

ORLANDO

Georg Friedrich Händel



Schutzgebühr: 3 €

Programmheft

»Orlando« HWV 31
Oper in drei Akten von
Georg Friedrich Händel

Aufführungsrechte:
Hallische Händel-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Besetzung

Mitwirkende*

Orlando – ein bretonischer Ritter	Sina Dollinger / Lea Hartlaub
Angelica – Königin von Cathay	Ina Böger / Lisa Hübner
Medoro – maurischer Prinz	Soraya Eben / Maxine Moesta
Dorinda – eine Schäferin	Josefine Holzhausen / Claire Plauché
Zoroastro – ein Zauberer	Tobias Fehlow / Jaeyoung Shin

Musikalische Leitung	Prof. Florian Erdl
Inszenierung	Frauke Meyer
Bühne / Kostüme / Maske	Sebastian Ellrich
Strichfassung / Textfassung Übertitel	Dr. Christoph Becher
Gesamtleitung	Prof. Martina Rüping

Sinfonieorchester der hmt Rostock

Regieassistenz	Anne Silcher / Sofia Rothfuss-Gonzalez
Kostümassistenz	Maren Timmler / Sabine Boldt-Sinnacker
Maske – Assistenz	Lydia Luizidou / Isabelle Wahlgren
Musikalische Assistenz	Olesia Stepanova / Stefan Schuster / Mattia Saleme / Taigo Kitamura / Yoshihiro Hori
Programmheft	Studierende der hmt / Adrian Fühler
Beleuchtungsmeister	Christoph Evert
Technischer Leiter	Roland Dudszus

* Namen in alphabetischer Reihenfolge. Bitte beachten Sie den ausgehängten Besetzungszettel.



LIEBE

KRIEG

WAHNSINN

Vorwort

Die Sage des rasenden Rolands, die Händels *Orlando* zugrunde liegt, gilt als einer der einflussreichsten Stoffe der westlichen Kulturgeschichte. Ausgehend von seiner Entstehung im Kontext der französisch-mittelalterlichen Ependichtung des *Chanson de geste* und literarisch verarbeitet von Ludovico Ariosto 1516, fand der Sagenstoff Einzug in zahlreiche Kunstwerke aus Literatur, bildender Kunst und Musik – so ist er von Jean-Baptiste Lullys *Roland* (1685) bis hin zu Joseph Haydns *Orlando Paladino* (1782) Gegenstand des kanonischen Opernrepertoires. Händel setzt sich mit *Orlando* (1732), *Ariodante* (1735) und *Alcina* (1735) in gleich drei Opern mit dem Sagenstoff auseinander, wobei sich *Orlando* auf die Episode des gleichnamigen Paladins konzentriert, der durch seine außerordentliche Liebe zu Angelica dem Wahnsinn verfällt. Zum Konflikt verwoben finden sich in der Oper die Themen von Liebe, Krieg und Wahnsinn, die erst in einem magischen

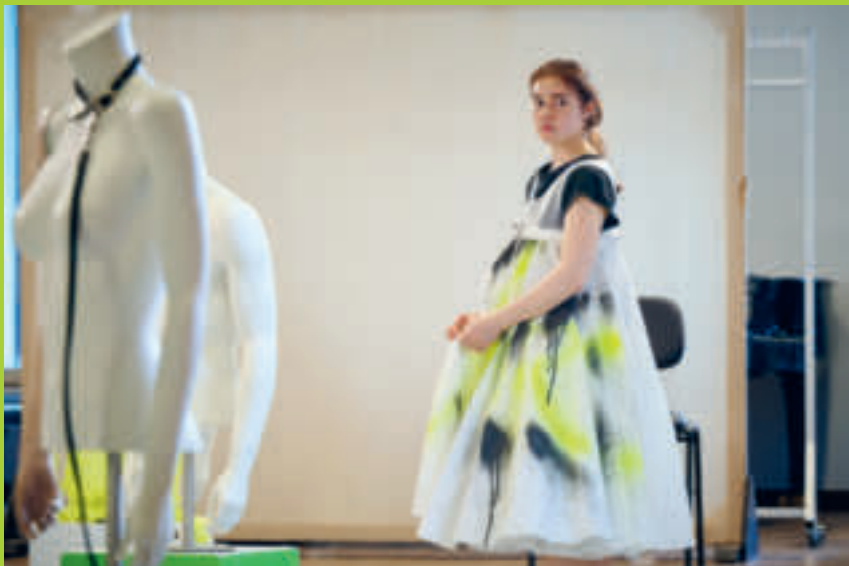
Spektakel moralisch gelöst werden können, das die wahnsinnige Liebe „auf den rechten Weg“ der Pflicht zurückführt, wie es im *Argomento* des Librettos heißt.

Die Texte des vorliegenden Programmhefts von Prof. Friederike Wißmann und den Studierenden Charlotte Reitz, Estelle Enkelmann und Raoul Biedinger befragen diesen Konflikt nach seinen möglichen Auslegungen. Die Inszenierung an der hmt Rostock unter der Leitung von Frauke Meyer und Sebastian Ellrich interpretiert den Stoff mit einer kritischen Wendung: So etwa wird den unzähligen Naturbildern, dem Wald, der Höhle und der pastoralen Fantasie mit einer inszenierten Häuslichkeit und dem Artifizialen begegnet. Das Grün ist nicht das einer gegebenen Natürlichkeit, sondern es markiert eine Unsicherheit, die Gesellschaft, Geschlecht und Liebe gleichermaßen zeichnet.

Adrian Fühler



Probenfoto: Sina Dollinger (Orlando) und Jaeyoung Shin (Zoroastro)



Probenfoto: Claire Plauché (Dorinda)

If you have put your foot in the birdlime spread by Cupid, try to pull it out, and take care not to catch your wing in it too: love, in the universal opinion of wise men, is nothing but madness.

– Ludovico Ariosto,
Orlando furioso, Canto 24

Händels *Orlando*.

Einige Gedanken zu Macht und Moral auf und auch hinter der Opernbühne

Friederike Wißmann

Der liebende Herrscher oder die Herrschaft der Liebe

Händels *Orlando* (HWV 31) fußt auf einem Stoff, der, wie in der Barockoper üblich, nicht nur bei Händel zum Gegenstand der Opernhandlung wird, sondern als Sujet vielfach Verwendung fand. Das Epos *Der Rasende Roland* (*Orlando furioso*, 1516/1532) von Ludovico Ariosto musste dem Komponisten gefallen, beinhaltet es doch schon in den Grundzügen ein Thema, das für Händel zum zentralen Inhalt in seinen Opern wurde. Es ist dies die Analogsetzung des guten, also gerechten Herrschers mit dem des gütig Liebenden. Der Begriff des *honnête homme* ist hier in Reichweite, denn der Wunsch, dass Macht mit Moral einhergeht, wurde, von Frankreich ausgehend, europaweit zur Konvention. Gemeint war ein Herrscherideal im Sinne einer gebildeten, sich selbst und seine Gefühle reflektierenden Persönlichkeit. Wie sehr Wunsch und Realität schon im Barockzeitalter auseinandergehen, kann man sehr anschaulich bei Molière nachlesen.

Bei Händel erhält dieses Konzept einen besonderen Twist, da bei ihm die menschliche Seele und die Gefühlswelt der Menschen höchste Priorität hat. Die pauschale Annahme, dass die Opern von Georg Friedrich Händel in der Mehrzahl im Prinzip auf derselben inhaltlichen Storyline (Liebeskonflikt = Herrschaftskonflikt) beruhen, wird von der Oper *Orlando*

Lügen gestraft. Sie wurde in der zeitgenössischen Kritik eher als skurril und verworren denn als langweilig oder allzu durchschaubar kritisiert.

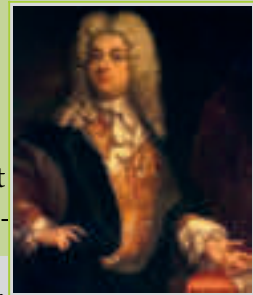
Im 19. Jahrhundert verschwand Händel fast ganz von der Opernbühne, seine Werke und die mit ihnen verbundene Idee der musikalischen Affekte im 18. Jahrhundert galten, ebenso wie die Besetzung von männlichen Partien mit hohen Stimmen, als aufgesetzt und ‚widernatürlich‘. Dass seine Opern, wie von Herder und seinen Zeitgenossen geäußert, künstlich seien und den vermeintlich ‚natürlichen‘ Empfindungen des Menschen fern stünden, sehen wir heute gewiss anders – zumal die hohen Männerstimmen natürlich nicht mehr von Kastraten, sondern von Countertenören oder Frauenstimmen interpretiert werden. Wenn in den Wiederaufnahmen der 1920er Jahre die hohen Männerstimmen in tiefe Register transponiert wurden und die ursprünglich überschaubare Orchesterbesetzung sinfonisches Ausmaß annahm, um vom Publikum akzeptiert zu werden, so wird deutlich, dass jede Zeit eine ganz eigene Definition davon hat, was auf der Bühne als ‚natürlich‘ anzusehen sei. Es zeigt sich, dass sich jede Zeit ihre ganz eigene Händeloper erschafft. Selbst historisch informierte Aufführungen der barocken Oper bleiben, so wunderbar es ist, dass hier eng mit den Quellen gearbeitet wird, stets ein Konstrukt dessen, was wir für ‚authentisch‘ halten.

Ob Händel sich in seiner Rolle als Komponist, Veranstalter, musikalischer Direktor und alleinverantwortlich für den Spielplan seines Opernhauses in London selbst im Sinne eines *honnête homme* benahm, das wissen wir nicht so genau. Was wir beantworten können, ist, dass Händel inhaltlich wie musikalisch eine sehr genaue Vorstellung von der Realisation

seiner Oper hatte. Das gilt auch und insbesondere für die Oper *Orlando*, die zwar einerseits im Zenit des Händel'schen Opernerfolgs entstand, andererseits auch zeigt, wie fragil ein jedes Erfolgsmodell zu jeder Zeit ist. Unter dem Protektorat der britischen Königin, die persönlich anwesend war, konnte Händel auf höchstem künstlerischen Niveau brillieren – und dennoch scheiterte er. Wie heute auch, entschieden schon in den 1730er Jahren die Besucherzahlen über den Erfolg eines Theaters. Händels *Orlando* wurde verfrüht abgesetzt und nicht wieder ins Repertoire aufgenommen. Die Gründe für das Scheitern des *Orlando* – zumindest aus kommerzieller Sicht – werden in der Händel-Forschung aus verschiedensten Richtungen argumentiert: War es Händels etwas skurrile *dramma per musica*, welches das zeitgenössische Publikum überforderte? War es vielleicht auch ein Boykott des königstreuen Protegés Händel, der mit seinen prunkvollen Opern in italienischer Sprache im London seiner Zeit nicht gerade für Bescheidenheit und Publikumsnähe bekannt war? Fest steht, dass Händel nicht nur das Publikum, sondern auch seine Gesangsstars davonliefen.

Opernstars im 18. Jahrhundert

Dabei war Händel gerade in Besetzungsfragen ein überaus engagierter und keineswegs instinktloser Operndirektor. Nicht nur die Besetzung der gleichnamigen Hauptrolle mit dem Star-Kastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino, zeigt den Anspruch, die erste Gesangs-Liga aufzufahren. Auch die weibliche Hauptpartie wurde von einem Star interpretiert: Die Rolle der Angelica im *Orlando* wurde mit der berühmten und stimmgewaltigen Anna Maria Strada del Pó



Senesino um 1720

besetzt. Händel hatte mit ihr, da beide Künstler:innenpersönlichkeiten sehr genaue Vorstellung vom eigenen Können besaßen, durchaus auch Konflikte. In den Grundüberzeugungen aber war sie seine erste Wahl, für die er, wie für andere Opernstars auch, quer durch Europa reiste, um sie für sein Opernunternehmen zu gewinnen. Sie war im Wortsinne seine Primadonna. Dass sich Senesino während der Saison, in der die Oper *Orlando* gespielt wurde, vom Konkurrenzunternehmen abwerben ließ, ist urkundlich bezeugt.

Neben der hohen Gage erhielten die Sänger und Sängerinnen des Barockzeitalters auch eine sicht- und vor allem hörbare Wertschätzung über die Präsenz der jeweiligen Figuren in der Oper. Die jeweilige Anzahl der Arien pro Star wurde genau gezählt, aber auch die Dramaturgie und der Ort der in der Opernpartitur vorgesehenen Auftritte waren nicht unwesentlich: Überaus geschätzt waren die Arien vor Aktschluss, damit der Applaus an der richtigen Stelle sitzt. Natürlich hat die Schlussnummer der Oper ein kaum zu übersehendes Applaus-Privileg, und dass Senesino im *Orlando* nicht das letzte Wort obliegt, mag ihn, wie schon in der biographischen Literatur zu Senesino aufgearbeitet, tatsächlich verstimmt haben. Händel und Senesino hatten, wie auch in dem legendären *Farinelli*-Film großdimensioniert und bilderreich auserzählt wurde, ein nicht ganz ungetrübtes Verhältnis. Dass dieses mit allerlei fiktiven Ausschmückungen gesteigert wurde, ist nur am Rande zu bemerken. Tatsächlich ist aber historisch korrekt, dass Händel zunächst nicht zu Senesinos Bewunderern zählte.

Senesino repräsentierte in der Oper *Orlando* die männliche Hauptfigur, doch ist diese kein bewundernswerter Held,

sondern, so sagt es schon der Titel von Ariostos Textvorlage, verfällt auf offener Bühne der Raserei. Bei Frauenfiguren würde man rückblickend von ‚Hysterie‘ sprechen – in der *opera seria* des 18. Jahrhunderts ist das Verrücktwerden und ‚Rasen‘ auf der Opernbühne eine Konvention, die auch dazu diente, affektive Radian auszumessen und mit ihnen das künstlerische Können und die Virtuosität des Sängers zur Schau zu stellen. Für Senesino war diese Figurenentwicklung also nichts per se Befremdliches, doch dass sich jenes Verrücktspielen auf der Bühne auch in der Dramaturgie der Oper radikal entwickelt, war vielleicht in der Konsequenz doch ein Problem für einen so gefeierten Opernstar der Zeit.

Es wäre nicht Händel, wenn sich nicht Inhalt und Form in seiner Oper bis in die grundlegendste Konzeption und in jedes Detail wechselseitig durchdringen würden. Seine Idee, zu zeigen, dass dieser Held keiner ist, hat auch musikalische Konsequenzen: Die Anzahl der da-capo-Arien für die Partie des Orlando ist gering, Möglichkeiten für das Brillieren im Duett mit der Sopranistin sind rar. Dass am Ende des zweiten Aktes eine bis dahin im Umfang kaum vergleichbare Arie für Senesino vorgesehen wurde (II. Akt, 11. Szene: „Ah, stגיע Larve!“), bedeutet zwar ein musikalisierter roter Teppich für den Sängerstar, doch muss auch dies etwas differenzierter betrachtet werden. Die männliche Heldenfigur gerät hier im Wortsinne außer Rand und Band.

Während in Barockopern wie *Giulio Cesare* der männliche Held als gütiger Herrscher und empathischer Liebhaber auf der Bühne präsent ist, gibt es beispielsweise mit Tolomeo, dem Bruder Cleopatras, eine Nebenfigur, die als unzuverlässiger und verrückter Anti-Held den vernünftigen Herrscher kontrastiert. Doch in *Orlando* kehrt sich der Fokus um: Orlando, die

Hauptfigur selbst, ist in fast allen Aspekten so gar kein Held. Er ist eifersüchtig, kann mit der Natur nichts anfangen, spürt nicht, wem die Liebe der begehrten Frau eigentlich gilt, und er spielt seine Macht und seinen Status rücksichtslos aus. Dass er zudem unzurechnungsfähig ist, wird zum zentralen Charakteristikum in der Musik, die zeigt, dass er ‚aus dem Takt‘ geraten ist: Durch irre Intervallsprünge, rhythmische Unregelmäßigkeiten und musikalische Brüche wird seine charakterliche Abwegigkeit sinnlich erfahrbar. Die zweifache Idee der Barockoper, nämlich Affekte auf der Bühne darzustellen und gleichzeitig beim Publikum hervorzurufen, ist bei Händels *Orlando* in jedem Takt zu spüren.

Männerrollen, Frauenrollen, Stimmfächer und ihre Rezeption

Wenn über die Sänger:innen bei Händel gesprochen wird, geraten Genderfragen unmittelbar in den Blick. Das Theater der Renaissance-Epoche ist zur Zeit Händels europaweit noch insofern erkennbar, als hier hochdramatische Liebeskonflikte auf der Bühne stets in Verkleidung zur Darstellung kamen. Frauen waren im Theater nicht erlaubt, und dass sich in romantischen Szenen zwei Männer auf der Bühne in den Armen hielten, wurde erst im 19. Jahrhundert zum Problem. Das Verbot der Frau auf der Opernbühne wurde im Umfeld von Rom und des päpstlichen Machtbereichs weitgehend aufrechterhalten, doch im Venedig des frühen 18. Jahrhunderts bereicherten Frauenstimmen selbstverständlich die Opernbühne. Dennoch ist das Thema des Rollenwechsels und der Figurenbesetzung nachhaltig präsent. Die Verkleidung und der Identitätentausch sind auf der Opernbühne explizit Teil des Plots.

Für die Barockoper sind die hohen Stimmen überaus charakteristisch, ebenso wie die aus heutiger Sicht zurecht kritisch gesehene Besetzung der Kastraten; dass die Kastraten häufig emotional und physisch litten, ist anschaulich beschrieben worden.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts war das bildhafte, sinnliche Erzählen und auch die erotische Bühnenfreude eine Selbstverständlichkeit – jenseits bürgerlich-moralischer Vorstellungen. Die Rollenfestschreibungen wurden in der barocken Oper vielmehr spielerisch verhandelt und sie luden auch in der Praxis zum Übertreten ein: Geschlechtliche Rollenklischees gab es auch im 18. Jahrhundert, ebenso wie die Zuschreibung von vermeintlich typischen männlichen und weiblichen Eigenschaften, – doch dies durchaus nicht im Sinne der Idee des Heroisch-Männlichen im 19. Jahrhundert.

Händels Operncharaktere sind vor allem in ihrer musikalischen Gestalt beredt. Handlungsebenen, Beziehungskonstellationen und seelische Zustände sind nicht nur auf der Ebene des Librettotextes angesiedelt, sondern, das zeigt *Orlando* überaus anschaulich, sie durchmessen gerade in der musikalischen Komposition einen weiten affektiven Radius. Die Figuren durchlaufen reale und irrealer Schauplätze, die mit der seelischen Disposition der Bühnenfigur verquickt sind. Mythische Sujets und Zauberreiche, historische Inhalte und Märchenhaftes bilden einen Rahmen, aber im Grunde geht es um zutiefst menschliche Anliegen. Händel interessiert sich für menschliche Interaktion, Konventionen und Codices, die – sei es wie hier in rasendem Liebesverlangen, Eifersucht, Wut oder auch von großer Freude beseelt – stets in den Kern menschlichen Fühlens und Mitfühlens zielen.

Händel als eigensinniger Künstler und Unternehmer

Händels Oper *Orlando* entsteht auf dem Zenit seines Karriereweges, zugleich ist diese Oper Zeuge für Händels schon eingangs benanntes Scheitern: Während fast das ganze Sängersenemble zu dem gegen Händel gegründeten Konkurrenzunternehmen überlief, um die Opera of the Nobility zu etablieren, blieb Händel nur das Absetzen der Oper. Möglich, dass der hier beginnende Londoner Opernstreit am Ende auch ein gesellschaftlicher Generationen- und Herrschaftskonflikt war, in welchem die beiden konkurrierenden Opernunternehmen als Repräsentationsinstitutionen ins Rennen geschickt wurden: Es scheint doch überaus verdächtig, dass der Sohn von George II. sich als Kronprinz für das Gegenunternehmen engagierte, während Händels Musik George II. repräsentierte.

War es doch Queen Anne, die Händel bat, in England zu bleiben, was nicht nur Händels Einkommen über Jahrzehnte sicherte, sondern ihn auch in die höchsten Kreise Londons einführte. Nicht nur zuvor in Italien, sondern auch im England des frühen 18. Jahrhunderts hatte Händel seinen Gönner:innen viel zu verdanken. Dass der Opernkomponist Händel stets auch als Repräsentant mächtiger Herrscher:innen fungierte, muss heute auch kritisch gesehen werden.

Denn Händel war nicht nur Komponist, sondern auch ein erfolgreicher Unternehmer, dazu, so belegen es die Quellen, schlau, charmant und bestens vernetzt. Und das Ende des hier skizzierten Opernkonflikts ist noch lange nicht das Ende von Händels Operschaffen. Händel zog nach dem Opern-Aus ins Covent Garden Theatre um – und schrieb noch zahlreiche erfolgreiche Opern, überwiegend in der Tradition der *opera seria*, und immer mit der Starbesetzung seiner Zeit.



Probenfoto: Soraya Eben (Medoro)



Probenfoto: Josefine Holzhausen (Dorinda)



Probenfoto: Josefine Holzhausen (Dorinda) und Maxine Moesta (Medoro)



Probenfoto: Stefan Schuster, Taigo Kitamura, Prof. Florian Erdl, Frauke Meyer

Magie und Natur

Zwei Hauptfiguren in Händels *Orlando*

Raoul Biedinger

Hieroglyphische Zeichen,
Die ihr in goldner Schrift dort oben strahlet,
Ach, daß dem Menschegeist ihr mehr nicht
Als schöne Räthselschrift bedeutet!

Mit diesen Worten eröffnet der Zauberer Zoroastro Händels Oper *Orlando*. Gleich in der ersten Szene bilden sich also zwei für die Oper bedeutungsvolle Themen heraus: Die Magie in Person des *Zoroastro* und die Natur, die im weiteren Verlauf vor allem in der Figur der Dorinda eine tragende Rolle spielt.

Händels Oper *Orlando* basiert auf dem Epos *Orlando Furioso* (1516/1532) von Ludovico Ariosto. Sie entstand in einer Zeit, in der Händel praktisch alleine für die Produktion italienischer Opern am Londoner King's Theatre verantwortlich war. Diese Freiheit führte zu einer Erweiterung des Opernrepertoires weg von der weitgehend ernsten, heroischen *opera seria* hin zu einer amüsanteren Handlung; eine Entwicklung, die nicht von allen Seiten gern gesehen wurde. Dementsprechend stand auch die Uraufführung von *Orlando* am 27. Januar 1733 unter kritischer Beobachtung, was nicht zuletzt auf die Kritik an der Person Händels und seiner Stellung am King's Theater zurückzuführen ist: „Es erhob sich ein Geist gegen die Dominanz von Herrn Händel, man vergab Subskriptionen und es wurden Direktoren gewählt, mit Senesino haben sie schon einen Vertrag gemacht, und mit der Cuzzoni und Farinelli sind

sie in Verhandlung [...]“¹, heißt es beispielsweise in einem Brief an den Duke of Richmond über die Alleinherrschaft Händels. Dass die Oper nach kurzer Zeit wieder eingestellt wurde, ist wahrscheinlich auf derartige Kritik zurückzuführen. Nichtsdestotrotz wird die Oper heute vielerorts aufgeführt und neu inszeniert.

Die Handlung beginnt im ersten Akt mit dem Zwiespalt des Kriegers Orlando zwischen seinen ritterlichen Pflichten und seiner Liebe zu Angelica. Zoroastro weiß aber um Angelicas Liebe zum Fürsten Medoro und versucht deshalb, Orlando vom Weg der Ehre und des Ruhms zu überzeugen. Neben den genannten Figuren gibt es noch die Hirtin Dorinda, die Medoro ebenfalls liebt, aber bald ihre Chancenlosigkeit bemerkt und Trost in der Natur sucht. Zugleich fungiert Dorinda in der ganzen Oper als eine Art Erzählerin. Wiley Feinstein beschreibt sie treffend als eine solche Erzählerin, deren besonnener Umgang mit ihrem eigenen Liebeskummer Orlandos Liebeswahn in ein ironisches Licht stellt.²

Die Natur spielt in Händels Oper schon insofern eine große Rolle, als dass die komplette Handlung draußen stattfindet. Für die ausgesprochen naturnahe Schäferin Dorinda bedeutet sie sentimentale Erinnerungen und emotionale Erholungen. Orlando hingegen wird in der Natur immer wahnsinniger.

Dorindas erster Auftritt startet mit den Worten:

O wie selig war einst ich in diesen Hainen,
Wenn ich das Aug' am muntren Spiel geweidet

-
- 1 Zitiert nach Thomas McGeary, „Handel, Prince Frederick, and the Opera of the Nobility Reconsidered“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 7 (1998), S. 156–78, hier S. 157. Eigene Übersetzung.
 - 2 Vgl. Wiley Feinstein, „Dorinda as Ariostean Narrator in Handel's Orlando“, in: *Italica* 64/4 (1987), S. 561–571, hier S. 561.

Der Rehe und der Hirsche,
Am Schlangenlauf des wellenklaren Baches,

(...)

O was ist, was ist diese – Regung –
Die ich empfinde tief in dem Herzen?
Mir ward gesagt, dies sei das Werk der Liebe.

Dorindas Passagen haben einen pastoralen Charakter. Sie idealisiert die Natur, erinnert sich an unbesonnene Zeiten in den Wäldern und versucht ihre nicht erwiderte Liebe in der Natur zu trösten. Für sie bietet die Natur also einen Schutz- und Erholungsraum, in den sie sich zurückziehen und selber von ihrem Schmerz befreien kann.

Im zweiten Akt wird klar, dass das Gegenteil auf Orlando zutrifft. Auf der Suche nach Angelica und Medoro findet er ihre Namen in die Rinde eines Baumes geritzt, was ihn nun endgültig vom Liebesverrat Angelicas überzeugt und seinen Wahnsinn weiter antreibt. Seine Wut wird also akut durch ein Natursymbol angezettelt und auch die Verfolgungsjagd der beiden Liebenden findet in dem für Orlando zur Hölle werdenden Hain statt.

Als er Angelica gegenübersteht, wird diese von Zoroastro gerettet, der sie von der Szenerie verschwinden lässt. Die Handlung legt Orlando mit der Magie und Natur quasi zwei Feindbilder vor, die ihn gleichzeitig antreiben und im letzten Moment daran hindern, Rache an Angelica und Medoro zu nehmen.

Im dritten Akt kommt es zum Höhepunkt: Orlando begegnet Dorinda und hält sie für Angelica, woraufhin er ihr Haus

zerstört. Als er letztere in einen Abgrund stürzen möchte, geht abermals Zoroastro dazwischen und rettet sie. Dem vor Erschöpfung eingeschlafenen Orlando verabreicht er einen Trank, der ihn schließlich vom Wahnsinn befreit.

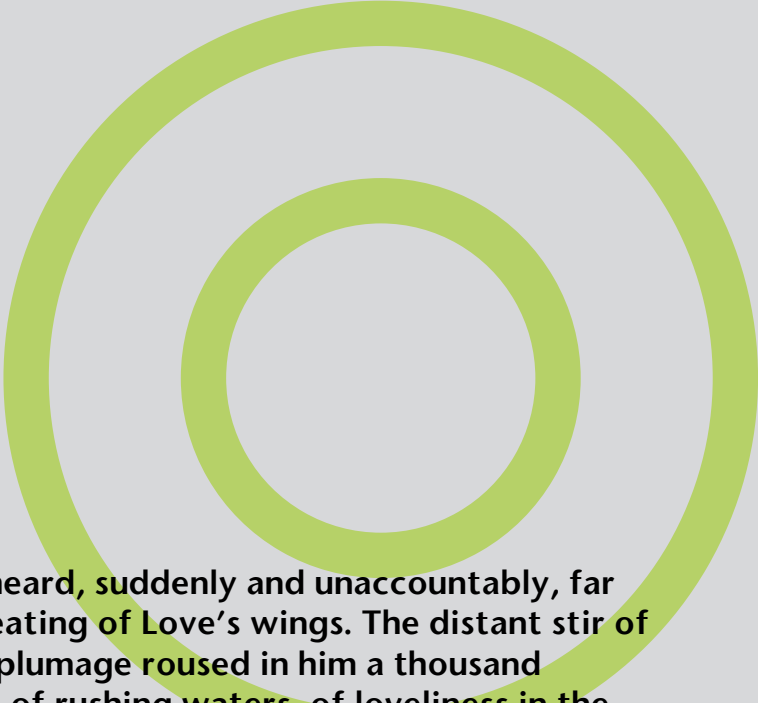
Im ganzen Akt scheint Dorinda einen klaren Überblick darüber zu haben, was genau vorgeht. Sie erkennt den Grund für Orlandos Wahn und sieht seinen Zerstörungsdrang voraus, wenn sie zu Angelica sagt:

Seiner Sinnesverwirrung einziger Grund ist
Die Eifersucht um dich und heft'ge Liebe.

Es scheint, als ob sie durch ihre Verbindung zur Natur stets Klarheit und eine Möglichkeit zur Emotionsverarbeitung hat. Sie durchschaut Orlando und ist sich auch schnell bewusst, warum sie keine Hoffnung in ihre Liebe zu Medoro stecken muss.

Als Deus ex machina ist Zoroastro Herr der Lage. Er weiß von Anfang an, wohin die Verliebtheit Orlandos führt und lässt die Handlung dennoch laufen. Denn als Zauberer hat er immer die Möglichkeit, die Geschehnisse, sei es durch einen magischen Wandel der Szenerie oder eine andersartige Rettung der Figuren, zu verändern und die Handlung glimpflich ausgehen zu lassen.

Somit spielen in Händels Oper zwei Mächte die Hauptrollen: Die übermächtige, alles überwachende und kontrollierende Magie und die sowohl physischen als auch emotionalen Schutz bietende Natur, die in der Handlung den Weg zur Klarheit und Besinnung ebnet.

Two concentric green circles are centered in the upper half of the page. The inner circle has a diameter of approximately 40% of the page width, and the outer circle has a diameter of approximately 80% of the page width. Both circles are drawn with a thick, solid green line.

Orlando heard, suddenly and unaccountably, far off the beating of Love's wings. The distant stir of that soft plumage roused in him a thousand memories of rushing waters, of loveliness in the snow and faithlessness in the flood; and the sound came nearer; and he blushed and trembled; and he was moved as he had thought never to be moved again; and he was ready to raise his hands and let the bird of beauty alight upon his shoulders, when – horror! – a creaking sound like that the crows make tumbling over the trees began to reverberate; the air seemed dark with coarse black wings; voices croaked; bits of straw, twigs, and feathers dropped; and there pitched down upon his shoulders the heaviest and foulest of the birds; which is the vulture.

– Virginia Woolf, *Orlando. A Biography*

Vom Epos zur Oper

Die Liebesgeschichte von Angelica und Medoro bei Ariosto und Händel

Estelle Enkelmann

Orlando im Kontext

Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (1516) ist ein zentraler Text der italienischen Renaissance, der das mittelalterliche Ritterepos mit humanistischer Ironie verbindet und Themen wie Liebe, Wahnsinn, Ritterlichkeit und Magie in einem vielschichtigen Handlungsgeflecht behandelt.¹ Die Liebesgeschichte zwischen Angelica, einer Prinzessin aus Cathay, und dem sarazenischen Ritter Medoro ist dabei von besonderer Bedeutung, da sie Orlandos Absturz in den Wahnsinn auslöst – ein Motiv, das sich als besonders wirkungsvoll für die Opernbühne erwies. Bereits im frühen 17. Jahrhundert begannen Komponisten, einzelne Episoden aus *Orlando Furioso* in Opernstoffe zu verwandeln. Gagliano und Peri setzen mit *Lo sposalizio di Medoro et Angelica* (1619) den Fokus noch auf die Liebesbeziehung, während spätere Werke den psychischen Zerfall des Helden ins Zentrum rückten.² Die emotionale Wucht des Ausgangsstoffs inspirierte über 50 Opern, die je nach Zeit und kulturellem Kontext unterschiedliche Akzente setzten. Händels Oper (1733) lässt die Beziehung zwischen Angelica und Medoro nur indirekt

1 Vgl. James Haar, Art. „Ariosto, Ludovico“, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01243>, letzter Zugriff am 13.07.2025.

2 Vgl. Tim Carter, Art. „Angelica e Medoro“, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005363>, letzter Zugriff am 13.07.2025.

durch Rückblenden und innere Konflikte aufscheinen; im Vordergrund steht Orlandos emotionale Zerrissenheit, die in affektgeladenen Arien erfahrbar wird.³ Damit wurde Ariostos Werk nicht nur zum literarischen Meilenstein, sondern auch zur ergiebigen Quelle für die Entwicklung der Oper.

Die Liebesgeschichte bei Ariosto

Die Beziehung zwischen Angelica und Medoro beginnt im 19. Gesang. Sie begegnet dem schwer verletzten Medoro im Wald, nachdem dessen Gefährte Cloridan im Kampf gefallen ist. Angelica erscheint in einfacher, pastoraler Kleidung, aber in königlicher Erscheinung, mit edlem Benehmen und einer studierten Bescheidenheit.⁴ Der Erzähler erwähnt, dass sie die erhabene Tochter des großen Khans von Cathay sei.

Angelica spürt zunächst Mitleid, welches sich aber bald in Liebe verwandelt. Sie nutzt ihre medizinischen Kenntnisse aus Indien, sammelt Kräuter und heilt Medoro.⁵ Während seiner Genesung wird Angelica von ihren Gefühlen überwältigt, was Ariosto wie folgt beschreibt: „She felt herself on fire, devoured in flames, but it was Medor’s plight she heeded, not her own“ („Sie fühlte sich brennend, von Flammen verzehrt, doch kümmerte sie sich mehr um Medoros Leiden als um ihr eigenes“).⁶ Die Intensität ihrer Liebe wird als ein seltsames Fieber beschrieben, das sie abwechselnd heiß und kalt macht.

Schließlich heiraten beide in einer einfachen Zeremonie bei einem Hirten und ihre Liebe vertieft sich durch die gemeinsame Zeit und Intimität: „day and night she kept the

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, übers. von Guido Waldman, Oxford: Oxford University Press 2008, S. 218.

5 Vgl. ebd., S. 219.

6 Ebd. Eigene Übersetzung.

comely youth beside her” („Tag und Nacht hielt sie den schönen Jüngling an ihrer Seite“).⁷

Diese Beziehung bricht mit der ritterlichen Liebestradition zu der Zeit. Angelica wendet sich nicht einem heldenhaften Ritter wie Orlando zu, sondern einem einfachen, verletzlichen Mann, womit Ariosto das individuelle Glück über heroische Ideale stellt.

Die Liebesgeschichte bei Händel

In Händels *Orlando* wird die Entstehung der Beziehung nicht im Präsens dargestellt, sondern rückblickend als Liebesbekenntnis geschildert. Angelicas Monolog offenbart dabei eine innere Wende: „M’hai vinto al fin, m’hai vinto, o cieco nume!“ („At length, blind God, thou art my Victor“).⁸ Amor hat über sie gesiegt und sie gesteht, dass sie sich nicht länger nach ihren alten Gewohnheiten sehnt, sondern gänzlich der gewonnenen Liebe zu Medoro verschrieben ist– „L’Idolo che adoro / è l’amabil Medoro“ („the Charmer I adore / Is now the dear Medoro“).⁹

Wie bei Ariosto beginnt die Liebe mit einer Pflegehandlung: „Sanarlo procurai, ma le sue piaghe / saldando nel suo petto, Ah! nel mio core / per lui apriva Amor una maggiore.“ („But as the Wound in his fair Bosom clos’d, / Restless Love, ah me! with one more fatal / Transfix’d my Soul beyond the Aid of Art“).¹⁰ Angelica singt von der Verwundung ihres Herzens – wie schon bei Ariosto wird die Wunde des anderen zur eigenen

7 Ebd., S. 220. Eigene Übersetzung.

8 Carlo Sigismondo Capece, *Orlando*, HWV 31, übers. von Samuel Humphreys [1733], herausgegeben von Colin Wake 2022, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/761930/qrzi>.

9 Ebd.

10 Ebd.

Wunde –, und dieser Moment innerer Erschütterung führt musikalisch über in die Cavatina, in der sich ihr emotionaler Zustand verdichtet. Auch Medoro erwidert Angelicas Gefühle: „E il mio cor da me diviso / si struggeva in fiamma lieve“ („Then my lost Heart began to glow, / And in soft Flames consum'd away“).¹¹ Diese Beschreibung einer sanften, verzehrenden Leidenschaft steht im Zentrum des barocken Liebesverständnisses. Angelica spricht auch von ihrer gemeinsamen Zukunft. Ihre Liebe erscheint nicht als Bruch mit gesellschaftlichen Erwartungen, sondern als seelische Transformation. Händels Angelica hat sich von Stolz und Unabhängigkeit verabschiedet und lässt sich ganz auf ihre Gefühle ein. Die Liebe erscheint weniger als Bruch mit sozialen Konventionen sondern mehr als überwältigender Affekt.

Die Liebesgeschichte im Vergleich

Ariosto und Händel erzählen dieselbe Liebesgeschichte – die zwischen Angelica und Medoro – auf ganz unterschiedliche Weise. Ariosto entwirft eine lineare Episode mit klarer Struktur: Die Liebe wächst, setzt sich durch und findet ihr Ziel. Händel dagegen zerlegt den Stoff in Rückblenden und Arien – bruchstückhaft, hoch emotional, ganz auf das Innere der Figuren konzentriert.

Bei Ariosto wirkt die Beziehung wie ein Gegenmodell zur kriegerischen Heldenwelt: Eine bodenständige, fast idyllische Liebe, eingebettet in soziale Strukturen und erzählt mit ironischer Distanz. Händel macht daraus ein seelisches Beben, ein Psychodrama, das sich in musikalischen Affekten ausdrückt. Seine Figuren durchleben die Liebe als Ausnahmezustand und Krise, die sie aus der Bahn wirft.

11 Ebd.

Trotz aller Unterschiede greifen beide auf dieselben erzählerischen Grundlagen zurück, wie etwa auf die spektakulären Motive aus dem epischen Original: Verwirrung, Wahnsinn, Leidenschaft. Auch die moralische Rahmung bleibt erhalten, wie das Libretto von Händels Oper betont: Es geht darum, wie sich Liebe unabhängig von Rang oder Vernunft in die Herzen aller Menschen einschleicht und wie kluge Menschen versuchen sollten, diejenigen zurück auf den rechten Weg zu führen, die sich in ihren Leidenschaften verloren haben.

So zeigt die Geschichte von Angelica und Medoro, wie unterschiedlich ein Stoff je nach Zeit und Gattung gedeutet werden kann. Ariosto erzählt im Geist der Renaissance mit realistischer Nähe, kritischem Blick auf Konventionen und einer gewissen Leichtigkeit. Händel dagegen bringt barocke Emotionalität mit ihren großen Gefühlen, seelischer Tiefe und innerer Zerrissenheit ins Spiel.



Probenfoto: Lea Hartlaub (Orlando)



Probenfoto: Ina Böger (Angelica)

Die Wahnsinnsarie – eine barocke Opernarie? Musikalische Darstellung von Wahnsinn in Händels *Orlando*

Charlotte Reitz

In Händels *Orlando* erhält der Wahnsinn des Titelhelden eine vielschichtige psychologische und symbolische Bedeutung, die weit über bloßen Liebeskummer hinausreicht. Orlando kehrt als siegreicher Ritter aus dem Krieg zurück, verliebt sich in die Prinzessin Angelica – doch diese liebt den Sarazenen-Prinzen Medoro. Die daraus resultierende seelische Krise führt Orlando zunehmend an den Rand des Wahnsinns.¹ Ihren dramatischen Höhepunkt erreicht diese Entwicklung in der berühmten Wahnsinnsszene der Oper (II. Akt, Szene 11), insbesondere in der Arie „Ah, stigte Larve!“. Händel bricht hier mit der konventionellen Form einer barocken Opernarie mit da-capo-Struktur und ersetzt diese durch ein zersplittertes musikalisches Geflecht, das Orlandos psychischen Zerfall zum Ausdruck bringt. Wie Ursula Hartlapp-Lindemeyer beschreibt, geht die Darstellung des Wahnsinns hier „weit über die musikalischen Mittel der Zeit hinaus“.² Es liegt daher nahe, diese Szene im Hinblick auf ihre musikalische Innovation und dramaturgische Funktion zu untersuchen. Ein kurzer Blick auf andere Wahnsinnsdarstellungen bei Händel wie der Arie „Where shall I fly?“ aus dem Oratorium *Hercules* kann zeigen,

1 Vgl. Carlo Sigismondo Capece, *Orlando*, HWV 31, übers. von Samuel Humphreys [1733], herausgegeben von Colin Wake 2022, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/761930/qrzi>.

2 Ursula Hartlapp-Lindemeyer, „Verwirrspiel der Identitäten: Händels ‚Orlando‘ in der Oper Köln löst Grenzen der Realität auf“, in: *Das Opernmagazin* (November 2024), <https://opernmagazin.de/verwirrspiel-der-identitaeten-haendels-orlando-in-der-operkoeln-loest-grenzen-der-realitaet-auf/>, letzter Zugriff am 17. Juli 2025.

wie konsequent Händel psychische Ausnahmesituationen musikalisch gestaltete. Auch im Kontext barocker Opern, die sich häufig auf antike Stoffe stützten, stellt sich die Frage, ob und inwiefern Händel mit *Orlando* in der Darstellung von Wahnsinn tatsächlich richtungsweisend war.

Die Wahnsinnsszene (II. Akt, Szene 11) veranschaulicht eindrucksvoll Orlandos Verfall in den Wahnsinn. Sie folgt auf einen aufgeladenen Dialog zwischen Orlando und Angelica in Szene 10, in dem Orlando Angelica Treulosigkeit vorwirft.³ In Szene 11 bricht Orlando schließlich in den Wahnsinn aus. In der Arie „Ah, stizie Larve!“ ruft er die Geister der Unterwelt an und bittet sie, die „treulose Frau“ („perfida donna“⁴) seinem gerechten Zorn zu überlassen. In seinem Wahnsinn sieht er sich selbst als elenden, verlassenem Mann, der von seinem Geist getrennt ist und in die „Reiche des Leids hinabsteigt“ („regni del cordoglio“). Auf dem Boot der Unterwelt („la stigia barca“) über die schwarzen Wellen reitend begegnet er Pluto, dem Gott der Unterwelt, dem Höllenhund Kerberos sowie Furien, die in jeder Ecke lauern. Die Furie, die ihn am meisten quält, ist Medoro, den er in den Armen von Persephone, der Göttin der Unterwelt, sieht. Er entreißt Medoro Persephone. Dadurch weint Persephone, was Orlandos Wut zunächst mildert. Doch darauf folgt ein Stimmungswechsel: Persephone solle weinen, und Orlando werde dennoch nicht zur Ruhe kommen. Aus der Tatsache, dass Medoro in Persephones Armen liegt, sowie aus Orlandos emotionalem Ausbruch gegenüber Persephone lässt sich vermuten, dass mit Persephone symbolisch Angelica gemeint ist.

3 Vgl. Capece, *Orlando*, S. 13.

4 Vgl. ebd.

Orlandos Wahnsinn erreicht in der Arie „Ah, stigte Larve!“ einen dramatischen Höhepunkt. Orlando befindet sich in völliger psychischer Desintegration. Seine Zerrissenheit zwischen ritterlicher Pflicht und verlorener Liebe verwandelt sich in eine völlige Identitätsauflösung. Der Verlust Angelicas, zusammen mit seinem Selbst- und Rationalitätsverlust,⁵ der sich im Verlauf der Oper immer weiter bei ihm erkennbar macht, führt zur völligen Aufhebung seines Bezugs zur Realität. Orlando glaubt, tot zu sein und in den Hades hinabzusteigen, er hat Wahnvorstellungen.

Dieser dramatische Höhepunkt von Orlandos Wahnsinn zeichnet sich durch eine musikalische Gestaltung aus, die sich deutlich von den gängigen Opernkonventionen des frühen 18. Jahrhunderts abhebt. Händel verzichtet hier auf die übliche Da-capo-Arie in ABA-Form, bei der Emotionen in eine Form gefasst und wiederholt dargestellt werden.⁶ Stattdessen verwendet er ein Accompagnato-Rezitativ mit unruhiger Orchesterbegleitung. Dieser Verzicht auf die konventionelle Arienstruktur unterstreicht Orlandos psychischen Ausnahmezustand: Die Musik folgt keinem starren Schema, sondern gestaltet ein komponiertes Chaos, das seinen inneren Zustand direkt widerspiegelt. Dadurch wirkt Orlando musikalisch isoliert vom restlichen Gefüge der Oper.

Dieses scheinbare Chaos ist jedoch nicht zufällig, sondern durchdacht auskomponiert. Händel nutzt eine Vielzahl musikalischer Mittel – darunter ständige Tempowechsel, abrupte Änderungen in der Vortragsbezeichnung,

5 Während Orlando sich zu Beginn hauptsächlich von Angelica verletzt fühlt, da sie Medoro liebt, beginnt er im Verlauf der Oper zunehmend die Realität anders zu deuten und glaubt schließlich, Angelica sei tot.

6 Vgl. Art. „Aria. solo song“, in: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/aria-solo-song#ref169033>, letzter Zugriff am 17. Juli 2025.

unregelmäßige Rhythmen, dissonante Harmonien und häufige Taktwechsel, teils mit ungeraden Taktarten wie 5/8 – um Orlandos inneren Zerfall zu verdeutlichen. Die Szene wirkt dadurch ungewöhnlich modern und dramatisch expressiv. Beispielsweise kontrastieren schnelle Passagen mit langsamen, getrageneren Abschnitten, die wiederum von spielerischen, tänzerischen Passagen unterbrochen werden: Das *Andante* (T. 9 ff.), in dem sich Orlando in seiner Vorstellung durch die Unterwelt bewegt, wird gefolgt von einem Wechsel ins *Adagio* (T. 56) auf die Worte „Ah! Proserpina piange?“ („Ah! Persephone weint?“), welches wiederum unterbrochen wird durch ein tänzerisches *A Tempo di Gavotta* (T. 63), sobald von den „hübschen Augen“ („vaghe pupille“) die Rede ist. Diese Wechsel in den Vortragsbezeichnungen setzen sich im zweiten Teil der Arie fort, wenn Orlando zunächst im *Larghetto* (T. 76) von seinem Mitleid spricht, und anschließend im *A Tempo di Gavotta* (T. 108 ff.) erneut die hübschen Augen erwähnt, die zunächst nicht, dann doch weinen sollen.⁷ Die singende Stimme ist oft deklamatorisch mit melodischen Sprüngen, was die unkontrollierte Gefühlslage verstärkt. Zudem erzeugen die unregelmäßigen Taktwechsel eine musikalische Instabilität, die den Eindruck eines inneren Aufruhrs erweckt: Beispielsweise sind teils ein oder mehrere 5/8-Takte in die scheinbare Ordnung der 4/4-Takte eingeschoben (T. 22–24, T. 27), welche zudem in Verbindung mit dem Unisono in den Streichern den unheimlichen Eindruck der Unterwelt verstärken. Auch etwa der Wechsel ins *Andante* in T. 31 ist nicht organisch: Das *Andante* steht im 6/8-Takt, folgend auf einen 4/4-Takt (T. 30), und scheint nicht gerade voranschreiten zu können, sondern hinkt. Auch die komplexe Harmonik trägt

7 Dieser Schlussteil (T. 108 ff.) wird zudem begleitet von einem chaotischen Wechsel aus tänzerischen Achtelfiguren, hektischen Skalen und stellenweise unruhigen Triolenbewegungen in den Streichern.

wesentlich zur musikalischen Darstellung von Orlandos seelischem Ausnahmezustand bei: Die Häufung vermindelter Akkorde, vielfacher Modulationen und Ausweichungen in andere Tonarten (T. 10–30), unerwarteter Harmoniewechsel (T. 18–19) sowie einem Wechsel zwischen schnellerem und langsamerem harmonischen Tempo (T. 1–7 im Vergleich zu T. 8) verstärken den Eindruck innerer Unruhe und psychischer Zerrüttung.

So vermittelt die Musik das psychische Chaos und die zerrissene Gefühlswelt Orlandos vielschichtig. Der Text ist nicht rein vertont, sondern musikalisch ausgedeutet: Das Orchester kommentiert den Gesang durchgehend, was in gewisser Weise an romantische Liedkompositionen wie bei Schubert erinnert, in denen das Orchester oder Klavier den Gesang kommentiert, statt ihn lediglich zu begleiten.⁸ Bereits in den Takten 1–8 demonstrieren kommentierende Einwüfe des Orchesters, etwa durch repetierte, punktierte Sechzehntel-Figuren, Orlandos Wut beim Anruf der Geisterwelt. Als er die Unterwelt durchschreitet, erzeugen düstere Unisoni in den Streichern eine unheimliche Atmosphäre, die Orlandos Furcht oder Verwirrung untermalt. Im letzten Teil der Arie verdichten sich chaotisch heraufschnellende Sechzehntelskalen und unruhige Triolenbewegungen in den Streichern zu einer Art musikalischer Raserei und spiegeln Orlandos seelische Entgrenzung wider.

Was Händel in Orlando mit der Arie „Ah, stigte Larve!“ schafft, ist eine szenisch und psychologisch ausgefeilte Vertonung des

8 „Das begleitende Klavier emanzipierte sich vollständig vom Sänger und schuf so einen reicheren Gegenpart zur Melodie.“ (Marco Schlawitz, „Das romantische Kunstlied“, <https://www.unterrichtsmaterial.ch/arbeitsblatt/57157>, letzter Zugriff am 18. Juli 2025).

Wahnsinns, die für ihre Zeit sehr fortschrittlich erscheint. Anders als in vielen barocken Opern, in denen Affekte eher typisiert und in die Form eingebunden dargestellt werden,⁹ übernimmt hier die Musik eine aktive dramatische Funktion, indem sie Orlandos inneren Zusammenbruch klanglich erfahrbar macht. Die fragmentarische Struktur, das durchkomponierte Accompagnato-Rezitativ, abrupte Tempowechsel, ungerade Taktarten und eine komplexe, spannungsgeladene Harmonik spiegeln die psychische Zerrissenheit der Figur wider. Damit geht Händel über die konventionelle Affektdarstellung hinaus.

Der Topos des Wahnsinns ist in der Barockoper keineswegs ungewöhnlich: Auch in antiken Stoffen, auf denen viele Libretti beruhen, spielt der Wahnsinn als Ausdruck extremer emotionaler Belastung eine zentrale Rolle, wie etwa in Vivaldis *Orlando furioso* oder Händels eigenen Opern wie *Alcina* und *Ariodante*. Antike Erzählungen liefern dramaturgisch fruchtbaren Boden, da der Wahnsinn dort oft Ausdruck menschlicher Grenzerfahrungen ist.¹⁰ In *Orlando furioso* beispielsweise setzt Vivaldi ähnliche musikalische Mittel ein: Orlando singt häufig nur fragmentarische, arienartige Passagen, was, wie Stefan Fuchs betont, den Eindruck vermittelt, er könne keinen klaren Gedanken fassen. Allerdings erklärt Fuchs auch, dass manche Kürzungen im Werk der Stringenz der Handlung geschuldet sind.¹¹ Laut Robert Hugill

9 Vgl. Art. „Doctrine of the affections“, in: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections>, letzter Zugriff am 16. Juli 2025.

10 In zahlreichen antiken Erzählungen (z. B. Herakles, Orestes, Medea) ist Wahnsinn ein zentrales Thema und wird zum Ausdruck seelischer Überforderung oder moralischer Konflikte.

11 Stefan Fuchs, „Zauber, Erotik und Eifersucht bis zum Wahnsinn – *Orlando furioso* in Bayreuth“, in: *Opera Online*, <https://www.operonline.com/de/columns/helmutpitsch/zauber-erotik-und-eifersucht-bis->

war Vivaldis Hauptziel, das Publikum zu unterhalten, während Händel eine größere musikalische und psychologische Tiefe anstrebt.¹² Diese zeigt sich auch im Vergleich zu Händels späterem Werk *Hercules*, in dem mit der Wahnsinnsarie „Where shall I fly?“ ein ähnlich intensiver Moment psychischer Auflösung geschaffen wird. Dort bricht Dejanira unter Schuldgefühlen zusammen, nachdem sie – in Unwissenheit – den Tod ihres Ehemannes verursacht hat. Im Unterschied zu *Orlando* ist der Wahnsinn hier jedoch psychologisch verankert in einem moralischen Konflikt. Musikalisch ist „Where shall I fly?“ eine durchkomponierte Arie mit starken Kontrasten und großer Expressivität, jedoch in ihrer Struktur geschlossener als „Ah, stigte Larve!“ und klarer formal organisiert.

Händel gelingt in *Orlando* eine Darstellung des Wahnsinns – sowohl hinsichtlich der musikalischen Mittel als auch der psychologischen Differenziertheit. Durch seine Auflösung formaler Konventionen und die enge Verbindung von musikalischer Struktur und innerem Erleben der Figur antizipiert Händel Konzepte, wie sie sich später beispielsweise in der Liedkunst Schuberts wiedererkennen lassen. Die musikalische Individualisierung der Figur durch „komponierten Wahnsinn“ stellt einen frühen Höhepunkt dramatischer Ausdruckskraft dar.

zum-wahnsinn-orlando-furioso-in-bayreuth, letzter Zugriff am 17. Juli 2025 .

12 Vgl. Robert Hugill, „Orlando furioso“, in: *Opera Today*, https://operatoday.com/content/2011/03/orlando_furioso.php, letzter Zugriff am 17. Juli 2025.

Let me tell you this to conclude: whoever grows old in love ought, in addition to cupid's torments, to be chained and fettered. / 'You, my friend, are preaching to others,' someone will tell me, 'but you overlook your own failing.' The answer is that now, in an interval of lucidity, I understand a great deal. And I am taking pains (with imminent success, I hope) to find peace and withdraw from the dance— though I cannot do so as quickly as I should wish, for the disease has eaten me to the bone.

– Ludovico Ariosto,
Orlando furioso, Canto 24

PERSONEN



Solist:innen

Sina Dollinger (geb. Günther) – Orlando

Sina Dollinger absolvierte ihr Gesangsstudium an der HMT Leipzig sowie am Rabine-Institut. Seit der Spielzeit 2024/25 singt die Mezzosopranistin im Rahmen der Norddeutschen Opernstudios der hmt Rostock am Landestheater Neustrelitz, wo sie u. a. bereits als Cherubino in „Le nozze di Figaro“, als Maddalena in „Rigoletto“ sowie als Farzana in „Die Feen“ zu erleben war. Sina Dollinger war Stipendiatin der Heidelberger Frühling Liedakademie unter der Leitung von Thomas Hampson und ist Preisträgerin des Louis-Spohr-Wettbewerbs 2024 in Kassel.



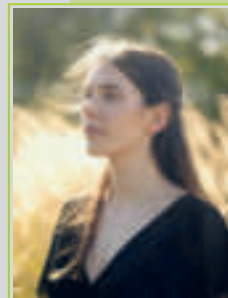
Lea Hartlaub – Orlando



Die Verbindung von tiefer Emotionalität und authentischem Klang stehen im Mittelpunkt von Lea Simone Hartlaubs künstlerischem Schaffen. Bereits im Alter von 17 Jahren begann die Mezzosopranistin ihre musikalische Ausbildung an der Berufsfachschule für Musik in Oberfranken. Seit April 2023 studiert sie Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse bei Wolfgang Klose.

Soraya Eben – Medoro

Soraya Eben studiert seit dem Sommersemester 2024 an der hmt Rostock in der Gesangsklasse von Hermine May und ist seit 2022 Stipendiatin der Nikolaus-Reiser-Stiftung. Erste professionelle Erfahrungen konnte sie 2022 am Schleswig-Holsteinischen Landestheater sammeln, wo sie die Rolle des Hirtenkindes in „Tosca“ von



G. Puccini (Regie: Kornelia Repschläger) sang. Weitere Erfahrungen sammelte sie durch verschiedene Assistenzen bei Opernproduktionen, u. a. als Regieassistentin bei der Uraufführung von „Die Reise nach Westen“ von Yuejia Chen (Regie: Jürgen Weber) an der hmt Rostock.

Maxine Moesta – Medoro



Die Mezzosopranistin Maxine Moesta studiert in den Klassen von Prof. McCarthy und Wolfgang Klose an der hmt Rostock. Sie sang Partien wie Cherubino, Floßhilde, Dritter Knabe und Heuschrecke aus Leoš Janáček's „Das Schlaue Füchslein“ sowie Uraufführungen von Sven Daigger und Laura Liewers. Im Jahr 2023 sang sie die Partie der Altistin in der hmt-Inszenierung „Der Operndirektor“ von D. Cimarosa. In der Uraufführung der hmt-Opernproduktion „Die Reise nach Westen“ 2024 sang sie die Partie des Wukon Sun.

Als Solistin war sie in zahlreichen Konzerten in Berlin, Hamburg und Mecklenburg-Vorpommern tätig. Meisterkurse bei Anne Schwanewilms und Thomas Heyer sowie ihr Auslandsstudium bei Larissa Tetuev an der Jerusalem Academy of Music and Dance förderten ihre weitere musikalische und persönliche Entwicklung. Auch als Schauspielerin konnte sie Erfahrungen sammeln und stand in einigen Kurzfilmen vor der Kamera.

Ina Böger – Angelica

Ina Leonore Böger wurde 1997 in Braunschweig geboren. Sie nahm Gesangsunterricht bei Susanna Pütters, Ivi Karnezi und besuchte Meisterkurse bei Wolfgang Klose. Von 2018 bis 2020 sang sie im Extrachor des Staatstheaters Braunschweig. 2025 schloss sie ihr Bachelorstudium Gesang an der hmt Rostock in der Klasse von Olaf Haye ab. Seit April 2025 studiert sie im Master Bühnengesang ebenfalls an der hmt Rostock bei Fionnuala McCarthy. 2024 und 2025 war sie als Aushilfe im Opernchor des



Volkstheater Rostock tätig. Seit 2024 ist sie Stipendiatin bei Live Music Now Rostock.

Lisa Hübner – Angelica



Lisa Hübner wurde 2000 in Bayreuth geboren, ist Chor- und Ensembleleiterin und studiert Bachelor Gesang an der hmt Rostock bei Prof. Fionnuala McCarthy und Liedgestaltung bei Prof. Karola Theill. Sie singt Konzerte in Riga, Greifswald und Rostock mit Repertoire von Brahms, Schumann, Fauré, Strauß, Korngold und J. Lang und im Opernchor des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin mit der Meckl. Staatskapelle. In ihrem

6. Semester studierte sie ein halbes Jahr bei Cristina Baggio am Conservatorio di Benedetto Marcello in Venedig.

Claire Plauché – Dorinda

Die Sopranistin Claire Plauché stammt aus Kalifornien und studiert im dritten Semester an der hmt Rostock. Sie hat die Rollen der Clarice („Die Welt auf dem Monde“) und Frasquita („Carmen“) gesungen und war als Chorsängerin in „Alcina“, „Our Town“ und „Così fan tutti“ zu sehen. Claire Plauché



schloss ihr Bachelorstudium in Musik an der Southern Methodist University (Dallas, Texas), mit Auszeichnung ab. Zusätzlich zu ihrem formalen Studium nahm sie am Sommerprogramm der Chigiana Global Academy (Siena, Italien) und am Deutsch für Sänger Immersionsprogramm der Middlebury College Language Schools (Middlebury, Vermont) teil.

Josefine Holzhausen – Dorinda



Josefine Holzhausen studiert Gesang (Bachelor of Music) an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Prof. Fionnuala McCarthy. In den vergangenen Opernproduktionen der hmt Rostock sang sie die Soubrette in Domenico Cimarosas „Der Operndirektor“

(2023) und übernahm die Rolle der Weißen Knochenfrau in der Uraufführung „Die Reise nach Westen“ von Yuejia Chen (2024).

In diesen Jahr war sie Teilnehmerin der SCHOLA des Rundfunkchores Berlin und nahm erfolgreich am Internationalen Opernkurs OperOderSpree teil. Dort gewann sie den Grand Prix, den Interpretationspreis sowie ein Engagement für ein Musiktheaterprojekt unter der Regie von Prof. Lars Franke. Josefine Holzhausen ist Stipendiatin des Giovanni Omodeo-Stipendiums, des Deutschlandstipendiums und des Live Music Now Rostock e. V.

Tobias Fehlow – Zoroastro

Der junge Bariton wurde in Celle, Niedersachsen, geboren und begann seine musikalische Ausbildung an der dortigen Kreismusikschule. Seit dem Wintersemester 2023/24 studiert er in der Klasse von Herrn Prof. Klaus Häger an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Er wirkte unter anderem bei der Uraufführung der hochschuleigenen Opernproduktion „Die Reise nach Westen“ von Yuejia Chen mit. Im Mai 2025 sang er zudem in der Berliner Philharmonie im Rahmen des jährlich stattfindenden Lunchkonzerts. Seit Juni 2025 ist er Stipendiat bei Live Music Now in Rostock.



Jaeyoung Shin – Zoroastro



Jaeyoung Shin wurde in Südkorea geboren und hat seinen BA-Abschluss im Fach Gesang an der Pusan National University gemacht. Danach absolvierte er das Opernstudio des Daegu Opera House, wo er unter anderem als Buff in „Der Schauspieldirektor“, als Colline in „La Bohème“ und als Pfleger des Orest in „Elektra“ auf der Bühne stand. Derzeit studiert er als Bassbariton im MA Bühnengesang an der Hochschule für Musik und Theater Rostock in der Klasse von Prof. Klaus Häger.

LEITUNG:

Florian Erdl – Musikalische Leitung

Der gebürtige Münchner Florian Erdl ist freischaffender Dirigent und dirigierte u. a. an der Oper Frankfurt, am Nationaltheater Mannheim, dem Staatstheater Schwerin, der Oper Kiel, dem Theater Coburg und dem Landestheater Innsbruck. Konzerte brachten ihn mit der Neubrandenburger Philharmonie, der Philharmonie Merck, dem Sønderjyllands Symfoniorkester und den Münchner Symphonikern zusammen.

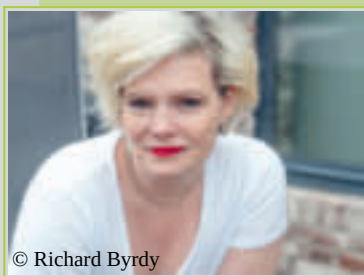


Er war als Erster Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor an mehreren Theatern tätig, am Theater Pforzheim auch als kommissarischer Generalmusikdirektor. Als Künstlerischer und Musikalischer Leiter organisierte und dirigierte er knapp zehn Jahr lang die Kammeroper Frankfurt. Erdl gründete das Bayerische Symphonieorchester München, mit dem er u. a. Beethovens 9. Symphonie auf CD einspielte. Sein Opernrepertoire reicht von Georg Friedrich Händel über Richard Strauss und Franz Schreker bis zu Hans-Werner Henze.

Seit 2023 ist Erdl Professor für Dirigieren an der hmt Rostock und leitet die Sinfoniekonzerte und Opernproduktionen. Zuvor war er hier bereits seit 2020 mit der Vertretungsprofessur betraut. Mit großer Leidenschaft arbeitet Erdl immer wieder mit Jugendorchestern, bislang besonders mit den Landesjugendorchestern von Schleswig-Holstein, Hessen und Mecklenburg-Vorpommern sowie dem Orchester der Young Academy Rostock.

Erdl studierte Orchesterdirigieren und Korrepetition in Weimar bei Gunther Kahlert, Nicolas Pasquet und Anthony Bramall sowie in der Meisterklasse von Bruno Weil in München, zudem Regie an der Bayerischen Theaterakademie München bei Cornel Franz und Musiktheorie bei Stefan Rohringer und Ullrich Kaiser in München sowie Musikwissenschaft und Philosophie.

Frauke Meyer – Regisseurin und künstl. Projektleiterin



© Richard Byrdy

Die freiberufliche Regisseurin und künstl. Projektleiterin Frauke Meyer wurde in Dresden geboren. Sie studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Anschließend war sie an der San Francisco Opera und dem Theater Basel tätig, wo sie ihre ersten inszenatorischen Schritte unternahm.

Von 2005–2013 war sie als Szenische Leiterin an der Deutschen Oper Berlin engagiert und entwickelte dort diverse Inszenierungen. Parallel begann sie als freie Regisseurin etwa für das Theater Dortmund und die Winteroper Potsdam zu arbeiten und war international für szenische Übernahmen in Montpellier, Istanbul, Japan oder Luxemburg verantwortlich. Seit 2013 ist sie als freischaffende Regisseurin und Projektentwicklerin an Häusern und Institutionen wie der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, dem Royal Opera House, dem Kölner Fest für Alte Musik, dem Theater Bonn, dem Cölnner Barockorchester, der Sächsischen Staatsoper, dem Klangkunstfestival bonnhöeren oder im Rahmen des BTHVN2020 tätig. Frauke Meyer lehrt „Szenische Darstellung“ für Sänger*innen an der hmt Rostock und der HfMT Hamburg. Zudem arbeitet sie regelmäßig mit postgraduierten Studierenden der

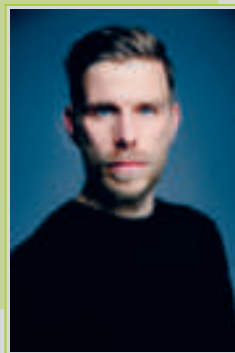
Bruckner Universität Linz zu Projektentwicklung und Dramaturgie. Seit 2017 beschäftigt sie sich als künstl. Projektleiterin des Frauenkulturbüros NRW mit der Ermöglichung von Kunst für weiblich gelesene Personen, d. h. sie setzt den Rahmen oder sucht nach modellhaften Lösungen, um weiblich gelesenen Personen die gleichen Zugänge und Chancen in der Kunst und Kultur zu generieren wie ihren männlichen Kollegen. Sie hat das Frauenkulturbüro NRW in die Bereiche Darstellende Kunst und Musik geöffnet und eine Vielzahl an Kooperationen und Themen gesetzt wie bspw. das Modellprojekt mit dem Family Policy Baukasten für Theater und ihre Träger, die Frage nach weiblichen* Führungskräften in der Darstellenden Kunst oder die Publikation „Fokus Dirigent*innen – Warum die klassische Musik fundierte Machtkritik braucht“.

Sebastian Ellrich – Bühnenbild, Kostüm, Maske

Sebastian Ellrich, 1984 in Magdeburg geboren, begann seine künstlerische Laufbahn als Kostümbildassistent an verschiedenen Bühnen, für die er sehr bald eigene Entwürfe realisierte.

Seit 2004 arbeitet er als Kostüm- und Bühnenbildner bundesweit für Oper, zeitgenössischen Tanz und Theater, u. a. am Schauspiel Köln, Oper und Schauspiel Leipzig, Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg, Staatstheater Nürnberg, Staatstheater Mainz, Kampnagel Hamburg, Sophiensäle Berlin, Prinzregententheater München, Schauspiel Frankfurt, Cuvillés-Theater München, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Nationaltheater Pristina, Oper Oviedo, Budapest Spring Festival, Theater Bielefeld, Theater Chemnitz, Theater Freiburg.

Seit 2011 widmet sich Sebastian Ellrich zudem seinem eigenen Prêt-à-porter-Label und zeigte regelmäßig auf der Berliner Fashion Week.



Prof. Martina Rüping – Produktionsleitung



Seit 2015 unterrichtet Martina Rüping an der hmt Rostock das künstlerische Hauptfach Gesang und leitet seit 2021 die Opernproduktionen der Hochschule.

Ihre internationale Karriere führte sie an bedeutende Opern- und Konzerthäuser weltweit, darunter die Staatsoper in München, Berlin und Stuttgart, Teatro alla Scala Milano, Paris, Tokyo, Hongkong, Amsterdam und die Los Angeles Opera. Martina Rüping arbeitete mit renommierten Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Pierre Boulez, Riccardo Muti, Kent Nagano, Marek Janowski, Alan Curtis, Daniele Gatti u. v. a. zusammen. Neben zahlreichen Gastspielen im Rundfunk und Fernsehen ergänzen CD-Einspielungen ihr umfangreiches künstlerisches Schaffen.

Martina Rüping studierte Gesang bei Frau Prof. Ilse Hahn in Dresden und setzte ihre Ausbildung durch eine langjährige Zusammenarbeit mit KS Elisabeth Schwarzkopf fort. 2012 schloss sie erfolgreich den Studiengang Theater- und Musikmanagement an der MLU München ab, gefolgt von einem Abschluss in angewandter Stimmphysiologie 2016 am Lichtenberger Institut bei Gisela Rohmert.

2022 wurde ihr eine Honorarprofessur verliehen.

Weitere Informationen: www.martina-rueping.com.

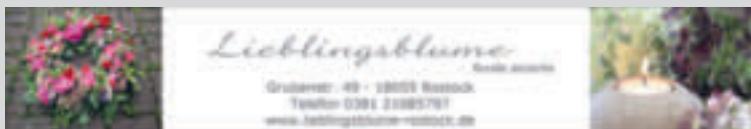
Sponsoren

Mit freundlicher Unterstützung der

OSPA-Stiftung

Freunde & Förderer

der Hochschule für Musik
und Theater Rostock e. V.



Freunde und Förderer der
Hochschule für Musik und
Theater Rostock e.V.



Schau & Spiel



"Junge Talente zu fördern und einen Teil des Weges mit ihnen gehen zu dürfen, bereichert mein Leben."
Christiane Winter-Thumann, Mitglied

Ja, ich will Mitglied werden!

www.hmt-rostock.de/foerderverein

Freunde und Förderer der hmt Rostock e.V.
Vorsitz: RA Fabian Rüsck | hmt@hmt-rostock.de
IBAN: DE51 1305 0000 0200 0137 26



Impressum

Herausgeber

Hochschule für Musik und Theater Rostock
Beim St.-Katharinenstift 8
18055 Rostock

Redaktion

Adrian Fühler

Texte

Adrian Fühler, Friederike Wißmann, Raoul Biedinger, Estelle
Enkelmann, Charlotte Reitz

Probenfotos, Titelfoto

Mirco Dalchow

Druck

SAXOPRINT GmbH
Enderstraße 92c
01277 Dresden

