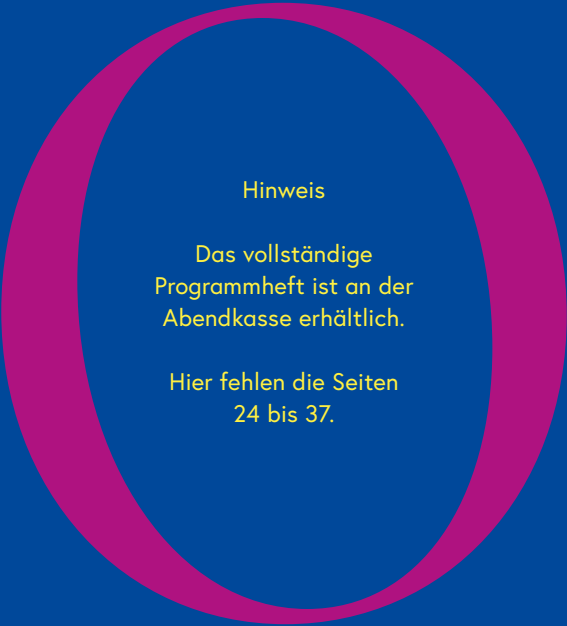


INTERNATIONALE
HÄNDEL
FEST
SPIELE
KARLSRUHE

RINALDO

von Georg Friedrich Händel



Hinweis

Das vollständige
Programmheft ist an der
Abendkasse erhältlich.

Hier fehlen die Seiten
24 bis 37.

Möge die
Macht der Liebe
die Kriegsglut
bald erkalten
lassen.

Almirena

Rinaldo

Opera seria von Georg Friedrich Händel
Libretto von Giacomo Rossi nach einem Szenario von Aaron Hill
Fassung von 1731

In italienischer Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln

Uraufführung am 24. Februar 1711, Queen's Theatre, London
Erstaufführung dieser Fassung am 6. April 1731, King's Theatre, London

Rinaldo

von Georg Friedrich Händel

Rinaldo	Lawrence Zazzo
Armida	Valeria Girardello
Almirena	Suzanne Jerosme
Argante	Francesca Ascioti
Goffredo	Jorge Navarro Colorado
Mago / Araldo	Lisandro Abadie
Una Donna	Martha Eason

Deutsche Händel-Solisten

Statisterie des Badischen Staatstheaters

Musikalische Leitung	Rinaldo Alessandrini
Regie, Bühne & Kostüme	Hinrich Horstkotte
Licht	Stefan Woinke
Video	Sven Stratmann
Dramaturgie	Natalie Widmer
Regieassistentz & Abendspielleitung	Loïs Heirman
Bühnenbildassistentz	Jakob Baumgartner
Mitarbeit Bühnenbildmodell	Ellena Lüking
Kostümassistentz	Claire Welte
Musikalische Assistentz	Wolfgang Wiechert, Haeun Jang
Inspizienz	Eva von Bülow-Schuch

Premiere 21. Februar 2025

Bühne Großes Haus Dauer ca. 3 ¼ Stunden, eine Pause

Fotos, Film- und Tonaufnahmen erlaubt? Nein, aber gern beim Schlussapplaus!

Deutsche Händel-Solisten

1. Violine Nicholas Robinson, Andrea Keller, Wolfgang von Kessinger, Jana Anyžová, Christoph Timpe, Polina Babinkova, Michael Gusenbauer
2. Violine Christoph Mayer, Andria Chang, Salma Sadek, Martin Kalista, Lorena Padron Ortiz, Matthias Hummel Viola Rachel Massadas, Gabrielle Kancachian, Rafael Roth, Lena von Cube Violoncello Ludovico Minasi, Dmitri Dichtiar, Bernhard Hentrich, Markus Möllenbeck
Violine Kinnon Church, Michael Neuhaus Laute Sören Leupold Cembalo Rien Voskuilen Flauto dolce piccolo Andreas Kammenos Oboe / Blockflöte Susanne Regel, Antje Thierbach Fagott Saki Sugawara Horn Christian Binde, Georg Köhler Trompete Hannes Rux-Brachtendorf
Basso continuo Ludovico Minasi (Violoncello), Kinnon Church (Kontrabass), Sören Leupold (Laute), Rien Voskuilen (Cembalo)

- Leitung der Statisterie Oliver Reichenbacher Technischer Direktor Jens Lorenzen
Bühneninspektor Stephan Ullrich Bühnenmeister Thomas Braun, Mario Moser, Ekhard Scheu Leiter Beleuchtungsabteilung Stefan Woinke Leiter AVM
Sebastian Langner Stellv. Abteilungsleiter Jan Fuchs Leiter Bereich Video Jan Pallmer
AVM Felix Keicher, Hubert Bubser Leiter der Requisitenabteilung Tilo Steffens
Requisite Marielle Kurz, Michael Schmitt Technische Produktionsleitung Maik Fröhlich
Werkstättenleiterin Almut Reitz Konstrukteurin Michaela Kugelmann
Malsaalvorstand Giuseppe Viva Leiter der Theaterplastik Wladimir Reischwich
Leiter der Schreinerei Rouven Mussnug Leiter der Schlosserei Mario Weimar
Polster- und Dekoabteilung Ute Wienberg, Rose Maria Gillen Kostümdirektorin
Christine Haller Gewandmeister:in Herren Petra Annette Schreiber, Gundula Maurer, Marta Kozuch Gewandmeisterassistentz Herren Melissa Rampe
Gewandmeister:in Damen Tatjana Graf, Karin Wörner, Milena Bayer, Rebekka Haisch
Garderobe Herren Solo Ursula Legeland, Stefanie Schmidt Garderobe Damen Solo Christine Dunke, Alice Reiß-Nöckel Garderobe Statisterie Katharina Collins, Andrea Csäci-Kovacs, Andrea Riekehr, Gisela Windt Waffenmeisterei Michael Paolone Schuhmacherei Thomas Mahler, Nicole Eyssele, Benjamin Bigot Kostümmalerei Andrea Meinköhn Modisterei Diana Ferrara, Jeannette Hardy Kostümfundus Friederike Hildenbrand
Stellvertretende Chefmaskenbildnerin Franziska Rupp Maske Sabine Bott, Clara Schaefer, Marion Kleinbub, Fabienne Gutsche

Suzanne Jerosme



Die Handlung

Die Handlung des ersten Aktes

Erster Akt

Vor den Toren des belagerten Jerusalem hoffen Heerführer Goffredo, seine Tochter Almirena und Kreuzritter Rinaldo auf ein baldiges Ende des erbitterten Krieges. Insbesondere, weil Goffredo versprochen hat, bei einem Sieg endlich in die Heirat zwischen seinem tapfersten Ritter und seiner geliebten Tochter einzuwilligen ...

Ein Herold kündigt die Ankunft des sarazenischen Königs Argante an. Nachdem Argante Goffredo erfolgreich um eine dreitägige Waffenruhe gebeten hat, trifft er auf seine Verbündete und Geliebte, die mächtige Zauberin Armida. Sie hat erfahren, dass das christliche Heer nur besiegt werden kann, wenn man ihm Rinaldos Unterstützung entzieht. Schnell ist Rinaldos (vermeintlicher) Schwachpunkt gefunden: seine grenzenlose Liebe für Almirena. Und so muss der gegen Armidas Zauberkräfte wehrlose Rinaldo zusehen, wie ihm Almirena gewaltvoll entrissen wird. Er beschließt, die Kriegspflichten warten zu lassen: Erst muss seine Geliebte befreit werden!

Zweiter Akt

Nach der Entführung Almirenas erhoffen sich Goffredo und Rinaldo Hilfe von einem weisen Magier. Auf dem Weg zu ihm wird Rinaldo von einer geheimnisvollen Frau aufgefordert, ihr Boot zu besteigen. Sie verspricht ihm, ihn zu Almirena zu führen. Goffredo versucht wiederholt, seinen Gefährten zur Vernunft zu bringen, doch Rinaldo kann der verführerischen Stimme nicht widerstehen und geht dadurch Armida in die Falle. Derweil beklagt Almirena ihr Schicksal auf so anrührende Weise, dass Argante nicht nur Mitleid, sondern auch Liebe für sie zu empfinden beginnt. Armida geht es nicht anders: Gegen ihren Willen verliebt sie sich in ihren – seine Almirena so aufrichtig liebenden – Gefangenen Rinaldo. In seiner Liebe ist Rinaldo unerschütterlich: Selbst als die Zauberin in Almirenas Gestalt vor ihn tritt, gelingt es ihr nicht, ihn für sich zu gewinnen. Als sie außerdem erfährt, dass Argante der ihr verhassten Almirena aus Liebe die Freiheit schenken will, rast Armida vor Wut.

Dritter Akt

Nach einem fürchterlichen Streit versöhnen sich Armida und Argante, um vereint in die letzte Schlacht zu ziehen. Doch zuvor will Armida ihre Konkurrentin endgültig aus dem Weg räumen. Glücklicherweise gelingt es Rinaldo, rechtzeitig einzugreifen. Er erhält zudem Unterstützung von Goffredo, der vom Magier mit einem machtvollen Zauberstab ausgestattet wurde. Rinaldo gelingt es, Armidas Zauber endgültig zu brechen und sie beschließt mit Argante, ihr Glück woanders zu suchen. Goffredo ernennt sich zum König des in Trümmern liegenden Jerusalem und der Vermählung von Rinaldo und Almirena steht nun nichts mehr im Wege ...



Rinaldo revisited

Händels Zauberoper in den Fassungen von 1711 und 1731

Der 25-jährige Georg Friedrich Händel legte 1711 mit der Opera seria *Rinaldo* den Grundstein für seine dreißig Jahre währende beispiellose Opernkarriere in London. Kurz nach seiner Ankunft in der englischen Kulturmétropole im Herbst 1710 war Händel von Aaron Hill, dem frisch ernannten Direktor des Queen's Theatre am Haymarket, damit beauftragt worden, für die Eröffnung seiner ersten Spielzeit eine brandneue italienische Oper zu komponieren. Als Vorlage wählte Hill einen fantastischen Stoff, der versprach, das Publikum in barocke Illusionswelten zu entführen. Das von ihm entworfene Szenarium fußte auf Ausschnitten aus Torquato Tassos Versepos *La Gerusalemme liberata* (1575), das im 17. und 18. Jahrhundert zu einer Fundgrube für unzählige Opernlibretti wurde – die Zauberin Armida etwa wurde zur Titelheldin zahlreicher Opern von Jean-Baptiste Lully über

Christoph Willibald Gluck bis hin zu Antonín Dvořák. Tasso erzählt darin in romanhafter Ausschmückung von der Eroberung Jerusalems während des Ersten Kreuzzuges unter Gottfried von Bouillon im Jahr 1099, dem Ausgangspunkt jenes verheerenden Konflikts im Nahen Osten, der sich bis heute als unlösbar zeigt.

„Der ganze Mittelteil der Oper
wird durch Liebeshändel und
Zaubereien ausgefüllt.“

Friedrich Chrysander

Doch der Glaubenskrieg zwischen den Kreuzrittern Goffredo und Rinaldo sowie dem sarazenischen König Argante und seiner Geliebten, der mit den Mächten der Unterwelt im Bund stehenden Zauberin Armida, dient lediglich – in der zweiten Fassung von 1731 mehr noch als in der ersten – als Hintergrundfolie für die emotionalen Verstrickungen der Figuren und der magischen Elemente der Handlung, wird doch auf die ursprüngliche Bekehrung Armidas und Argantes verzichtet. Bezeichnenderweise ist es die Macht der Liebe, die die Kriegsglut auf beiden Seiten erkalten lässt: Rinaldo lässt seine militärischen Pflichten links liegen, um seine Verlobte Almirena aus den Fängen Armidas zu befreien. Die Zauberin wiederum verliebt sich gegen ihren Willen in den ihr mutig entgegentretenden Rinaldo, weshalb sie es nicht übers Herz bringt, ihren ärgsten Feind zu töten ...

„Mit einem derartigen Ineinander
aus Krieg und Kreuzfahreier, Liebesgeturtel,
orientalischem Glitzer und Hexereien [...] fehlt vom antiken Mythos über
Ritterromane bis zum Märchen und
pastoralen Idyll nichts.“

Karl-Heinz Ott

Die erste Fassung

Auf der Grundlage von Hills Szenarium schrieb der Dichter Giacomo Rossi, mit dem Händel wiederholt zusammenarbeiten sollte, ein Libretto in italienischer Sprache. Im Vorwort notiert Rossi, Händel – hier als „Orpheus unserer Zeit“ bezeichnet – habe die Oper in nur zwei Wochen komponiert. Die kurze Entstehungszeit zwischen Dezember 1710 und Januar 1711 war nur möglich durch das im Barock übliche Parodieverfahren: Nahezu zwei Drittel der Partitur stammten aus früheren Werken Händels, insbesondere aus den Opern *Agrippina* (1709) und *Almira* (1705) sowie aus dem Oratorium *La Resurrezione* (1708). Almirenas Klagelied „Lascia ch'io pianga“ etwa wurde in *Rinaldo* schon zum dritten Mal wiederverwertet: Ursprünglich eine Sarabande in der Oper *Almira*, verwendete Händel die Melodie auf den Text „Lascia la spina“ in seinem Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, bevor sie in London zum Hit wurde.

„Schauderlicher Berg mit Felsklüften und
Wasserfällen, auf dessen Gipfel man
das Zauberschloss der Armida sehen kann“

Szenenanweisung aus *Rinaldo*

Die Uraufführung am 24. Februar 1711 war ein durchschlagender Erfolg. Unzählige Spezialeffekte und eine kaum zu überbietende szenische Opulenz machten aus der Zauberoper ein Bühnenspektakel, das sich keine:r entgehen lassen wollte. In der Stadt unterhielt man sich über nichts anderes als Armidas durch die Luft fliegenden, von feuerspeienden Drachen gezogenen Wagen, die furchterregenden Monster, die das Schloss der Zauberin bewachen, Rinaldos Bootsfahrt über das Meer und die quicklebendigen Spatzen, die (nicht nur) während Almirenas lieblicher „Augelletti“-Arie zwitschernd ihre Kreise im Theater zogen ...

Suzanne Jerosme, Francesca Ascioti



„Eine gelinde langsame Musik von zwei Flöten, Violette als Bass und Solo der Piccoloflöte hüpf und zwitschert einundzwanzig Takte lang bis zum Auftreten der Almirena, wo das volle Orchester in Bewegung kommt: und bei dieser Symphonie begab es sich, dass die Sperlinge über das Theater strichen.“

Friedrich Chrysander

Doch diese Verschränkung von Illusion und Realismus sowie der üppige Theaterzauber riefen auch Kritik hervor, insbesondere aus dem moralistischen Lager rund um Joseph Addison und seinem Magazin „Spectator“. Er monierte etwa, dass der Drachen nur gemalt war, aber wirkliches Feuer spie ... Auch zu den Spatzen hatte er eine dezidierte Meinung: „Im Opernhaus wurden solche Schwärme von ihnen freigelassen, dass zu befürchten steht, [...] dass sie in anderen Stücken an völlig unpassender Stelle auftreten werden – ganz zu schweigen von den Unannehmlichkeiten, welche die Köpfe der Zuschauer von ihnen zu erdulden haben.“ Doch selbst Kritiken wie diese führten nur dazu, dass ganz London ins Queen's Theatre strömte, um die Show mit eigenen Augen zu sehen. Natürlich war es auch Händels Musik, die das Publikum verzauberte und ganz in ihren Bann zog. Die Partitur zeigt das enorm breite Ausdrucksspektrum des Komponisten, das von militärischer Macht über arkadische Gefilde bis hin zur Geistesverwirrung reicht. Die Sänger:innen konnten dabei sowohl mit furienhaft-rasenden Koloraturen brillieren als auch mit herzerweichenden Klagegesängen rühren.

Im Zuge der zahlreichen Wiederaufnahmen von *Rinaldo* bis 1717 nahm Händel immer wieder Änderungen an der Partitur vor, um sie den Stimmlagen und Bedürfnissen der aktuellen Besetzung anzupassen. Bereits 1714 wurde die Partie des Eustazio, Goffredos Bruder, eliminiert. Ab 1715 wurde die Oper auf Deutsch in Hamburg nachgespielt, ab 1718 mit erheblichen Veränderungen auch in Mailand und Neapel.

Die Fassung von 1731

Die tiefgreifendste Revision erlebte die Oper jedoch, als Händel sein Erstlingswerk für London 1731 erneut auf den Spielplan setzte. Zu diesem Zeitpunkt war er – mittlerweile Composer of Music to the Royal Chapel und Bürger Großbritanniens – an einem ganz anderen Punkt seiner Karriere angelangt. 1728 war das von horrenden Gagen und unzähligen Skandalen gebeutelte erste Opernunternehmen, die Royal Academy of Music, der Händel als Musikalischer Direktor vorgestanden hatte, bankrottgegangen. Zwar hatte er bereits ein Jahr später, erneut mit dem Theatermanager Johann Jacob Heidegger an seiner Seite, die Second Academy eröffnet, doch an die früheren Erfolge konnten sie zunächst nicht anknüpfen. Die ersten drei Spielzeiten des neuen Händel-Heidegger-Unternehmens verliefen aus ökonomischer Sicht unsicher. Die Neukompositionen *Lotario* und *Partenope* kamen nicht gut an, weshalb sie auf ältere Erfolgsopern zurückgriffen, um sich über Wasser zu halten. Neben *Rodelinda*, *Giulio Cesare* und *Tamerlano* wurde auch *Rinaldo* wiederaufgenommen.

Keine andere italienische Oper hat der Komponist radikaler umgestaltet als seinen *Rinaldo*: Ungefähr ein Viertel der Musiknummern übernahm er in unveränderter Form aus der ursprünglichen Oper. Ein weiteres Viertel musste aufgrund der neuen Besetzung transponiert werden: Anstelle des Soprankastraten Nicolini sang nun Senesino die Titelrolle, der über eine tiefere Stimmlage verfügte. Der gefragte Starsänger, den das Londoner Publikum bereits als Ottone, Giulio Cesare und Riccardo Primo gehört und bewundert hatte, verlangte von Händel 1400 Pfund Jahresgehalt, während sich der Komponist mit 1000 zufriedengeben musste ... Damit war auch das Budget der Second Academy in Gefahr! Neben Senesino standen Sänger:innen auf der Bühne, die Händel zwei Jahre zuvor in Italien engagiert hatte. Goffredo wurde nun von einem Tenor, Argante und Armida von zwei Altistinnen sowie der Magier von einem Bass gesungen. Einzig die Rolle der Almirena, gesungen von der berühmten Anna Maria Strada del Pò, blieb ein Sopran.

„Senesino hatte eine durchdringende, helle, egale und angenehme tiefe Sopranstimme, eine reine Intonation und schönen Trillo. [...] Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser als die von einem Liebhaber.“

Johann Joachim Quantz

Ein weiteres Viertel der ursprünglichen *Rinaldo*-Fassung wurde substantiell verändert oder dramaturgisch umfunktioniert, sprich anderen Charakteren zugewiesen. So wurde etwa die Rolle der Almirena erheblich ausgeweitet, u. a. mit Musik, die in der ersten Fassung Armida zugewiesen war. Das letzte Viertel wurde komplett gestrichen. Als Ersatz für diese letzte Gruppe komponierte Händel neue Rezitative und übernahm Arien aus seinen kürzlich komponierten Opern *Admeto* (1727), *Lotario* (1729) und *Partenope* (1730) sowie eine Einlage von 1730 für *Giulio Cesare*. Für diese Übernahmen dürften weniger künstlerische Gründe als die Ansprüche und Wünsche der Gesangsstars ausschlaggebend gewesen sein; schließlich waren ihnen die Arien in den meisten Fällen vom Komponisten auf den Leib geschrieben worden. Vielleicht auch wegen der zurückgedrängten Bühneneffekte hatte die Neufassung keinen nachhaltigen Erfolg. Nach nur sechs Aufführungen verschwand das Werk für mehr als zweihundert Jahre in der Versenkung und wurde erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. Bis heute zählt *Rinaldo* zu den meistgespielten Opern Händels, die zweite Fassung aber ist eine Rarität in den Spielplänen geblieben.

Valeria Girardello, Francesca Ascioti, Statisterie



Drum schonet mir
an diesem Tag
Prospekte nicht und
nicht Maschinen.
Gebraucht das groß,
und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr
verschwenden;
An Wasser, Feuer,
Felsenwänden,
An Tier und Vögeln
fehlt es nicht.
So schreitet in dem
engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis
der Schöpfung aus,
Und wandelt mit
bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch
die Welt zur Hölle.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

Die Magie des Theaters

Regisseur und Ausstatter Hinrich Horstkotte im Gespräch

Was fasziniert Sie besonders an der Arbeit an Barockopern?

Anders als die Werke späterer Epochen der Musikgeschichte lässt die Barockoper den Beteiligten viel mehr Freiraum, den es im wahrsten Sinn zu „interpretieren“ gilt. Mir gefällt auch, dass in der Barockoper die Aufgabenbereiche noch viel weniger stark voneinander abgegrenzt sind: Wenn man sich als Regisseur mit Barockopern auseinandersetzt, ist man auch als Musiker gefragt und umgekehrt. Das Schöne ist, dass man sich dabei in ständigem Austausch mit den Kolleg:innen befindet. Gerade die Momente, wo wir mit dem ganzen Ensemble zusammensaßen und über die Bedeutung ausgewählter Textstellen diskutierten, fand ich besonders bereichernd.

Händels *Rinaldo* ist in zwei Fassungen überliefert. Was unterscheidet die beiden Versionen in szenischer Hinsicht?

Händels *Rinaldo* ist geradezu der Prototyp der Zauberoper. Die erste Fassung zielte als Ausstattungsstück und Bühnenspektakel vor allem auf äußerliche Effekte. Und zwar nicht nur visueller, sondern auch akustischer Natur: In Armidas Arie „Vo' far guerra“ etwa spielten zwei Cembalisten um die Wette. Das war eine hochvirtuose Show-Einlage, die nichts mit der Handlung oder dem emotionalen Innenleben der Figur zu tun hatte. Dasselbe gilt für Rinaldos Triumpharie „Or la tromba“, die nicht nur ein Virtuosenstück für den Kastraten Nicolini, sondern auch für den Trompeter darstellte. Die zweite Fassung fokussiert eher auf das Innenleben der Figuren. Händel scheint in den zwanzig Jahren, die dazwischen liegen, eine Entwicklung hin zu einer psychologischen Durchdringung seiner Werke durchlaufen zu haben.

Gibt es weitere Alleinstellungsmerkmale?

Auch inhaltlich unterscheiden sich die beiden Versionen deutlich voneinander: Während 1711 Armidas und Argantes Bekehrung zum Christentum als „lieto fine“ gefeiert wurde und sich der Glaubenskrieg zwischen Kreuzrittern und Sarazenen in militärischen Schlachtmusiken und in kämpferischen Arien auf beiden Seiten manifestierte, rückte der Krieg 1731 komplett in den Hintergrund. Das zeigt sich zum Beispiel an der Figur des sarazenischen Königs Argante. Er hat keine majestätische Auftrittsarie mehr, in der er sich als kraftvoller Krieger präsentieren kann. Seine letzte Arie „Di Sion nell'alta sede“ ist zwar im weitesten Sinne eine kämpferische, doch es ist die Aussicht auf Armidas zurückgewonnene Zuneigung, die ihm die nötige Kraft schenkt. Auch die letzte Arie Rinaldos, „Vedrò più liete e belle“, ist nur dem Liebesthema gewidmet ...

Was erlebt der Titelheld Rinaldo in dieser abenteuerlichen Geschichte?

In der Hauptkonstellation haben wir eine mahnende Vaterfigur, die den verliebten Helden immer wieder daran erinnert, bloß nicht seine kriegerischen Pflichten zu vergessen, schließlich darf Rinaldo Almirena erst heiraten, wenn Zion erobert ist. Doch was macht es mit einem Menschen, wenn sein persönliches Glück mit einem militärischen Sieg verknüpft wird? Auch wenn die Kriegshandlung in der zweiten Fassung nicht unmittelbar erzählt wird, zieht Rinaldo letzten Endes in eine blutige Schlacht. Außerdem ist das Ablenkungsmanöver, mit dem Armida Rinaldo dem Kriegsgeschehen entzieht, ein ausschließlich emotionales: Er muss um das Leben seiner Geliebten fürchten, während ihm Armida völlig unerwartet ihre Liebe gesteht. Sie geht sogar so weit, sich in Almirenas Gestalt zu hüllen, um seine Sinne zu täuschen. Wie soll jemand solch traumatische Ereignisse unbeschadet überstehen? Insofern würde ich das Happy End der Oper durchaus mit einem Fragezeichen versehen ...

Argante und Armida verlieben sich gegen ihren Willen in ihre ärgsten Feind:innen ...

Ja, Amor durchkreuzt die Pläne der beiden gehörig! Argante und Armida erniedrigen sich coram publico mit ihren Gefühlsverwirrungen: Argante verliebt sich Hals über Kopf in Almirena. Anderthalb Akte bettelt er sie an, ihn doch endlich zu erhören. Dafür ist er sogar bereit, Hochverrat zu begehen. Armida ergeht es nicht besser: Rinaldos Beleidigungen und Verfluchungen zum Trotz fleht sie um seine Liebe und nutzt ihre Zauberkräfte, um ihn für sich zu gewinnen. Doch ohne Erfolg. Beide Parteien lassen also einige Federn in der Geschichte und demaskieren sich ein Stück weit.

Sie sind nicht nur der Regisseur, sondern auch der Bühnen- und Kostümbildner dieser Inszenierung. Was war der Startpunkt für Ihre Konzeption?

Als Regisseur denke ich von Anfang an in Bildern, anders gesagt in vollständigen Szenen. Ich kann mir keinen Vorgang auf der Bühne ausmalen, ohne mir dabei die Figur in einem bestimmten Kostüm oder einem bestimmten Raum vorzustellen. Das allererste Bild, das ich vor Augen hatte, war tatsächlich das im Hintergrund verlaufende Theater zu Almirenas Klage „Lascia ch'io pianga“. Jedenfalls war mir schnell klar, dass Armidas Zauberwelt die Welt des Theaters ist.

Was bedeutet diese Setzung für die Figuren?

Ab dem Moment, wo wir uns ihrer Zaubersinsel nähern, befinden wir uns in einem gespiegelten Theater. Ein Theater im Theater sozusagen, ebenfalls ein Motiv des Barock. Ob Armida die Theaterdirektorin oder die Primadonna mit den prächtigsten Kostümen ist, bleibt im Ungefähren. Almirena wiederum inszeniert sich in ihrer virtuososten Arie „Paroletta“ – eigentlich eine Arie der Cleopatra in *Giulio Cesare* – vor dem Vorhang als Koloraturkünstlerin und Manipulatorin und durchbricht die vierte Wand. Das sind so kleine Brüche in der Handlung, die ich sehr interessant finde. Auch der Magier ist jemand,

der in den Untiefen des Theaters arbeitet, vielleicht als Requisiteur, vielleicht als Souffleur, das lasse ich offen. Wichtig für unsere Setzung ist, dass der Magier Goffredo keinen Zauberstab, sondern einen Dirigierstab überreicht. Die Kraft der Musik trifft also auf die Kraft des Bühnenzaubers.

Was heißt das für die Inszenierung?

Das Barocktheater war ein illusionistisches Theater, aber der Illusionismus des 18. Jahrhunderts verlangte ganz explizit die Mitarbeit des Publikums: es musste glauben, dass die bemalte Pappwolke eine Wolke ist. Ich glaube, dass das heutige Publikum diese Fähigkeit nicht verlernt hat, im Gegenteil, sondern dass es immer noch Lust hat, sich voll und ganz darauf einzulassen. In diesem Sinn steht auch meiner Inszenierung das illusionistische Barocktheater Pate – schließlich sind Illusionen auch eine Form von Zauberei. Dementsprechend ist der Zauber, der auf der Bühne verübt wird, dezidiert Theaterzauber, denn ich glaube fest an die Magie des Theaters!

Martha Eason, Lawrence Zazzo, Jorge Navarro Colorado



Valeria Girardello, Suzanne Jerosme, Lawrence Zazzo,
Jorge Navarro Colorado, Lisandro Abadie, Francesca Ascioti



Impressum

Herausgeber **Badisches Staatstheater Karlsruhe**

Intendant **Christian Firmbach**

Kaufmännischer Intendant **Johannes Graf-Hauber**

Künstlerische Betriebsdirektorin **Uta-Christine Deppermann**

Operndirektor **Christoph von Bernuth**

Redaktion **Natalie Widmer**

Konzept & Cover **Studio Geissbühler, Zürich**

Gestaltung **Caroline Kleeberger**

Druck **medialogik GmbH**

Leitungsteam Internationale Händel-Festspiele Karlsruhe

Christoph von Bernuth (Künstlerischer Leiter),

Stephanie Twiehaus, Oliver Kersken

Bildnachweise

Probenfotos **Felix Grünschloß**

Textnachweise

**Richard Alewyn: *Das große Welttheater*,
München 1989.**

Die restlichen Texte und Interviews sind Originalbeiträge
von Natalie Widmer.

Badisches Staatstheater Karlsruhe

Spielzeit 2024/25

Programm Nr. 42

Stand 19.2.2025

staatstheater.karlsruhe.de

Fortuna auf
ihrem Rad
regiert die Welt.
In diesem
ständigen Wechsel
ist der Mensch
nichts als ein
willenloser Spielball,
wehrlos wie
ein Schiff
in den Wellen.

Richard Alewyn

