

**Stadt ●
Theater
Bern ●**

Semele

**Händel ist der grösste Komponist,
der je gelebt hat. Ich würde mein
Haupt entblößen und auf seinem
Grabe niederknien.**

Ludwig van Beethoven

Georg Friedrich Händel

Semele

Opera after the manner of an oratorio in drei Akten

Libretto von William Congreve

Nach den *Metamorphosen* des Ovid

Uraufführung 1744 in London

Goldspensoren des Stadttheaters Bern:

VALIANT

Die Mobiliar

Versicherungen & Vorsorge

VIDMAR

Handlung

1. Akt

Cadmus, König von Theben, bereitet die Hochzeit seiner Tochter Semele mit Athamas vor. Die Hoheitsgäste im Tempel der Juno erbitten Segen für das Paar. Doch die Vermählung ist von Konflikten überschattet. Die Braut liebt einen anderen: Jupiter, den Göttervater, der sich ihr heimlich genähert hat. Der Vater beschwört sie, Athamas bittet, und Ino verzweifelt aus heimlicher Liebe zum Bräutigam ihrer Schwester. Semele fleht Jupiter an, ihr zu helfen. Mit einem furchtbaren Gewitter unterbricht der zornige Gott die Zeremonie, die Gäste stürzen davon. Dem untröstlichen Athamas gesteht Ino ihre Leidenschaft. Cadmus bringt die Nachricht, Jupiter habe in Gestalt eines Adlers Semele entführt. Sie genießt nun endlose Seligkeit in der Nähe ihres Geliebten.

2. Akt

Juno, die Gattin, ist aufgebracht über die erneute Untreue Jupiters. Iris weiss zu berichten, dass Jupiter für Semele einen neuen Palast errichtet hat. Alles dient dort ihrer Freude und ihren Wünschen. In grenzenloser Eifersucht schwört Juno, die Geliebte ihres Mannes zu vernichten. Somnus, der Gott des Schlafes, soll ihr bei der Rache behilflich sein.

Semele langweilt sich allein, sobald Jupiter seinen Geschäften nachgeht. Auch der Schlaf (den ein Gott nicht braucht) bringt ihr keine Ruhe, sondern führt ihr nur die eigene Sterblichkeit vor Augen. Sie wirft Jupiter die ungleichen Positionen ihrer Beziehung vor. Von Anzeichen gefährlicher Unzufriedenheit gewarnt, bietet Jupiter alle Ablenkungen Arkadiens auf. Er zaubert Semeles Schwester Ino zur Gesellschaft herbei und legt seiner Geliebten die Zerstreungen der Welt zu Füßen. Unsichtbar erfreut er sich am Erfolg seines magischen Ablenkungsprogramms.

3. Akt

Juno reisst für ihren ehelichen Rachefeldzug Somnus aus seinem immerwährenden Schlaf. Sie befiehlt ihm, Jupiter in einen tiefen Liebes Traum zu versenken. Jetzt ist der Weg frei. Juno verwandelt sich in Ino und erscheint bei der Nebenbuhlerin, die wieder von Selbstzweifeln gequält ist. Im Spiegel gaukelt Juno der einsamen Geliebten ein Bild eigener Unsterblichkeit vor. Semele könne Jupiter ebenbürtig werden, wenn er sich ihr nicht als Liebhaber, sondern in seiner wahren Identität zeigt. Semele erliegt den hinterlistigen Ratschlägen und ist verloren: den göttlichen Auftritt mit Donner und Blitz überlebt kein Sterblicher.



Als Jupiter aus seinem erotischen Traum erwacht und sich seiner Geliebten nähert, zeigt diese sich unnahbar. Sie will neue Beweise für seine Liebe und lässt ihn schwören, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Verzweifelt vernimmt er, was Semele fordert: Er soll sich ihr in seiner wahren Gestalt zeigen. Jupiter weiss, dass Semeles Schicksal nun besiegelt ist. Doch alle Warnungen sind vergeblich. Als der Gott sich ihr nähert, verglüht die Sterbliche im himmlischen Feuer.

Juno triumphiert, genießt ihre süsse Rache und verhöhnt die Macht leidenschaftlicher Liebesgefühle.

Athamas und Ino finden als Paar zusammen. Und aus der Verbindung von Jupiter und Semele wurde ein neuer Gott, mächtiger als Amor, geboren: Bacchus!

L'histoire

Acte I

Cadmus, roi de Thèbes, est en pleins préparatifs des noces de sa fille Sémélé avec Athamas. Au temple de Junon, les invités bénissent le couple, mais l'ombre de conflits plane sur la cérémonie. La mariée en aime un autre: Jupiter, le père des dieux, qui l'a approchée en cachette. Les exhortations de son père se mêlent aux prières d'Athamas, alors qu'Ino, qui aime secrètement l'époux de sa sœur, est au comble du désespoir. Sémélé supplie Jupiter de l'aider. Le dieu en colère interrompt alors la cérémonie en faisant éclater un violent orage, qui fait fuir les invités. Restés seuls, Ino dévoile sa flamme à Athamas et Cadmus annonce que Jupiter, sous l'apparence d'un aigle, a enlevé Sémélé. Elle connaît désormais un bonheur infini auprès de son amant.

Acte II

La nouvelle infidélité de son mari, met Junon hors d'elle. Iris lui rapporte que Jupiter a fait construire un nouveau palais pour sa maîtresse. Tout y est fait pour satisfaire ses souhaits et ses envies. Verte de jalousie, Junon jure d'anéantir la maîtresse de son mari. Le dieu du sommeil, Somnus, doit l'aider à mettre sa vengeance à exécution.

Seule, Sémélé s'ennuie dès que Jupiter retourne à ses affaires. Même le sommeil (dont un dieu n'a pas besoin) ne parvient pas à la calmer, car il souligne encore davantage son état de mortelle. Elle reproche à Jupiter le déséquilibre de leur relation. Alarmé par ces signes de rébellion, Jupiter mobilise toutes les distractions d'Arcadie. Comme par magie, il fait venir Ino, la sœur de Sémélé, qui vient lui tenir compagnie, et il offre à sa maîtresse tous les divertissements dont elle peut rêver. En catimini, il se réjouit de la réussite de son entreprise.

Acte III

Junon réveille Somnus de son sommeil perpétuel pour qu'il l'aide à réaliser les plans de vengeance qu'elle a fomenté contre son mari. Elle lui ordonne de plonger Jupiter dans un profond rêve amoureux. La voie est libre: Junon prend l'aspect d'Ino et se rend chez sa rivale, qu'elle trouve en proie au doute et en manque total de confiance en soi. Elle fait miroiter l'immortalité à l'amante solitaire de son mari, lui faisant croire qu'elle pourrait devenir l'égale de Jupiter, s'il se montrait à elle, non pas sous sa forme d'amant, mais sous sa véritable identité. Sémélé succombe à la tentation que ces conseils perfides ont éveillé en elle et c'est sa fin: aucun mortel ne survit à l'apparition du dieu accompagné du tonnerre et de l'éclair.



Lorsque Jupiter se réveille de son rêve érotique et s'approche de Sémélé, elle se montre distante. Elle lui demande de nouvelles preuves de son amour et lui fait jurer de réaliser chacun de ses vœux. Au comble du désespoir, il apprend alors ce que veut sa maîtresse: le voir sous sa véritable apparence. Jupiter comprend que le sort de Sémélé est scellé, toutes les mises en garde sont vaines. Lorsque le dieu s'approche

d'elle, la pauvre mortelle se consume dans le feu céleste. Junon, triomphante, savoure sa revanche et se moque de la puissance de la passion et de l'amour.

Athamas et Ino forment désormais un couple heureux et de la liaison entre Jupiter et Sémélé naît un dieu nouveau, encore plus puissant que Cupidon: Bacchus!

Maskeraden eines Gottes

Stefan Bucher

«Es ertrug den ätherischen Aufruhr nicht der Sterblichen Leib; in dem Brautgeschenke verbrannt` sie.» Mit diesen Worten beschreibt Ovid im Dritten Buch seiner *Metamorphosen* Semeles gewaltsamen Tod; auf dieses Werk stützt sich William Congreves *Semele*-Libretto. Doch was bedeuten die rätselhaften Formulierungen des berühmten Dichters? Als «Brautgeschenk» präsentiert der verliebte Jupiter gegenüber Semele seine wahre Gestalt: einen Blitz – oder eben «ätherischen Aufruhr». Wird ein Mensch dessen ansichtig, verbrennt er zu Asche.

Ebenso Teil der griechisch-römischen Mythologie wie diese Vorstellung sind die Figuren, als die sich Jupiter ansonsten seinen unzähligen Geliebten nähert, so zum Beispiel Io, der Tochter des Flussgottes Inachos, die er in Form einer Wolke besucht. In das verliesartige Gemach der jungfräulichen Danaë gelangt der höchste Gott, indem er sich in einen Goldregen verwandelt. Dies wurde von etlichen Autoren als Metapher für die korrumpierende Macht des Goldes gedeutet, der nicht einmal die Keuschheit widerstehen kann. Eines dritten, besonders fiesen Tricks bedient sich Jupiter, wenn er Alkmene ihren eigenen Gatten vorgaukelt.

Meist jedoch verwandelt sich der Gott in Tiere und erscheint bereits seiner nachmaligen Gemahlin Juno als

Kuckuck. Als sich später einmal Leda, die Frau des Königs von Sparta, beim Baden unbeobachtet glaubt, überfällt Jupiter sie als mächtiger Schwan und zeugt mit ihr zwei Kinder. Schwäne galten als heilige Begleiter Apollos. Ebenfalls kultisch verehrt wurde der Stier als Allegorie von Kraft und Fruchtbarkeit sowie als Symboltier Jupiters, was sich dieser zunutze macht, um die junge Europa zu entführen und zu begatten. Als Adler schliesslich, ein weiteres mit ihm assoziiertes Tier, schlägt der Gott gleich zweimal zu. Nicht nur verführt er den Jüngling Ganymed in Gestalt des Raubvogels; auch Semele wird auf diese Weise in den eigens für sie errichteten himmlischen Palast geholt – mit fatalen Folgen. Denn Semele ist es, die Jupiter bedrängt, ihr seine göttliche Identität zu offenbaren.

Doch Jupiter rettet den gemeinsamen ungeborenen Sohn aus den Flammen, was bei Händel zu einem Happy End führt: Die Geburt Bacchus` wird verkündet, den Jupiter dem Mythos nach in seinem Oberschenkel selbst ausgetragen hat. Bacchus, der spätere Weingott, tritt als kleiner Junge am Ende der Inszenierung auf und wird vom Chor freudig besungen:

«All that`s good and just we`ll prove.
And Bacchus crown the joys of love.»

Carlos Esquivel, Anne-Florence Marbot



Von der Oper zum Oratorium

Laurenz Lütteken

Der OratorienSchöpfer

Durch die Serie seiner grossen Oratorien, die tatsächlich die Opernproduktion um 1740 schlagartig beendet hatte, galt Händel seinen Zeitgenossen als unnachahmlicher Meister einer Gattung, deren Gestalt wesentlich erst von ihm geprägt worden war. In John Mainwarings Biografie Händels von 1760, der ersten Musikerbiografie überhaupt und hierin ein Gegenstück des Komponisten zum Marmordenkmal in Vauxhall Gardens, wird der Wandel in den 1730er Jahren beschrieben: *Händel begab sich wieder nach Conventgarten, wo er noch etliche Opern machte. Weil er aber merkte, dass der Geschmack seiner Zuhörer von Natur diese Kompositionsart nicht mehr vertragen konnte, führte er eine andre ein, die sich besser*

zu der angebohrnen Ernsthaftigkeit und Gründlichkeit der Engländer schickte, unangesehen dieselbe aus dem Concert spirituel (geistlichem Concert) unsrer flüchtigen Nachbarn auf dem festen Lande entlehnet war.

Gemeint war hier eben das Oratorium, das in Mainwarings Worten, obwohl für ihn aus Frankreich stammend, zur genuin englischen Gattung geworden war. Folglich musste Händels Wendung von der Oper zum Oratorium auch als Anpassung an den wahrhaftigen Charakter Englands, an die «Natur» erscheinen. Erst durch die Abkehr von der Oper schien der Komponist seine wahre Bestimmung zu erfüllen. Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt der Musiker, vor allem mit Blick auf *Alexander's Feast*, auf

Hélène Le Corre, Andries Cloete



Judas Maccabaeus und natürlich auf *Messiah*, als der Oratorienschöpfer schlechthin, Gattung und Komponist bildeten eine unverbrüchliche Einheit. Die wichtigsten Eigenschaften dieser Werke, insbesondere die grossen Chorsätze, deutete man im Sinne einer klassizistischen Inszenierung monumentaler Massen, was Händel selbst zum Klassiker werden liess; und zugleich wurde die Übersiedelung Händels nach England endgültig zu einer Frage von patriotischer Grundsätzlichkeit stilisiert.



Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Während schon Mainwaring der Ansicht war, Händel habe erst in England seine eigentliche Bestimmung gefunden, so dichtete Johann Arnold Ebert, wahrlich ein Bewunderer Englands, 1772 in patriotischer Begeisterung: «O Händel, stolzer Britten Ruhm / Doch unser, unser Eigentum».

Spätestens durch derlei nationale Vereinnahmung ist der Opernkomponist Händel weitestgehend aus dem Bewusstsein verdrängt worden, so dass sich im 19. Jahrhundert die breitere Kenntnis Händels wesentlich auf die Oratorien beschränkte. Mit der Wiederentdeckung des Opernkomponisten Händel im 20. Jahrhundert, in Göttingen, Münster und vielen anderen deutschen Städten, haben sich die Gewichtungen wieder verschoben, wenngleich das seltsame Nebeneinander zweier offenbar gänzlich verschiedener Gattungen im Œuvre eines einzigen Komponisten bestehen blieb.

Eine neue Form von Musiktheater

Die Konsequenz, mit der Händel darum bemüht war, seinen Weg zu beschreiten, irritiert im Blick auf das frühe 18. Jahrhundert. Sie irritiert nicht nur in der Hartnäckigkeit, mit der sich der Komponist den selbstverständlichen Mechanismen einer institutionalisierten Musikkultur entzogen hat. Die frühzeitige Hinwendung zur Oper basierte auf der Einsicht, dass die zunächst von Saint-Evremond, später von Gottsched heftig attackierten Verstösse gegen das Wahrscheinlichkeitsgebot eben auch die affektiven Möglichkeiten der Musik auf unmittelbare Weise sanktionieren mussten. Insofern ist Händels Operntheater Affekttheater. Zugleich jedoch, indem Händel sich und seine

Vorstellung von Oper dem mäzenatischen Zugriff entzog, war eine neue Form von musikalischem Theater im weitesten Sinne wenn nicht geschaffen,



Marmordenkmal in London

so doch entscheidend geprägt. Begünstigt durch den entscheidenden historischen Augenblick in London kurz nach 1700, in dem eine neue Opernkultur entstand, hat Händel aus der Gattung höfischer Repräsentativität einen Akt bürgerlicher Selbstdarstellung gemacht, und zwar ganz unabhängig von der tatsächlichen Klientel, denn bezahlt haben (fast) alle Besucher. Die heftigen Auseinandersetzungen, die Händel immer wieder bewirkt hat und in die er immer wieder

verstrickt war, belegen, dass er diese neue Wirklichkeit des musikalischen Theaters nicht nur gewollt, sondern die damit verbundenen Widerstände als produktiv empfunden hat. Wie sehr die Zeitgenossen das tatsächlich als Neuansatz gesehen haben, beweist das Marmordenkmal in Vauxhall Gardens, in dem Händel eben Apollo und Orpheus zugleich ist: Apollo als Herr der Musen, und Orpheus als derjenige, der durch seinen Gesang auch Stein zu erweichen vermag – jenen Stein, in dem Händel selbst präsentiert wird. Und die lebensweltliche Direktheit, mit welcher der Komponist vergegenwärtigt wird, entspricht einer Opernkonzeption, die ebenfalls darauf zielte, Distanzen aufzuheben und dem kritischen Vermögen des Einzelnen zu unterwerfen.

Keine Ersatzopern

In dieser spezifischen Situation und mit dieser besonderen Konzeption war Händel isoliert. Gleichwohl erstaunt der innerhalb nur weniger Jahre vollzogene Wandel zum Oratorium, in dem die gegen erhebliche Widerstände verteidigte Opernkonzeption vordergründig preisgegeben wurde. Diese Wendung nur im wirtschaftlichen Desaster seiner letzten Opernunternehmung zu erblicken, greift zu kurz. Denn zu offenkundig ist die Tatsache, dass auch Händels Oratorien eine ganz eigene Konzeption verfolgten,

die sich auch formal als in hohem Grade innovativ erwiesen hat, jedoch in ihrer Grunddisposition als öffentliche, an den Zuschauer gerichtete Darbietung eben des in den Opern erprobten Modells bedurften. Dennoch sind diese Oratorien mitnichten Ersatzoperen, wie es die Gattungsbeiträge des frühen 18. Jahrhunderts noch waren, so auch Händels eigener, in Rom entstandener *Trionfo del Tempo e del Disinganno*. In ihrer Faktur mit der Auflösung eines strengen Rezitativ-Arie-Schemas sowie ihren Chören waren sie genuine Neukonzeptionen, und auf die Oper sind sie in vielem nur ex negativo bezogen.

Offenbar aber bedeutete der Schritt zum Oratorium eine Zuspitzung jener Haltung, die in fundamentaler Weise zuvor die Opern geprägt hatte. Auch die Oratorien sind, vermittelt, musikalisches Theater, angesiedelt entweder im Konzertsaal oder eben im Opernhaus, für ein zahlendes Publikum. Auch sie gründen auf historischen Stoffen, aber nun solchen, die biblisch sind. ... In diesem Sinne wurde die Vorstellung, das vokalmusikalische Kunstwerk ereigne sich vor Zuhörern, um ihnen Exempla des Verhaltens anzubieten, nochmals verschärft. Denn die Oratorien Händels boten etliche tagespolitische Bezüge, sie waren damit in einem viel stärkeren Masse aktual als die Opern - und

zugleich leichter repertoirefähig, da sie am Ende eines viel geringeren Aufwandes bedurften. Und sie waren in ihrer Konzerthaftigkeit in viel stärkerem Masse ausschliesslich auf musikalische Aspekte zentriert, als es Opern je sein konnten.

Die differenziertere Betörung der Sinne

Lange vor der endgültigen Krise der höfischen Oper, ihrer zunehmenden Auflösung in Surrogate wie der Buffa oder dem Singspiel, hat Händel auf seine Weise den Abschied von der Oper vollzogen, ohne ein solches theatrales Surrogat zu bilden. Die Betörung der Sinne durch deren Überwältigung, kurzum durch das, was man das Sublime, das Erhabene genannt hat, prägte auch die Opern und hat in den Oratorien nur eine neue, differenziertere Form gefunden. Auch hier wird jedoch die Musik einem Auditorium vorgeführt, das darin nicht bloss eine Zusammenfassung seiner eigenen Lebenswirklichkeit erkennen sollte, sondern aufgerufen war, sich zu ihr in eine Beziehung zu setzen, wenngleich geläutert von der heiligen Wirklichkeit der dargebotenen Stoffe.

«After the manner of an oratorio»

Klaus Pietschmann

Oper oder Oratorium? Die heikle Frage der Gattungszugehörigkeit von *Semele* verunsicherte bereits die Zeitgenossen, und die Tatsache, dass auch die Händelforschung zu höchst kontroversen Einschätzungen gelangte, unterstreicht den experimentellen, in seiner Hybridität provozierenden Charakter dieser Werke, die für gewöhnlich als «secular» oder «musical drama» bezeichnet werden. Ihre vielfach konstatierte Modernität scheint auf die Oper des 19. Jahrhunderts vorauszuweisen und bescherte den – so viel ist sicher – nicht für die Szene konzipierten Gebilden in jüngerer Zeit eine Präsenz auf den Opernbühnen, die sich mit den beliebtesten Opern Händels zu messen vermag.

Die Uraufführung von *Semele* am 10. Februar 1744 im Covent Garden Theatre erfolgte im Rahmen von Händels Oratoriensaison zur Fastenzeit, so dass sein vorwiegend bürgerliches Publikum mit einem oratorischen Werk rechnen durfte, ähnlich den gleichzeitig wiederaufgenommenen Oratorien *Saul*, *Samson* oder *Joseph and his Brethren*. Gegen diese Erwartungshaltung setzte Händel von vornherein den Titel *The Story of Semele* und vor allem den Zusatz «After the manner of an oratorio», woraus der aufmerksame Beobachter schliessen durfte, dass hier lediglich eine formale Orientierung am Oratorium intendiert war. Tatsächlich bildete die Grundlage das Opernlibretto *Semele*, das William Congreve vermutlich 1705 für John Eccles

verfasst und, nachdem dessen Vertonung aus unbekanntem Gründen nicht zur Aufführung gelangt war, im Rahmen seiner gesammelten Werke 1710 veröffentlicht hatte. Möglicherweise orientierte sich Händel mit dieser Stoffwahl an den bereits in den 1730er Jahren einsetzenden Bemühungen, mit einer Anknüpfung an die englischsprachige Musiktheatertradition des ausgehenden 17. Jahrhunderts der italienischen Oper den Kampf anzusagen – die *Beggar's Opera* (1728) fungierte hierbei bekanntermaßen als wichtigster Vorbote.

Händels überraschender, nicht zuletzt wohl marktstrategisch motivierter Schachzug bestand nun darin, dieses englische Opernlibretto in das Gewand der von ihm etablierten Oratorienkonzeption zu kleiden, womit er die Novität zusätzlich seinem Stammpublikum nahebringen konnte. Zu diesem Zweck wurde der Text teils gekürzt, teils um Passagen aus anderen Werken Congreves sowie Texte von Alexander Pope ergänzt, wodurch insbesondere dem Chor eine wichtigere Rolle zuwuchs.



William Congreve (1670–1729)



Hélène Le Corre, Lisa Wedekind

Zwar wurde die Neuartigkeit des Stücks von einigen Kennern tatsächlich geschätzt, unter ihnen auch die Schriftstellerin Mary Delany (1700–1788). Ihre Briefe lassen jedoch keinen Zweifel an der insgesamt überaus kühlen Aufnahme. Sie verweist dabei einerseits auf Bedenken moralischer Art bei den Anhängern von Händels Oratorien, andererseits auf die massive Opposition der vom Adel dominierten Opernfraktion – Händels mutmassliche Strategie war also in jeder Hinsicht gescheitert. Angesichts der ausserordentlichen Qualitäten von Händels Partitur mag dies verwundern. Bemerkenswert ist zunächst die Tatsache, dass der Komponist auf musikalische Anleihen aus älteren Werken nahezu vollständig verzichtete, was den experimentellen Charakter der Komposition ebenso unterstreicht wie die Vielschichtigkeit des überlieferten autographen Quellenmaterials. Gegenüber den übrigen Oratorien fällt ferner der überaus grosse Anteil von Da-capo-Arien auf (14 von 25), der das Stück in die Nähe zur Oper rücken zu lassen scheint. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, dass Händel diese Arienform abweichend von den Konventionen der Opera seria und in dramaturgisch wohlkalkulierter Weise nur selten am Ende einer Szene einsetzt, sei es zur Retardierung wie im Falle der Semele-Arien, sei es zur Artikulation

des göttlich-aristokratischen Selbstverständnisses Jupiters. Generell korrespondiert die Arienform präzise mit der dramaturgischen Situation, so etwa Jupiters «Ah, take heed», in der sich seine Fassungslosigkeit über Semeles Wunsch in dem Verzicht auf ein Ritornell und weitgehender «Formlosigkeit» niederschlägt. Zu der dramatischen Dichte des Stücks trägt ferner die Kürze der Seccorezitative und die zugleich ungewöhnlich grosse Zahl orchesterbegleiteter Rezitative bei, die weitaus häufiger und psychologisch nuancierter zur Anwendung kommen als in Händels Opern und dramatischen Oratorien. Am eindrücklichsten erweist sich Händels Psychologisierungskunst indes im Quartett des ersten Aktes, das in seiner unorthodoxen Kombination von monologischem und dialogischem Gestus das Aufbrechen von Inos innerem Konflikt ungemein plastisch nachzeichnet.

«After the manner of an oratorio» erfolgt der Einsatz des Chores. Sein Gesamtanteil ist mit 10 von 55 Nummern zwar eher gering, jedoch erscheint er jeweils an wichtigen Scharnierstellen der Handlung. Die stilistisch vielfältigen, im kompositorischen Anspruch den Oratorien ebenbürtigen Chorsätze sind in ihren Dimensionen sorgsam auf die Dramaturgie abgestimmt. Allerdings markieren sie zugleich auch

jene Momente, die den musiktheatralen Charakter von *Semele* deutlich relativieren. Semeles Arie mit Chor «Endless pleasure, endless love» etwa blendet abrupt von der gescheiterten Hochzeitszeremonie in himmlische Gefilde und entrückt den Aktschluss damit in drastischer Weise dem vorherigen Geschehen. So sehr dieser Schnitt dem Handlungsgang gerecht wird, so fern steht er der Theaterpraxis der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Ursächlich für das Scheitern dürfte jedoch der Stoff gewesen sein, dessen Frivolität und nahtlose Vermischung irdischer und mythologischer Handlungsebenen der Ästhetik des Oratoriums ebenso diametral zuwiderlief wie derjenigen der Opera seria. Überdies fällt die Nähe der Stoffvorlage zum Typus der Restoration Comedy auf, die sich in der Folge der Wiedereinsetzung der Monarchie im Jahre 1660 grösster Beliebtheit erfreute und zu deren Hauptvertretern Congreve zählte. Die Handelnden, in der Regel Aristokraten, versuchen hier mit Hilfe ihres Verstandes ihre amourösen Interessen durchzusetzen. Der «rake» (Wüstling) ist der seiner ungehemmten Libido gehorchende männliche Part, dem die Frau mit einer Mischung aus Verführung und geschickt berechneter Abwehrhaltung begegnet. Ihr Ziel ist es, den Mann zum Eheversprechen zu bewegen,

was ihr letztlich auch gelingen muss, um die gesellschaftlich sanktionierte Moral herzustellen. In den 1690er Jahren stiessen die Freizügigkeit, die oft unflätige Sprache und die teils positive, teils ironisierende Zeichnung des Wüstlings zunehmend auf die Kritik puritanischer wie auch aristokratischer Kreise, die das rasche Verschwinden dieser Bühnengattung zur Folge hatte. Die *Semele*-Handlung folgt diesem Schema überdeutlich: Während die Vertreter irdischer Staatlichkeit Cadmus und Athamas als tugendhafte Charaktere gezeichnet sind, verhalten sich die Götter entsprechend den Konventionen der Restoration Comedy und erscheinen damit als die «eentlichen» Aristokraten. Jupiter agiert als lüsterner Wüstling, während Juno für die Wiederherstellung der ehelichen Moral jedes Mittel recht ist. Semele wiederum gerät erst unter dem Einfluss der Götter auf den verderbbringenden Abweg. Congreve nutzte also die Gattungskonvention, um bürgerliche und aristokratische Moralvorstellungen aufeinander prallen zu lassen und übte damit eine politisch durchaus gewagte Gesellschaftskritik.



Hélène Le Corre, Chor



Neue musikdramatische Welten

Silke Leopold

Auch wenn die Opernhäuser heute immer mehr dazu übergehen, Händels Oratorien zu inszenieren und damit zu betonen, dass es sich bei diesen auch um musikalische Dramen handelt, so besteht doch ein prinzipieller Unterschied zwischen den beiden Gattungen, und das nicht nur, weil erstere in italienischer, letztere aber in englischer Sprache verfasst sind, weil die einen weltliche, die anderen religiöse Sujets behandeln, weil in letzteren die Chöre einen immer grösseren Raum und eine wichtigere Rolle beanspruchten. Der zentrale Unterschied besteht darin, dass die Opern szenisch und die Oratorien konzertant aufgeführt wurden, vor allem aber darin, dass Händel diesen Unterschied zwischen einem Bühnendrama und einem Hördrama nicht als Einschränkung, sondern als künstlerische Herausforderung begriff. Denn die Abwesenheit von szenischer Umsetzung bedeutet ja nicht automatisch einen Verzicht oder gar einen Mangel, so als habe Händel bedauern müssen, seine religiösen Dramen nur für das imaginäre Theater der Fantasie schreiben zu können. Händels gesamte künstlerische Existenz aber erzählt von der Fähigkeit, sich auf Rahmenbedingungen einzulassen, ohne die eigene Kreativität in die Schranken zu weisen. Das Inszenierungsverbot, mit dem die Londoner Geistlichkeit die Oratorien belegte, bedeutete für Händel keine Einengung,

sondern gleichsam einen Befreiungsschlag – die Möglichkeit, die verbindlichen Konventionen der Operndramaturgie und die technischen Konditionen der Inszenierungspraxis hinter sich zu lassen und zu neuen Ufern der dramatischen Gestaltung durch Musik aufzubrechen, die im Zusammenhang mit der Oper überhaupt nicht möglich gewesen wären – Bilder vor dem geistigen Auge entstehen zu lassen, Räume und Zeiträume zu organisieren, das Theater im Kopf zu realisieren.

Von Anbeginn an war Händel sich bewusst, dass das Hördrama im Gegensatz zum Bühnendrama eine andere musikalische Ausgestaltung erforderte, dass die Musik nicht Aktion und Szenografie begleiten, sondern ersetzen musste. Sie musste plastischer, erzählender, durchaus auch widersprechender sein, sie musste Charakterbilder von Personen entwerfen, die als solche nicht auftraten; sie konnte sich frei machen von realen Zeitverläufen auf der Bühne und auch jenseits der Arien Zeit dehnen und stauchen. Sie konnte grosse Menschenmassen agieren lassen, was auf der Theaterbühne unmöglich gewesen wäre. Die Musik der Oratorien konnte Regeln überschreiten, die auf der Bühne verbindlich waren. Sie selbst, die Musik, gestaltete das Drama. Sie sorgte für die Inszenierung des Dramas, die sich freilich nicht sichtbar materialisierte, sondern die Imagination



des Zuhörers stimulierte und ihn auch ohne Bühnenbilder nach Babylon oder Jerusalem, auf die Schlachtfelder der Israeliten oder in die römischen Katakomben versetzte. In den Oratorien hat Händel neue dramaturgische und musikalische Welten erschlossen, die vorher noch niemand erforscht hatte. Und das Theater im Kopf erlaubte vieles, was auf der realen Theaterbühne undenkbar gewesen wäre. Dass all dies heute möglich ist,

verdanken wir dem Lauf der Geschichte, der technischen Entwicklung, aber vor allem und nicht zuletzt auch gerade Händels dramatischen Oratorien, diesen musikdramatischen Experimenten ausserhalb der Opernkonventionen, die später ihrerseits zu einem Einfallstor auch für Opernreformen wurden. Aber das wäre eine andere Geschichte.

England zu Händels Zeit

Arnold Jacobshagen

«Wer bey diesen Zeiten etwas in der Music zu praestiren vermeinet, der begibt sich nach Engelland. In Italien und Franckreich ist was zu hören und zu lernen; in Engelland was zu verdienen» – so Johann Mattheson im Jahre 1713. Dass es jenseits des Ärmelkanals auch für Musiker «was zu verdienen» gab, hatte sich vor allem in Italien herumgesprochen: Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert machten sich in zunehmendem Masse italienische Instrumentalisten, Komponisten, Librettisten, Tänzer und Dekorateurs auf den Weg in die äusserst attraktive Metropole des Inselkönigreichs. London war zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit über 600.000 Einwohnern nicht nur die grösste, sondern auch die modernste, reichste und weltoffenste Stadt Europas – mit scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten für Künstler und Musiker, erst recht aber für Unternehmer, Abenteurer und Spekulanten. Die Gründungen der Bank of England (1694), der East India Company (1708) oder der South Sea Company (1711) repräsentieren drei Jahrzehnte einer ausserordentlichen ökonomischen Entwicklung – und dies zu einer Zeit, als die Staatsverschuldung während des Spanischen Erbfolgekriegs ihren Höhepunkt erreichte. Selbst an den Schulden liess sich viel Geld verdienen: Mit dem Ziel der Haushaltssanierung setzte die Südseekompanie im Auftrag

der Regierung immer mehr Aktien in Umlauf, deren übermässige Spekulation in der «South Sea Bubble» von 1720 kulminierte – dem ersten grossen Börsencrash der Weltwirtschaftsgeschichte. Zu den Südsee-Aktionären sollte übrigens auch Händel zählen, der sich bereits damals eines grösseren Wohlstandes erfreute als jeder andere Komponist seiner Epoche.

Nicht nur ökonomisch, sondern auch politisch und gesellschaftlich befand sich das postrevolutionäre England zur Zeit von Händels Ankunft in einer Phase des Auf- und Umbruchs. In der Glorious Revolution der Jahre 1688/89 hatte das Parlament über die Monarchie triumphiert: England war die erste europäische Nation, in deren Hauptstadt fortan unter dem wachsenden Einfluss von Parteien und Interessengruppen öffentlich und zensurfrei politische Debatten geführt werden durften. Die Dynamik und Prosperität der englischen Gesellschaft ging einher mit einer politischen Polarisierung. Mit parlamentarischen Entscheidungen von grosser Tragweite wurde die zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch ungefestigte politische Ordnung zu stabilisieren versucht: 1707 war mit dem «Act of Union» die gesetzliche Grundlage für den Zusammenschluss des Königreichs England und des Königreichs Schottland zu einem «Vereinigten Königreich» geschaffen worden, das sich nunmehr

Grossbritannien nannte. Zugleich legte der «Act of Settlement» (1701) fest, dass die Thronfolge der kinderlosen letzten Stuartkönigin Anne nach deren Tod (1714) auf das protestantische Haus Hannover übergehen sollte. Der Wechsel der Dynastien brachte auch einen politischen Richtungswechsel mit sich: Nach dem Herrschaftsantritt Georgs I. – Händels vormaligem Dienstherrn in Hannover – lag die Regierungsverantwortung jahrzehntelang in den Händen der «liberalen» und anti-katholischen Whigs (der ehemaligen «Landpartei»), während die «konservativen» und royalistischen Tories (die ehemalige «Hofpartei») zunächst an politischer Bedeutung einbüssten. Die Brennpunkte der konstitutionellen Zäsuren – Schottland und die katholische Stuart-Dynastie – verloren kaum an Brisanz; anti-hannoveranische Umsturz- und Invasionsversuche zugunsten der katholischen Kronprätendenten wie in den Jahren 1715 und 1719 blieben auch im frühen 18. Jahrhundert eine ständige Bedrohung der inneren und äusseren Sicherheit. Der allgemeine Wunsch nach Stabilität, der sich kulturgeschichtlich in den Strömungen des Klassizismus und Rationalismus niederschlug, liess sich im politischen und gesellschaftlichen Leben höchstens vorübergehend und bloss ansatzweise verwirklichen.

Auch in der Theatergeschichte der Metropole hatten die historischen Umwälzungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ihre deutlichen Spuren hinterlassen. Nachdem der Blütezeit des Theaters in der elisabethanischen Epoche sodann unter den Puritanern 1642 das gänzliche Theaterverbot gefolgt war, liess König Karl II. im Jahre 1660 zwei kommerzielle Theater patentieren, deren Konkurrenz fortan für die Geschichte der Oper in England eine wesentliche Rolle spielen sollte. Auf die Errichtung eines Hoftheaters – vergleichbar den höfischen italienischen Opernbühnen auf dem Kontinent – verzichtete Charles jedoch ebenso wie sämtliche seiner Nachfolger bis zum heutigen Tag.

Die beiden offiziellen Londoner Theater bei Händels Ankunft waren das 1674 eröffnete Drury Lane Theatre und das am 9. April 1705 eingeweihte Queen's Theatre am Haymarket. Innerhalb kürzester Zeit vermochte sich Händel als Komponist, Interpret und Unternehmer im Londoner Musikleben als eine herausragende Persönlichkeit zu etablieren und zu behaupten.

Zeus – Hera – Semele

Hans Jellouschek

In den Berichten, zu denen auch die Geschichte von Semele gehört, also in den Berichten aus olympischer Zeit, erscheint die Beziehung zwischen Zeus und Hera von ständigen starken Krisen geschüttelt. Die beiden leben in einem fortdauernden Machtkampf. Ihre Beziehung ist von Rivalität, Vergeltung und Rache bestimmt, sei es mit Brachialgewalt, sei es mit List. Der Göttervater spielt rücksichtslos seine Macht gegen Hera aus, und obwohl diese häufig äusserlich unterliegt, fühlt sie sich moralisch in der stärkeren Position, was ihr die Berechtigung gibt, wie in der Geschichte von Semele, mit List und Tücke ihre Gegenmassnahmen zu ergreifen, womit es ihr mehr als einmal gelingt, ihren Gatten kräftig hereinzulegen, was diesen wiederum veranlasst, seine Macht mit aller Brutalität gegen sie auszuspielen. Solche Machtkampfbeziehungen drängen aus sich heraus dazu, zu Dreiecksbeziehungen zu werden. Eifersucht, Rache, Rücksichtslosigkeit sind nicht die Folge von Aussenbeziehungen. Meist sind sie schon vorher da und finden durch die «Geliebte» nur einen neuen Grund und neue Nahrung. Es geht also – jedenfalls zunächst – sehr oft nicht so sehr um Liebe, sondern vielmehr um Macht. Dieser Machtkampf scheint durchaus seine lustvollen Seiten zu haben.

Homer schildert in seiner *Ilias* den Kampf des Götterpaares in aller Farbigkeit und mit sichtlichem Vergnügen, und heutige Variationen dieses Kampf-Musters waren sowohl im Kino als auch am Theater ein riesiger Publikumserfolg. Auch die Kampfpartner selbst scheinen ihren Spass daran zu haben. Ein geheimes Lächeln, das manchmal – versteckt hinter Entrüstung – über die Züge eines Kontrahenten huscht, wenn er zum nächsten Schlag ausholt, ist verräterisch dafür. Auch die Sexualität scheint diesen Streit zu brauchen.

Am Ende ist die Ordnung wiederhergestellt, aber nur nach aussen. Der Konflikt ist nicht gelöst, seine Wurzel noch nicht einmal berührt. An dem zerstörerischen Kampfmuster hat sich nämlich nichts geändert. Der alte Streit wird wieder aufflackern, zunächst vielleicht kaum merklich, aber dann wieder stärker und heftiger, bis die alte Eskalation wieder in vollem Gange ist. Dann wird der Konflikt wieder auf einen Höhepunkt zutreiben, bis sich die nächste Geliebte findet, die dafür sorgt, dass es nicht zum völligen Auseinanderbrechen kommt, sondern das alte Spiel von vorne beginnt.

Peter Kennel, Marius Morf, Lisa Wedekind



Ein unerfüllbarer Traum

Der neue Lolita-Komplex

Sina-Aline Geissler, Wolfgang Bergmann

Das Mädchen

Seit ich ein kleines Mädchen war, suchte ich ihn. Ihn – damit meinte ich als Kind wohl einen bestimmten Vater, und später als Jugendliche eher einen Mann. Dabei war jedoch nicht wichtig, was er war. Alles entscheidend war: wie er war.

Ich hatte ein ganz genaues Bild von ihm entworfen in meinen Kinderfantasien, den Jungmädchenträumen. Das Äusserliche interessierte mich überhaupt nicht. Also ich weiss nicht, ob er gross oder klein war, alt oder jung – das war alles nicht wichtig. Aber er war so sicher! So absolut sicher in all seinen Bewegungen, seinen Entscheidungen, seinen Taten. Und hundertprozentig verlässlich war er in seinem Verhalten zu mir. Das hiess: Er stand zu mir – noch in den schlimmsten Situationen (die sich in meinen Fantasien tausendfach ereigneten). Er war durch rein gar nichts zu verunsichern, was einmal getroffene Entscheidungen (also auch die Liebe zu mir) betraf. Jede seiner Entscheidungen, auch wenn sie gegen meinen Willen getroffen wurde, war in Wirklichkeit eine Entscheidung für mich.

Lolitas Suche nach dem Vater, beziehungsweise nach dem, was damit gemeint ist, hat wenig oder gar nichts mit dem konkreten Menschen zu tun. Ihr Traum lebt durch die Gewissheit der Unerfüllbarkeit. Denn ein Mensch könnte ihre tiefe Sehnsucht niemals erfüllen. Die Idealfigur der Lolita hat keine Gefühle, keine Wünsche, lebt einzig für sie. Lolita sucht das Unerfüllbare, das

Unerreichbare – die Enttäuschung. Lolitas Suche nach dem Vater gilt also keiner konkreten Existenz. Sie gilt einer Idee, einem Bild. Erst im Unerreichbaren tritt das gewaltige Bild des «Vaters» auf, der ihre ganze Liebe fesselte und nie wieder losliess. Der ihr noch heute den Weg in die erwachsene Welt versperrt.

Immer mehr junge Frauen schwärmen von den Vorzügen, die die Liebe und das Leben mit einem älteren Mann bieten. Während die Motive des älteren Mannes ganz offensichtlich zu sein scheinen, vermutete man, dass die Absichten der jungen Frau allesamt auf der Nutzeffektebene liegen: Geldgier, Machtstreben, Einfluss, was sonst?

Mit dem so viel älteren Mann erlebt Lolita einen Rausch der Leidenschaft. Sie sagt:

Ich ahnte ja nicht, wie viele Empfindungen in mir die ganze Zeit verborgen lagen, Empfindungen, die so intensiv vielleicht wirklich erst in der Sicherheit, verlässlich aufgefangen zu werden, erlebbar wurden. Er gab mir sein ganzes Leben, seinen ganzen Erfahrungsreichtum in seiner Zärtlichkeit, seiner Leidenschaft, seiner Härte und Wärme. Ich sandte im Geist ein Dankgebet an meine Vorgängerinnen, die die Saat gestreut hatten, während mir die Ernte nun ganz allein gehörte. Ein wahrhaft göttliches Geschenk.

Der Mann

Die Ungleichheit der Beziehung, des Alters und des Erfahrungsschatzes bürdet dem Mann in dieser Verbindung Verantwortung auf. Viel mehr Verantwortung, als sie ein durchschnittlicher Mann in einer «normalen» Beziehung zu tragen hat. Und ein Scheitern birgt nicht nur für ihn, sondern auch und gerade für sie mehr Risiken, als es in einer «normalen» Beziehung der Fall wäre. Es ist riskanter, weil jeder Fehler viel schwerer wieder zurückzunehmen und auszugleichen wäre. Denn es geht immer um die Beziehung an sich. Mit jedem Fehlschlag steht das schwierige Verhältnis insgesamt in Frage. Die beiden haben nicht nach jedem Fehlversuch die Möglichkeit, ihn gemeinsam unter «Verlust» abzubuchen und sich gemeinsam einem neuen Versuch zu widmen. Ein fehlgeschlagener Versuch in einer Lolita-Beziehung geht allein auf sein Konto, gilt als sein Versagen, als Fehleinschätzung eines Mannes, der doch vorgab, dank seiner Erfahrung alles richtig einschätzen zu können.

Die gleichaltrige Frau

Das Gegenstück zu dem Rivalitätsdenken des älteren Mannes, der einen Gleichaltrigen mit einer jungen Frau sieht, ist die Eifersucht der älteren Frau. Es handelt sich nicht nur um die Eifersucht, die in der Angst um den eigenen Mann begründet ist.

Ältere Frauen erleben vielmehr das kränkende Gefühl, eine Absage erhalten zu haben. Der Mann wählte eine viel jüngere Frau. Das kann nichts anderes heissen, als dass er Frauen seines Alters unattraktiv, nicht begehrenswert findet. Ein offener Schlag ins Gesicht. Die grausame Bestätigung seit Jahren gehegter Ängste. Die Frauen schliessen daraus, dass sie nicht länger zu den Frauen der begehrenswerten Generation zählen. Sie gehören nun zu den Alten. Zu denen, mit denen man gute Freundschaften schliessen, kluge Gespräche führen, bei denen man Rat suchen kann, aber eben nicht zu denen, vor deren Jugend und Schönheit ein Mann in die Knie geht. Da hilft es auch nicht weiter, dass die Psychologie Verständnis heischend mit dem tröstenden Begriff von der Midlife-Crisis beschwichtigen will, indem sie auf eine «vorübergehende Verirrung» des Mannes verweist. Die Tatsache, dass ein gleichaltriger Mann eine so viel jüngere Partnerin vorgezogen hat, wirkt ernüchternd und beängstigend. Die junge Frau, die in den Kreis der Älteren eintritt, wird zum Inbegriff all dieser Ängste. Die Ältere wird sie ablehnen (müssen), um ihre Ängste verdrängen zu können.

Das Kind

Meine Liebe zu ihm war unbeschreiblich. Und sie schien die Erfüllung all meiner Wünsche zu sein. Ich sah ihn von Anfang an auch als Vater, nicht nur als Mann. Allerdings nahm ich an, dass meine Gefühle sich da so ziemlich das Gleichgewicht hielten, ich ihn also als Frau mindestens ebenso wie als Kind liebte. Jedenfalls war ich unendlich glücklich, und er sicher auch. Ich war «sein kleines Mädchen», er beschützte mich, versorgte mich, wie es ein Vater tun würde, und begehrte mich doch gleichzeitig als Frau.

Unsere Gefühle waren so stark, und wir waren einander so sicher, dass wir ein Kind haben wollten. Doch mit der Geburt unseres Wunschkindes ging alles kaputt, ging unsere Liebe zugrunde. Ich hatte ihn doch wohl viel mehr als Vaterfigur geliebt, meine Liebe war wohl viel mehr die eines Kindes zu seinem Vater gewesen – und diesen Platz musste ich nun räumen. Ich kam damit nicht klar. Nur als «Mann» war er mir nicht genug. Meine Gefühle waren nicht stark genug, um mit ihm leben zu wollen.

Die Realität hatte sie durch die Geburt des gemeinsamen Kindes gnadenlos eingeholt. Das «Wunschkind» hat Lolita – so tragisch es in diesem Fall verlief – von ihrem Platz verdrängt, sie ihrer Rolle beraubt. Ein Ehemann, so viele Vater-Qualitäten er auch haben mag, wird niemals ihr Vater sein können, wird niemals ganz die «Wunde» in ihrer Seele heilen, ihr niemals die verlorene Kindheit zurückholen können. Und auch

sie wird niemals wieder einem Menschen so bedingungslos vertrauen, so vorbehaltlos ihm Liebe schenken können, wie es ihr als Kind dem Vater gegenüber (beziehungsweise ihrem Wunschbild gegenüber) möglich war. Auch hier bleibt nur Enttäuschung.

Biografien

Die Tagesbesetzung entnehmen Sie bitte dem aktuellen Besetzungszettel.

George Petrou (Musikalische Leitung)



Geboren in Griechenland. Ausbildung in Athen und London (Royal College of Music, Royal Academy of Music). Pianist, Cembalist und Konzertdirigent, u. a. Philharmonia Orchestra London, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Tchaikovsky

Symphony Orchestra Moskau, Basel Sinfonietta. Operndirigate waren u. a. *L'Olimpiade* (eigene kritische Neuausgabe), *Alceste*, *Orphée et Eurydice*, *Il Giustino*, *Juditha triumphans*, *Le Nozze di Figaro*, *Iphigénie en Aulide*, *Il Barbiere di Siviglia*. *Anna Bolena* an der Nationaloper Athen, 2010 *Alkestis* in Leipzig (Inszenierung: Peter Konwitschny), in Saarbrücken zuletzt *Lullys Phaeton*. CDs, u. a. Händels *Oreste*, *Arianna in Creta*, *Tamerlano*, *Alessandro Severo* und *Giulio Cesare*, dafür ECHO Klassik 2008, *Choc du Monde de la Musique*, Gramophone Editor's Choice. Arbeitet erstmals in Bern.

Jakob Peters-Messer (Inszenierung)



Geboren in Deutschland. Nach dem Studium der Musiktheaterregie von Götz Friedrich an die Deutsche Oper Berlin engagiert. Seit 1994 freischaffend. Inszenierungen in den Bereichen Neue Musik und Vorklassik, u. a. in Braunschweig, Mannheim, Heidelberg, Dortmund, Lübeck, Nürnberg, Montpellier, Bordeaux, Innsbruck, St. Gallen, Lissabon, Tel Aviv, Antwerpen, Schwetzingen Festspiele, Münchener Biennale, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Festival dei Due Mondi di Spoleto. Barockopern u. a. von Telemann, Salieri, Händel, J. C. Bach, Vivaldi mit Dirigenten wie René Jacobs, Thomas Hengelbrock, Konrad Junghänel, Alan Curtis. Inszenierungen auch in den Bereichen Klassik (Mozart), Romantik (Verdi, Wagner), Verismo (Puccini, Mascagni) und Klassische Moderne (Schostakowitsch). In Bern bereits 2004 *Giulio Cesare*, 2008 *Medea*.

Markus Meyer (Bühne)



Geboren in Deutschland. Bühnenbild- und Kostümmstudium an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 1998 freischaffend, regelmässige Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Jakob Peters-Messer, Anthony Pilavachi und Robert Lehmeier an Theatern in Nürnberg, Weimar, Wiesbaden, Deutsches Schauspielhaus Hamburg sowie Opernhäusern in Wuppertal, Chemnitz und Erfurt, Festspielhaus Baden-Baden, Nationale Reisopera (Niederlande), Teatro Nacional de São Carlos Lissabon, Opéra National de Bordeaux und Opera Ireland Dublin, zudem Musikfestspiele Potsdam Sanssouci. Gastspiele u. a. Gran Teatre del Liceu Barcelona, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Stadschouwburg Amsterdam, Spoleto Festival, Wiener Festwochen. Uraufführungen u. a. *The Orphan* von Jeffrey Ching. In Bern bereits 2008 Bühnenbild zu *Medea*, 2010/11 auch Bühnenbild zu *Tosca*.

Sven Bindseil (Kostüme)



Geboren in Hamburg. Studium Bühnenbild und Literaturwissenschaft in Stuttgart. Anschliessend Assistenzassistenten an diversen Theatern in Deutschland. Seit 1995 freiberuflicher Bühnen- und Kostümbildner. Enge Zusammenarbeit mit Regisseur Jakob Peters-Messer, u. a. in Wiesbaden, Tel Aviv, Erfurt, Wuppertal, St. Gallen sowie bei Festspielen im In- und Ausland. Ausserdem regelmässige Assistenzassistenten für Regisseure wie Franziska Severin und Aron Stiehl u. a. in Leipzig, Klagenfurt und Warschau. Als Kostümbildner Betreuung diverser Film- und Fernsehproduktionen für ARD und ZDF. In Bern bereits 2004 *Giulio Cesare* und 2008 *Medea*.

Tarmo Vaask (Chor)



Geboren in Estland. Studium Chor- und Orchesterleitung in Tallinn und Stuttgart, Dirigierkurse bei John Eliot Gardiner, Frieder Bernius, Helmuth Rilling, Hiroyuki Iwaki, Neeme Järvi. Dirigate an der Nationaloper Tallinn, Künstlerischer Leiter des

Akademischen Orchesters Freiburg und der Philharmonie Schwäbisch Gmünd. Engagements beim SWR Vokalensemble Stuttgart, Coeur de Radio France und beim Estnischen Philharmonischen Kammerchor. Chordirektor und Kapellmeister, u. a. Theater & Philharmonie Thüringen, Theater Heidelberg und Bremen, dort u. a. Spezialist für zeitgenössische Opern, Musikalische Leitung der Uraufführungen *Raoul*, *Die Gehetzten* und *Gegen die Wand* (Gastspiel in Istanbul). 2010/11 Chorleiter in Bern, ab 2011 Chordirektor mit Dirigierverpflichtung in Nürnberg.

Andries Cloete (Jupiter)



Geboren in Südafrika. Gesangs- und Musikstudium bei Nellie du Toit. Fachpartien wie Jupiter in *Semele*, Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*, Tamino in *Die Zauberflöte*, Nemorino in *L'Elisir d'amore*, Ernesto in *Don Pasquale*, Lindoro in *L'Italiana in Algeri*, Rinuccio in *Gianni Schicchi*.

2001-04 Ensemblemitglied in Graz, Gastengagements u. a. an der Wiener Kammeroper, in Darmstadt, Kapstadt, Johannesburg und Sevilla, bei den Innsbrucker Festwochen und dem Aldeburgh Festival. Seit 2006 Ensemblemitglied in Bern, u. a. in *Il Barbiere di Siviglia*, *Die Fledermaus*, *L'Elisir d'amore*, *Der Rosenkavalier*, *A Midsummer Night's Dream*, *La Finta Giardiniera*, *Eugen Onegin*, *Dialogues des Carmélites*, 2010/11 auch in *Die tote Stadt*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Wut*, *Tosca*, *L'Amour des trois Oranges*.

Carlos Esquivel (Cadmus / Somnus)



Geboren in Buenos Aires. Gesangsstudium am Teatro Colón. Am Festival dei Due Mondi Banquo in *Macbeth*, Basilio in *Il Barbiere di Siviglia* in Como, Bergamo und Cremona, in Lecce Profondo in *Il Viaggio a Reims*, Geronio in *Il Turco in Italia*. Am Teatro Colón u. a.

Fasolt in *Das Rheingold*, Pagano in *I Lombardi*, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*. Am Teatro Argentino u. a. Ramfis in *Aida*, Ferrando in *Il Trovatore*, Timur in *Turandot*. Creonte in *Medea in Turin*, Figaro in Paisiello's *Il Barbiere di Siviglia* in Lausanne, Titelpartie in *Le Nozze di Figaro* in Rouen. Seit 2007 Ensemblemitglied in Bern, u. a. Basilio, Colline in *La Bohème* und in der Fernsehproduktion *La Bohème im Hochhaus*, in *Les Contes d'Hoffmann*, *La Jolie Fille de Perth*, Gremin in *Eugen Onegin*. 2010/11 auch in *Don Giovanni*, *Wut*, *L'Amour des trois Oranges*, *Tosca*.

Peter Kennel (Athamas)



Geboren in der Schweiz. Studium Gesang, Dirigieren und Schulmusik an den Musikhochschulen Luzern und München. Nach zehn Jahren Tenorkarriere Wechsel ins Countertenor-Fach (auf Anraten von Andreas Scholl und Rüdiger Wohlers). 2005/06

Debüt am Grand Théâtre de Genève in der Uraufführung von *Galilei* von Michael Jarrell, seither international tätig, u. a. in Deutschland, Wien, Lissabon, Luxemburg, Luzern, an den Schwetzingener Festspielen. Zusammenarbeit u. a. mit den Dirigenten Thomas Hengelbrock und Jordi Savall. Konzerte an den internationalen Händelfestspielen in Göttingen und Halle und am Konzerthaus Wien. Zusammenarbeit als Dirigent mit dem Tonhalle-Orchester Zürich. Am Stadttheater Bern 2010 auch *Wut*.

Hélène Le Corre (Semele)



Geboren in Paris. Studium in Paris und Wien. Fachpartien u. a. Pamina in *Die Zauberflöte*, Eurydike in *Orpheus und Eurydike*, Titania in *A Midsummer Night's Dream*, Gretel in *Hänsel und Gretel*, Titania in Purcells *The Fairy Queen*, Asteria in *Tamerlano*, Arbate in *Mitridate*

(DECCA), Susanna in *Le Nozze di Figaro* in Strassburg, Salzburg, Bregenz, Bordeaux, Avignon, Toulon, Monte Carlo, Lissabon und an Festivals in Wien, Edinburgh und Aix-en-Provence. Als Ensemblemitglied in Lyon u. a. Xenia in *Boris Godunow*, Titelpartie in *Das schlaue Fuchslein*. 2010 Miss Wordsworth in *Albert Herring* am Musikfestival Montepulciano. Ensemblemitglied in Bern 2007-10, hier u. a. Gilda in *Rigoletto*, Cendrillon, Antonia in *Les Contes d'Hoffmann*, Adina in *L'Elisir d'amore*, Blanche und Constance in *Dialogues des Carmélites*, Sandrina in *La Finta Giardiniera*.

Anne-Florence Marbot (Iris)



Geboren in Bern. Gesangsausbildung in Bern und Freiburg i. Br. 2002-06 Ensemblemitglied am Theater Biel/Solothurn, dort u. a. Olympia in *Les Contes d'Hoffmann*, Titelpartie in *Zaide*, Christel in *Der Vogelhändler*, Susanna in *Le Nozze di Figaro* und Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*. Regelmässiger Gast an Schweizer Sommerfestspielen, Engagements als Konzertsängerin im In- und Ausland. 2006-10 Ensemblemitglied in Bern mit Partien wie Magnolia in *Show Boat*, Susanna, Eliza in *My Fair Lady*, Adele in *Die Fledermaus*, Adina in *L'Elisir d'amore*, Helena in *A Midsummer Night's Dream* (dafür als Nachwuchssängerin der Zeitschrift *Opernwelt* nominiert), Constance in *Dialogues des Carmélites*, Serpetta in *La Finta Giardiniera*. 2010/11 auch in *Die tote Stadt* und *Don Giovanni*.

Lisa Wedekind (Juno / Ino)



Geboren in Deutschland. Gesangsstudium in Frankfurt und Köln, u. a. bei Hedwig Fassbender. 2003 Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Meisterkurse bei Thomas Hampson und Christoph Prégardien. 1. Preis und Sonderpreis Liedinterpretation

beim Bundeswettbewerb Gesang. Partien wie Nerone, Amore, Valetto in *L'Incoronazione di Poppea*, Marcellina in *Le Nozze di Figaro*, Zerlina in *Don Giovanni*, Annio in *La Clemenza di Tito*, Mercédès in *Carmen*, Siegrune in *Die Walküre*, Blumenmädchen und Knappe in *Parsifal*, Susanne in *Ein Ehemann vor der Tür*, Ciesca in *Gianni Schicchi*, Karolka in *Jenůfa*, Elfe in *Rusalka* an den Opernhäusern von Bonn, Frankfurt, Giessen, Hamburg, Köln, Magdeburg, Mannheim, in Remscheid, Solingen, Bad Ems. In Bern 2010/11 auch Clarice in *L'Amour des trois Oranges*.

Nachweise und Empfehlungen der Universitätsbibliothek Bern

Die Handlung schrieb Regine Palmai, französische Übersetzung: Nadine Bagnoud. Der Artikel von Prof. Laurenz Lütteken erscheint mit freundlicher Genehmigung des Autors. Der Artikel von Stefan Bucher ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Szenenfotos entstanden während der Probe am 5. Mai 2011.

- Bockmaier, Claus: Händels Oratorien. Ein musikalischer Werkführer. München 2008.
- Bockmaier, Claus: Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. Tutzing 1992.
- Brodersen, Kai / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Antike Mythologie. Stuttgart 2005.
- Dean, Winton: Handel's dramatic oratorios and masques. London 1979.
- Fink, Gerhard: Ovids Metamorphosen (Meisterwerke kurz und bündig). München 2000.
- Geissler, Sina-Aline / Bergmann, Wolfgang: Der neue Lolita-Komplex. München 1991.
- Jacobshagen, Arnold: Händel als Opernkompontist und Unternehmer. In: Händels Opern (Das Händel-Handbuch 2/1), hrsg. v. Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber 2009.
- Jellouschek, Hans: Im Irrgarten der Liebe. Dreiecksbeziehungen und andere Paarkonflikte. Zürich 1991.
- Jennings Rose, Herbert / Berve-Launing Anna Elisabeth (Hrsg.): Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 2007.
- Leopold, Silke: Händel. Die Opern. Kassel 2009.
- Lütteken, Laurenz: Von der Oper zum Oratorium. Händels „Klassizität“ und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Händel-Jahrbuch 53 (2007).
- Mailahn, Klaus: Dionysos. Gott der Frauen. Eine mythologische Spurensuche. München 2011.
- Pietschmann, Klaus: London. Secular Drama. In: Händels Opern (Das Händel-Handbuch 2/1), hrsg. v. Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber 2009.

-Rolland, Romain: Georg Friedrich Händel. München 1960.

-Zywietz, Michael: Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Laaber 2010.

- Händel, Georg Friedrich: Semele (Compact Disc). Interpr.: Gardiner, Rolfe-Johnson, Lloyd, Penrose, Davies, Jones, Kwella, English Baroque Soloists, Monteverdi Choir. Erato 1983.

- Händel, Georg Friedrich: Semele (DVD-Video). Interpr.: Harnoncourt, Bartoli, Workman, Remmert, Nikiteanu, Chor des Opernhauses Zürich, La Scintilla. Decca 2009.

Impressum

Stadttheater Bern
Intendant Marc Adam

Spielzeit 2010/2011
Georg Friedrich Händel
Semele
Petrou/Peters-Messer/Meyer/Bindseil
Premiere: 15. Mai 2011

Inhalt und Redaktion
Regine Palmai, Mitarbeit: Stefan Bucher

Szenenfotos
Annette Boutellier

Foto Umschlag Innenseite
Dominique Uldry

Konzept & Gestaltung
Gerhard Blättler mit Büro Z, Bern
Satz: Murielle Bender, Stadttheater Bern

Druck
Haller + Jenzer AG, 3400 Burgdorf



Premieren Musiktheater 11/12

★ **Der fliegende Holländer**
Stadttheater
Premiere: 04. September 2011

★ **Der Wunsch, Indianer zu werden**
Stadttheater
Uraufführung/Auftragswerk
Premiere: 10. September 2011

★ **The Rake's Progress**
Stadttheater
Premiere: 15. Oktober 2011

★ **Orpheus in der Unterwelt**
Stadttheater
Premiere: 29. Dezember 2011

★ **Lucia di Lammermoor**
Stadttheater
Premiere: 28. Januar 2012

★ **Così fan tutte**
Stadttheater
Premiere: 11. März 2012

↻ **Semele**
Stadttheater
Wiederaufnahme: 1. Oktober 2011

www.stadttheaterbern.ch



LOEWE.

Home Entertainment in Perfektion

Multimediales Home Entertainment - vernetztes und intelligentes Wohnen. Kilchenmann bietet Ihnen umfassende Beratung und attraktive Angebote.

Burgstrasse 10
3600 Thun
Telefon 033 225 25 25

Bernstrasse 95
3122 Kehrsatz-Bern
Telefon 031 963 15 15
www.kilchenmann.ch

FIRST
class
ESTABLISHED 1962 & BERN

Kilchenmann
AUDIO • TV • VIDEO

Audi
Vorsprung durch Technik



Der Audi A4. Unverkennbar ein Audi.

Unverkennbar eine Persönlichkeit. Der Audi A4 begeistert mit Dynamik, Eleganz und selbstbewusster Sportlichkeit. Erleben Sie seinen Charakter bei einer Probefahrt!

Audi A4 2.0 TDIe, 100 kW (136 PS), 1968 cm³. Normverbrauch gesamt 4,6 l/100 km.
CO₂-Emissionen: 119 g/km (188 g/km: Durchschnitt aller Neuwagenmodelle).
Energieeffizienzklasse A.

Jetzt Probe fahren!



AMAG RETAIL Bern

Wankdorffeldstrasse 60, 3000 Bern 22

Tel.: 031 337 55 10, www.bern.amag.ch

