

УДК 782 + 791 + 008

ББК 85.313(3) + 85.37 + 71.0

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16-101-125

received 29.03.2020, accepted 26.06.2020

GRIGORI R. KONSON

Russische staatliche Sozialuniversität,

Moskau, Russland

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Komponistenverband der Russischen Föderation

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

HÄNDELS OPERN IM KONTEXT MODERNER REGIE: ZUR FRAGE DER UMSETZUNG DER KOMPOSITIONSPRINZIPIEN DER FILMKUNST IN EINER OPER¹

Abstract. Dieser Artikel entstand aus den Besuchen der Autoren von modernen Aufführungen der Barockoperen von Georg Friedrich Händel (1685–1759) in drei

¹ Die vollständige Fassung dieses Artikels in russischer Sprache ist in der akademischen Zeitschrift *Ars inter Culturas* (Оперы Генделя в контексте современной режиссуры: к вопросу о претворении приёмов современных медиа [Händels Opern im Kontext moderner Regie: zur Frage der Umsetzung von Ansätzen moderner Medien]. *ARS INTER CULTURAS*, (8), pp. 259–278. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.016>) veröffentlicht, die deutsche Fassung für die akademische Zeitschrift *Nauka televidenija* (*The Art and Science of Television*) wurde mit freundlicher Erlaubnis von Jarosław Chaciński, Chefredakteur der akademischen Zeitschrift *Ars inter Culturas*, gekürzt und an die Spezifik der Zeitschrift angepasst, um den Kreis der Leser, die Interesse für diese Problematik haben, zu erweitern. Der Artikel wurde von Evgeniya Lugovykh übersetzt. Evgeniya Lugovykh — Mitglied des Russischen Übersetzerverbands, Oberhochschullehrerin am Lehrstuhl für Fremdsprachen und Übersetzung, die Uralische Föderale Universität benannt nach dem ersten Präsidenten Russlands B.N. Jelzin (UrFU), Jekaterinburg, die Russische Föderation.

deutschen Städten Halle, Bad-Lauchstädt und Bernburg im Jahre 2019. In Halle, der Geburtsstadt des Komponisten, finden jährlich die internationalen Händel-Festspiele statt, die der Erforschung der Werke des großen Sachsen und seiner Zeitgenossen gewidmet sind. Das Konzept der Festspiele 2019 ging auf die Untersuchung der Frauenfiguren in seinen Opern ein: „Empfindsam, heroisch, erhaben — Händels Frauen“.

Die Autoren reflektieren über das zu erforschende künstlerisch-wissenschaftliche Konzept und kommen zum Schluss, dass die Möglichkeiten der Regieinterpretationen der alten Opern durch die *Umsetzung der Kompositionsprinzipien des Filmschnitts und der Ausdrucksmittel moderner Filmkunst in der Musiktheaterdramaturgie* erweitert wurden. Für die Untersuchung dieser Erscheinung bediente man sich des wissenschaftlichen Apparats von Lew Wygotski, der bei der Erforschung der geistigen Welt der literarischen Figur deren psychologische Widersprüche feststellte, die sich im Konflikt zwischen der Fabel und dem Sujet ausdrückten, und von Sergei Eisenstein, der die Schrift „Die Psychologie der Kunst“ von Wygotski sehr gut kannte und nicht ohne Einfluss deren Ideen seine eigene „Psychologie der Kunst“ aufbaute, die in seinen Werken aus verschiedenen Jahren dargelegt ist. Den Kern dieser Konzeption bildet der „Übergang von der Ausdrucksvollen Bewegung zur Figur im künstlerischen Werk ... als Prozess der Wechselwirkung der Schichten des Bewusstseins“ [1, S. 188], wodurch der *mehrfache Einstieg in die Figur* gewährleistet wird (früher wurde diese Analyseverfahren von einem der Autoren dieses Artikels in der Arbeit über die Integration der Prinzipien der Malerei und der Filmkunst verwendet: [2, S. 63–86]). Derartiger Einstieg wird auch durch einige Züge der Filmdramaturgie begründet, als Primus inter pares gilt dabei das von Eisenstein eröffnete Prinzip der intellektuellen Montage, in der auch andere Montagearten (lineare, parallele, assoziative Montage) zusammengefasst sind und sich zu einem umfassenden System der Erforschung der Psychologie der Figuren in der Kunst gebildet haben. In diesem Artikel *können die Autoren durch die Erfassung des Wesens der genannten Prozesse in den Inszenierungen von Händels Opern durch Hallesche Regisseure das Phänomen der Sinnerweiterung mitverfolgen, das infolge der Verschmelzung von zwei anscheinend unvereinbaren gegensätzlichen Schichten des Bewusstseins, also der Barockschicht und der sich im Laufe des letzten Jahrhunderts gebildeten Gegenwartsschicht, entsteht.*

Schlüsselwörter: Händel, Halle, Theater, Oper, Regisseur, Komponist, Held, Darsteller, Autor, Ballett, Bühne, Arie, Einstieg in die Figur, Sinnerweiterung, Schichten des Bewusstseins, Leinwand

GRIGORIY R. KONSON

Russian State Social University,
Moscow, Russia

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Union of Composers of the Russian Federation,
Moscow, Russia

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

HANDEL'S OPERAS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DIRECTING: ON THE IMPLEMENTATION OF FILM COMPOSITION PRINCIPLES IN OPERA PERFORMANCES²

Abstract. The article was inspired by the authors' reviews of modern productions of Handel's Baroque operas in 2019, presented in the three German cities: Halle, Bad Lauchstädt and Bernburg. Halle, where Georg Friedrich Handel (1685–1759)

² An extended version of this article in Russian was published in the *Ars inter Culturas* academic journal (Консон, Г., & Консон, И. (2020). Оперы Генделя в контексте современной режиссуры: к вопросу о претворении приёмов современных медиа. *ARS INTER CULTURAS*, (8), pp. 259–278. <https://doi.org/10.34858/AIC.8.2019.016> [Operey Gendelya v kontekste sovremennoy rezhissury: k voprosu o pretvorenii priemov sovremennykh media"]); and the version in German, presented in *The Art and Science of Television* academic journal with kind permission the *Ars inter Culturas* editor-in-chief, Jaroslaw Chaciński, was reduced and adapted in accordance with the specifics of the periodical in order to expand the readership interested in this topic.

Translated into German by Evgeniya Lugovykh — Member of the Union of Translators of Russia, Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages and Translation, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (UrFU), Ekaterinburg, the Russian Federation.

was born, is also a venue of the annual International Handel Festival, dedicated to the works of the great Saxon and his contemporaries. The concept of the festival in 2019, *Sensitive, heroic, sublime: Handel's women*, was devoted to studying the female images embodied in his operas.

In considering the scientific and artistic concept, the authors concluded that *the directors' understanding of these operas has expanded through the integration into musical drama of the compositional principles of film editing and the expressive means of modern, primarily screen arts*. To study this phenomenon, we turned to the scientific tools developed in Russia by the two Soviet researchers who have become seminal in their field. One of them was the psychologist Lev Vygotsky, who, exploring the spiritual world of the protagonists in fine literature, revealed their psychological contradictions, expressed in the conflict of the narrative and the plot. Another The other, Sergei Eisenstein, was well-versed in Vygotsky's manuscript of his study, *Psychology of Art*, and, influenced by some of these ideas, created his own "psychology of art", which is set out in his works of various years. The core of this concept was "the transition from the Expressive Movement to the image of the art work... as a process of interaction of layers of consciousness" [1, p. 188], which allowed for *multiple entries into the artistic image* (one of the authors has applied this method of analysis in a work devoted to the integration of the principles of painting and cinema: [2, pp. 63–86]). Some features of the cinematograph also support such entries, and the first among equals here is the principle of intellectual editing developed by Eisenstein. In his montage theory, other types of editing—linear, parallel, associative—have been generalized and developed into a large-scale system for exploring the psychology of heroes in art. *The essence of these processes, identified in the article, made it possible for the authors to discern the phenomenon of building the meaning in the Halle directors' interpretations of Handel's operas, which arises from the merger of the two seemingly irreconcilable and conflicting layers of consciousness: Baroque and eclectic modern, which emerged at the turn of the last century.*

Keywords: Handel, Halle, city, theater, opera, director, composer, hero, performer, author, ballet, stage, aria, entry into the image, building the meaning, layers of consciousness, screen

Die Opernregie der Werke von Georg Friedrich Händel in Deutschland beeindruckt bereits seit über 30 Jahren mit ihrer ungewöhnlichen Neuheit der Interpretationen und der unerschöpflichen Phantasie der Regisseure, was

auch eine der Autoren des Artikels, Irina Konson, miterleben konnte. In der unkonventionellen Denkweise spielen neben Prinzipien der Theaterkunst auch die der Filmdramaturgie eine große Rolle, die sowohl extern (unmittelbare Einbeziehung der Leinwand in den Theaterstoff) als auch intern bei der Verwendung der Prinzipien des Filmschnitts, vor allem aber der intellektuellen Montage, die der herausragende Klassiker der russischen Filmkunst Sergei Eisenstein entwickelt hatte, benutzt werden. Diese Kombination aus den Prinzipien von zwei Kunstarten verleiht Händels Figuren eine besondere Energie, die persönliche Eigenschaften der Protagonisten neu an den Tag bringt. Deswegen gehen wir in diesem Artikel auf die Analyse deren Wechselwirkung in den Opern von Händel ein, die wir in Deutschland besucht hatten: „Il Pastor fido“, „Atalanta“, „Berenice“ und „Julius Cäsar“. In diesem Jahr wurden sie in Halles zwei Vorstadttheatern in Bad Lauchstädt (auch Goethestadt oder Goethe-Theater genannt) und Bernburg sowie im Opernhaus Halle aufgeführt. Diese Barockwerke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden in den Händel-Festspielen auf moderne westeuropäische Weise mit einem Hauch von Regie-Ironie bis manchmal auf die theatralisch-absurde Improvisation inszeniert, die laut J.-M. Warszawski „vieles über das Schicksal der Menschen erzählen,, kann. [3]

Die internationalen Händel-Festspiele in Halle, die jährlich in der Geburtsstadt des Komponisten stattfinden, widmen sich im Jahre 2019 den Frauenfiguren in der Bühnenmusik: „Empfindsam, heroisch, erhaben — Händels Frauen“, obwohl die australische Kritikerin Sandra Bowdler bezweifelt, dass einige von ihnen, wie beispielsweise Semele, die ehrgeizige Geliebte von Jupiter, oder die greuliche Königin Athalia und die böse Zauberin Melissa in diese Heldinnen-Liste in Anbetracht von positiven Konnotationen dieses Attributs eindeutig aufgenommen werden können. Trotzdem findet sie diese nicht nur fürchterlich, sondern auch erhaben. [4] Und es ist auch wahr, denn ihren Handlungen liege laut Paul Henry Lang die Liebe angefangen von den Emotionen der mädchenhaften Zärtlichkeit bis hin zur brennenden Leidenschaft und Eifersucht zugrunde. [5, S. 284]

Diese Mehrdeutigkeit der Händel-Figuren lässt uns über ihre mehrfache Deutung sprechen, die wir zu analysieren versuchen, um die Integration der Dramaturgie der alten Oper und der Kompositionsprinzipien der Filmkunst festzustellen.

Beginnen wir mit Händels Oper „**Il Pastor fido**“ (HWV 8), die im Goethe-Theater aufgeführt wurde. Die erste Fassung schrieb Händel im Jahr 1712, das Libretto nach der bekannten Pastorale von Giovanni Battista Guarini wurde von Giacomo Rossi bereitgestellt. Diese Oper entstand zwar in einer Reihe von Werken nach seinem erfolgreichen „Rinaldo“ (1711), aber sie hatte keinen besonderen Erfolg. In der neuen Fassung wurde diese Oper nach ihrer Aufführung in Covent Garden (1734) viel beliebter. Bei dieser Inszenierung wirkten auch der damals aufgehende Star — der englische Tenor John Beard und das französische Ballett, geführt von Marie Sallé, der großartigen „Terpsicore Frankreichs“, mit, eigens für sie verfasste der Komponist den selbständigen Ballett-Prolog „Terpsicore“ und die Balletteinlagen am Ende jedes Aktes. [6, S. 183]

Bei der Bewertung der modernen Inszenierung der Oper „Il Pastor fido“ muss sich der Zuhörer schon ganz am Anfang mit dem ausgesprochenen Gegensatz zur poetischen Atmosphäre, die er kurz zuvor bei seinem Spaziergang am schönen Teich vor dem Goethe-Theater und bei Besichtigung von alten Skulpturen empfunden hatte, auseinandersetzen. Die Ballettmusik von Händel, zu der die graziöse Sallé im 18. Jahrhundert glänzend tanzte, ist natürlich geblieben. Statt einer Balletttänzerin kommt nun auf die Bühne der kanadische Tänzer Davidson Jaconello und verfällt im Tanzprolog zur Oper in Nervenkrämpfe. Händels Balletteinlagen in die Dramaturgie der Oper gaben dem modernen Regisseur Daniel Pfluger offensichtlich den Impuls für die plastische Charakteristik der Hauptfigur, die hier nicht eindeutig ist. Nach der Fabel³ ist die Hauptperson der Schäfer Mirtillo (gesungen von dem Countertenor Philipp Mathmann), der im Dorf Arkadien lebt und hoffnungslos in die Nymphe Amarilli (Sophie Junker, Sopran) verliebt ist. Der Rezensent Ivan Ćurković aus Zagreb meint, dass es tatsächlich der heutige Mensch sei, „der sowohl am Burnout-Syndrom wie auch an den Seelenschmerzen leidet, es ist Mirtillos Alter Ego, aber die kontinuierliche Entfaltung des pastoralen und des modernen Sujets im Sinne der parallelen Montage macht es im Zuge der Entwicklung der Oper immer komplexer, ohne die Einfachheit des ursprünglichen Kompositionsvorhabens zu beeinträchtigen“. [8]

Das Konzept des Regisseurs ist wirklich viel komplizierter als die ursprüngliche Fabel. Die Hauptfigur lässt sich eher in der verallgemeinernden Rolle des Autors und Einsiedlers auftreten, das wird durch die Wandprojektion,

³ Fabel — ursprüngliche Fassung eines Werkes [vgl.: 7, S. 75].

die seine scharf psychologische Gestalt unseres Zeitgenossen vergrößert, unterstützt. Ebenso wie der Schäfer Mirtillo ist er (wie auch Pygmalion) in die Protagonistin seines Werks (in diesem Fall in die Nymphe Amarilli) verliebt, darin besteht unserer Meinung nach die Sujetlinie⁴. Dieser neu eingeführte Autor ist geistesgestört. In seinen Balletteinlagen öffnet sich mittels komplizierter moderner Choreographie eine Welt voll von tragischen Erlebnissen in Form von krankhaften Brüchen der Körperlinien und sogar Verkrampfungen. Nur Liebe verhilft ihm zu gesunden Emotionen.

Beide Darstellungen der Hauptfigur (Mirtillo und sein zweites „Ich“, also der von uns vermutete Autor des Stücks) entfalten sich gleichzeitig auf drei Ebenen: im Wohnraum des Autors und Einsiedlers, der seinerseits in die Bühnen- und Leinwandebene zur zusätzlichen Schilderung seiner Geistesstörung geteilt ist, und in der Idylle, die außerhalb seines Hauses zu ahnen ist. Im Haus entwickelt sich das Sujet im Sinne moderner Bettszenen (Mirtillo, der auch als Doppelgänger und Autor auftritt, verrät gleichsam seine wahre Liebe zu Amarilli wegen der Machenschaften ihrer eifersüchtigen Freundin Eurilla (Rinnat Moriah, Sopran), die auch in Mirtillo verliebt ist) (Bild 1, 2).



Bild 1⁵ G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

⁴ Sujet—Autoreninterpretation der Fabel [ebd., S. 188–189].

⁵ Die Bilder hier und weiter, sofern etwas anderes nicht vereinbart wird, wurden freundlicherweise durch den Pressedienst der Händel-Festspiele in Halle, BRD, zur Verfügung gestellt.

Und *hinter dem Fenster* wird die gesamte Ekloge schlicht in poetisierten idyllischen Kostümen in Übereinstimmung mit züchtigen Traditionen der Barockpastoralen dargestellt. *Indem der Regisseur die Handlung in zwei parallel-überkreuzten Richtungen entfaltet*, lässt er die Gestalten der Barock- und der heutigen Wirklichkeit, d. h. aus verschiedenen Schichten des Bewusstseins aus der alten und der heutigen Zeit *mittels der Prinzipien der intellektuellen Montage* aufeinanderprallen. (Bild 3) Infolge dieser Schnittregie entsteht ein erstaunlicher heuristischer Effekt, der der Fabel eine neue problemhafte Sichtweise verleiht, also die Annäherung von unvereinbaren Polen wie Tod und Freude: Selbstmord des von uns *eingebildeten* Autors (des vermutlichen Doppelgängers des Schäfers Mirtillo) und Glück des *wirklichen* arkadischen Protagonisten, der trotz einiger ähnlicher Züge mit seinem zweiten „Ich“ sein Schicksal mit seiner Geliebten verbindet.



Bild 2. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

Neben zwei möglichen Deutungen des Sujets (von Ćurković und von uns) gibt es noch eine, die vom Regisseur aus dem Krimibereich eingebracht wurde: Die Tragödie des Protagonisten ist in der Halleschen Inszenierung in Bezug auf eine Krimigeschichte dargestellt: Am Anfang und zum Schluss der Oper interessiert sich ein Polizist für ihn, er sammelt nämlich die *Sachbeweise* seines vermutlichen Selbstmords und legt die Pistole und andere Indizien in eine

transparente Tüte (diese transparente Tüte muss wahrscheinlich die Zuschauer zu Zeugen machen) hinein. (Bild 4)



Bild 3. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“



Bild 4. G.F. Händel. Oper „Il Pastor fido“

Wird allerdings der Selbstmord tatsächlich fast begangen, bemerkt man den Verliebten, der sich beinahe erschossen hat, paradoxerweise nicht.

In der Interpretation der Ballettszenen in der Oper „Il Pastor fido“ ist also der *mehrfache Einstieg in die Figur* zu verzeichnen. Händel hat das erstmals im 18. Jahrhundert gemacht: Mit seinen traurig-elegischen Balletteinlagen am Anfang und in der Mitte der Pastorale dramatisierte er die Gattung des Divertimento⁶ [vgl.: 9]. Und im 21. Jahrhundert führte der Regisseur Daniel Pfluger in den bukolischen Inhalt der verwickelten Geschichte die Figur einer modernen geistig unausgeglichene Person und dazu noch im Kriminalkontext der Überwachung ein, womit er Händels Pastorale mit Hilfe von Gestaltungsmitteln verschärfte.

Die zweite von uns angehörte Oper ist die Inszenierung von „**Atalanta**“ (HWV35) im Carl-Maria-von-Weber-Theater Bernburg. Die Oper entstand zu Ehren der königlichen Vermählung des Prinzen von Wales Friedrich Ludwig von Hannover mit Augusta, der Tochter des Herzogs von Sachsen-Gotha (1736, das Libretto des unbekanntenen Verfassers nach Belisario Valerianis „La Caccia in Etolia“ — „Die Jagd in Ätolien“) und zählt zu den hellsten und lebensfrohen Werken. Nach der Fabel erholt sich Atalanta, Jägerin und Prinzessin von Arkadien, als Hirtin Amarilli verkleidet (Marelize Gerber, Sopran), unter den Nymphen und Hirten in den Wäldern Ätoliens. Sie wird von Meleagro gesucht, dem verliebten antiken Helden, König Ätoliens (Amelie Müller, Sopran), der sich als Hirte Tirsi ausgibt, in den sich Atalanta verliebt. Nach einer Reihe amüsanten Peripetien schließen sie eine Ehe. Zum Abschatten der lyrischen Liebeslinie wurde in die Dramaturgie auch eine komödienthafte Liebeslinie, vertreten durch das Duett von Irene (Maria Weiss, Mezzosopran) und dem Hirten Aminta in der Gestalt eines korpulenten Barkeepers, dessen Haare in einem modischen Schwanz zusammengebunden sind (Christian Zenker, Tenor), eingeführt.

Der erste Einstieg in die Charaktere der Figuren wird indirekt über allgemeine lebhaftige Tonart der Oper gemacht. Der Ton wird durch die Ouvertüre angegeben (**Beispiel:** <https://www.youtube.com/watch?v=VSyrO7koQbw>). Ihr schneller Teil drückt eine leichte Ironie aus, damit bringt der Komponist die Zuhörer zur Kenntnis, dass alle Kollisionen in der Inszenierung nur eine Dekoration sind.

⁶ Kleines Ballett, das mit dem Sujet nicht verbunden ist.

Ernsthafte Fragmente erscheinen und kulminieren allerdings in den Solonummern. So ist beispielsweise die Arie des verärgerten Aminta „Di ad Irene, tiranna» (Akt II, Szene 6), in der er Irene der Tyrannei anklagt⁷. Mit empörenden Aufschreien durchdrungen, die plötzlich durch den zornigen virtuosen Gesang abgelöst werden, enthält sie auch lyrische Episoden, die voll von Leiden sind. Im Vergleich zu den Interpretationen anderer Sänger (das lyrische Auftreten von Nicolai Gedda und die dramatische Manier von Michael Slattery) wirkt die Deutung von Christian Zenker grotesk, was bei gewisser Ähnlichkeit mit Slatterys Vortragsweise tief beeindruckend ist.

Das Arioso Meleagros „Care selve, ombre beate“ (Akt I, Szene 1)⁸ ist eine der besonders starken Episoden und gilt als Perle von Händels Lyrik. Die Kraft der musikalischen Charakteristik des Protagonisten kommt hier als ursprüngliches Vorhaben von Händel zum Ausdruck und bedürft keiner zusätzlichen Konkretisierungsmittel. Die Sängerin, die Meleagro spielt (Amelie Müller, kein Countertenor, sondern der hohe Sopran), hat einen modernen weißen Herrenanzug an und ist als schnurrbärtiger Mann geschminkt, ihre langen Haare sind mit einem Haargummi zusammengebunden, sie schafft eine erhabene Königsfigur durch die Edelheit der Klangfarbe und insgesamt durch die hohe Beherrschung der Kantilene. Trotz der ästhetischen Dissonanz ganz am Anfang lässt uns die Musik über die Nichtübereinstimmung des äußeren und des inneren Erscheinungsbildes dieser Figur vergessen.

Die Charakterisierung der handelnden Personen im Sinne einer Komödie verstärkt der Regisseur durch die Einführung der Leinwand und des Prinzips des Filmschnitts in die Optik der Inszenierung: Während der Ouvertüre wird ein Video angezeigt. Zuerst schwimmt ein hungriger Haifisch mit zahllosen Zähnen fast auf Atalanta zu. Das Mädchen mit den Schwimmflossen und der Taucherbrille ist direkt vor dessen Maul, sie flieht aber ohne besondere Panik weg (Bild 5), am Ende ihrer Flucht begegnet sie Meleagro im Wasser. Dieser wird danach bereits auf dem Land angezeigt, er fährt Motorrad auf einer

⁷ Ihrem Charakter und Thema nach ist sie der Arie von Arsace „Furibondo spira il vento“ aus Händels Oper „Partenope“ (Akt II, Szene 9) sehr nah.

⁸ Mit seiner absteigenden, erhabenen verklärten Melodie ruft es Assoziationen mit der künftigen pastoralen Arie für Alt „He shall feed his flock“ aus Händels Oratorium „Messiah“ hervor. Solcher Vorgriff auf den Musikstoff der Oratorien der 1740er zeugt davon, wie sich Händel im Operngenre vorbereitet hatte.

Asphaltstraße zwischen den Wolkenkratzern, schaut durch ein Fernglas und sucht nach seiner Geliebten.



Bild 5. G.F. Händel. Oper „Atalanta“

Aminta agiert ausschließlich unter komödienhaften Umständen, wenn er beim schnellen Autofahren unter Übelkeit leidet, sich mit Irene heftig streitet, in der Bar mit den in der Luft schwebenden Flaschen ist (Bild 6), einen kleinen Brand auslöst, das einzige *lebendige*, stark abgebrannte Würstchen rettet und sich die Hände etwas verbrennt. Dieser Comicsatz endet mit der Erscheinung von Mercurios ernstem und behelrendem Antlitz und mit dem schriftlichen Wunsch für die Zuhörer auf der Leinwand: „Keep Calm and Händel it!“ (Bild 7)

Mit dem Ende der Ouvertüre wird das Komische nicht abgebrochen: Zu Beginn der Oper sitzt Atalanta am Computer und sucht unter Heiratskandidaten nach ihrem Meleagro.

Der zweite Einstieg in die Figur wurde also nach dem Prinzip der assoziativen und intellektuellen Montage gemacht, durch die die Möglichkeiten der Ouvertüre als Opernform zur Einführung der Zuhörer in den gesamten Gefühlstonus des Werkes erweitert wurden. Die Ouvertüre von „Atalanta“ erfasst nun nicht nur die Umsetzung der verallgemeinerten musikthematischen Verbindung mit der Opernhandlung, sondern auch eine kurze und konkrete Inhaltsangabe und die Vorstellung der Opernfiguren.

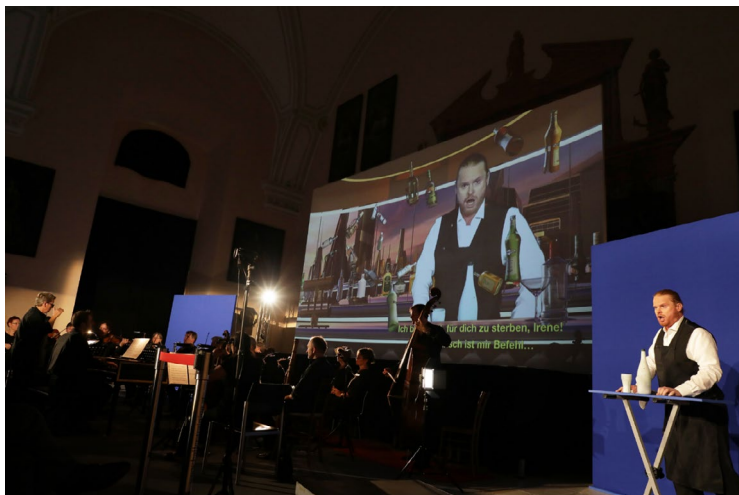


Bild 6. G.F. Händel. Oper „Atalanta“

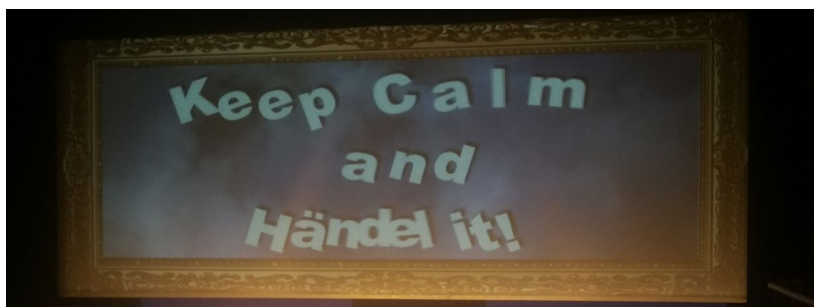


Bild 7. G.F. Händel. Oper „Atalanta“⁹

Da ist auch der *dritte Einstieg in die Figur* ohne Anzeige der handelnden Personen, aber mit *einer assoziativen und parallelen Montage, die mit den Theaterrmitteln ausgeführt wurde*, wobei im Vordergrund die Hauptfiguren (Atalanta und Meleagro) und im Proszenium zwischen dem Vorhang und dem Hintergrund die Nebenfiguren (Aminta und Irene) agieren. Die letzteren lassen sich nicht erblicken, aber nach den Damenunterwäschen, die „irgendwoher“ auf den Boden „fliegen“, und nach der Art und Weise, wie der zufriedene

⁹ Das Bild wurde von Grigori Konson am Ende der Aufführung gemacht.

Aminta seine Hose anzieht, kann man schließen, dass er und seine Geliebte nicht mehr streiten und eine gemeinsame Sprache gefunden haben.

Infolge der gemachten Analyse kann man bei der Bewertung der Arbeit des Regisseurs Kobie van Rensburg und des Ensembles in „Atalanta“ wohl sagen, dass diese kreative Gruppe den Stil des Komponisten durch das Prisma der modernen Vision seiner Werke und des Hörens der Musik meisterhaft wiedergegeben hat, wodurch der *Sinn in der lyrischen Komödienkonzeption der faszinierenden Hochzeitsfeier allgemein erweitert wurde.*

Der Oper „**Berenice**“ (HWV38, 1737, nach einem Libretto von Antonio Salvi), die in der Oper Halle aufgeführt wurde, liegen inhaltlich zwei hoffnungslos verwickelte Intrigen, also ein Liebesabenteuer und eine politische Geschichte, zugrunde. Sie bringen im Kreis komplizierter Beziehungen fünf Personen zusammen, das sind die ägyptische Königin Berenice, ihre Schwester Selene und drei Heiratskandidaten für die eine oder die andere (die Römer wollen Berenice mit ihrem Verwandten Alessandro vermählen, während Mithridates, König von Pontos, für sie seinen Agenten Demetrio gewählt hat). Eine zusätzliche Sujetlinie bilden die Gefühle des Prinzen Arsace, der in Selene verliebt ist. Außerdem flirtet Berenice (Romelia Lichtenstein) nach dem Vorhaben des Regisseurs auch mit dem solierenden Oboisten aus dem Orchester. Dieser Flirt bleibt natürlich unverbindlich, A. Ehrnrooth schreibt, dass dieses Duett „das zärtlichste Highlight der Inszenierung war, als Romelia, mit den Beinen im Orchestergraben schwingend, neben dem aufgestandenen (und prächtigen) Oboisten saß. Alles endet ganz witzig, wenn das Paar ein Selfie macht“. [10]

Es ist wirklich unmöglich, zu verstehen, wer in wen in diesem Liebesfünfeck verliebt ist. Dieser Kaleidoskop aus nicht einander liebenden Paaren bietet den Zuhörern die Gelegenheit, jedes Mal ihre Dispositionen neu aufzustellen und laut der Fabel den Liebeskampf um den Sieg über den Gegner, der letztendlich auch den politischen Sieg bedeutet, mitzuerleben.

In der Dramaturgie der Produktion wird vieles durch die *Prinzipien der Dokumentarfilme erklärt, ihre Verwendung zeugt von dem Wunsch des Regisseurs, die Händel-Zeit und die Gegenwart einander näher zu bringen und auf ewige Lebensprobleme aufmerksam zu machen.* Darin steckt die Oberidee des Werkes, eine Art überzeitliche Schicht des Bewusstseins, die vom Regisseur in die Inszenierung aufgenommen wurde. Sehr aktuell klingen zum Beispiel

die Worte einer der Figuren der Oper „Berenice“, Aristobolo (Ki-Hyun Park) sagte nämlich, dass die Welt ohne Politik viel besser wäre (Szene VII). Auf der Leinwand über der Bühne werden anscheinend chaotisch die Nachrichten aus den Medien über den US-Präsidenten Donald Trump und die Ereignisse aus dem Leben der britischen Königsfamilie angezeigt. (Bild 8) Gleich daneben werden auch die Alltagsfragen wie Tipps zur Füllung eines Hähnchens behandelt und Videos mit Katzen, Musikvideos und vieles mehr gezeigt. (Bild 9)



Bild 8. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Dieser kaleidoskopartige Anfang im oberen Bühnenbereich kombiniert mit der Handlung im unteren Bereich, wo eine Schauspielerin die Putzfrau mit einem Eimer darstellt und den Boden fegt, sorgt für den Eindruck eines eigenartigen dynamischen Splitscreens, worauf das Publikum nicht eindeutig reagiert. Ehrnrooth schreibt, dass der „Regisseur Jochen Biganzoli in der heutigen absolut selbstbezogenen Selfie-Welt durchaus handlungsbereit ist¹⁰. (Bild 10) Hier kann man eine Parallele mit dem Jahrmarkt der Eitelkeit der Barockzeit ziehen, denn diese Inszenierung ist in dieser Hinsicht etwas schärfer, sie appelliert an die Gegenwart und richtet darauf das ganze Sujet.“ [10]

¹⁰ Die Autoren des Artikels gebrauchen ein Wortspiel im Sinne der Redewendung “today’s self(ie)-obsessed world”.



Bild 10. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Darüber hinaus laufen sämtliche Opernfiguren regelmäßig durch die Einheiten des runden Konstrukts und versuchen einander zu überholen, hier wird nicht ohne Ironie das Prinzip der sich bewegenden linearen Montage (oder die „Typage-Orchestration“¹¹ nach Sergei Eisenstein) interpretiert. Sandra Bowdler bemerkt am Beispiel der Produktion aus dem Jahr 2018, indem sie den Beginn der Oper betrachtet, dass es „die Postmoderne in all ihren Erscheinungen war. Die Schau begann mit einem glitzernden konvexen Vorhang, neben dem eine Putzfrau im blauen Kittel und gelben Handschuhen die Bühne fegte und gleichzeitig einen Handyanruf entgegennahm.“ [11] Aber die bewusste Provokation habe der Kritikerin zufolge nur mit der Einführung der Bildschirme begonnen: „Das richtige Entsetzen kam zusammen mit einem Netz von Bildschirmen über den sich drehenden Dekorationen, sie bombardierten uns gnadenlos mit typischen Bildschirmbildern wie Nachrichten, Werbung, Facebook-, Twitter-, Instagram-Profilen, E-Mails... Im Laufe der ganzen Handlung nahmen die Solisten ihre Handys

¹¹ Dieser spezifische Ansatz aus der Filmkunst ist einer der Montagetypen, mit dessen Hilfe verschiedene emotionale Reaktionen der Figuren im künstlerischen Werk aufgedeckt werden, indem sie hier und heute auf eine konkrete Situation reagieren. Dadurch entsteht drinnen im künstlerischen Werk eine Minigattung, eine Art Theaterstück im Theaterstück, das mittels eines der Prinzipien des Filmschnitts von Eisenstein, das nämlich als Typage-Orchestration (oder „Typage-Suite“; auf Russisch „Типажная сюита“ [Tipashnaja sjuita]) bezeichnet wird, geschaffen wird.

immer wieder heraus ..., um zu telefonieren, eine SMS zu schreiben, zu lesen und natürlich Selfies zu machen“. [Ebd.] (Bild 11, 12)



Bild 11. G.F. Händel. Oper „Berenice“

Die Kritikerin war über die übertrieben eklektischen Kostüme der Schauspieler besonders erstaunt, die Kleidungsstücke aus dem 18. Jahrhundert wurden ganz einfach mit den ähnlichen Attributen von modernen Subkulturen kombiniert, die Oberröcke aus Brokat trug man zum Beispiel mit Lederhosen und Motorradschuhen. Selene (Svitlana Slyvia, Sopran) begann mit einer Perücke und verwandelte sich kurz danach beinahe in eine gotische Punk-Frau mit schwarzer Bob-Frisur und in einem T-Shirt mit silbernem Totenkopf und Knochen darauf. (Bild 13) Die Putzfrau entpuppte sich als verkleideter Prinz Arsace (Franziska Gottwald, Mezzosopran).

Wenn wir aber all diese externen Kitsch-Attribute wegnehmen, bleibt im Libretto nur reine gehäufte Intrige, die sich bei einer ernsteren Betrachtung als große Parodie auf ein gestelztes, sehr bedingtes, ja beinahe verkrustetes Sujet in den besten Traditionen der Opera seria erweist. In der Halleschen Produktion schufen die Kameras, die auf die Schauspieler im oberen Bühnenbereich gerichtet waren, ihre Splitscreen-Porträts, setzten sie in eine Art Bewegung und verhalfen der feinen Entfaltung der psychologischen Gestalten der Hauptpersonen.

Infolge der Überlappung von Bildschirmprojektionen und der laufenden Bühnenhandlung verformte sich und verschwamm das Äußere der jeweiligen Figur, als ob es sein eigenes selbständiges Leben lebte. (Bild 14)



Bild 12. G.F. Händel. Oper „Berenice“



Bild 13. G.F. Händel. Oper „Berenice“



Bild 14. G.F. Händel. Oper „Berenice“

In Berenices Darstellung kam etwas Böses und Aggressives an den Tag, es warnte vor der Gefahr von manchen ihrer künftigen Handlungen.

In der Oper Halle wurde noch eine Oper von Händel — **„Julius Cäsar in Ägypten“** (HWV 17, 1724) aufgeführt, das Libretto nach dem gleichnamigen Werk von Giacomo Francesco Bussani bearbeitete der Dichter und Musiker Nicola Francesco Haym, der die schöpferischen Vorhaben Händels mitempfand und daher ganz erfolgreiche Librettos zu den Opern „Julius Cäsar in Ägypten“, „Tamerlano“, „Rodelinda“ verfasste. „Julius Cäsar“ ist eine der besten Opern von Händel, das dramatische Sujet ist gut gestaltet, die Konzeption von Peter Konwitschny aber ist eher auf die Parodiegattung gerichtet. Und das ist nicht ohne Grund, den Anlass dafür gibt Händel selbst mit seiner Karikaturenfigur von Tolomeo.

Cleopatra (Vanessa Waldhart, Sopran) will ins Lager des Triumphators Julius Cäsar (Grga Peroš) gelangen und wird in seine Mannschaft als Putzfrau unter dem Namen Lidia genommen. Durch ihr tüchtiges Putzen und ihre Schönheit wird man im menschenreichen Lager von Cäsar auf sie aufmerksam. (Bild 15)



Bild 15. G.F. Händel. Oper „Julius Cäsar in Ägypten“

Cäsar muss aber wegen der List und Ränke von Tolomeo verschwinden. Cleopatra bleibt allein und versteht, dass der ganze Hass nun auf sie gerichtet sein wird. Die Bitterkeit der Trennung und die Vorahnung der kommenden Tragödie finden ihren Ausdruck in der Klagearie „Piangero la sorte mia“, die die Sängerin in den Traditionen des hohen Lamentos (Klagegattung mit Klagen und Gejammer) meisterhaft vorgesungen hat. In diesem Wechsel der Massenszene gegen ein Solo erscheinen die Eigenschaften der Komposition, die in der klassischen Filmkunst als *pathetisch* [Begriff von Sergei Eisenstein] bezeichnet wird, hier aber ist der Effekt unerwartet abschwächend, d. h. mit einem *invertierten Pathos*. Ähnlich ist auch die Partie von Cornelia, der Witwe von Pompejus, die Svitlana Slyvia tragisch und verschärft gesungen hat. So ist auch ihr Duett mit dem Sohn Sesto „Son nata a lagrimar“ (Ende des Aktes I). Der geweihte Charakter dieses Duetts dissoniert mit dem Äußeren des Halbwüchsigen (Benjamin Schrade), der in seinem Zorn auf Tolomeo, den Mörder seines Vaters, (dazu noch mit einem Tuch auf dem Kopf) entweder einem bösen Piraten oder einem modernen Terroristen ähnlich ist.

Zwischen der kitschhaften Deutung des Librettos der Oper und der traurigen Charakteristik der Protagonistin entsteht also in den Schichten des Bewusstseins ein mächtiger emotional-psychologischer Absturz, der ebenso

wie in Händels Oper „Almira“ durch den Wechsel der Massenszene gegen ein Solo unterstützt wird. In so einer „ambivalenten“ Erscheinung (äußerlich eine Parodie und innerlich ein Drama) drückt sich die „Schließung“ der Fabel und des Sujets aus, aus der die intellektuelle Montage entsteht. Deswegen erfolgt der Einstieg in die Figuren von Cleopatra (direkt) und Cornelia (indirekt) in der Halleschen Inszenierung auf Basis eines akuten Konflikts zwischen ihrer äußeren Darstellung und des inneren emotionalen Zustandes.

In der Oper „Julius Cäsar“ wird auch ein *traditioneller Theateransatz* verwendet: *Entstehung einer jenseitigen Figur, die nach Rache schreit* (wie beispielsweise der Geist von Hamlets Vater in der gleichnamigen Tragödie von Shakespeare, die „schreibende Hand“ in Händels Oratorium „Belshazzar“, später auch die Statue des Komturns in der Oper „Don Giovanni“ von Mozart). Er wird hier ganz originell interpretiert: der von innen leuchtende singende Kopf von Pompejus und später fast lebendiges Denkmal (Jake Arditti, Countertenor). Derartige Einmischung von transzendenten Kräften in das Leben der Sterblichen schreckte schon immer ab. Hier aber wirken diejenigen, die vor dem Kopf, der das geheimnisvolle grüne Licht ausstrahlt, niederfallen, eher grotesk. (Bild 16)

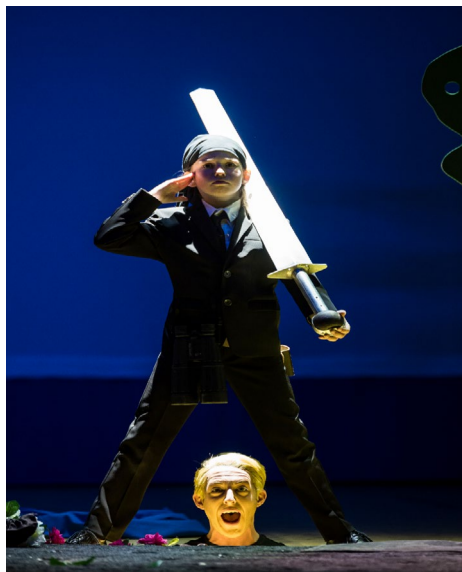


Bild 16. G.F. Händel. Oper „Julius Cäsar in Ägypten“

Bei der Zusammenfassung unserer Betrachtungen kommen wir also zum Schluss, dass sich die Regieinterpretation der Barockoper durch die *Umsetzung der Kompositionsprinzipien des Filmschnitts und moderner Ausdrucksmittel der Filmkunst in der Musiktheaterdramaturgie* enorm erweitert hat. Diese Erscheinung bietet die Möglichkeit, in die emotional-psychologische Welt der Händel-Figuren, die als Träger der invarianten menschlichen Eigenschaften in ganz verschiedenen Ausprägungen auftraten und später im Phantasiedenken moderner Regisseure als mehrschichtiges Phänomen interpretiert wurden, etwas tiefer einzutauchen. Die Verständnistiefe der Opernfiguren von Händel wurde durch die verschärfte Verbindung der Barock- und der Gegenwartsschicht des Bewusstseins gesichert, die dem Regisseur und dem Zuhörer es erlaubte, in eine und dieselbe Figur mehrmals einzusteigen. Eine große Rolle spielte bei derartiger Ausrichtung des Autorenvorhabens auf den Zuhörer der Konflikt zwischen Video- und Musikreihen, krassen Theateransätzen, Prinzipien der Dokumentar- und Spielfilme, nämlich die der parallelen, assoziativen und intellektuellen Montage und der pathetischen Komposition, was im Endergebnis die Sinnkapazität der alten Oper in der Gegenwart beträchtlich zuwachsen lässt.

LITERATUR

1. Eisenstein S.M. *Psichologija iskusstwa (neopublikowannye konspekty statji i kursa lekcij)* [Psychologie der Kunst (unveröffentlichte Entwürfe des Artikels und eines Vorlesungskurses)]. *Psichologija prozessow hudoshestwennogo twortschestwa* [Psychologie der Prozesse des künstlerischen Schaffens]. Leningrad: Nauka, 1980. S. 173–203. (In Russ.)

2. Konson G.R. Shiwopis Ilji Glasunowa skwos prismu metodologii Sergeja Eisensteina i Ljwa Wygotskogo [Die Malerei von Ilja Glasunow durch das Prisma der Methodologie von Sergei Eisenstein und Lew Wygotski]. *Nauka televidenija* [The Art and Science of Television]. 2018. Nr. 14.4. S. 63–86. (In Russ.)

3. Warszawski J.-M. Au dernier jour du festival Händel de Halle 2019. *Musicologie*. org. Halle, 16 juin 2019.

URL: https://www.musicologie.org/19/au_dernier_jour_du_festival_haendel_de_halle.html. [Abrufdatum: 01.12.2019.]

4. Bowdler S. Festkonzert with Carolyn Sampson: Handel's Heroines. *Bachtrack.com*. 14 June 2019.

URL: <https://bachtrack.com/review-handel-festival-halle-sampson-brough-the-kings-consort-king-june-2019>. [Abrufdatum: 29.06.2019.]

5. Lang P.H. George Frideric Handel / Compiled and edited by William C. Holmes. New York: Norton: Dover Publications, Inc. 1966. 731 p.
6. Burrows D. Handel. The Master Musicians. Oxford: Oxford University Press, 1994, 1996, 2012. 491 p. [Series edited by Stanley Sadie].
7. Wygotski L.S. Psichologija iskusstva [Psychologie der Kunst] / Herausg. von W.W. Iwanow; Komment. von L.S. Wygotski, W.W. Iwanow. ²M.: Iskusstwo, 1968. 576 S. (In Russ.)
8. Ćurković I. Handel Festival Halle 2019. *Criticks Reviews: Music [of] Bsecs.org.uk*. Reviewed on: 1st Jul 2019.
URL: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/handel-festival-halle-2019/>. [Abrufdatum: 05.07.2019.]
9. Fedossejew I.S. Opernoje twortschestwo G.F. Gendelja: diss. (...) d-ra nauk [Operschaffen von G.F. Händel: Habilitationsarbeit]. St. Petersburg, 1996.
URL: <http://cheloveknauka.com/opernoje-tvorchestvo-g-f-gendelya> (accessed 30.06.2019). (In Russ.)
10. Ehrnrooth A. Berenice finally conquers Händel festspiele. *Tag Archives: Samuel Mariño [of] Acge.net*. 1st June, 2018.
URL: <https://www.acge.net/tag/samuel-marino/>. [Abrufdatum: 01.12.2019.]
11. Bowdler S. A bizarre *Berenice* at the Halle Handel Festival. *Bachtrack.com*. 27 May 2018.
URL: <https://bachtrack.com/review-berenice-biganzoli-lichtenstein-handel-halle-may-2018>. [Abrufdatum: 04.07.2019.]

REFERENCES

1. Eisenstein S.M. Psihologiya iskusstva (neopublikovannye konspekty statyi i kursa lektsiy). Psihologiya protsessov hudozhestvennogo tvorchestva [Psychology of Art (Unpublished Summaries of the Article and a Course of Lectures. Leningrad: Nauka, 1980, pp. 173–203. (In Russ.)
2. Konson G. R. ZHivopis' Il'i Glazunova skvoz' prizmu metodologii Sergeya Ejzenshtejna i L'va Vygotskogo [The paintings of Ilya Glazunov through the prism of the methodologies of Sergei Eisenstein and Lev Vygotsky]. *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television]. 2018. No 14.4, pp. 63–86. (In Russ.)
3. Warszawski J.-M. Au dernier jour du festival Händel de Halle 2019, 16 juin 2019. *Musicologie.org*.
URL: https://www.musicologie.org/19/au_dernier_jour_du_festival_haendel_de_halle.html (accessed 01.12.2019).
4. Bowdler S. Festkonzert with Carolyn Sampson: Handel's Heroines, 14 June 2019. *Bachtrack.com*.
URL: <https://bachtrack.com/review-handel-festival-halle-sampson-brough-the-kings-consort-king-june-2019> (accessed 29.06.2019).

5. Lang P.H. *George Frideric Handel*. Comp. and ed. by W. C. Holmes. N.-Y.: Norton: Dover Publications Inc., 1966. 731 p.
6. Burrows D. *Handel. The Master Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 491 p.
7. Vygotskij L. S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art] (2nd ed.). M.: Iskusstvo Publ., 1968. 576 p. (In Russ.)
8. Ćurković I. Handel Festival Halle 2019. 1st July 2019. *Criticks Reviews: Music [of] Bsecs.org.uk*.
URL: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/handel-festival-halle-2019/> (accessed 05.07.2019).
9. Fedoseev I. S. *Opernoe tvorchestvo G. F. Gendelya: diss. (...) d-ra nauk* [Opera works of G. F. Handel: Doctoral dissertation]. St. Petersburg, 1996.
URL: <http://cheloveknauka.com/opernoje-tvorchestvo-g-f-gendelya> (accessed 30.06.2019). (In Russ.)
10. Ehnrooth A. Berenice finally conquers Händelfestspiele. *Acge.net*. 1st June, 2018.
URL: <https://www.acge.net/tag/samuel-marino/> (accessed 01.12.2019).
11. Bowdler S. A bizarre Berenice at the Halle Handel Festival. *Bachtrack.com*. 27 May 2018.
URL: <https://bachtrack.com/review-berenice-biganzoli-lichtenstein-handel-halle-may-2018> (accessed 04.07.2019).

ANGABEN ÜBER DIE AUTOREN

GRIGORI R. KONSON

habilitierter Doktor der Kunstwissenschaft,
Professor am Lehrstuhl für Sozialwissenschaft und Kulturphilosophie,
Russische staatliche Sozialuniversität,
ul. Wilgelma Pika 4 Bau 1, 129226 Moskau

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Ehrenkünstlerin im Komponistenverband
der Russischen Föderation
Brjusow pereulok 8-10 Bau 2, 125009 Moskau

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

GRIGORIY R. KONSON

Doctor of Sciences in Art History, Professor,
Department of Sociology and Philosophy of Culture,
Russian State Social University,
4, build. 1, Wilhelm Pieck street, Moscow, 129226

Researcher ID: L-7271-2017

ORCID: 0000-0001-7400-5072

e-mail: gkonson@yandex.ru

IRINA A. KONSON

Honorary Worker of the Union of Composers of the Russian Federation
8–10, build. 2, Bryusov Lane, Moscow, 125009

Researcher ID: AAT-4621-2020

ORCID: 0000-0002-8631-5737

e-mail: irina.konson@yandex.ru