zeit sich stets erneuert.

Der nachdenklich gewordenen Bellezza führt Piacere alle nur erdenklichen Vergnügungen vor Augen. Unerwartete Unterstützung erhält sie, als ein anmutiger Jüngling mit verführerischen Klängen an die unvergängliche Schönheit der Musik erinnert. Bellezza ist überzeugt davon, dass die Zeit ihr dieses Vergnügen niemals rauben kann, doch erneut gelingt es den beiden Widersachern, Zweifel

zu wecken: Wenn Bellezza das Vergehen der Zeit auf Erden nicht akzeptieren wolle, solle sie sich wenigstens um ihr Seelenheil in der Ewigkeit bemühen, bevor es zu spät ist.

Verunsichert stimmt Bellezza dem Vorschlag zu, sich die Wahrheit, als deren Vertreter sich Tempo und Disinganno bezeichnen, wenigstens einmal vor Augen führen zu lassen, um sich selbst davon zu überzeugen, dass dort das wahre Vergnügen zu finden sei. Vergeblich warnt Piacere davor.

ZWEITER TEIL

Tempo fordert Bellezza auf, in den Spiegel der Wahrheit zu blicken; Piacere hingegen bittet sie inständig, die Augen davor zu schließen. Tempo belehrt sie darüber, dass ihr Leben in drei Abschnitte geteilt sei: Die Vergangenheit, die sie unnütz verschwendet habe, die Gegenwart, die im selben Moment vorübergehe, und die Zukunft, die ihr verborgen bleibe, wenn sie sich der Wahrheit entziehe.

Bellezza kann an diesen Ausführungen nichts Vergnügliches finden, macht sich aber Gedanken über ihre Zukunft, die ihr plötzlich bedrohlich erscheint. Aufgebracht erinnert Piacere sie an ihren Schwur, ein schlimmes Los auf sich zu nehmen, wenn sie dem Vergnügen abschwört.

Bellezza kann sich nicht entscheiden und wünscht sich die Möglichkeit, einen Kompromiss zu schließen. Zwei Herzen möchte sie in ihrer Brust haben, um eines dem Vergnügen, das andere der Reue zu überlassen. Tempo und Disinganno nutzen ihre Verunsicherung und schildern in eindringlichen Bildern die Vorteile eines tugendhaften Lebens. Auch für Bellezza sei es noch nicht zu spät, ihren bisherigen Weg zu ändern und ihre Fehler zu bereuen.

Bellezza verlangt Zeit, um sich entscheiden zu können. Aber die Zeit – so Tempo – sei ja bei ihr. Verzweifelt sucht Bellezza nach einem Ausweg, doch die Antworten Disingannos auf ihre Fragen rauben ihr jegliche Illusion.

Noch einmal bittet Piacere sie, sich das Leben nicht unnötig schwer zu machen, da die Zeit sie ohnehin einholen wird; doch der traurige Ton, in dem diese Bitte vorgetragen wird, führt die Entscheidung herbei: Bellezza will ihr bisheriges Leben ändern, um in der Stunde des Todes ohne Reue vor Gott zu treten. Sie übergibt sich der Führung von Tempo und Disinganno.

Ihre Schönheit scheint ihr nun verwerflich; sie entledigt sich ihres Schmuckes, verlangt nach einem Bußgewand und verwünscht den Umstand, das Vergnügen jemals kennengelernt zu haben. Wütend enteilt Piacere.

Bellezza ist entschlossen, ihr Leben als Nonne in einem abgelegenen Kloster einsam zu beenden. Sie bittet den Himmel um Beistand.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Oratorium in zwei Teilen
Libretto von Benedetto Pamphilj (1653–1730)
Übertragung ins Deutsche von Ronny Dietrich und Markus Wyler
Musik von Georg Friedrich Händel (1685–1759)

LIBRETTO

ERSTER TEIL

SONATA DEL OUVERTURA

NR 1 – ARIA

BELLEZZA
Getreuer Spiegel, in dir sehe ich
die Pracht meiner Jahre;
doch eines Tages werde ich mich verändern.

Du wirst immer bleiben, wie du bist,
ich aber, so wie ich mich in dir sehe,
werde nicht immer so schön sein.

Getreuer Spiegel, in dir sehe ich …

NR. 1A – RECITATIVO

PIACERE
Ich, die ich das Vergnügen bin, schwöre dir,
dass du immer schön sein wirst.

BELLEZZA
Und ich, die ich die Schönheit bin, schwöre,
dich nicht zu verlassen.
Und wenn ich es an Treue mangeln lasse,
soll schlimmer Schmerz mein Los sein.

NR. 2 – ARIA

PIACERE
Düsterer Sinn und schwarzer Schmerz
kommen niemals, um allein zu sein,
denn aus einem entstehen tausend andere.

Wer ihre Herrschaft
über die Gedanken nicht bannt,
wird keinen glücklichen Tag erleben.

Düsterer Sinn und schwarzer Schmerz …

NR. 2A – RECITATIVO

TEMPO
Und ich, der ich die Zeit bin …

DISINGANNO
… vereint mit der Ent-Täuschung …

TEMPO
… werde aufdecken,
dass Schönheit eine Blume ist, …

DISINGANNO
… die nur einen einzigen Tag anmutig
und schön ist, und dann stirbt.

NR. 3 – ARIA

DISINGANNO
Wenn die Schönheit
ihre Anmut verliert,
wenn sie hinfällig wird oder stirbt,
kehrt sie nie mehr wieder.

Nur für einen Moment
lächelt zufrieden
die anmutige Blüte
der Jugend.

Wenn die Schönheit …

NR. 3A – RECITATIVO

PIACERE
Wohl an, greift zu den Waffen …
und wir werden sehen, wer am stärksten ist.
das Vergnügen, …

BELLEZZA
… die Schönheit, …

TEMPO
… die Zeit, …

DISINGANNO
… die Ent-Täuschung.

NR. 4 – ARIA

BELLEZZA
Eine Heerschar von Vergnügungen
stellte ich als Wache vor meine Gedanken,
eine andere wird an meiner Seite kämpfen.

Wir werden sehen,
ob der Zeit hochmütiger Zahn
mich meiner Schönheit berauben kann.

Eine Heerschar von Vergnügungen …

NR. 4A – RECITATIVO

TEMPO
Die Mächte der Sonne sinken durch mich
auf die Erde, und eine armselige Schönheit
will gegen mich kämpfen?

NR. 5 – ARIA

TEMPO
Ihr Gräber, die ihr bergt
so viele Schönheiten,
öffnet euch,
zeigt mir,
ob von jenen
irgendein Licht in euch erhalten blieb.

Doch nein, schließt euch wieder,
es sind Masken des Schmerzes,
Skelette des Schreckens,
die mein Zahn zurückließ.

Ihr Gräber …

NR. 5A – RECITATIVO

PIACERE
Zu grausam sind deine Ratschläge,
einzig Vergnügungen sind Kinder der Jugend.

NR. 6 – DUETTO

BELLEZZA, PIACERE
In der Blüte der Jahre
die Zeit mit Sorgen verstreichen zu lassen,
ist eitel.

Die Gedanken,
die ernster sind,
gehören dem Winter des Lebens.

In der Blüte der Jahre …

NR. 6A – RECITATIVO

DISINGANNO
Die Grenze des sterblichen Lebens zu überschauen,
genügt ein flüchtiger Blick.
Aber von der Zeit überschaut ihr so flüchtig
nur die Morgenröte, nicht aber das Ende.

BELLEZZA
Die Zeit sieht man nicht;
sie wurde einzig zum Vergnügen
eines verrückten Bogenschützen geboren
und ist nur grausam zu denen, die an sie glauben.

NR. 7 – ARIA

PIACERE
Ein dem Frieden feindlicher Gedanke
machte die Zeit unbeständig zehrend
und gab ihr mit den Flügeln die Sense.

Geboren wurde ein anderer leichter Gedanke,
um diese strenge Macht zu vereinen,
wodurch die Zeit keine Zeit mehr ist.

Ein dem Frieden feindlicher Gedanke …

NR. 7A – RECITATIVO

DISINGANNO
Verrückte, du verleugnest die Zeit,
und dabei zerstört sie auch in diesem Moment
einen Teil ihrer Schönheit.
Sag mir, was ist heute noch
von deinen Ahnen geblieben?
Geblieben sind kalte Gebeine,
die eine kleine Urne birgt, ein kaltes Grabmal.
Von den Jahren, die du schon verschwendet hast,
sag mir, was bleibt dir von ihnen?
O törichte Täuschungen!
Die Schönheit kehrt nicht zurück,
wohl aber die Jahre.

PIACERE
Die Zeit ist für den Menschen
stets ein undankbares Thema.

BELLEZZA
Mit einem schlauen Betrug, indem man nicht
an sie denkt, kann man sich erfreuen.

NR. 8 – ARIA

TEMPO
Geboren wird der Mensch, jedoch als Kind.
Geboren wird das Jahr, jedoch als Greis.

Der eine kommt dem Ende immer näher,
das andere entsteht aus verflossener Zeit.

Geboren wird der Mensch …

NR. 9 – ARIA

DISINGANNO
Der Mensch zerstört sich immer selbst,
das Jahr erneuert sich immer selbst.

Das eine, ist es vergangen, kehrt wieder,
der andere aber findet sich nicht wieder.

Der Mensch zerstört sich immer selbst …

NR. 9A – RECITATIVO

PIACERE
Dies ist mein Reich.
Sieh mich in verschiedenen Erscheinungen:
Mit Rosen bekränzt
sieh hier, in weißen Marmor gehauen,
eine fröhliche Schar wandernder junger Leute.
Schau den, der schläft;
Mohn verschlungen mit Efeu bildet seine Krone.
Sein üppiges Haar ist lose und wird sich nicht
verändern oder weiß werden vor Sorge.
Dann hier links sieh den Schmerz aus schwarzem
Stein geformt. Mit einem Lächeln auf den
Lippen tötet ihn ein schöner Jüngling.
Der andere, der ihm am nächsten steht und mit
stolzer Haltung die Schwellen des Reiches
bewacht, sagt: »Geht hin, bleiche Sorgen,
geht in die Verbannung.«

NR. 10 – SONATA

NR. 10A – RECITATIVO

BELLEZZA
Still:
Welchen Klang höre ich?

NR. 11 – ARIA

PIACERE
Ein anmutiger Jüngling
erweckt großes Vergnügen
durch diesen verführerischen Klang.

Und mit einer neuen Einladung will er zeigen,
dass auch das Gehör
ein Vergnügen haben kann.

Ein anmutiger Jüngling …

NR. 11A – RECITATIVO

BELLEZZA
Er hat Flügel an den Händen,
auch erschafft er mit seiner Hand
mehr als sterbliche Werke.

NR. 12 – ARIA

BELLEZZA
Nun möge die Zeit kommen
und mit ihren düsteren Flügeln
diese süße Freude
an so sanften Ufern rauben.

Sie schläft, oder hat sie keine Krallen mehr;
nein, nichts nützen noch so viele Ratschläge,
wenn man, um zu leben, niemals lebt.

Nun möge die Zeit kommen …

NR. 13 – ARIA

DISINGANNO
Der Mensch glaubt, dass die Zeit schläft,
während sie ihre versteckten Flügel ausstreckt.

Doch wenn ihre Anschläge auch heimlich sind,
sind die Folgen nur umso deutlicher.

Der Mensch glaubt, dass die Zeit schläft …

NR. 13A – RECITATIVO

TEMPO
Du meinst, sie sei weit weg,
doch die Zeit ist immer bei dir.

BELLEZZA
Vergnügen, ich versteh dich nicht;
du bist immer bei mir mit gemischten Gefühlen,
und bei mir ist stets auch die Zeit
und die Ent-Täuschung.

TEMPO
Soweit die Erde reicht, regiere ich
Wenn du mich nicht sehen willst,
überlege dir, im Himmel der Seele
einen Sitz zu errichten,
im Himmel, wohin ich nicht komme,
und wo die schöne Ewigkeit residiert.
Mach besseren Gebrauch von mir,
denn wenn das Vergnügen dich betrügt,
wirst du mich mit später Reue rufen
und ich werde sagen: »Ich höre dich nicht.«

NR. 14 – ARIA

TEMPO
Verrückte, du allein also glaubst,
dass für die die Zeit nicht mehr fliegt?

Ich fliege über Meere, Berge, über Flüsse,
enge Felswände und Schrecken des Krieges,
über frohe Herbergen von rauhen Hirten.
Nur ich wage es, meinen Fuß dorthin zu setzen.

Verrückte, du allein also glaubst …

NR. 14A – RECITATIVO

DISINGANNO
Das Reich des Vergnügens hast du gesehen,
nun komm!

TEMPO
Du fragst nach dem wahren Vergnügen,
so komm in das Reich, wo die Wahrheit residiert.

NR. 15 – QUARTETTO

BELLEZZA
Wenn du nicht mehr Botschafter der Leiden bist,
werde ich, um das wahre Vergnügen zu sehen,
deiner treuen Führung folgen.

PIACERE
Verlasse die blumengesäumte Straße nicht,
du weißt nicht, welcher Weg dich erwartet.

DISINGANNO, TEMPO
Wenn du das wahre Vergnügen preist,
warum fliehst du vor dem Spiegel der Wahrheit?

PIACERE
Ich bereite Freude für das Heute
und biete nicht nur eine Vorstellung von Glück,
die man für Helden als Idee erfunden hat.

ZWEITER TEIL

NR. 15A – RECITATIVO

TEMPO
Nachdem du vom falschen Vergnügen
nun die fabelhafte Bühne gesehen hast,
werde ich dir jetzt den Vorhang
des Theaters der Wahrheit öffnen.
Schau und bestaune das,
was sich Wahrheit nennt.
Du wirst sehen, dass sie sich nicht schmückt
und trotzdem immer schön ist.
In Weiß gekleidet, schau,
wie sie sich der ewigen Sonne zuwendet,
und betrachte diesen Spiegel,
der dem schwachen Blick
und dem menschlichen Denken das Falsche
als falsch, das Wahre als wahr wiedergibt.

NR. 16 – ARIA

PIACERE
Schließe die schönen Augen,
wende deine Gedanken weit ab.

Oder für immer wirst du, Unglückliche,
deine Lebensfreude verlieren.

Schließe deine schönen Augen …

NR. 16A – RECITATIVO

TEMPO
In drei Teile geteilt, miss die Stunden
deines Lebens und sieh:
Sieh die abgelaufene Zeit,
sieh, Undankbare, die Ablehnung durch das
ewige Licht, und sieh den eigenen Fehler.
Sieh die Gegenwart, die, kaum geboren, stirbt.
Sieh dort, jenseits des dichten Schleiers
verborgen, die Zukunft.
Wenn es dein Blick auch nicht entdeckt:
Der Weg ist offen zu Hoffnung, zu Taten.

NR. 17 – ARIA

BELLEZZA
Ich hoffte, in der Wahrheit Vergnügen
zu finden, aber noch erkenne ich es nicht.

Vielmehr bekümmert mich dein düsteres Los,
wenn ich es betrachte,
und es verliert sich oder verblasst.

Ich hoffte, in der Wahrheit …

NR. 17A – RECITATIVO

PIACERE
Du lebst umsonst bekümmert,
wenn du mich suchst und rufst, bin ich da.

NR. 18 – ARIA

PIACERE
Du hast geschworen, mich nie zu verlassen,
oder der Schmerz soll dein Los sein.

Wenn du dich entscheidest,
mich nicht mehr zu lieben,
kennst du die Strafe für Meineidige.

Du hast geschworen …

NR. 18A – RECITATIVO

TEMPO
Der Blick, der schwach sich
den Strahlen der Sonne zuwendet,
erträgt nicht ihr starkes Licht.
Er beschuldigt die Sonne,
aber es ist der Fehler der Sinne.
Wie entscheidest du dich? Was denkst du?

NR. 19 – ARIOSO

BELLEZZA
Ich möchte zwei Herzen in meiner Brust:
Eines gäbe ich der Reue,
das andere dem Vergnügen.

DISINGANNO
Aber sag mir, welchem Vergnügen?

BELLEZZA
Jenem Vergnügen, welches mir das Glück
am klarsten vor Augen führte,
und welches ich später bereuen werde.

Ich möchte zwei Herzen in meiner Brust …

NR. 19A – RECITATIVO

DISINGANNO
Ich könnte schwören, dass du die Augen vor
dem Spiegel der Wahrheit geschlossen ließest.

BELLEZZA
Ich hielt die Augen geschlossen,
weil mich Angst packte,
die Schönheit zu verlieren und mein Vergnügen.

DISINGANNO
Umso viel schöner die Seele
als die sterbliche Hülle ist,
umso viel überwiegt
was wahre Vergnügen das irdische.

NR. 20 – ARIA

DISINGANNO
Nicht länger kümmert
das dunkle Tal den,
der vom Berge weise sieht,
dass es tief unten im Grauen liegt.

Darüber, dass er es einmal geliebt hat,
ist seine Seele so erzürnt,
dass sie den eigenen Irrtum hasst.

Nicht länger kümmert …

NR. 20A – RECITATIVO

TEMPO
Es ist ein fataler Irrtum,
den sicheren Führer zu verlassen,
der den unsicheren Fuß
auf den rechten Weg geleitet hat.
Die Zeit ist bei dir und damit guter Rat,
und der Hafen ist nah.

NR. 21 – ARIA

TEMPO
Der Steuermann ist doch sehr dumm,
der den Kurs nicht ändern will,
obwohl er den verräterischen Wind kennt.

Schifflein, wie gut du auch ausgerüstet bist,
kehre zurück, solange du Zeit hast,
kehre ans Ufer zurück.

Der Steuermann ist doch sehr dumm …

NR. 21A – RECITATIVO

BELLEZZA
Du sprichst die Wahrheit,
auch wenn ich sie
spät verstanden habe.
Doch in meinem Gram,
voll schmerzlicher Gedanken,
will ich und will ich doch nicht.

NR. 22 – QUARTETTO

BELLEZZA
Ich will Zeit haben, um mich zu entscheiden …

TEMPO
Die Zeit ist bei dir …

DISINGANNO
… und auch Rat …

PIACERE
… aber der Rat ist genau dein Schmerz.

TEMPO
Bevor ich dich in Staub verwandle,
folge dem Guten …

DISINGANNO
… fliehe die Gefahr!

PIACERE
Sie wird Zeit haben, ihren Sinn zu ändern.

BELLEZZA
Ich will Zeit haben, um mich zu entscheiden …

NR. 22A – RECITATIVO

BELLEZZA
Nahe dem Reich, wo das Vergnügen wohnt,
liegt ein lieblicher Garten.
Dort fließt ein trüber Bach langsam durch die
dichte und schwere Luft.
Sag mir, wo entspringt dieser Bach?

DISINGANNO
Höre, er entspringt jenen Tränen,
die die kranke Welt vergießt,
und die Luft formen schwere und dichte Seufzer
von törichten Liebenden.

BELLEZZA
Fließt der Bach ins Meer?

DISINGANNO
Er geht unterwegs verloren,
weil er sein Ziel und den rechten Weg vergaß.

BELLEZZA
Und die Tränen der Gerechten?

DISINGANNO
Sie sind Tropfen, die, wenn man sie sieht, billig
scheinen, im Himmel aber sind sie Perlen.

NR. 23 – ARIA

PIACERE
Lass die Dornen,
pflücke die Rose;
du suchst nur
deinen Schmerz.

Der weißhaarige Reif
von heimlicher Hand
holt dich ein, wenn es
das Herz nicht erwartet.

Lass die Dornen …

NR. 23A – RECITATIVO

BELLEZZA
Mit sehr deutlichen Tönen
ruft mich die Wahrheit;
liebenswürdige »Ent-Täuschung«
im Spiegel der Wahrheit,
ach, lass mich noch einmal das Licht sehen.

DISINGANNO
Hier ist er, er ist bereit.

BELLEZZA
Leb wohl, Vergnügen, leb wohl!

NR. 24 – ARIA

BELLEZZA
Ich will meinen Weg ändern,
und ich will sagen: »Ich bereue«,
nicht: »Ich werde bereuen«.

Wenn es ans Sterben geht,
will ich Gott nicht geben,
was ich schon nicht mehr habe.

Ich will meinen Weg ändern …

NR. 24A – RECITATIVO

BELLEZZA
Jetzt, da die Rechte den wahren,
unsterblichen Spiegel hält,
sollst du fallen, zerbrechliches Glas,
hier werfe ich dich, untreuer Spiegel, zu Boden.

PIACERE
Halt ein!

DISINGANNO
Was wagst du, Verwegene?

NR. 25 – ARIA

DISINGANNO
Wer der Ratgeber der blonden Schönheit war,
soll zu Boden stürzen.

Soll er nur seinen Ruin erdulden,
nachdem er so oft
mit Lilien und Rosen
der Schönheit Lügen vorgegaukelt hat.

Wer der Ratgeber der blonden Schönheit war …

NR. 25A – RECITATIVO

BELLEZZA
Doch was schaue ich, was sehe ich?
Ich glaubte mich schön, dabei bin ich hässlich.
In meinen blonden Locken
zerfressen mit Ketten von wilden Schlangen,
Scham und Schmerz meine eitlen Gedanken.
Ja, falle zu Boden,
prunkvolle Pracht meiner Locken!
Dieser Tag soll das Ende meines Wahnes sein.

NR. 26 – ARIA

BELLEZZA
Das reich beladene Schiff
wirft unterwegs auch
Juwelen und Gold ins Meer,
wenn sie seine Fahrt behindern.

Die versenkten Schätze
findet es wieder,
denn für ein Schiff, das verloren schien,
ist es der größte Schatz, den Hafen zu finden.

Das reich beladene Schiff …

NR. 27 – ACCOMPAGNATO

BELLEZZA
Ja, schöne Buße,
während ich bereuend bittere Tränen vergieße,
gib mir ein Büßergewand,
und während ich die Blumen von mir werfe,
gib mir Dornen!
In einer Einsiedelei
werde ich leben, aber immer alleine.
Denn ein eitles Ungeheuer
muss allein in abgelegenen Klöstern leben,
muss leben unter Ungeheuern.

NR. 28 – DUETTO

DISINGANNO, TEMPO
Die schöne Träne der Morgenröte,
die glitzert, ist eine Perle auf jeder Blume.

Doch weniger lieblich ist der Charakter
jener Träne, die in einem Herzen,
das schon bereut hat, den Schmerz hervorruft.

Die schöne Träne der Morgenröte …

NR. 28A – RITORNELLO

BELLEZZA
Vergnügen, welches du mit mir schon lebtest,
erkenne auch du die Wahrheit
in diesem Spiegel, oder entferne dich so weit,
dass ich mich deiner gemeinen Herkunft,
wann und wie sie war,
nie mehr erinnere,
und dass ich dich und deinen Namen vergesse.

NR. 29 – ARIA

PIACERE
Wie eine Wolke, die mit dem Wind entflieht,
fliehe ich zornig und wütend vor dir.
Wenn Täuschung meine einzige Nahrung ist,
wie kann ich dann in der Wahrheit leben?

Wie eine Wolke …

NR. 30 – ACCOMPAGNATO

BELLEZZA
Ewige Weisheit des Himmels,
die du die wahre Schule der Liebe offenbarst,
hört, Engel, hört mein Weinen,
und wenn die Wahrheit der ewigen Sonne
unsterbliches Licht trägt und es mir eröffnet,
tragt Sorge dafür, dass der großen Sehnsucht
die Taten entsprechen.

NR. 31 – ARIA

BELLEZZA
Du, auserwählter Botschafter des Himmels,
wirst in meinem Herzen
nie mehr untreuen Wunsch
oder sinnloses Begehren sehen.

Und wenn ich gegenüber Gott
undankbar lebte,
sollst du, Wächter meines Herzens,
ihm das neue Herz zutragen.

Du, auserwählter Botschafter des Himmels …

ROM, PIAZZA NAVONA
Stich von G. Wouters, 1724

Die »Ewige Stadt« war in den Jahren 1707 bis 1710 das Zentrum von Händels Italienaufenthalt. Hier kam er mit bedeutenden Mäzenen in Kontakt, hier schrieb er mit *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* sein erstes Oratorium, hier erhielt seine Karriere entscheidende Impulse. Die römischen Erfahrungen prägten Händel sein Leben lang.

AUTORENBIOGRAPHIEN

DETLEF GIESE

Detlef Giese, geboren 1972 in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Im Anschluss an seine Ausbildung war er von 1998 bis 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er freiberuflich, u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie *Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften sowie zahlreiche Programmheftbeiträge. Darüber hinaus gestaltete er Rundfunksendungen, hielt wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, moderierte musikalische Veranstaltungen und nahm Lehraufträge in Berlin, Dresden und München wahr. Seit September 2008 ist Detlef Giese als Dramaturg an der Staatsoper Unter den Linden tätig. Dort betreut er die Konzerte sowie ausgewählte Opernproduktionen.

KARSTEN ERDMANN

Karsten Erdmann wurde 1959 in Anklam geboren. Nach erstem privatem Klavierunterricht, anschließender Ausbildung an der Musikschule Neubrandenburg und Abitur studierte er an der Berliner Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Komposition und Klavier, später an der Universität Leipzig Musik- und Kulturwissenschaften. Nach dem Studium war er hauptsächlich pädagogisch (Klavier, Musikgeschichte und -theorie) und als Musikschulleiter tätig.

1996 bis 2001 folgte das Studium der katholischen Theologie in Erfurt. Daran schlossen sich zwei Jahre kirchlichen Dienstes in Berlin an. Seit 2003 ist Karsten Erdmann als Militärseelsorger an der Marinetechnikschule in Parow/Stralsund tätig.

Daneben befasst er sich in Vorträgen und Veröffentlichungen u. a. mit Geschichte und Gegenwart christlicher Spiritualität sowie mit der Musik der Wiener Klassik und des 20. Jahrhunderts.

RONNY DIETRICH

Ronny Dietrich ist nach einer Ausbildung auf verschiedenen Instrumenten und einem Studium der Musikwissenschaft in ihrer Heimatstadt Frankfurt/Main seit 1981 als Dramaturgin tätig. Zunächst im Konzertbereich an der Alten Oper Frankfurt und am Wiener Konzerthaus, dann als Operndramaturgin in Kiel und seit 1993 am Opernhaus Zürich in leitender Funktion. Unter anderem arbeitete sie mit Sven-Eric Bechtolf, Jürgen Flimm, Claus Guth – mit dem sie auch am Theater an der Wien, bei den Salzburger Festspielen und am Teatre Liceu in Barcelona gastierte –, Jens-Daniel Herzog und Martin Kušej zusammen.

JÜRGEN FLIMM

Jürgen Flimm wuchs in Köln auf und studierte dort Theaterwissenschaft, Germanistik und Soziologie. 1968 wurde er Regieassistent an den Münchner Kammerspielen, dann Spielleiter am Nationaltheater Mannheim und 1973 Oberspielleiter am Thalia Theater Hamburg. 1979 wurde er Intendant des Kölner Schauspiels. 1985 kehrte er als Intendant an das Thalia Theater zurück, das er fünfzehn Jahre lang leitete und zu einem der künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreichsten Sprechtheater Deutschlands machte.

Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* war 1978 seine erste Opernarbeit in Frankfurt. 1981 folgte Jacques Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* an der Hamburgischen Staatsoper, 1990 in

Amsterdam *Così fan tutte*. Hier arbeitete er zum ersten Mal mit Nikolaus Harnoncourt zusammen, der seitdem sein wichtigster künstlerischer Partner wurde. An der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden London, der Chicago Lyric Opera, der Berliner Staatsoper Unter den Linden, dem Opernhaus Zürich sowie an der Wiener und der Hamburgischen Staatsoper hat Jürgen Flimm in den vergangenen Jahren Werke von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Verdi, Gounod, Strawinsky, Cerha und Schreker inszeniert. Im Sommer 2000 erarbeitete er bei den Bayreuther Festspielen einen neuen *Ring des Nibelungen*, im Oktober 2000 inszenierte er an der Metropolitan Opera *Fidelio*, im Juni 2002 war er für die szenische Umsetzung der Uraufführung von Friedrich Cerhas *Der Riese vom Steinfeld* an der Wiener Staatsoper verantwortlich, im März 2004 inszenierte er *Salome* an der Met.

1987 begann die Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen mit Raimunds *Der Bauer als Millionär*. Es folgten *Das Mädl aus der Vorstadt* von Johann Nestroy, Hofmannsthals *Der Schwierige*, Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* sowie Purcells *King Arthur*, Mozarts *Lucio Silla* und Rossinis *Moïse et Pharaon*.

2010 inszenierte er *Wissen Sie, wie man Töne reinigt? Satiesfactionen* in der Werkstatt der Staatsoper im Schiller Theater.

Jürgen Flimm war Professor an der Universität Hamburg und ist Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg, München, Berlin und Frankfurt sowie Ehrendoktor der Universität Hildesheim. Zu seinen Auszeichnungen zählen u. a. der Grimme-Preis, die Medaille für Kunst und Wissenschaft der Freien und Hansestadt Hamburg, der Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste Berlin, das Bundesverdienstkreuz sowie das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft und das Ehrenzeichen des Landes Salzburg.

Von 1999 bis 2003 war Jürgen Flimm Präsident des Deutschen Bühnenvereins. Von 2002 bis 2004 arbeitete er als Schauspieldirektor bei den Salzburger Festspielen. Zwischen 2005 und 2008 leitete er die RuhrTriennale und war 2007 bis 2010 Intendant der Salzburger Festspiele. Seit September 2010 ist er Intendant der Staatsoper Unter den Linden. Zu seinen Buchveröffentlichungen gehören u. a. *Theatergänger* (2004), *Theaterbilder* (2008), *Die gestürzte Pyramide* sowie *Das Salzburger Kapitel* (beide 2010).

PRODUKTION

MUSIKALISCHE LEITUNG
Marc Minkowski

INSZENIERUNG
Jürgen Flimm

ZUSAMMEN MIT
Gudrun Hartmann

BÜHNENBILD
Erich Wonder

KOSTÜME
Florence von Gerkan

CHOREOGRAPHIE
Catharina Lühr

LICHT
Martin Gebhardt

DRAMATURGIE
Ronny Dietrich | Detlef Giese

PREMIERENBESETZUNG

BELLEZZA
Sylvia Schwartz

PIACERE
Inga Kalna

TEMPO
Charles Workman

DISINGANNO
Delphine Galou

LES MUSICIENS DU LOUVRE•GRENOBLE

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper im Schiller Theater | Bismarckstr. 110 | 10625 Berlin
INTENDANT Jürgen Flimm
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese
MITARBEIT Isabelle Becker, Luise Schroedter, Caroline Schulz, Anna Setecki

TEXTNACHWEISE
Detlef Giese: *Händels »Trionfo«, Händels Triumph*. Originalbeitrag für dieses Programmbuch.
Karsten Erdmann: *Triumph der Verwandlung*. Originalbeitrag für dieses Programmbuch.
Ronny Dietrich: *Gegenwart in der Vergangenheit. Das Leitungsteam im Gespräch*. Beitrag aus dem Programmbuch des Opernhauses Zürich zur Premiere 2003.
Jürgen Flimm: *Carpe Diem*. Originalbeitrag für dieses Programmbuch.
Die Handlung schrieb Ronny Dietrich, die Zeittafel erstellte Detlef Giese.
Die Texte von Andreas Gryphius (1616–1664) sind entnommen:
Andreas Gryphius: *Gesammelte Werke*,
hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt a. M. 2010.

Produktionsfotos der Inszenierung des Opernhauses Zürich, Januar 2003:
Clärchen und Hermann Baus
Abbildungen: Werner Rackwitz/Helmut Steffens:
Georg Friedrich Händel: Persönlichkeit, Umwelt, Vermächtnis, Leipzig 1962.

Rechteinhaber, die wir nicht erreichen konnten, bitten wir um Nachricht.

GESTALTUNG scrollan
DRUCK Druckerei Conrad
PAPIER Presto Bulk aus nachhaltiger Forstwirtschaft
(100% PEFC-zertifiziert)

Redaktionsschluss 20. Dezember 2011

ICH MÖCHTE ZWEI HERZEN IN MEINER BRUST: EINES GÄBE ICH DER REUE, DAS ANDERE DEM VERGNÜGEN.

Bellezza