

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Oratorio von Georg Friedrich Händel



IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

(Der Sieg der Zeit und der Erhellung)

Oratorium von Georg Friedrich Händel · Libretto von Benedetto Pamphili

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln nach einer Übersetzung von Michael Pacholke

Bellezza Hannah Beutler
Piacere Haruna Yamazaki
Disinganno Christian Borrelli
Tempo Piotr Gryniewicki

Eine alte Frau Claudia Lichtwardt
Ein junger Mann Joshua Schmidt / Kiron Westphal
Ein kleiner Junge Kinderstatisterie

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung Felix Pätzold
Inszenierung Jan Eßinger
Bühne Sonja Füsti
Kostüme Silke Willrett
Video Britta Bischof
Dramaturgie Andreas Wahlberg
Licht Christofer Zirngibl

Musikalische Einstudierung Karsten Huschke,
Michelle Papenfuss, Sejoon Park

Regieassistenz und Abendspielleitung Johannes Dörr
Inspizienz Sandra Folz
Soufflage Shinyoung Lee
Theaterpädagogik Julia Schutt
Übertitelinspizienz Elias Cordie, Benny Huschke, Stefanie Metz

Vorstellungsdirigate Felix Pätzold, Lorenz Höß

Technischer Direktor Johannes Kessler · Werkstattleitung und Konstruktion Sebastian Auer · Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz · Produktionsleitung Teresa Müller
Bühneninspektor Thomas Wagner · Bühnenmeister:in Markus Bollinger, N.N. · Leitung der Requisite Meike Wilkens · Leiter der Tontechnik Arne von Schilling · Leiter des Malsaals Bastian Helbach · Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach · Kostümassistent Claus Doubeck · Gewandmeister Damen Maik Stüven · Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller · Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr · Maske Konstanze Göllner-Ullmann, Yvonne Strubich · Ankleiderinnen Oxana Blau, Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Soraya Sidi Adda · Kinderbetreuung Jennifer Schmieder, Veronika Zetzmann

Premiere 15. Mai 2025, Theaterzelt

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 20 Minuten

Pause nach ca. 60 Minuten

Aufführungsrechte:

Hallische Händel-Ausgabe © Bärenreiter-Verlag
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

SYNOPSIS

Heute Abend hat die lebensfrohe Piacere drei Freunde eingeladen. Eingetroffen ist schon Bellezza, später sollen auch ihr Partner Tempo und dessen Freund Disinganno dazukommen. Während sich die zwei jungen Frauen für den Abend fertig machen – es soll ja nach dem heimischen Vorglühen in der Stadt weitergehen –, macht sich Bellezza beim Anblick ihres Spiegelbilds Sorgen um ihre jugendliche Schönheit. Wird sie immer schön sein? Ja, beteuert Piacere, so lange sie treu an ihrer Seite bleibt: Sie soll einfach derlei Bedenken von sich schieben, denn ein finsterer Gedanke kommt niemals allein. Die beiden schwören sich ewige Freundschaft.

Sobald Tempo und Disinganno erscheinen, beginnen sie, sich in die Debatte um die Schönheit einzumischen. Laut Disinganno ist die Schönheit vergänglich wie eine verwelkende Blume, während Tempo der Meinung ist, dass den Auswirkungen der Zeit nichts im Wege stehen kann. Als der Gesprächston und die Argumente zunehmend drastischer werden, wird aus dem anfangs heiteren Wortgefecht ein hitziger existentieller Streit – mit Bellezza in der Schusslinie. Die drei Freunde verlangen, dass sie eine klare Position bezieht und dass sie sich zwischen Piacere und Tempo entscheidet. Das bringt Bellezza ins Wanken: Wäre es besser, auf eine langfristige Zukunft mit ihrem Partner zu setzen oder auf den Genuss im Hier-und-Jetzt mit ihrer Freundin?



BELLEZZA (Sopran)

Allegorie der Schönheit

Motto: Ich wünsche mir zwei Herzen,
eins für die Reue und eins für das Vergnügen.



Hannah Beutler, Claudia Lichtwardt

DISINGANNO (Countertenor)

Allegorie der Erhellung, wortwörtlich der „Ent-Täuschung“

Motto: In der Wahrheit liegt das eigentliche Vergnügen.



Christian Borrelli

PIACERE (Mezzosopran)

Allegorie des Vergnügens und der sinnlichen Freuden

Motto: Lass von der Dorne, pflück dir die Rose –
und sende die Sorgen in die Verbannung



Haruna Yamazaki, Joshua Schmidt

TEMPO (Tenor)

Allegorie der Zeit

Motto: Auch wenn dem Menschen die Zeit unsichtbar bleibt,
vollzieht sich im Verborgenen ihre verheerende Wirkung.



Piotr Gryniewicki, Kinderstatisterie

GRAZIE, SEHNSUCHT, EWIGKEIT VOM KLANG DES TRIUMPHS IN HÄNDELS ERSTEM ORATORIUM

MUSIKALISCHE STECKBRIEFE

Tempo ist ein Angeber. Seine Stimme wirkt oft bedrohlich, rhetorische Ton-sprünge und überraschende dynamische Kontraste zwischen Flüstern und Schreien sollen ihr Autorität verleihen, die Koloraturen klingen nach Hohn-gelächter. In seinen Arien bedient er barocke Klischees: Er lässt Tote aus ihren Gräbern auferstehen, die Erde beben, beeinflusst Kriege und wirbelt Seestürme auf. Seine aggressive Muskelprotzigkeit ist wahnhaft und über-sieht doch, dass seine angeblichen Großtaten nur in der Zeit geschehen, nicht durch sie. Tempo, der der Schönheit penetrant ihre Vergänglichkeit unter die Nase reibt, ist als allegorische Zeit doch derjenige, der am meisten von allem und immerzu einfach nur vergeht.

Disinganno – Ent-Täuschung, Weisheit, Weltsinn? Der sich als abgeklärter Zyniker Ausgebende (wer sonst vergleicht eine Gesprächspartnerin knall-hart mit einer Blume, die für einen einzigen Tag lieblich ist, dann aber stirbt) offenbart einen weichen Kern in seinen Arien, eine Sehnsucht nach Ruhe und Einfachheit. Disinganno (nicht das Vergnügen, nicht die Schönheit) ist in musikalischer Hinsicht der sinnlichste der vier Charaktere. Nur für ihn spielen zwei Blockflöten im Orchester, seine beiden großen Arien *Crede l'uom* und *Più non cura* fühlen sich ewig an – im beglückenden Sinn.

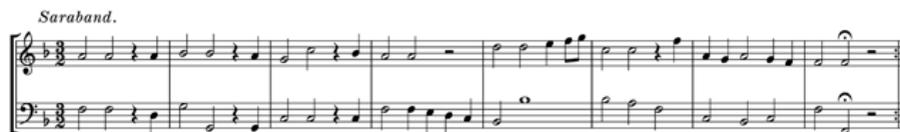
Piacere: Wer von der Musik des personifizierten Vergnügens einfältige Heiterkeit und Halligalli-Uff-Tata erwartet, wird gleich in ihrer ersten Arie korrigiert. Dissonante Intervallsprünge und plötzliche Akzentverschiebungen machen unmissverständlich klar, dass das unbedingte Lustprinzip und die Verleugnung einer im Stück oft zitierten Wahrheit einen Preis fordern. Am meisten „bei sich“ ist Piacere im entzückend virtuosen Duett mit Bellezza und in ihrer Szene *Questa è la reggia mia* („Dies ist mein Palast“) nebst konzertantem Orchestersatz mit Orgel solo und der Arie *Un leggiadro giovinetto* („Ein anmutiger Jüngling“), deren erotische Zartheit Händel auch zu einer Arie Cleopatras in „Giulio Cesare in Egitto“ inspirierte. Im zweiten Teil, in dem Bellezza sich eher von Piacere ab- und deren Kontrahenten zugewandt hat, erhalten Piaceres Arien noch stärkeres Profil; besonders eindringlich wirkt beispielsweise der innere Widerspruch zwischen im Ritornell breitbeinig stampfender Bassgruppe und erregt punktierter, in sich kreisender Unisono-Motivik der Oberstimmen und dem fast flehentlichen Einsatz der unbegleiteten Gesangsstimme in *Tu giurasti di mai non lasciarmi* („Du hast geschworen, mich nie zu verlassen“).



Bellezza singt die meisten Arien und durchlebt bereits die immense Ausdruckspalette großer Händel-Heroinnen wie Alcina, Cleopatra oder Rodelinda: vom eitlen Bespiegeln in *Fido specchio* („Treuer Spiegel“; gleich im Vorspiel ist es die Oboe, die sich im Violinklang spiegelt, oft werden Folgen weniger Töne wiederholt und dadurch gleichermaßen ganz genau unter die Lupe genommen), der Koketterie von *Una schiera di piaceri* („Eine Schar von Freuden“, wieder im Duett mit der Oboe) bis zur Gefühlstiefe von *Io sperai trovar nel vero il piacer* („Ich hoffte, das Vergnügen in der Wahrheit zu finden“, großes Oboensolo im Vorspiel). Die Oboe wirkt wie ein musikalisches Spiegelbild Bellezzas, von dem sie sich so recht erst in der letzten Arie *Tu del ciel ministro eletto* („Du vom Himmel Auserwählter“) trennt.*

EXKURS: LASCIA LA SPINA – LASCIA CH’IO PIANGA

In Händels erster Oper „Almira“ (Hamburg 1705) gibt es neben vielen weiteren Tanzeinlagen zwei Sarabanden, die sich nicht nur durch den charakteristischen pausendurchsetzten Schreitrythmus (Dreiertakt mit betonter zweiter Zählzeit), sondern auch in ihren Melodieanfängen (eine aufsteigende kleine Sekunde, das engstmögliche Intervall) recht ähnlich sind. Die erste ist vierstimmig ausgesetzt und enthält als zweite Harmonie einen Moll-Septakkord auf der vierten Stufe (unmusiktheoretisch gesprochen: ein Klangphänomen mit besonders sehnsuchtsvoller Wirkung, da es wenigstens zwei weiterer Harmonien zu einer gefälligen Auflösung bedarf), die zweite, „Tanz von Asiatern“ überschrieben, ist nur zweistimmig und – wie so häufig in der Zeit – ohne Generalbass- und Instrumentierungsangaben notiert. An dieser im musikalischen Überreichtum der ganzen Oper eher unscheinbaren zweiten Sarabandenmelodie mit ihrem charmanten Bassdurchgang zur zweiten, subdominantisch anhebenden Phrase und dem darauffolgenden Aufschwung in der Oberstimme, der das eigentliche Absteigen der Linie mit einem galanten Seufzer kommentiert, muss Händel besonderen Gefallen gefunden haben.



Sarabande aus Händels „Almira“, 3. Akt: „Tanz von Asiatern“

*Dass Händel gegen Ende seines Lebens in der dritten Fassung des Oratoriums, „The Triumph of Time and Truth“ (London 1757), das zauberhafte Violinsolo aus der ursprünglichen Version wiederum durch ein Oboensolo ersetzt, beweist wohl, dass dieser Gedanke überinterpretiert ist. Aber hübsch ist er doch.

Im zweiten Teil von „Il trionfo“ (Rom 1707) hören wir sie zwei Jahre später wieder in *Piaceres Manifest* des sorgenfreien Lebens *Lascia la spina, cogli la rosa* („Lass die Dorne, pflück die Rose“), dem letzten Versuch, Bellezza von ihrer Weltanschauung zu überzeugen. Rhythmisch der Librettovorlage angepasst, harmonisch etwas raffinierter gestaltet (nun im vierstimmigen Satz mit jenem sehnsüchtigen Moll-Septakkord aus der ersten Almira-Sarabande) und um einen Gesangsabschnitt ergänzt, der den engen Tonschritten des Anfangs große Intervalle gegenüberstellt und in der Begleitung durchklingende Akkorde statt der Sarabanden-typischen Pausen verwendet, ist aus der vormals unauffälligen Melodie der A-Teil einer berückenden Da-capo-Arie geworden. Die Überführung aus der rein instrumentalen in gesungene Musik, dazu der auf den Duktus der Sarabanden-Vorlage sensationell passende Wohlklang der Aufforderung „Lascia“ und die Tatsache, dass *Piacere* im vorangehenden Rezitativ gar nicht singt, die Arie uns sozusagen unvorbereitet trifft, tun ihr Übriges zur emotionalen Wirkung.

Nochmal vier Jahre später schleift Händel das bereits kostbare Juwel zur Vollkommenheit: *Lascia ch’io pianga* singt Almirena in „Rinaldo“ (London 1711) nun auf die gleiche Musik: „Lass mich mein grausames Schicksal beweinen und die Freiheit beseufzen“. Aus dem allgemeineren (und moralisch zweifelhaften, weil vereinfachenden) „Lascia“ *Piaceres* ist ein persönlicher Klagegesang geworden, ohne Orchestervorspiel geht die Stimme nun unmittelbar zu Herzen, der B-Teil ist um die Hälfte gekürzt, schlichter – kein Überfluss mehr, nur noch Wesentliches.

In Händels eigener Handschrift: *Lascia ch’io pianga* aus „Rinaldo“

Irgendwo auf diesem Weg ist etwas Unerklärliches geschehen: ein standardisierter Tanzrhythmus, melodische und harmonische Bausteine, wie sie auch anderswo und immer wieder vorkommen (Almira), das Ganze geschickt auf eine nette Poesie gesetzt, Enge mit Weite, Pause mit Klang kontrastiert (Trionfo) und später nochmals verdichtet und in subjektives Erleben überführt (Rinaldo); irgendwo auf diesem Weg ist das Wunder großer Kunst geschehen und aus dem kleinen „Tanz von Asiatern“ eine der ergreifendsten Klagen der Musikgeschichte geworden. Man muss der Versuchung widerstehen, *Lascia la spina* mit *Lascia ch'io pianga* zu verwechseln; das Wissen um die spätere Fassung kann die besondere Aura der früheren allerdings auch nicht hinreichend erklären.

UND WER „TRIUMPHIERT“ AM ENDE IN DER MUSIK?

Tempo und Disinganno, die beiden vorgeblichen Triumphanten des Werktitels, verabschieden sich bereits vier Nummern vor dem eigentlichen Stückende mit einem in Vorhaltsdissonanzen schwelgenden Lob reuevollen Schmerzes – genug gemäkelt, Bellezza hat es ja verstanden. *Piacere* macht verärgert Schlechtwetter, doch die von ihr in bravourösen Koloraturketten heraufbeschworenen Wolken** verziehen sich schnell wieder und geben den Himmel frei für – nun ja, Erhabenheit? Göttlichkeit? „Schönheit“ hat über sich hinaus in sich hinein gefunden, aus Attraktivität und Sexappeal sind Anmut und Grazie erwachsen, an die Stelle aufreizender Äußerlichkeit ist die sanfte Schönheit der Gnade getreten. Und vielleicht braucht Schönheit keinen Triumph – oder gibt es vielleicht gar keinen schönen Triumph? *Tu del ciel ministro eletto*: Der sich über stetigen Streicherakkorden erst abwechselnd, dann einander umarmend entspannende, ruhevolle, weit ausschwingende Doppelgesang von Solovioline und Sopranstimme bietet der Vergänglichkeit die Stirn – doch alles Beschreiben nützt nichts: Man muss es hören und wieder und wieder hören.

Felix Pätzold

.....
 **In unserer Produktion spielen wir den A-Teil der Arie *Come nembo che fugge col vento* („Wie die Wolke, die mit dem Wind flieht“) übrigens in der Fassung, die Händel dem jungen Nero in „Agrippina“ (Venedig 1709) bei fast gleichem Text auf die Kehle geschrieben hat: etwas gekürzt, einen Ton tiefer und dadurch wesentlich angenehmer zu singen.





DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY

Der mit seltsamem Schnitzwerk umrahmte Spiegel, den Lord Henry ihm vor so vielen Jahren geschenkt hatte, stand auf dem Tisch, und die Liebesgötter mit ihren silberweißen Gliedern lachten wie vorzeiten auf dem Rahmen. Er nahm ihn zur Hand, wie er es in der Schreckensnacht getan, als er zuerst die Veränderung an dem verhängnisvollen Bilde gewahrt hatte, und blickte mit verzweifelten, tränenumschleierten Augen in die blanke Fläche. Einst hatte ihm ein Mensch, der ihn abgöttisch geliebt hatte, einen überspannten Brief geschrieben, der mit den wahnsinnigen Worten schloss: „Die Welt ist anders geworden, weil du aus Elfenbein und Gold geschaffen wurdest. Die geschwungenen Linien deiner Lippen wandeln die Geschichte.“ Die Sätze kamen ihm jetzt ins Gedächtnis, und

er wiederholte sie immer und immer wieder. Dann hasste er seine Schönheit, schleuderte den Spiegel zu Boden und zertrat ihn in silberne Splitter. Gerade seine Schönheit hatte ihn zugrunde gerichtet, seine Schönheit und die Jugend, um die er gebetet hatte. Wenn die zwei nicht gewesen wären, wäre sein Leben vielleicht makellos geblieben. Seine Schönheit war ihm nur eine Maske gewesen, seine Jugend nur ein Blendwerk. Was war Jugend im besten Fall? Eine grüne, unreife Zeit, eine Zeit oberflächlicher Stimmungen und blasser Gedanken. Warum hatte er ihr Gewand getragen? Nur die Jugend hatte ihn in die Schmach gebracht. Es war besser, nicht ans Vergangene zu denken. Er musste an sich und seine eigene Zukunft denken.

Oscar Wilde



DER BAROCK ALS KRISENBEWÄLTIGUNG

Der Historiker Arthur E. Imhof hat in vielen Büchern immer wieder darauf hingewiesen, dass wir die Menschen früherer Zeiten, gerade auch im Barockzeitalter, mit falschen Maßstäben messen, wenn wir nicht berücksichtigen, dass für sie das ewige Leben wichtiger als das zeitliche war. In der Tat war dieses gewissermaßen nur ein Vorhof und der Tod zwar etwas, das man sich nicht gerade herbeiwünschte, aber doch als Tor zur Ewigkeit betrachtete. Und dieser Tod konnte sehr plötzlich eintreten; die mittelalterliche Wendung „Mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben“ hatte auch im Barock seine Bedeutung kaum eingebüßt. Wichtig war infolgedessen, sich schon im diesseitigen Leben gut vorzubereiten, und wenn die Schranke dann überschritten war, sich zusätzlich des jenseitigen Heils zu versichern, etwa durch die bereits mehrmals erwähnten, nach dem Tod gelesenen Seelenmessen. Infolgedessen war auch die Zeitstruktur des barocken Menschen eine ganz andere. Er konnte die Fülle des (diesseitigen) Lebens genießen, weil er nicht vom Gefühl beherrscht war, dabei immer etwas zu verpassen. Wenn schon bedrängte ihn eher die Sorge, das Himmelreich nicht zu gewinnen.

Heute ist das bekanntlich radikal anders. Der Tod wird verdrängt, weil er den Ansprüchen der Vernunft und dem Machbarkeitswahn, der Idee des unendlichen Fortschritts und dem Ziel einer totalen Naturbeherrschung so radikal widerspricht. Wo aber das Leben die „letzte Gelegenheit“ ist (Marianne Gronemeyer), muss eben soviel als möglich in dieses hineingepackt und es möglichst auskosten werden. Hier liegt der tiefste Grund der erwähnten Zeitproblematik, des Phänomens der allgemeinen Beschleunigung, die zunächst eine des Lebenstempos ist. Diese Zeitauffassung verstellt den Blick in die Zukunft und entwertet die Vergangenheit. Sie führt auch zu einer Fragmentierung des Lebens, denn nichts gilt mehr lebenslänglich. Dies zeigen einige neuere Begriffsschöpfungen wie „Job“ oder „Lebensabschnittspartner“, häufige Berufswechsel und die bei Jüngeren sinkende Bereitschaft, sich für etwas, was über zeitlich begrenzte „Projekte“ hinausgeht, zu engagieren. Hartmut Rosa sieht darin ernsthafte Probleme für die kulturelle Reproduktion.

* * *

Die Musik, insbesondere die sakrale, spielte im Barock eine große Rolle und war vor allem bei den häufigen Festen immer präsent. Die Frage bleibt, weshalb sie ausgerechnet heute, nach einer langen Pause, und anders als die bildende Kunst, wiederum eine ähnlich große Bedeutung gewinnen konnte. Die Musikwissenschaftlerin Silke Leopold weist auf die Aktualität der Barockoper hin und zeigt unter anderem am Beispiel der Da-capo-Arie, wie hier ein musikalisches Modell die Balance zwischen Leidenschaft und



Affektkontrolle, einer heute erwünschten Verhaltensweise, herstellte. Bis zur historischen Aufführungspraxis wurde das Da capo (die Wiederholung im Arienschema A-A-B-A oder A-B-A) als langweilig und überflüssig empfunden und daher häufig weggelassen. Heute erlaubt sich das niemand mehr. Gerade die Rückkehr zum Anfang, die so erreichte geschlossene Form, die verlässliche Wiederkehr des Bekannten macht das Da capo gefühlsmäßig zu einem Pfeiler der Sicherheit, eine Sicherheit, die wir offenbar alle unbewusst erstreben. Darin liegt wohl auch der Reiz von typisch barocken Formen wie der Fuge oder der Chaconne. Die innere Struktur barocker Werke ist viel einfacher als die im Unendlichen schweifende der Romantik, die manchmal kaum an ein Ende zu kommen scheint. Weiter könnte Barockmusik, eben wegen ihres (im Vergleich zu derjenigen der Romantik, Anm. d. R.) nicht individualistischen Charakters, ein heute weitgehend verloren gegangenes sinnhaftes Gemeinschaftserlebnis ermöglichen, sicher bei den Ausführenden, aber vielleicht auch bei dem wirklich interessierten Publikum. Dass Musik therapeutische Funktionen haben kann, weiß man seit Längerem; dass diese Eigenschaft der barocken (und klassischen) eher zukommt, ist ebenfalls bekannt. Auch die barocke Musik konnte Leiden tief empfinden ausdrücken. Aber sie verzehrte sich nicht darin wie viele spätere. Die vielen Vertonungen des Requiem im Barock sind anders als spätere nicht durchwegs in düsterem Moll gehalten und spenden eher sanften Trost, als dass sie das „Dies irae“ schreckenhaft ausmalen.

Das alles geht natürlich weitgehend unbewusst vor sich. Denkt man die Überlegungen von Adorno zur Barockmusik (als Wunschbild einer heilen Welt, Anm. d. R.) weiter, so scheint es möglich, dass der heutige Boom der Barockmusik auch die Rolle eines Therapeutikums für viele krisenhafte Erscheinungen unserer Zeit spielt. Sie schenkt Ruhe in der Hetze und vermittelt Sicherheit in einer Zeit wachsender Bedrohungen. Sie ist – und das könnte auch gefährlich sein – ein noch einigermaßen geschützter Rückzugsraum vor den Bedrängungen und Zumutungen der Gegenwart. Sie spielt sich weitgehend außerhalb der Sphäre des Kommerzes ab (wenigstens bis jetzt, auch wenn natürlich den Musikern berechtigterweise ihre Gagen für ihre jahrelange konzentrierte Anstrengung zustehen), sie lässt sich aber auch, will man ihre Aussage wirklich erfassen, nicht einfach konsumieren wie ein Supermarktartikel. Gegenüber den staatlich subventionierten und privat gesponserten Routineveranstaltungen des bürgerlichen Konzertbetriebs hat sie trotz der altbekannten Formen etwas erfrischend Neuartiges, Spontanes und beinahe Exotisches. Allerdings erreicht sie insgesamt gleichwohl nur wenige. Es gibt da eine merkwürdige Diskrepanz zwischen Ausführenden und Publikum. Bei den ersten dominieren klar jüngere Gesichter; beim Publikum hingegen handelt es sich größtenteils um ein älteres. Am Geld allein kann es nicht liegen, denn auch

Rock- und Popfestivals verlangen keine geringeren Eintrittspreise. Aber könnte es sein, dass eben gerade diese Zuhörer, trotz Krieg und allerlei Fährnissen in der Jugend, noch die Erinnerung an eine halbwegs heile Welt in sich tragen, die Jüngere gar nie erlebt haben? Eine Erinnerung, die sie unbewusst in der Barockmusik wiederfinden? Es würde die These der Barockmusik als Krisenbewältigung bestätigen. Italien, das Heimatland der barocken Musik, hat nach 1630 eine tiefgreifende Krise durchgemacht. Ob die Barockmusik eine unter vielen Möglichkeiten gewesen ist, sie zu bewältigen, lässt sich nicht schlüssig beweisen. Aber die heutige Situation legt eine solche Interpretation nahe. Die barocke Musik koppelt uns mit einer Epoche zusammen, die unserer, von der Aufklärung bestimmten Zeit, sehr fern zu stehen scheint, aber damit jetzt plötzlich ganz nahe rückt.

* * *

Gelassenheit und Lebensfreude: Sie kommen auf, wenn wir uns mit irgendeiner heute noch greifbaren Erinnerung an den Barock beschäftigen, mit seiner Verachtung des rein Ökonomischen und seiner kulturellen Fülle, mit seiner Großzügigkeit trotz materieller Grenzen und seiner sozialverträglichen, weil kollektiven Verschwendung, mit seinem enormen Zeitreichtum und seiner tätigen Mitmenschlichkeit. Vor allem aber sind sie eine Zukunftsvision und vielleicht sind wir von ihrer Realisierung weniger weit entfernt, als wir glauben, wenn wir einige Lehren des Barock beherzigen. Der Weg in die Vergangenheit kann weit über sie hinaus führen. Auch wenn wir nicht wissen, wie die Weichen gestellt sind.

Peter Hersche (2011)

Textnachweise:

Peter Hersche: Gelassenheit und Lebensfreude. Was wir vom Barock lernen können
Freiburg · Basel · Wien 2011

Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray
Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer
Frankfurt am Main 1972

Der Text „Grazie, Sehnsucht, Ewigkeit“ ist ein Originalbeitrag für das Programmheft von Felix Pätzold.

Die zitierten Texte wurden teilweise gekürzt und der neuen Rechtschreibung angepasst. Überschriften sind zum Teil redaktionell hinzugefügt.



THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2024/2025

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Andreas Wahlberg

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 9. Mai 2025)



357

THEATER KOBLENZ