

LUDWIGSBURGER
SCHLOSSFESTSPIELE

ORLANDO

Internationale Festspiele
Baden-Württemberg

SA 13. JUNI 2026
SCHLOSSTHEATER

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)

»Orlando« HWV 31

Dramma per musica in drei Akten

Aude Extrémo Orlando

Ana Maria Labin Angelica

Jake Ingbar Medoro

Alicia Amo Dorinda

Trevor Eliot Bowes Zoroastro

Les Musiciens Du Louvre

Marc Minkowski Musikalische Leitung

Konzertante Aufführung

Dauer ca. 3,5 Stunden | 1 Pause nach dem 2. Akt

Die Biografien der Mitwirkenden finden Sie online
unter **schlossfestspiele.de**

HANDLUNG

Nordspanien, im letzten Drittel des 8. Jahrhunderts.

1. AKT

Eine nächtliche Landschaft. *Im Hintergrund ein Berg, auf dessen Gipfel der Titan Atlas das Himmelsgewölbe auf seinen Schultern trägt.*

Der Zauberer Zoroastro liest in den Sternbildern, die ihm von den bevorstehenden Abenteuern Orlandos erzählen, und beschließt, dem jungen Paladin den richtigen Weg zu weisen. Als der Ritter selbst auftritt, schwankt er allerdings noch zwischen seinen Pflichten und der Liebe zu Königin Angelica. Zoroastro ermahnt ihn, dem Kriegsgott Mars zu folgen. Orlando glaubt jedoch fest daran, beide Leidenschaften vereinen zu können und will, wie seine Vorbilder Herkules und Achill, Ruhm und Liebe erlangen.

In einem Wald

Vor ihrer Hütte sinniert die Schäferin Dorinda über die Schönheit der Natur und ihre unerfüllte Liebe zu dem jungen, verwundeten Krieger Medoro, der beim Versuch, den Leichnam des gefallenen Sarazenenkönigs Dardinello zu bergen, schwer verletzt wurde, als sie Orlando mit der von ihm befreiten galicischen Prinzessin Isabella vorbeieilen sieht. Kurz darauf erscheint Königin Angelica, Herrscherin von Cathay, die Orlandos Werben stets zurückgewiesen hat und nun ebenfalls Gefühle für Medoro hegt, dessen Wunden sie geheilt hat. Nun will sie mit ihm vor den Traualtar treten und gemeinsam mit ihm herrschen. Bevor Medoro das Liebesgeständnis der Königin erwidern kann, kommt Dorinda hinzu. Um die Gefühle der Schäferin nicht zu verletzen, behauptet Medoro, Angelica sei lediglich eine Verwandte. Dorinda ahnt zwar, dass dies nicht die ganze Wahrheit sein kann, möchte seinen Schmeicheleien aber dennoch glauben.

Zoroastro enthüllt unterdessen Angelica, dass er um ihre Liebe zu Medoro weiß, und warnt sie vor der Rache Orlandos, der kurz danach bei der Königin erscheint. Doch Angelica wagt es nicht, ihm von seinem Rivalen zu erzählen. Stattdessen provoziert sie ihn mit gespielter Eifersucht, indem sie ihm eine Beziehung zu Isabella unterstellt und ihn schwören lässt, die Prinzessin nie wieder zu sehen. Orlando bekräftigt seine Liebe zu Angelica und verspricht ihr, auf seinen anstehenden Abenteuern für sie selbst die schrecklichsten Ungeheuer und Fabelwesen zu besiegen.

Medoro kehrt zurück und verlangt zu erfahren, wer der Ritter war, mit dem er seine Geliebte beobachtet hat. Angelica warnt Medoro, Orlando nicht herauszufordern und verspricht, sich später mit ihm zu treffen. Dorinda, die das Gespräch der beiden belauscht hat, muss sich endlich eingestehen, dass ihre Liebe zu Medoro keine Zukunft hat. Angelica schenkt ihr zum Trost ein Schmuckstück

und dankt Dorinda für ihre Hilfe bei der Pflege Medoros. Dorinda bleibt in Trauer und Verzweiflung allein zurück.

2. AKT

In einem Wald

Orlando verlangt von Dorinda eine Erklärung, warum sie das Gerücht verbreitet hat, er sei in Prinzessin Isabella verliebt. Sie weist seine Anschuldigung zurück und erzählt ihm stattdessen von der Beziehung zwischen Medoro und Angelica. Als Beweis zeigt sie ihm das Schmuckstück Angelicas und behauptet, es sei ein Geschenk Medoros. Orlando erkennt darin jenes Armband, das er selbst Angelica als Zeichen seiner Liebe gegeben hatte und schwört, sich an der Untreuen zu rächen.

Am »Ort der Wonne« *In einem Lorbeerhain, hinter dem sich eine Grotte öffnet* Zoroastro wirft Angelica und Medoro vor, den Zorn Orlandos auf sich gezogen zu haben. Nun bleibt ihnen nur noch die Flucht. Vor dem Aufbruch beschließt Medoro, ihre Namen in einen Lorbeerbaum zu ritzen, um der ganzen Welt ihre Liebe zu verkünden. Angelica beschließt, mit ihm nach Cathay zurückzukehren. Obwohl sie Orlando dankbar ist, dass er ihr einst das Leben rettete, ist sie sich sicher, dass auch er verstehen wird, dass wahre Liebe nicht allein aus Dankbarkeit oder Vernunft entstehen kann.

Orlando erscheint und bemerkt die in den Baum geritzten Namen. Rasend vor Eifersucht stürmt er in die Grotte, um Angelica zu suchen, während sie im Wald vom Ort ihres Glücks Abschied nimmt. Als Orlando sie entdeckt, stürzt er sich wutentbrannt auf sie, verfolgt von Medoro, der seine Geliebte schützen will. Ihre Rettung erfolgt durch Zoroastro, der Angelica in eine große Wolke hüllt, die sie davonträgt. Orlando verfällt dadurch endgültig dem Wahnsinn und wähnt sich in der Unterwelt.

3. AKT

Ein Palmenhain

Medoro erklärt Dorinda, dass Angelica ihn gebeten habe, bei ihr Zuflucht zu suchen und gesteht der Schäferin, dass er sein Herz nicht zwingen kann, sie zu lieben. Dorinda dankt ihm für seine Ehrlichkeit, als plötzlich Orlando erscheint und ihr seine Liebe gesteht. Obwohl sie sich dadurch geschmeichelt fühlt, bemerkt sie schnell, dass Orlando nicht mehr Herr seiner Sinne ist und sie für Angelica hält. Der hinzutretende Zoroastro bestätigt, dass die Liebe jede Seele in den Wahnsinn treiben kann und versucht, den Helden zu heilen.

Angelica findet die in Tränen aufgelöste Dorinda, die ihr berichtet, dass Orlando ihre Hütte niedergebrannt habe und Medoro ums Leben gekommen sei. Noch bevor sich Orlando, rasend vor Wut, mit einem Schwert auf Angelica stürzen kann, fällt er erschöpft in einen tiefen Schlaf. Erst Zoroastro, der zuvor bereits Medoro

aus den Trümmern gerettet hat, gelingt es, Orlando mit einem Zaubertrank zu neuer Klarheit zu verhelfen. Als er wieder bei Sinnen ist, vergibt der Held Angelica und Medoro und stimmt gemeinsam mit ihnen ein Loblied auf die Liebe an.

Orlando – Wahnsinn, Liebe und Heldenmut

»Noto quasi ad ognuno«, also »Fast jedem bekannt«. So liest man im Vorwort von Georg Friedrich Händels »Orlando« über die literarische Vorlage dieses fesselnden Musikdramas. Und tatsächlich war Ludovico Ariostos »Orlando furioso« in der Barockzeit schon lange vor Händel eine dankbare Inspirationsquelle populärer Opern-Libretti. Von Caccini und Vivaldi bis hin zu Rameau und Joseph Haydn gab es kaum einen namhaften Komponisten, der sich nicht mit den Figuren der heroischen Rolandsage beschäftigt hätte. Und auch Händel sollte nach der Premiere des »Orlando« gleich noch zwei weitere Male auf Ariostos Epos zurückgreifen und mit »Ariodante« und »Alcina« große Erfolge beim Londoner Publikum feiern. Die historische Grundlage der »Rolandsage« bildet der Feldzug Karls des Großen gegen die Sarazenen, insbesondere die Schlacht von Roncesvalles, bei der die fränkische Armee im Jahr 778 nahezu vollständig ausgelöscht wurde. Zu den prägenden Heerführern zählte ein gewisser Graf Hruotland (Roland), Karls Statthalter der bretonischen Mark, dessen Taten nach seinem tragischen Tod rasch zur Heldenlegende stilisiert wurden. Die endgültige Verklärung erfolgte schließlich durch Ariostos 1516 erstmals veröffentlichtes Versepos, das die bekannte Sage überaus effektiv mit fantastischen Elementen anreicherte: Begegnung mit Magiern und Zauberinnen, Kämpfe gegen Monster und Fabelwesen sowie eine Reihe frei hinzu erfundener romantischer Verwirrungen – so ebenfalls die Schwärmerei für Angelica, die Königin von Cathay, heute bekannt als China. Es ist die unerwiderte Liebe zu ihr, die den Helden schließlich wahnsinnig werden lässt und dem »Orlando furioso« seinen Titel gab.

Im Gegensatz zu »Ariodante« oder »Alcina«, die sich einzelnen, in sich geschlossenen Abenteuer-Episoden widmen, löst sich das Libretto zu »Orlando« deutlich weiter von der Vorlage und verarbeitet lediglich die beherrschenden Grundthemen des Versepos. So ist unter anderem auch die Figur der Schäferin Dorinda eine zusätzliche Erfindung des Textdichters Carlo Sigismondo Capece, dessen Adaption 1711 in Rom mit der Musik von Domenico Scarlatti uraufgeführt wurde. Für Händel wurde der Text später von einem unbekannten Librettisten adaptiert. Aufgewertet wird auf der Opernbühne ebenfalls die Figur des Magiers Zoroastro, der bei Ariosto lediglich kurz in Erscheinung tritt. Er ist es, der die Handlung ins Rollen bringt, Orlando in sein Abenteuer schickt und im weiteren Verlauf immer wieder als moralische Instanz fungiert. Und auch auf das in der Barockoper übliche »Lieto fine« – das oft mit der Brechstange erzwungene glückliche Ende – müssten wir ohne diese virtuos gestaltete Bass-Partie Zoroastros wohl verzichten. Komponiert wurde »Orlando« im Winter 1732 für die vierte Spielzeit von Händels

Opernakademie im King's Theatre am Haymarket, seinerzeit die Hochburg der italienischen Oper in London. Star des Ensembles war damals der legendäre Kastrat Senesino, der auch bei dieser jüngsten Kreation die Titelrolle verkörperte, ehe er Händel im Streit den Rücken kehrte und zum Konkurrenzunternehmen, der sogenannten »Opera of the Nobility«, wechselte.

Wie viel von diesen Spannungen bereits während der mehrwöchigen Probenzeit zu spüren war, ist nicht überliefert. Bekannt ist aber eine Verschiebung der Uraufführung vom 23. auf den 27. Januar 1733, die in der Presse mit einer Indisposition im Ensemble begründet wurde. Anzumerken ist, dass neben dem Star-Kastraten die zweite männliche Hauptrolle des Medoro bereits damals mit einer Altistin besetzt war.

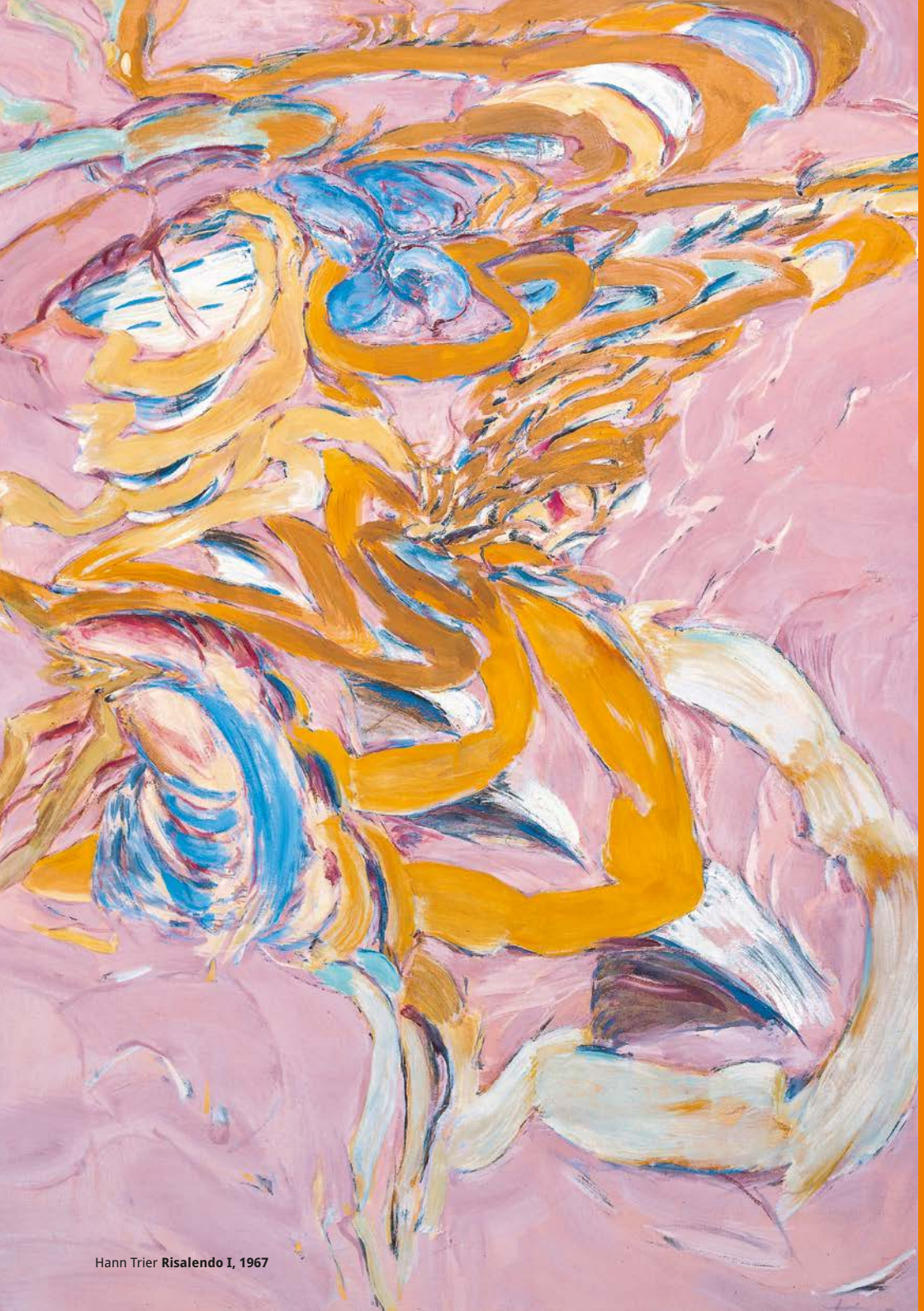
Erste Reibungen zwischen Händel und Senesino hatten sich bereits in der vorangegangenen Spielzeit abgezeichnet, als der Komponist den Sänger dazu verpflichtete, neben seinen glanzvollen Opernrollen auch in englischsprachigen Oratorien aufzutreten, mit deren Texten sich der Italiener stets abmühte. Wirklich glücklich wurde Senesino aber auch mit dem in seiner Muttersprache geschriebenen »Orlando« nicht, mit dem Händel musikalisch neue Wege beschritt. Der Fokus des Komponisten lag nun mehr denn je auf der psychologischen Ausgestaltung der Charaktere. Dies verlangte den Sänger*innen ein großes Ausdrucksspektrum ab, verringerte aber gleichzeitig auch die Anzahl der reich verzierten Da-capo-Arien für den Titelhelden signifikant. Das war für den erfolgsverwöhnten Kastraten wohl der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte.

Die Uraufführung in Anwesenheit der englischen Königsfamilie wurde vom Publikum zwar freundlich aufgenommen, konnte aber zunächst nicht an die vorangegangenen großen Erfolge des Hauses anknüpfen. So äußerte sich ein regelmäßiger Besucher des King's Theatre in seinem Tagebuch begeistert von den opulenten Dekorationen und den prächtigen Kostümen, die allesamt neu angefertigt wurden. Doch die größte Aufmerksamkeit verdankte die Premierenreihe vor allem einem erneuten Besuch der Königin – oder besser gesagt einem ihrer Sänftenträger, der in der zweiten Aufführung auf einer glatten Marmortreppe ausrutschte und ins Straucheln geriet, wodurch sich die zum Glück unverletzt gebliebene Monarchin plötzlich auf dem Boden wiederfand, zu Füßen ihres Hofstaats.

Insgesamt brachte es Händels neue Oper gerade einmal auf sechs Aufführungen, die alles andere als ausverkauft waren. Dies belegt unter anderem ein Bericht des schottischen Barons Sir John Clerk, der nach seinem Besuch am Haymarket notierte: »In meinem ganzen Leben habe ich keine bessere Musik gehört und keine bessere Aufführung: der berühmte Kastrat Senesino spielte die Hauptrolle, auch die anderen waren Italiener, die sehr gewandt sangen und spielten. Doch es waren so wenig Zuhörer anwesend, dass ich fürchte, sie würden die Orchestermusiker nicht bezahlen können«.

War Händel hier womöglich seiner Zeit voraus? Der spätere Siegeszug lässt es vermuten. Denn die im 20. Jahrhundert einsetzende und bis heute ungebrochen andauernde Renaissance seiner Opern hat längst dafür gesorgt, dass »Orlando« sich schlussendlich jenen Platz im Repertoire erobern konnte, der diesem Meisterwerk zweifellos zusteht. Der Komponist spielt hier nicht nur gekonnt mit den Konventionen der strengen Opera seria, er bietet den Sänger*innen bei ihren virtuosen Höhenflügen und Koloraturkaskaden immer wieder auch ausreichend Gelegenheit, emotional in die Tiefe zu gehen. Und auch die ausgedehnten Rezitative dienen keineswegs nur der Überbrückung zwischen den Arien, sondern treiben die dramatische Handlung stets mit Nachdruck voran.

Besonders hervorzuheben ist dabei natürlich Orlando selbst, für dessen im Wahnsinn endende Verzweiflung Händel eine ganz eigene Tonsprache findet und so in neue psychologische Ebenen vordringt. Wir lernen einen innerlich gebrochenen Protagonisten kennen, der neben seinen großen heroischen Auftritten vor allem in den lyrisch leisen Momenten tief in seine Seele blicken lässt. Eine Abkehr von klischeehaften Opernstereotypen und ein wichtiger Schritt zur glaubhaften Darstellung eines Menschen aus Fleisch und Blut.



Hann Trier **Risalendo I**, 1967