



Silke Leopold
Händel . Die Opern

Silke Leopold

Händel . Die Opern



Bärenreiter

Kassel . Basel . London . New York . Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018

3. Auflage 2018

© 2009 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch (Foto: *Ariodante*,
Paris, Théâtre des Champs-Élysées 2007; © Alvaro Yañez)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Redaktion und Korrektur: Sara Jeffe, Heidelberg

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7208-6

DBV 251-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung ■ Wovon dieses Buch handelt – und wovon nicht.	7
Händels Opern: Ein ferner Spiegel 7 ■ Händel und die Oper: Stationen einer Karriere 11 ■ Das Ringen um die Oper in London 14 ■ Tweedle-dum und Tweedle-dee 17 ■ Fremde (und eigene) Federn 20 ■ Viele Fragen – und der Versuch, einige Antworten zu finden 24	
Wie beginnt man eine Oper?	29
Der Perserkönig und die Platane 29 ■ Dramatische und musikalische Exposition 34 ■ Cavatina und Accompagnato 37 ■ Bühnenspektakel 43 ■ Epilog 48	
Das Gesetz der Seria	50
Über die Dramaturgie des »Dramma per musica« 50 ■ Das Modell des spanischen Theaters 53 ■ Das Modell des französischen Theaters 56 ■ Die metastasianische Oper 58 ■ Händels Textauswahl 62 ■ Historie und Histörchen oder: »Der Rest ist erfunden« 63 ■ Von Zauberinnen und Caesaren: Händels Sujets 65	
Die Ordnung der Gefühle.	70
Musikalische Affekt-Chiffren 70 ■ Tanzrhythmen 72 ■ Tonarten 80 ■ Affekt und Charakter 85 ■ Melissa und Alcina: Ein Rollenfach – Zwei Charaktere 90	
Plädoyer für die Da-capo-Arie	97
Geschlossene Form – Offene Ausgestaltung 97 ■ Eine Schablone und ihre unbegrenzten Möglichkeiten 99 ■ Alte Formen – Neue Formen 102 ■ Die Instrumentalbegleitung 106 ■ Leidenschaften und wie man sie bändigt 109 ■ Epilog 115	
Kerker, Gärten und Altäre: Musikalische Topographien	117
Musik gestaltet Handlung 117 ■ Der Kampf mit dem Ungeheuer 120 ■ Schlachtengemälde 122 ■ Blühende Landschaften 125 ■ Reflexionen am Altar 129 ■ Finstere Verliese 132 ■ Wahnsinn und Todesnähe 135	

Starke Frauen – Schwaches Geschlecht	140
Anmut und Tatkraft: Musikalische Frauenportraits 140 ■ Von zarten Jungfrauen und mordgierigen Zauberinnen 143 ■ Mutterherzen 147 ■ Frauen in Männerkleidern 152	
Kastraten als Liebhaber	159
»Natürliche Soprane« 159 ■ Vom Gleichklang der Gefühle 161 ■ Helden mit Weiberstimmen 167	
Über das Komische in der ersten Oper	175
Opera seria – ein Missverständnis? 175 ■ Komische Personen 177 ■ Komische Situationen 181 ■ An der Schwelle zur komischen Oper: Orlando 186	
Happy Endings	191
Die Tradition des »lieto fine« 191 ■ Händels Finalszenen 196 ■ Fran- zösische Einflüsse 199 ■ Tragisches im »lieto fine« 202	
Händels Opern von A bis Z	205
Informationen zu Text ■ Stoffquellen ■ Besetzung ■ Aufnahmen ■ Handlung	
Anhang	305
Bibliografie 306 ■ Personenregister 312 ■ Werkregister 318 ■ Figuren- register 321	

Einleitung

Wovon dieses Buch handelt – und wovon nicht

Händels Opern: Ein ferner Spiegel

Barockoper boomt. Seit das Zürcher Opernhaus 1977 mit Claudio Monteverdis Opern in historischer Aufführungspraxis weltweit Begeisterungstürme auslöste, ist der Strom der Wiederentdeckungen, Ausgrabungen und Neuinterpretationen von Opern vor Mozart, die vorher – zumindest in ihrer vom Komponisten überlieferten Gestalt – als unaufführbar gegolten hatten, nicht mehr abgerissen. Nicht dass Händel vor 1977 auf den Opernbühnen der Welt ein Unbekannter gewesen wäre. Seit der Kunsthistoriker Oskar Hagen 1920 in Göttingen mit einer szenischen Aufführung von *Rodelinda* den Beweis angetreten hatte, dass nicht nur die Oratorien, sondern auch die Opern Händels dem modernen Publikum etwas zu sagen hatten, war das Interesse an ihnen nicht mehr verstummt, wenngleich es auch sporadisch blieb und zumeist auf einem anderen Nährboden wuchs als dem einer Wertschätzung dieses speziellen Operntypus¹. Wenn sich etwa Sängerringen wie Joan Sutherland einer Händel-Oper annahmen, so sicherlich nicht in erster Linie, weil sie die Barockoper als solche schätzten, sondern wohl eher, weil sie sich für die halsbrecherisch virtuos, herzerreißend pathetischen Partien und die prachtvolle, alles beherrschende Bühnenpräsenz Händelscher Heroinnen interessierten. Die Werke selbst standen dabei zur Disposition derer, die sich ihrer annahmen, denn alle diese Aufführungen gingen mit gravierenden, teilweise entstellenden Bearbeitungen der Händelschen Partituren einher: Die ursprünglich für Kastraten geschriebenen männlichen Hauptrollen wurden nach unten transponiert und einem Tenor oder Bariton, »echten« Männerstimmen mithin, in den Mund gelegt. Die zyklischen, dreiteiligen Da-capo-Arien wurden

ihres vermeintlich redundanten Da-capos beraubt und zu linearen zweiteiligen Arien beschnitten. Und schließlich wurden die Opern insgesamt, die sich in ihrer Länge wenig von Giuseppe Verdis *Don Carlos* oder Richard Wagners *Parzifal* unterschieden, drastisch gekürzt und ihr Handlungsgefüge teilweise bis zur Unkenntlichkeit verändert; dass diese Kürzungen nur mit massiven Eingriffen in die Dramaturgie möglich waren, wurde nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern auch gar als notwendige Modernisierung empfunden, mit der die Liebhaber Händelscher Musik den Komponisten gleichsam gegen sich selbst in Schutz zu nehmen glaubten.

Die derzeitige Händel-Begeisterung, die sich vor allem in einem Interesse an seinen dramatischen Werken manifestiert, hat eine gänzlich andere Qualität. Neu daran ist die Bereitschaft, die Barockoper generell – und nicht nur die Opern Händels – in ihrer ursprünglichen Dramaturgie und Besetzung zu akzeptieren. Hierzu hat eine ganze Generation von Musikerpersönlichkeiten beigetragen, für die der Name »Dirigent« zu kurz greifen würde, weil sie mit einer dezidiert musikhistorischen Aufmerksamkeit an die praktische Umsetzung der Partituren gingen, Komponisten wie Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Jean-Baptiste Lully oder Georg Friedrich Händel aus den Paradiesgärtlein der auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Festivals holten und wie selbstverständlich neben Wagner und Puccini im Repertoire der Opernhäuser etablierten: Nikolaus Harnoncourt, der in Zürich den Anfang machte, John Eliot Gardiner, dem die Händel-Renaissance generell viel verdankt, René Jacobs, der Brüssel, Berlin und Innsbruck zu Zentren der Barockoper machte und, neben anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts, vor allem Francesco Cavalli der modernen Opernbühne zurückgab, William Christie, auf den die Renaissance der französischen Barockoper, namentlich Jean-Baptiste Lullys und Marc-Antoine Charpentiers, in Paris zurückgeht. Inzwischen gehört es an den Opernhäusern der Welt zum guten Ton, wenigstens eine Händel-Oper im Repertoire zu haben; die Spitzenreiter in der Liste der am häufigsten inszenierten Werke sind *Giulio Cesare* und *Serse*; *Rodelinda* und *Alcina* machen sich den dritten Platz streitig. Erstaunlich ist freilich, dass sich die Wiederentdeckung der »Originalgestalt« (was immer man darunter verstehen mag) bisher fast ausschließlich auf die Musik beschränkt, während sich die Inszenierungsformen der Händelzeit, mit Ausnahme einiger weniger Versuche, bislang kaum durchzusetzen vermochten. Wurde die Ausdrucksweise Händelscher Musik im Laufe weniger Jahrzehnte zu einer Art lingua franca der Barockoper, so gilt die nicht minder differenzierte, nicht minder expressive Rhetorik der barocken Gestik noch immer als tote Sprache.

Das momentane Händel-Fieber speist sich deshalb auch aus der Gepflogenheit, eine musikalische Aufführung in historischer Musizierweise mit einer modernen Inszenierung zu verbinden. Vertreter des sogenannten Regietheaters haben

sich, nachdem das Interesse an der Barockoper einmal geweckt war, förmlich darauf gestürzt – Harry Kupfer und Herbert Wernicke ebenso wie Peter Sellars und David Alden. Nicht dass Händel nicht zu allen Zeiten für die jeweils eigenen Interessen und Sichtweisen vereinnahmt worden wäre: Oskar Hagens *Rodelinda* etwa wurde auch deshalb von den Zeitgenossen so wohlwollend aufgenommen, weil man in der Titelheldin in ihrer unverbrüchlichen Gattentreue eine der Leonore in Beethovens *Fidelio* ebenbürtige Heroine zu erkennen meinte; und von der Erfahrung, dass sich die historischen Protagonisten Händelscher Opern wie Julius Caesar, Richard Löwenherz oder Hermann der Cherusker für politische Interpretationen jeglicher Couleur anboten, haben Regisseure zu allen Zeiten weidlich Gebrauch gemacht. Es ist also nicht so sehr die Aktualisierung als solche, sondern die scheinbar paradoxe Diskrepanz zwischen historischer Aufführungspraxis einerseits und aktualisierender Bühnendarstellung andererseits, die einer Erklärung bedarf. Und es ist die anhaltende, ja wachsende Konjunktur eines Jahrhunderts lang als rückständig und überholt diffamierten Operntypus', nach deren Ursachen gefragt werden muss.

Der gegenwärtige Boom der Barockoper hat also zunächst einmal weniger mit den Werken selbst als vielmehr mit ihrer veränderten Wahrnehmung zu tun. Denn Händels Operschaffen lag seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einer modernen Edition vor und wurde von der Wissenschaft ebenso eifrig studiert wie es von den Opernhäusern ignoriert wurde. Allzu gestrig erschienen die Geschichten, die dort erzählt wurden, die Art des Erzählens, die musikalischen Formen und überhaupt das Menschenbild, das ihnen zugrunde lag. Die Welt, in der Händels Opern spielten, war dem von bürgerlichen Verhaltensmustern einerseits und romantischer Weltflucht andererseits geprägten Publikum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts fremd.

Die Oper aber, in der menschliche Leidenschaften ebenso dargestellt werden wie jene gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen, mit denen die Leidenschaften in Konflikt geraten, war zu allen Zeiten Abbild und Modell eines zwischenmenschlichen Umgangs, wie ihn das jeweilige Publikum pflegte bzw. pflegen sollte. Die Wiederentdeckung der Barockoper im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts hat deshalb auch etwas mit den parallel dazu sich verändernden Lebensweisen derer zu tun, die sich nun nicht mehr nur in einer Salome oder in einem Bajazzo wiederfinden konnten, sondern auch und manchmal sogar eher in einer Agrippina oder einem Orlando. Besonders deutlich wird dies etwa an den Geschlechterrollen, wie sie Händel mit seiner Musik entwirft – den starken, selbstbestimmten Frauen, den Männern, die nicht nur mutig, sondern auch zärtlich und den Frauen nicht überlegen, sondern ebenbürtig sind, den zahlreichen Travestien, bei denen sich Männer als Frauen und Frauen als Männer auszugeben vermögen, ohne dass irjemand etwas merkt. Auch das ursprünglich höfische

Modell der Affektkontrolle, der Verstellungskunst, der Selbstdistanzierung, wie es sich in der Form der Da-capo-Arie artikuliert, ist der heutigen Lebenserfahrung keineswegs so fremd, wie die historische Distanz es vermuten lassen könnte – und dies nicht nur in den Kreisen, die nach eigenem Selbstverständnis die führenden unserer Gesellschaft sind. Und bedenkt man, welche Rolle virtuelle Welten, künstliche Identitäten in wachsendem Maße in der Welt der interaktiven Computerspiele, im Internet, im Film spielen, so erscheinen auch die Zauberwelten, die Händel in seinen Opern entwirft, in einem anderen als dem Licht des bössartigen Trugbildes, das es zu überwinden gilt. »Verdi prati, selve amene« (»Grüne Wiesen, liebliche Wälder«), die musikalisch in jeder Hinsicht höchst außergewöhnliche Arie, mit der Ruggiero in *Alcina* von der Zauberinsel Abschied nimmt, kündigt weniger von dem freudigen Entschluss, sich nun der harten Realität wieder stellen zu dürfen, als vielmehr von dem Bedauern, die Scheinwelt als solche identifiziert zu haben und verlassen zu müssen; es ist, als ob Ruggiero seinen Datenhelm nicht abnehmen mag und doch weiß, dass da draußen das wirkliche Leben auf ihn wartet.

Eine Antwort auf die Frage, wie sich ein heutiges Publikum in Händels Opern wiederfinden könnte, ist ein zentrales Anliegen dieses Buches. Dabei soll es nicht um platte, vordergründige Analogien gehen, wie sie in weniger gelungenen Inszenierungen gezogen werden – altrömische Krieger in Naziuniform, willensstarke Frauen als Domina mit der Peitsche und dergleichen geistlose Simplifizierungen, die eher auf die visuelle Sensation zielen als auf ein genaueres Verständnis dessen, was Händels Musik ausmacht. Es soll nicht darum gehen, Händel in die Moderne zu zerren und als einen vermeintlich unseren zu instrumentalisieren, sondern im Gegenteil darum, die Wurzeln unseres heutigen Selbstverständnisses in einer Musik aufzuspüren, die von einem scheinbar so gänzlich anderen, tatsächlich aber in vielen Verhaltensmustern durchaus vergleichbaren Menschenbild ausging. Die Synthese von historischer Aufführungspraxis und aktualisierender Inszenierung erzeugt in ihrer gleichsam entgegengesetzten Blickrichtung genau diese Spannung zwischen Nähe und Distanz: Sie nimmt die Musik in ihrer historisch überlieferten Gestalt ernst und verweist durch die dazu kontrastierenden Bilder auf der Bühne auf die Aktualität dessen, was die Musik in ihrer eigenen Zeit zu vermitteln imstande war, für die Menschen, die heute im Publikum sitzen.

Unter dem Titel *A Distant Mirror* veröffentlichte die amerikanische Historikerin Barbara Tuchman 1978 ein auf der These gründendes Buch, dass das »verhängnisvolle 14. Jahrhundert« als ein ferner Spiegel für die Lebenswelten des 20. Jahrhunderts fungieren könne. Ihre Darstellung, die den bis heute andauernden Mittelalter-Boom mit auslöste, war von der Überzeugung getragen, dass gerade der zeitliche Abstand, die mangelnde Vergleichbarkeit der Lebensumstände die Möglichkeit eröffneten, Parallelen zu ziehen. Auch die Barockoper

und namentlich Händels Opern können in diesem Sinne – jenseits aller Aktualisierungen durch die moderne Bühne – als ferner Spiegel verstanden werden; und es ist, allem voran, die Musik, die uns die eigenen Attitüden bewusst und jene Parallelen verständlich zu machen imstande ist, die Händels Opern heute so zeitgemäß erscheinen lassen. Um sie, um die Musik und ihre dramaturgischen Voraussetzungen, soll es in diesem Buch gehen.

Händel und die Oper: Stationen einer Karriere

An der Wiege war Händel, dem Sohn eines Arztes und einer Pfarrerstochter, eine Karriere als Opernkomponist ganz sicher nicht gesungen worden. Der Vater hätte ihn gern als Juristen gesehen und widersetzte sich – glaubt man der noch auf Händels eigenen Erzählungen basierenden frühen Lebensbeschreibung durch John Mainwaring im Jahre 1760 – den musikalischen Interessen seines Sohnes ebenso heftig wie erfolglos. Und selbst in der Ausbildung Händels zum Musiker deutete zunächst wenig auf eine Karriere als Opernkomponist hin – sein Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow, Organist an der Liebfrauenkirche in Halle, bereitete ihn eher auf eine Laufbahn als Kirchenmusiker vor. Es waren Georg Philipp Telemann in Leipzig und Johann Mattheson in Hamburg, die Händel mit der Oper bekannt machten – ersterer, nachdem er in Leipzig sein ungeliebtes Jurastudium aufgenommen und mit dem vier Jahre jüngeren Händel im nahen Halle Freundschaft geschlossen hatte, letzterer, als Händel 1703, gerade 18 Jahre alt, nach Hamburg kam und von Mattheson in die musikalischen Kreise eingeführt wurde. Zunächst freilich bemühte sich Händel auch hier, in der Kirchenmusikszene der Hansestadt Fuß zu fassen, bevor er 1704 Gelegenheit bekam, seine erste Oper zu schreiben. Glaubte man Matthesons sehr persönlich gefärbter und von Konkurrenzneid nicht freier Lebensbeschreibung Händels in seinem 1740 veröffentlichten biografischen Lexikon *Grundlage einer Ehrenpforte*, so war er es, der Händel die Türen der Oper öffnete, ihm eine Stelle als Violinist und Cembalist im Opernorchester verschaffte und ihm Grundkenntnisse dramatischen Komponierens vermittelte. Seine Einschätzung dessen, was Händel zu Papier brachte, zeugt auch von einem nicht unbeträchtlichen Selbstbewusstsein des Weltstädtlers gegenüber dem Musiker aus der mitteldeutschen Provinz: »Er [Händel] setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, ob wohl eine vollkommene Harmonie hatten; wurde aber bald, durch die hohe Schule der Oper, ganz anders zugestuzet.« Auch darüber, wer Händel auf die Sprünge half, ließ Mattheson keinen Zweifel: »Die meiste Zeit ging er damahls bey meinem seeligen Vater zu freiem Tische, und eröffnete mir dafür einige besondere

Contrapunct-Griffe. Da ich ihm hergegen im dramatischen Styl keine geringe Dienste that, und eine Hand die andere wusch« (S. 93 f.).

Mattheson, dreieinhalb Jahre älter als Händel und seit 1690 zunächst als Sänger, später auch als Komponist und Orchesterleiter tätig, verhehlte seinen Lesern auch nicht, dass er mit Händel gleichsam die Schlange am Busen genährt hatte. Denn dieser war so fest entschlossen, sich in der Hamburger Oper unentbehrlich zu machen, dass es zu jenem berühmten, von Mattheson farbig beschriebenen Streit zwischen den Freunden kam, in dessen Verlauf ein Jackenknopf Musikgeschichte schrieb: »Am 5. Dec. obbesagten Jahres [1704], da meine dritte Oper ›Cleopatra‹ aufgeföhret wurde, und Händel bey dem Clavicimbel saß, entstund ein Misverständniß, wie solches bey jungen Leuten, die, mit aller Macht und wenigem Bedacht, nach Ehren streben, nichts neues ist. Ich dirigierte, als Componist, und stellte zugleich den Antonius vor, der sich, wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels entleibet. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Action ins Orchester zu gehen, und das übrige selbst zu accompagniren; welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein anderer, thun kann; es wurde mir aber diesesmahl verweigert. Darüber geriethen wir, durch einige Anhetzer, im Ausgange aus der Oper, auf öffentlichem Marckte, bey einer Menge Zuschauer, in einen Zweikampf, welcher für uns beide sehr unglücklich hätte ablaufen können; wenn es Gottes Führung nicht so gnädig gefüget, daß mir die Klinge im Stossen auf einen breiten, metallenen Rockknopf des Gegners zersprungen wäre« (S. 94 f.).

Nachdem die Freundschaft wiederhergestellt war, sang Mattheson eine der Hauptrollen in Händels erster Oper *Almira*, die am 8. Januar 1705 uraufgeführt und alsbald ein Kassenerfolg wurde. Zwei weitere Kompositionen folgten: *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder: Nero*, am 25. Februar 1705 uraufgeführt, sowie *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne*, die wegen ihrer Länge bei der Uraufführung in Händels Abwesenheit im Jahre 1708 auf zwei Opernabende verteilt wurde. Die Musik zu diesen Opern ist verschollen. Doch Händel war offenbar noch nicht am Ziel seiner Wünsche angelangt. Es mag Gian Gastone de' Medici gewesen sein, der ihm den Weg nach Italien ebnete. Gian Gastone, zweitgeborener Sohn des toskanischen Großherzogs Cosimo III. und wie viele Mitglieder seiner Familie ein glühender Freund der Oper, hatte sich zur selben Zeit wie Händel in Hamburg aufgehalten und ihn möglicherweise eingeladen, ihn in seine Heimat zu begleiten. Die Chance, im Mutterland der Oper den rechten Schriff zu erwerben, vielleicht auch als Opernkomponist Fuß zu fassen, ließ Händel sich nicht entgehen. Wann genau er nach Italien aufbrach, ist nicht bekannt – vielleicht schon 1705, vielleicht auch erst 1706. Und wenn er Hamburg den Rücken gekehrt haben sollte, weil die offenen Feindseligkeiten der Hamburger Geistlichkeit gegenüber der Oper als Kunstform im Allgemeinen und der Hamburger Gänsemarkt-Oper als Hort des Bösen im Besonderen immer wieder zu

Auseinandersetzungen und zu Behinderungen des Spielbetriebs führten, so kam er in Rom, wo er die meiste Zeit seines Italienaufenthaltes verbrachte, gleichsam vom Regen in die Traufe. Denn der Papst hatte im Jahre 1703 das Aufführen von Opern und Schauspielen untersagt – als tätige Buße: Kurz zuvor hatte ein Erdbeben Mittelitalien erschüttert, und der Papst hatte darin eine Strafe Gottes für die Sünden der Menschen gesehen. Zwar kompensierten die zahlreichen römischen Mäzene, die sich um die glanzvollste Musik in den Palästen einen regelrechten Wettbewerb lieferten, dieses Verbot zum Missvergnügen der Kurie mit der Aufführung von Kantaten und Oratorien und gaben Händel reichlich Gelegenheit, seine Kunst im dramatischen Komponieren zu vervollkommen; doch erst außerhalb von Rom erhielt Händel Gelegenheit, auch Opern zu schreiben: *Rodrigo* wurde im Herbst 1707 in Florenz aufgeführt und *Agrippina* zur Eröffnung der Karnevalssaison 1710, d. h. am 26. Dezember 1709, in Venedig.

Wer ihm diese Gelegenheiten und Aufträge verschaffte, bleibt bis heute Spekulation. Zwar haben sich die Anzeichen verdichtet, dass der Auftrag für *Rodrigo* mit der Familie Medici in Zusammenhang stehen und der Kontakt zu dem mutmaßlichen Librettisten der *Agrippina*, dem aus Venedig stammenden Kardinal und späteren Vizekönig von Neapel Vincenzo Grimani, in Rom, aber auch in Neapel zustande gekommen sein könnte. Alles deutet aber auch darauf hin, dass Händel überhaupt ein begnadeter Netzwerker gewesen sein muss. Es gelang ihm an jeder der zahlreichen Stationen seiner Lehr- und Wanderjahre, sich sogleich mit den wichtigsten Personen, seien sie Musiker oder Mäzene, bekannt zu machen und in kürzester Zeit Förderer vom Format und Einfluss eines Kardinals oder eines Fürsten zu finden. Viel ist darüber gemunkelt worden, ob ihm neben seiner kaum zu überhörenden künstlerischen Begabung auch eine homosexuelle Veranlagung die Türen geöffnet haben könnte – eine müßige Spekulation, die vielleicht die Sensationsgier der Nachgeborenen befriedigt, aber nichts zum Verständnis von Händels Musik beiträgt.

Auch der Grund, warum Händel Italien Anfang 1710 verließ, ist nicht bekannt und ebenso wenig, warum sein Weg ihn nun nach Hannover führte. Schon die Biografen des 18. Jahrhunderts vermuteten allerdings, dass Händel in Venedig von Vertretern des kurfürstlichen Hofes, namentlich Johann Adolf Baron von Kielmannsegg, nach Hannover eingeladen worden sei. Im venezianischen Karneval traf sich alljährlich der europäische Hochadel, um unter der Maske des Inkognitos all das zu tun und zu erleben, was das strenge Hofzeremoniell zu Hause verbot; das Angebot reichte von Kurtisanen aller Preisklassen über täglich in irgendeinem Palast stattfindende Bälle bis hin zu prachtvollen Opernaufführungen. Hannover blieb freilich nur eine Zwischenstation auf dem Weg nach London, wo Händel Ende 1710 eintraf und, wiederum in Windeseile, wichtige Kontakte knüpfte. Seine Ankunft in London fiel in eine Zeit, in der mutige Unternehmer

einmal mehr versuchten, dem englischen Publikum die Oper schmackhaft zu machen. Die Oper hatte es in England immer schwer gehabt: Dass Menschen singen, statt zu sprechen, wenn sie miteinander kommunizierten, hatte dem englischen Publikum zu keiner Zeit so recht eingeleuchtet; der gesungene Dialog, der die Oper konstituierte, galt als Verletzung der dramatischen Wahrscheinlichkeit. Henry Purcell hatte mit seinen Semi-Operas am Ende des 17. Jahrhunderts die für das englische Schauspiel wie etwa die Dramen eines Shakespeare charakteristische Mischung aus gesprochenem Dialog und eingestreuten musikalischen Nummern durch eine Ausweitung der musikalischen Anteile stärker in Richtung Musiktheater verlagert. Doch alle Versuche, eine eigene englischsprachige Oper mit gesungenen Dialogen zu etablieren oder die italienische Oper nach England zu importieren, waren bislang eher auf Ablehnung gestoßen. Mit *Rinaldo*, Ende Februar 1711 uraufgeführt, gelang Händel mehr als nur das erfolgreiche Debüt eines jungen, viel versprechenden Komponisten. *Rinaldo* begründete eine Tradition der italienischen Oper in London, die dreißig Jahre lang Bestand haben sollte. Bis zu seinem Tode blieb Händel in London, erwarb das englische Bürgerrecht und kämpfte darum, das musikalische Drama erst in Gestalt der italienischen Oper, dann als englischsprachiges Oratorium dort heimisch zu machen.

Das Ringen um die Oper in London

Es war kein leichter Kampf. Die Phasen, in denen sich Händels Engagement als Komponist, musikalischer Leiter und Impresario italienischer Opern in London vollzog, waren von einem ständigen Auf und Ab des Erfolgs, einem Hin und Her der Aufführungsorte und einem Kommen und Gehen der Mitstreiter gekennzeichnet. In der ersten Phase versuchte er am königlichen Theater am Haymarket Fuß zu fassen und den grandiosen Triumph des *Rinaldo* zu wiederholen – ohne Erfolg: Weder *Il pastor fido* (1712) noch *Teseo* (1713) fanden Gnade vor dem Publikum, und als der Impresario Owen Swiney nach der zweiten Aufführung des *Teseo* mit der Kasse durchbrannte, konnte das Opernunternehmen nur durch eine Finanzspritze des Königshauses gerettet werden.

Die zweite Phase begann mit der Gründung der Royal Academy of Music, eines privatwirtschaftlichen Unternehmens nach Art einer Aktiengesellschaft, das durch ein Patent und durch eine hohe Subvention des Königs unterstützt wurde. Mehr als sechzig Personen adliger und bürgerlicher Herkunft sind im Verzeichnis der Gründungsaktionäre genannt. Dem Vorstand der Royal Academy, einem zwölfköpfigen Gremium von Adligen, gehörte auch Händels Förderer Richard Boyle, dritter Earl of Burlington, an. Noch bevor die erste Oper aufgeführt wurde, übertrug der Vorstand Händel wichtige Aufgaben: Im Frühjahr 1719 reiste Händel nach

Deutschland und Italien, um gute Sänger zu engagieren, und im Herbst wurde er zum Orchesterleiter berufen. Gleichwohl war er zu Anfang nur einer unter mehreren, die um die künstlerische Vormachtstellung rangen – die Eröffnungsooper stammte aus der Feder Giovanni Portas, und die Rivalität zwischen Händel und Giovanni Bononcini beschäftigte zwei Jahre lang die Londoner Gesellschaft einschließlich der Presse. Dass sich Händel schließlich gegen alle Konkurrenten durchzusetzen vermochte, hat neben musikalischen vor allem politische Gründe: Händel konnte sich der Unterstützung des Königshauses sicher sein, pflegte aber, getreu seinem kommunikativen Naturell, auch zu anderen gesellschaftlichen und politischen Gruppierungen freundliche Kontakte. In die zweite Phase seines Londoner Operschaffens fällt auch das Engagement des Kastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino, sowie der Sopranistinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni; die in der Öffentlichkeit angeheizte und offen auf der Bühne ausgetragene Rivalität der beiden Primadonnen trug wesentlich zum finanziellen Erfolg der Royal Academy bei. Die Qualität dieser Sänger inspirierte Händel aber vor allem zu einigen seiner bedeutendsten Opernkompositionen: *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano*, *Rodelinda* und *Alessandro* entstanden in den Jahren zwischen 1724 und 1726. Mit dem wachsenden Erfolg regte sich freilich auch der Widerstand gegen die importierte Kunstform; er machte sich in dem überwältigenden Erfolg von John Gays *Beggar's Opera* Luft, einer satirischen Balladenoper, die 1728 im Lincoln's Inn Fields Theatre uraufgeführt wurde und der finanziell ohnehin angeschlagenen Royal Academy, die von Spielzeit zu Spielzeit mehr Defizit angehäuft hatte, den Todesstoß versetzte.

1729, nach einem Jahr der Unterbrechung, kamen die Eigner der ehemaligen Royal Academy erneut zusammen und gründeten ein zweites Opernunternehmen. Sie schlossen mit Händel und dem Impresario Johann Jacob Heidegger einen Vertrag mit einer Laufzeit von fünf Jahren, in denen diese über die Konkursmasse – die Szenerien und Bühnenmaschinen, die Kostüme und Requisiten wie auch die Instrumente – frei verfügen konnten. Auch diese dritte Phase begann mit einer Reise Händels nach Italien und Deutschland, wo er neue Sänger engagierte – die Sopranistin Anna Maria Strada del Pò, die Altistinnen Francesca Bertolli und Antonia Margherita Merighi und den Kastraten Antonio Maria Bernacchi. Doch der wirtschaftliche Erfolg wollte sich auch diesmal so recht nicht einstellen. Zunächst versuchte Händel es mit heroischen Opern nach dem Muster der ersten Royal Academy of Music; nachdem aber der Eröffnungsooper *Lotario* kein durchschlagender Erfolg beschieden war, präsentierte er mit *Partenope* ein eher spaßiges Werk und danach mit *Ezio* seine zweite Arbeit zu einem Textbuch des neuen Modelibrettisten Pietro Metastasio.

Konkurrenz erwuchs Händel nicht im eigenen Opernunternehmen, sondern durch die Gründung eines zweiten, das unter dem Namen »Opera of the

Nobility« in das Lincoln's Inn Fields Theatre einzog und Werke der auf dem Kontinent gerade tonangebenden Komponisten spielte – Nicola Porpora, Riccardo Broschi, Johann Adolf Hasse und andere mehr. Mit einem neuerlichen Schwenk bei der Auswahl der Sujets und ihrer theatralischen Umsetzung versuchte Händel den Wettbewerb für sich zu entscheiden. Schon mit *Orlando* (1733) hatte er sein Augenmerk auf die fantastische Welt der Ritterepik gerichtet, wie sie Ludovico Ariosto in seinem *Orlando furioso* geschildert hatte. Mit *Ariodante* (1735) und *Alcina* (1735), die derselben literarischen Quelle entnommen waren, setzte er diesen Trend fort und bemühte sich gleichzeitig um eine neue Attraktion im Konkurrenzkampf gegen die Adelsoper. Denn während die Opera of the Nobility einem dezidiert italienischen Geschmack huldigte und mit dem Engagement des skandalumwitterten Kastraten Carlo Broschi, genannt Farinelli, das Publikum anlockte, schickte Händel die Pariser Tänzerin Marie Sallé, berühmt für ihren Ausdruckstanz in durchsichtigen Musselengewändern oder gar im spärlichen Knabenkostüm des Cupido, ins Rennen und setzte mit Balletteinlagen, wie sie eigentlich für die französische Oper charakteristisch waren, einen nicht minder publikumswirksamen Kontrapunkt zur Adelsoper.

Seit 1734 und dem Ende des Vertrags mit Heidegger agierte Händel dabei als alleiniger Unternehmer. Und da die Opera of the Nobility nun das Haymarket Theatre beanspruchte, nutzte Händel das Angebot, an zwei Abenden in der Woche im Schauspieltheater am Covent Garden auch Opern aufzuführen. Ob es schiere wirtschaftliche Notwendigkeit oder auch künstlerisches Umdenken war, das ihn dazu veranlasste, neben italienischen Opern – allein drei Uraufführungen brachte er mit *Arminio*, *Giustino* und *Berenice* zwischen Januar und Mai 1737 im Covent Garden Theatre auf die Bühne – auch englischsprachige Werke ohne szenische Aufführung zu präsentieren, lässt sich nicht entscheiden. Tatsache ist aber, dass das Londoner Publikum das Interesse an italienischer Oper alsbald verlor. Letztlich hatte sich der Wettbewerb der zwei konkurrierenden Opernunternehmen für beide als ruinös erwiesen. Die Opera of the Nobility überlebte das Ende der Spielzeit 1736/37 nicht und löste das Unternehmen im Sommer 1737 für immer auf. Und Händel, der dem Publikumsschwund mit der Uraufführung von *Alexander's Feast* (Februar 1736) sowie Wiederaufnahmen von *Acis and Galatea* und *Esther* entgegensteuerte, wurde durch einen Schlaganfall im April 1737 jäh daran erinnert, dass auch seine Kräfte endlich waren.

Händels künstlerischen wie auch unternehmerischen Tatendrang konnte freilich auch dieser körperliche Zusammenbruch nicht bremsen. Durch eine Kur wiederhergestellt, begann er noch einmal und mit neuen Ideen, für die Oper zu kämpfen. Die letzte Phase seines Londoner Operschaffens ist auch von der Suche nach Alternativen dazu gekennzeichnet. Mit *Faramondo* (Januar 1738) und *Seise* (April 1738) zog Händel wieder in das Haymarket Theatre ein, wandte sich

dann aber der englischen Sprache zu und experimentierte in *Saul* (Januar 1739), *Israel in Egypt* (April 1739) und *L'Allegro, il Penseroso e il Moderato* (Februar 1740) – Werken, die in ihrer dramaturgischen wie musikalischen Konzeption unterschiedlicher nicht sein könnten – mit den neuen Möglichkeiten des Oratoriums. Schließlich gab er auch der Oper noch eine letzte Chance. Doch weder mit *Imeneo* (November 1740) noch mit *Deidamia* (Januar 1741) gelang es ihm, das Londoner Publikum ins Theater zu locken; und auch seine späteren Versuche, die erfolgreiche neue Gattung des Oratoriums mit weltlichen Opersujets zu füllen und dem Londoner Publikum gleichsam durch die Hintertür ein neues musikalisches Drama jenseits der biblischen Geschichten anzubieten, scheiterten mit *Semele* (1744) und *Hercules* (1745) so grandios, dass es ihm finanziell geboten schien, die Aufführungen vor leerem Saal einzustellen und den Subskribenten seiner Konzerte das bereits gezahlte Geld zurückzuerstatten. *Deidamia* blieb Händels letzte Oper. Es sollte fast genau 200 Jahre dauern, bis Benjamin Britten die englische Oper, beginnend mit *Peter Grimes* (1945), gleichsam aus dem Nichts heraus neu erfand.

Tweedle-dum und Tweedle-dee

Wenn Händel eine Oper komponierte, musste er vieles beachten, das wenig mit künstlerischer Inspiration, dafür aber umso mehr mit äußeren Faktoren zu tun hatte. Seit die Oper um 1600 als Vehikel höfischer Repräsentation entstanden war, hatten stets viele an dem Zustandekommen einer Aufführung Beteiligte mitgeredet – allen voran die fürstlichen Geldgeber und ihre Schatzmeister mit jeweils gegenläufigen Interessen. Als die Oper sich eine Generation später auch einem zahlenden Publikum öffnete, wandelte sich mit der Organisationsform auch der Kreis derer, die auf die Entstehung einer Oper Einfluss nahmen – Impresari und Librettisten, Sänger und Sängerinnen, Geldgeber und Unterstützer und nicht zuletzt das Publikum, das mit dem Kauf einer Eintrittskarte (oder dem Verzicht darauf) seine Erwartungen kundtat. In satirischer Überspitzung hatte Benedetto Marcello die Zustände, wie sie vermeintlich auf und hinter der Opernbühne herrschten, in seiner 1720 erschienenen kleinen Schrift *Il teatro alla moda* (Das modische Theater) in boshafte Empfehlungen für zeitgemäße Opernmacher umgemünzt. Dass auch Händel mit Bedingungen, wie Marcello sie beschrieb, zu kämpfen hatte, lässt sich an den zahllosen Pressemeldungen über die Oper ablesen, mit der die Londoner Zeitungen ihre Auflage zu steigern versuchten. Die lebenden Spatzen, die Händel in *Rinaldo* auf der Bühne herumflattern ließ, gehörten ebenso dazu wie der Konkurrenzkampf zwischen ihm und Giovanni Bononcini, den der Dichter und Opernhasser John Byrom in einem scharfzüngigen Epigramm zum Streit zwischen »Tweedle-dum and Tweedle-dee« erklärte, oder die Häme, mit

der die Öffentlichkeit den Run auf die *Beggar's Opera* und den Niedergang der Royal Academy of Music begleitete, oder schließlich die von der Presse hochgeschriebenen Rivalitäten zwischen den Primadonnen, die in einem 1727 gedruckten Pamphlet als »Account of a most horrible and bloody Battle between Madam Faustina and Madam Cuzzoni« verspottet wurden.

Sich auf äußere Konditionen einzustellen, bedeutete nun freilich nicht, an der künstlerischen Konzeption Abstriche hinnehmen oder gar dem Flug der Ideen Einhalt gebieten zu müssen – im Gegenteil: Händel integrierte die Vorgaben, die ihm das Libretto und, vor allem, die Sänger machten, für die er schrieb, in den kreativen Prozess. Die künstlerischen Persönlichkeiten der Sänger waren für ihn ein Ausgangspunkt des Komponierens wie auch die musikalische Form der Arien oder die Gesetze der Harmonie: Sie waren dazu da, beachtet, bisweilen aber auch gezielt und mit Nachdruck ignoriert zu werden. Der Tatsache, dass das Londoner Publikum lange Rezitativpassagen nicht schätzte, begegnete er mit teilweise drastischen Kürzungen der Textvorlagen, ohne dabei freilich den Sinn des Gesagten zu entstellen; sehr selten einmal gerieten die Dialoge für das Verständnis der Handlung allzu knapp. Er scheute sich auch nicht, eine Partitur zu kürzen, zu erweitern oder umzustellen, wenn eine neue Oper beim Publikum nicht den gewünschten Erfolg erzielte. Und wurde eine Oper ein paar Jahre später mit anderen Sängern wieder in den Spielplan aufgenommen, schrieb Händel ihnen neue, maßgeschneiderte Arien oder transponierte die bereits vorhandenen, um sie der Stimmlage des neuen Sängers anzunähern.

Er schrieb seine Arien den Sängern gleichsam in die Kehle und achtete darauf, ihre individuellen Fähigkeiten hinsichtlich der Tessitura und der Balance zwischen Pathos und Virtuosität mit seiner Musik ins jeweils rechte Licht zu rücken. Anhand von Händels Kompositionen lassen sich deshalb umgekehrt auch Rückschlüsse auf die Sänger ziehen, für die er seine Rollen konzipierte. Allerdings scheint Händel, wie später auch Mozart, bisweilen seinen Kopf gegen die abweichenden Vorstellungen eines Sängerstars durchgesetzt zu haben, wenn es um die Verankerung einer Arie im Drama ging. So soll er, wie John Mainwaring in seiner 1760, ein Jahr nach Händels Tod veröffentlichten Biografie berichtete, Francesca Cuzzoni gedroht haben, sie aus dem Fenster zu werfen, wenn sie sich seiner künstlerischen Konzeption verweigere, und Charles Burney überlieferte in seiner 1785, zum hundertsten Geburtstag Händels erschienenen Biografie eine in jenem unvergleichlichen Angel-Sächsisch, das Händel angeblich bis zu seinem Tode sprach, formulierte Schimpfkanonade des Meisters, die einer Kritik des Kastraten Giovanni Carestini an der Arie »Verdi prati, selve amene« aus *Alcina* (1735) folgte. Auch das Zerwürfnis zwischen Händel und dem Kastraten Senesino, infolgedessen Händel brieflich auf die Dienste des Sängers fürderhin verzichtete und dieser ihm darauf beleidigt alle Noten zustellen ließ, aus denen er unter Händels

Leitung je gesungen hatte, liest sich wie die Geschichte von dem Tropfen, der ein über Jahre vollgelaufenes Fass an Kompetenzstreitigkeiten zum Überlaufen brachte. Und auch dass Senesino mit zahlreichen anderen Sängern des Händelschen Opernunternehmens zur Opera of the Nobility wechselte, zeugt von dem Unmut, der sich gegenüber dem gewiss nicht zur Nachgiebigkeit in künstlerischen Dingen neigenden Dickschädel namens Händel offenbar aufgestaut hatte.

Von dem Zwist zwischen Händel und Senesino erfuhren die Londoner aus der Zeitung. Die umfangreichen Presseberichte, durch die wir ungewöhnlich gut über die Ereignisse Bescheid wissen, sind in der Zeit durchaus etwas Besonderes. Oper war in England zwar primär (wenn auch nicht ausschließlich) eine Unterhaltung für den Adel, aber auch die bürgerliche Öffentlichkeit nahm daran auf verschiedene Weise Anteil. Neben dem Presserummel um die neuesten Klatschgeschichten aus der Welt der Bühne war es vor allem die kommerzielle Vermarktung von Händels Musik, die auch dem wohlhabenden Bürgertum eine aktive Teilnahme an der ebenso glamourösen wie fremdartigen und auch deshalb hochinteressanten Kunstform erlaubte. Auf den Tag genau zwei Monate nach der Uraufführung von *Rinaldo* erschien eine Anzeige in der Tageszeitung *The Daily Courant*, in der für einen Notendruck mit dem Titel *Song's in the Opera of Rinaldo Compos'd by M^r Hendel* geworben wurde. Es war die erste in einer langen Reihe von Publikationen, mit denen Händels Verleger John Walsh sen. und John Walsh jun. ein Vermögen machen sollten. Nahezu alle Opern – zumindest die Arien oder wenigstens eine Auswahl davon – wurden gedruckt und konnten zu Hause zur Begleitung des Cembalos nachgesungen werden; Zusammenstellungen wie etwa mehrere Sammlungen von Bassarien für zwei Violoncelli und Stimme sprachen darüber hinaus ausgewählte Zielgruppen an. Und nicht nur als »Songs« wurden Händels Opern unter die Leute gebracht: Viele erschienen auch in einer Instrumentalbearbeitung, etwa für die Traversflöte; so gab Walsh im Mai 1733, wiederum nur wenige Monate nach der Uraufführung, im *Daily Journal* folgende Annonce auf: »The whole Opera of Orlando in Score; also the same transposed for a Common Flute«. Auch die Opernouvertüren bot Walsh an – in Originalbesetzung wie auch in Bearbeitungen für Cembalo. Mochten Händels Opernunternehmen finanziell gescheitert sein – was nicht zuletzt an den exorbitanten Gagen für die Sänger lag –, im Londoner Musikalienhandel waren seine Opern ein Kassenschlager und seine Musik weit über die Kreise derer hinaus bekannt, die im Theater anwesend waren. Händel hat diese Vermarktung nicht nur gebilligt, sondern selbst auch unterstützt.

Fremde (und eigene) Federn

Die besorgte Frage nach Händels Umgang mit geistigem Eigentum ist seit dem 19. Jahrhundert ein zentrales Thema in der Diskussion um die spezifischen Merkmale seines Komponierens. Schon früh erkannte man, dass Händels Werke von musikalischem Material aus der Feder anderer Komponisten nur so überquellen. Wie sollte man etwa die Erkenntnis bewerten, dass die thematische Idee zu Händels berühmtem »Largo«, d. h. zu der Eröffnungscavatina »Ombra mai fu« aus *Seise* ursprünglich von Giovanni Bononcini stammte, der eine Version desselben Textes 1694 in Rom vertont hatte? Wie die Beobachtung, dass Ruggieros Arie »Mi lusinga il dolce affetto« aus *Alcina* Material aus Georg Philipp Telemanns Arie »Liebe, die vom Himmel stammet« in einer zehn Jahre zuvor entstandenen Kantate seines *Harmonischen Gottesdienstes* verwendet? Wie die Entdeckung, dass *Faramondo* sich über weite Strecken auf Alessandro Scarlatts Opern *Dafni* (1700), *Marco Attilio Regolo* (1719) und *Griselda* (1721) bezieht? Als bald schlich sich das hässliche Wort »Plagiat« in die Diskussion ein. Händel-Spezialisten wie John H. Roberts haben ihre Forschung der Suche nach derartigen Übernahmen in Händels Gesamtwerk gewidmet und fördern bis heute immer neues Material zutage. Zahlreiche in der heutigen musikalischen Öffentlichkeit eher wenig beachtete Werke sind nur dadurch in Editionen wieder verfügbar, weil Händel sie als Steinbruch für seine eigenen Kompositionen benutzte. Vergessene Musiker wie der Franziskaner Francesco Antonio Urio sind heute nur deshalb wenigstens namentlich bekannt, weil Händel sich ihrer Musik bediente; so schlachtete er Urios *Te Deum* für sein *Dettinger Te Deum* sowie für seine Oratorien *Saul* und *Israel in Egypt* weidlich aus. Keine einzige seiner italienischen Opern (über die Hamburger *Almira* lassen sich keine Aussagen treffen) kommt ohne präexistentes musikalisches Material aus, und nur für eine einzige – *Admeto* – ist bisher der Rückgriff auf ausschließlich eigene Kompositionen nachgewiesen.

Denn dies ist ein weiteres Ergebnis der Beschäftigung mit den Entlehnungen in Händels Werk: Mehr noch als bei anderen Komponisten bediente Händel sich bei sich selbst. Für *Agrippina* etwa nutzte er *Almira* sowie zahlreiche seiner kurz zuvor in Rom komponierten Kantaten als Inspirationsquelle; und für *Rinaldo* dann ebenfalls die Kantaten sowie alle in Italien entstandenen dramatischen Werke – die Opern *Rodrigo* und *Agrippina*, die Serenata *Acì, Galatea e Polifemo* sowie das Oratorium *Il trionfo del tempo e del disinganno*. Kaum eine Nummer dieser beiden Opern basiert nicht auf bereits vorhandenem Material. Und noch in seiner letzten Oper *Deidamia* griff Händel auf seine erste Oper *Almira* und auf Kantaten aus seiner römischen Zeit zurück. Derartige Wiederverwertungen bereits komponierter Stücke mögen vielfach mit Zeitersparnis und Pragmatismus zu tun haben, besonders wenn es sich um unveränderte Versetzungen einer Arie

handelte: Wenn die Arie der Maria Magdalena »Ho un non so che nel cor« aus dem Oratorium *La resurrezione* nahezu identisch in Text und Musik als Arie der Agrippina in der gleichnamigen Oper wiederkehrt, so nicht nur, weil sie dort ebenso gut in den dramatischen Kontext passte, sondern sicherlich auch, weil Agrippina von derselben Sängerin, Margherita Durastanti, dargestellt wurde, die schon in Rom die Maria Magdalena gesungen hatte. Bisweilen waren es lediglich allgemein übliche Floskeln, die mal hier, mal da eingesetzt wurden, ohne direkt aufeinander Bezug zu nehmen. Oft aber handelte es sich bei den Entlehnungen um ein musikalisches Motiv, das als zündender Gedanke für eine völlig neue Komposition diente. So hat Händel etwa Bononcini's »Ombra mai fu« nicht kopiert, sondern neu interpretiert und – vielleicht sogar dies – besser gemacht.

Händels Übernahmen aus Werken anderer Komponisten sind generell von dieser Art. Selten kopierte er ganze Stücke; zumeist waren es Ideen, Motive, Anregungen zum Weiterdenken. Unter den Komponisten, die er dabei bevorzugte, befand sich, allen voran, Reinhard Keiser, dessen Opern Händel in Hamburg kennen gelernt und dessen Partituren er sich offenbar besorgt hatte. Aus ihnen hat er gelernt, seinen eigenen Stil daran geschliffen und Keiser auch dadurch Ehre erwiesen, dass er ihn immer wieder, bis in seine letzte Oper *Deidamia* hinein, zum Vorbild und Ausgangspunkt für eigene schöpferische Ideen nahm. Georg Philipp Telemann, dem Freund aus Jugendtagen, zollte er in seinen Opern und in seinen Oratorien eine Aufmerksamkeit, die sicher nicht der Niedertracht des Plagiats entsprang. Vielmehr lässt sich aus den Übernahmen auch erkennen, welche reichhaltige Notenbibliothek Händel besessen haben muss – Alessandro Scarlatti und Antonio Vivaldi, Leonardo Vinci und Francesco Gasparini, Georg Muffat, Carl Heinrich Graun und so fort. Und wenn er seinen Erzrivalen aus frühen Londoner Tagen Giovanni Bononcini gerade gegen Ende seiner Opernkarriere zum Ausgangspunkt für eigene Kompositionen nahm, so lässt sich wohl nicht entscheiden, ob dies der sinistren Überlegung, es würde wohl niemand etwas merken, entsprungen sein könnte oder vielleicht doch etwas mit einer späten Anerkennung von Bononcini's Kunst zu tun haben könnte.

Ist Händel deshalb zu verurteilen? Ist er des geistigen Diebstahls schuldig? Gemach. Das Befremden über seine zahllosen Entlehnungen entspringt einem Ehr- und Rechtsempfinden, das im 19. Jahrhundert entstand, zu Händels Zeit aber noch weitgehend unbekannt war. Hier und da hatten Komponisten zwar auch zuvor schon einmal die Autorschaft einer Komposition für sich reklamiert – vor allem, wenn dieses Stück unter fremdem Namen plötzlich Erfolg hatte. Und Claudio Monteverdi hatte im Vorwort seines 5. Madrigalbuches von 1605 sogar so etwas wie Titelschutz für den von ihm erfundenen Begriff der »Seconda pratica« gefordert und damit verhindern wollen, dass ein anderer sich dieser Formel bemächtigte. Aber alle diese Ereignisse blieben seltene Ausnahmen in einem musika-

lischen Umfeld, das in hohem Maße auch davon lebte, sich die Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen zum Vorbild für eigene künstlerische Lösungen zu nehmen. Das Umschmieden, Imitieren, Nacheifern und Überbieten einer Vorlage – sei sie literarisch, musikalisch oder bildlich – war spätestens seit dem Mittelalter eine Selbstverständlichkeit jeglicher künstlerischer Betätigung. Und auch noch zu Händels Zeit wurde die Frage, ob der Erfindung oder der Ausarbeitung eines Gedankens größeres Gewicht zukomme, deutlicher zugunsten der »elaboratio« beantwortet als später im 19. Jahrhundert. Händels Zeitgenossen hätten sich nicht an der vermeintlichen Urheberrechtsverletzung gestört – sie hätten sie als solche selbst dann nicht einmal wahrgenommen, wenn sie die Quellen, aus denen Händel schöpfte, gekannt hätten. Doch Händel bediente sich in großem Umfang vor allem aus seinen frühen Kompositionen aus italienischer Zeit und griff auch bei den Entlehnungen aus Werken anderer Komponisten zumeist auf Stücke zurück, die in London unbekannt waren. Und die Vorstellung vom Künstler als »Originalgenie«, die Erwartung, ein Kunstwerk müsse vor allem original, noch nie dagewesen, grundstürzend sein, entstand ohnedies erst nach Händels Tod.

Die Oper leistete den unterschiedlichen Arten der Bearbeitung, der Entlehnung, der Übernahme sogar Vorschub. Sie arbeitete generell mit musikalischen Versatzstücken, mit formalen wie der Da-capo-Arie oder inhaltlichen wie etwa dem Katalog der Affekte und ihrer musikalischen Umsetzung. Eine Wutarie aus einer Oper konnte ohne Abstriche als Wutarie in einer anderen Oper in einer vergleichbaren dramatischen Situation Verwendung finden. Dass die Sänger mit ihren Lieblingsarien im Koffer durch die Lande reisten, die sie bei Bedarf hervorholten und statt der vorgesehenen Arien sangen, gehörte zum System der Institution Oper. Und von der Möglichkeit, aus vorhandenen Opern durch Herauslösen der beliebtesten Arien eine neue Oper zusammenzustellen, hatte man seit dem Ende des 17. Jahrhunderts vor allem in Italien, später aber auch in London zunehmend Gebrauch gemacht. Derartige Arrangements trugen die Bezeichnung »Pasticcio« – ein Begriff aus der Sprache der Kochkunst für eine zusammengewürhte Masse, die als Pastete, als Kuchen oder als Auflauf Gestalt annehmen konnte. Bei diesem Wort schwang freilich auch eine negative Konnotation mit – »Pasticcio« im Sinne von »Durcheinander«, »Mischmasch«, »Sammelsurium«. Eine eher kritische Haltung gegenüber dieser Praxis ist in dem Bericht zu spüren, den der Flötist Johann Joachim Quantz von seinen Erlebnissen in Florenz im Jahre 1725 gab: »Hier hörte ich verschiedene Opern, die aber alle von Arien verschiedener Meister zusammen geflicket waren, welche Einrichtung die Welschen eine Pastete, (un pasticcio) zu nennen pflegen« (Marpurg, S. 230). In England waren derartige Pasticci schon in den Jahren vor Händels Ankunft populär, aber auch umstritten gewesen. 1707 etwa hatte Johann Christoph Pepusch eine Oper mit dem Titel *Thomyris, Queen of Scythia* aus Arien von Tomaso Albinoni, Giovanni Bononcini, Francesco Ga-

sparini, Alessandro Scarlatti und Agostino Steffani zusammengestellt, wobei die italienischen Sänger italienisch und die englischen englisch sangen.

Pasticci reicherten auch in den Zeiten der Händelschen Opernunternehmen den Spielplan an – sie waren kostengünstige Ergänzungen zu den Neuproduktionen und gaben den Sängern Gelegenheit, über diese hinaus ihre aus Italien mitgebrachten Favoriten vor dem Londoner Publikum zu präsentieren. Händel selbst hat zwischen 1725 und 1737 neun derartige Pasticci zusammengestellt und seinem Publikum auf diese Weise auch jene Opern seiner Zeitgenossen präsentiert, die einen so gänzlich anderen Kompositionsstil pflegten als er selbst: Leonardo Vinci und Leonardo Leo aus Neapel, Giuseppe Maria Orlandini aus Florenz und Johann Adolf Hasse aus Bergedorf. Er selbst fügte keine eigenen Kompositionen zu diesen Pasticci hinzu, adaptierte die Partituren aber für die geplante Aufführung und die vorhandenen Sänger; seine wesentlichen Eingriffe fanden in den Rezitativen statt. Und er gab gerade in den Pasticci seinem Publikum jene modernen Librettisten zur Kenntnis, denen er selbst in seinen eigenen Opern weniger Aufmerksamkeit schenkte – Apostolo Zeno und Pietro Metastasio.

Ob Händels Umarbeitungen seiner eigenen Opern ebenfalls als Pasticci verstanden werden können, ist eine Frage der Sichtweise. Jedenfalls verfuhr er mit ihnen kaum anders als mit den Opern anderer, die er zu Pasticci verarbeitete. Wann immer Händel eine alte Oper neu in den Spielplan aufnahm, veränderte er sie, komponierte neue Arien hinzu, strich alte, tauschte Arien gegen andere aus später komponierten Opern aus. Bisweilen waren es einzelne Stücke, manchmal aber auch so umfangreiche Änderungen, dass die Händel-Forschung sich genötigt sah, wie etwa im Falle von *Rinaldo* (1711, 1717, 1731) von neuen Fassungen zu sprechen. Die Grenzen sind fließend.

Ob eigene oder fremde Federn – was zählte, war das Theaterereignis im Moment der Aufführung, das unmittelbar, unverwechselbar und unwiederholbar zu sein hatte. Opern waren keine unveränderlichen Werke, denen, einmal vollendet, die Ausführenden sich dienend anzupassen hatten. Sie waren freigegeben für jedwede Art von Arrangement, um den Kreis derer, die daran teilhaben wollten, so weit wie möglich zu öffnen. Zu glauben, Oper wäre primär ein kommerzielles Produkt, bei dem eine individuelle musikalische Konzeption, ein hoher kompositorischer Anspruch einen untergeordneten Faktor gegenüber finanziellen Erwägungen darstelle, wäre freilich ein Irrtum. Händel machte einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem schöpferischen Entwurf eines musikalischen Dramas und den Erfordernissen der Theaterpraxis, denen dieses ausgesetzt war, nachdem es seinen Schreibtisch verlassen hatte. Er war Pragmatiker genug, diese beiden Aggregatzustände seiner Opern nicht miteinander in Konflikt geraten zu lassen, aber dennoch Schöpfergeist genug, zunächst für sich allein die Gestaltung eines Kunstwerks zu beanspruchen. Darin unterschied er sich kaum von seinen

Zeitgenossen. Lediglich die durchaus nicht selbstverständliche Personalunion von Komponist und Impresario, die sein Wirken in London auszeichnete, erlaubte es ihm, auch nach der Uraufführung noch über seine Opern zu bestimmen. Auf die Umarbeitungen etwa in Hamburg, wo viele seiner Opern nachgespielt wurden, hatte er keinen Einfluss mehr.

Viele Fragen – und der Versuch, einige Antworten zu finden

Über Händels Opern scheint alles gesagt. Seit der lang erwartete zweite Band von Winton Deans *Handel's Operas* im Jahre 2006, fast zwanzig Jahre nach dem ersten, gemeinsam mit Merrill Knapp konzipierten Band und gleichsam als ein eigenes Geschenk zum 90. Geburtstag des Autors, erschien, liegt ein Kompendium der Händel-Opern vor, das kaum einen Wunsch offen lässt – nahezu 1300 eng bedruckte Seiten, in denen alle denkbaren Facetten jedes einzelnen Werkes in einer Ausführlichkeit, Luzidität und Präzision nach einem bewährten Schema abgehandelt werden, die jede weitere Beschäftigung mit diesem Thema überflüssig erscheinen lässt: die Inhaltsangabe, die Textquellen, die Musik, die Auführungsgeschichte, die Beschreibung sämtlicher Quellen vom Autograph über die Libretti bis hin zu den Abschriften und Editionen. So geboten es wäre, dieses zweibändige Werk auch im deutschsprachigen Raum in Übersetzung zugänglich zu machen, so unmöglich erscheint ein solches Unterfangen auch: Denn *Handel's Operas* lebt nicht nur von einer schier unendlichen Gelehrsamkeit, sondern auch von einer ebenso eleganten wie geistreichen Sprache, die im Deutschen angemessen wiederzugeben eine Herkulesaufgabe wäre.

Reinhard Strohm hat mit etlichen Schriften zu Händel und vor allem zu Händels Umfeld viel dazu beigetragen, die Barockoper besser zu verstehen und vor allem deutlich zu machen, dass diese Opernform mit einem Sammelnamen umfassend zu beschreiben ebenso unmöglich ist wie die so genannte Romanische Oper, dass sie nicht einmal in Händels Schaffenszeit, geschweige denn in den hundertfünfzig Jahren ihrer Existenz ein monolithischer Block mit vermeintlich schematischer Dramaturgie und undramatischer Musik war, sondern auf vielfältige Weise auf die literarischen und literaturtheoretischen Strömungen der Zeit reagierte, ohne dabei die Identität eines primär musikalischen Theaters preiszugeben. Ihm verdanken wir vor allem auch die Hinweise auf die italienischen Vorlagen für Händels Libretti sowie auf sein Festhalten an den librettistischen wie kompositorischen Traditionen in Zeiten des Wandels hin zu jenem Operntypus, der durch die metastasianischen Libretti geprägt wurde.

In zahllosen Artikeln namentlich in dem in Halle angesiedelten Händel-Jahrbuch, in den Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karls-

ruhe sowie den Göttinger Händel-Beiträgen haben Wissenschaftler sich mit zentralen Aspekten Händelscher Opernkomposition auseinandergesetzt. Sie alle bilden, ebenso wie die Schriften Deans und Strohm, das wissenschaftliche Rückgrat dieses Buches, das nicht beansprucht, neue Quellenfunde in den Mittelpunkt zu stellen. Und gerade weil die Literatur zum Thema Händel so uferlos ist, verzichtet es auf Fußnoten und einen detaillierten Anmerkungsapparat; die Bibliographie, die ebenfalls nur eine Auswahl abbilden kann, soll einen Eindruck davon geben, in welchem Maße auch dieses Buch seinen Vorgängern verpflichtet ist.

Bei der Darstellung von Händels Opern geht es mir freilich weder um neue Detailforschung oder gar eine Kompilation der bisherigen Forschungsergebnisse noch um eine lexikonartige Nacherzählung der einzelnen Opern unter Berücksichtigung der schönen oder interessanten Stellen in der Musik. Ich möchte vielmehr eine übergreifende Bewertung dessen versuchen, was Händel bei seinem Entwurf eines musikalischen Dramas auf der Grundlage der Opernform seiner Zeit zu bedenken hatte, was er der Oper als einer Theatergattung zutraute und zumutete, die sich in England gegenüber einem wohletablierten literarischen Sprechtheater in Stellung bringen musste, mit welchen dramaturgischen und musikalischen Mitteln er die Aufmerksamkeit seines Publikums fesselte, wie er das verbindlich vorgegebene Modell der Opera seria höchst individuell auslegte, wie er die Regeln des Opernkomponierens bis an die Grenzen des satztechnisch Erlaubten (und darüber hinaus) dehnte. Im Zentrum dieses Buches steht die Musik, nicht aber die Person Händels und schon gar nicht die *chronique scandaleuse*, die sein Operschaffen begleitete. Ich möchte Händel beim Komponieren, beim Nachdenken über musikalische Lösungen dramaturgischer Probleme gleichsam über die Schulter schauen und zu verstehen versuchen, was seine im Vergleich zu seinen Zeitgenossen durchaus ungewöhnliche, keineswegs zeittypische Art des Gestaltens bedingt und ausmacht. Ich möchte seine Musik dazu befragen, welche Überlegungen ihn hinsichtlich der Ausgestaltung seiner Rollen leiteten, welches Menschenbild der Musik zugrunde lag, welches Verständnis von den Leidenschaften der Seele, d. h. den Affekten, wie sie René Descartes im 17. Jahrhundert beschrieben hatte, die musikalische Erfindung beeinflusste, aber auch, welche Vorstellungen von weiblicher und männlicher Psychologie – ein Begriff, den der Hallenser Philosophieprofessor Christian Wolff seit den 1720er Jahren propagierte – Händel zu einer musikalischen Charakterzeichnung animierten, wie sie in seiner Zeit einzigartig war. Und schließlich möchte ich auch der Frage nachgehen, wie Händel der Opera seria – der »ernsten« Oper, die so ernst gar nicht war – auch komische Seiten abgewann. Es gilt, einen Blick auf Händel als musikalischen Regisseur jener Dramen, die er in Musik setzte, zu wagen, den Prinzipien Händelscher Operndramaturgie auf die Spur zu kommen – und nebenbei auch mit manchem lieb gewonnenen Vorurteil wie etwa denen aufzuräumen,

dass die Opera seria aus einer unentwegt abwechselnden Aneinanderreihung von Rezitativ und Arie bestünde, dass Handlung (Rezitativ) und Musik (Arie) angeblich streng getrennt und die Da-capo-Arie, das musikalische Markenzeichen der Barockoper, eine wenig flexible, wenig dramatische Form sei.

Ansatzpunkte dieser Überlegungen sind nicht die einzelnen Werke, sondern Aspekte der musikdramatischen Gestaltung, die alle Opern Händels wie ein roter Faden durchziehen. Als Grundlage für diese synthetische Darstellung dienen die mit Bedacht ausführlichen Inhaltsangaben der Opern im zweiten Teil, die bewusst darauf verzichten, den Handlungsablauf durch den gleichzeitigen Verweis auf die Vorgeschichte kommentierend zu verdeutlichen, und stattdessen die Geschichte so erzählen, wie sie sich tatsächlich auf der Bühne entwickelt; den Argumentationen in den Rezitativen wird dabei ebenso viel Aufmerksamkeit geschenkt wie den Gefühlsbekundungen in den Arien. Angaben zu den Stoffquellen sollen nicht nur deutlich machen, wie belesen Händels Librettisten waren, sondern auch, welche Kenntnisse der Mythologie, der Literatur und der Geschichte Händel bei seinem Publikum voraussetzen durfte. Wer die Libretti als eine unerquickliche Klitterung des Quellenmaterials abtut, verkennt, mit welcher Raffinesse und Behutsamkeit die Librettisten die literarische oder historische Überlieferung den dramaturgischen Vorgaben der Opera seria anpassten.

Unter den rund vierzig Opern Händels finden sich zahlreiche Meisterwerke und manches, das im Schatten dieser großen Würfe vielleicht mit ein paar wunderbaren Arien, nicht aber mit einer vergleichbar überzeugenden dramatischen Konzeption aufwarten kann. Ich bekenne: Ich habe meine Lieblingsoper, und auch wenn ich mich bemüht habe, bei der Auswahl der Beispiele für die detailliertere Besprechung Gerechtigkeit walten zu lassen, so lässt sich doch nicht übersehen, dass manche Opern häufiger genannt sind als andere. Hierfür ist Händel mindestens ebenso verantwortlich wie ich. Vielleicht wird der eine oder andere Leser das eine oder andere seiner bevorzugten Werke vermissen. All jene, die ihre Lieblingsoper nicht ausreichend repräsentiert finden, bitte ich um Nachsicht.

Es soll in diesem Buch freilich nicht nur um Händels Musik, sondern auch um die Frage gehen, warum sie derzeit vielerorts als das Nonplusultra der Oper gilt. Das nämlich ist eine durchaus neue Entwicklung. Die Opera seria ist bisher zumeist durch die Brille des späten 18. und des 19. Jahrhunderts betrachtet worden – sei es kritisch oder sei es apologetisch. Noch 1973 konnte Wolfgang Osthoff in seiner Darstellung der Gattung Opera buffa behaupten, die Musik der Opera seria sei »verklungen«, und sich einer nahezu uneingeschränkten Zustimmung zu diesem Verdikt sicher sein. Ich möchte eine Erklärung dafür zu finden versuchen, warum sich diese vor nicht einmal einer Generation fast als axiomatisch akzeptierte Lehrmeinung in der Zwischenzeit gleichsam in ihr Gegenteil gewendet hat, warum Händel heute als Musikdramatiker schlechthin und nicht mehr als ein

geradezu bedauernswerter Komponist gilt, der sich jahrzehntelang sozusagen irrtümlich einer dem Untergang geweihten Kunstform gewidmet habe, bevor er dann im Oratorium endlich zu seiner wahren künstlerischen Bestimmung gefunden habe. Um diese Kehrtwende in der Bewertung einer Kunstform zu verstehen, die sich ihrerseits in der Zwischenzeit ja nicht verändert hat, ist der Blick auf Händels Opern ebenso wichtig wie andererseits die Frage nach den möglichen Voraussetzungen unserer heutigen Wahrnehmung. Ich möchte deshalb die Reflexionen über die dramaturgischen und musikalischen Strukturen Händelscher Opern auch als eine Zeitreise ohne den Umweg über das 19. Jahrhundert verstehen, die unsere Lebenswirklichkeit mit seiner Musik verbindet.

Zu guter Letzt: Dieses Buch handelt von Händels Opern, nicht von seinen Oratorien. Auch wenn die Opernhäuser heute immer mehr dazu übergehen, Händels Oratorien zu inszenieren und damit zu betonen, dass es sich bei diesen auch um musikalische Dramen handelt, so besteht doch ein prinzipieller Unterschied zwischen den beiden Gattungen, und das nicht nur, weil erstere in italienischer, letztere aber in englischer Sprache verfasst sind, weil die einen weltliche, die anderen religiöse Sujets behandeln, weil in letzteren die Chöre einen immer größeren Raum und eine wichtigere Rolle beanspruchten. Der zentrale Unterschied besteht darin, dass die Opern szenisch und die Oratorien konzertant aufgeführt wurden, vor allem aber darin, dass Händel diesen Unterschied zwischen einem Bühnendrama und einem Hördrama nicht als Einschränkung, sondern als künstlerische Herausforderung begriff. Denn die Abwesenheit von szenischer Umsetzung bedeutet ja nicht automatisch einen Verzicht oder gar einen Mangel, so als habe Händel bedauern müssen, seine religiösen Dramen nur für das imaginäre Theater der Phantasie schreiben zu können. Händels gesamte künstlerische Existenz aber erzählt von der Fähigkeit, sich auf Rahmenbedingungen einzulassen, ohne die eigene Kreativität in die Schranken zu weisen. Das Inszenierungsverbot, mit dem die Londoner Geistlichkeit die Oratorien belegte, bedeutete für Händel keine Einengung, sondern gleichsam einen Befreiungsschlag – die Möglichkeit, die verbindlichen Konventionen der Operndramaturgie und die technischen Konditionen der Inszenierungspraxis hinter sich zu lassen und zu neuen Ufern der dramatischen Gestaltung durch Musik aufzubrechen, die im Zusammenhang mit der Oper überhaupt nicht möglich gewesen wären – Bilder vor dem geistigen Auge erstehen zu lassen, Räume und Zeiträume zu organisieren, das Theater im Kopf zu realisieren.

Von Anbeginn an war Händel sich bewusst, dass das Hördrama im Gegensatz zum Bühnendrama eine andere musikalische Ausgestaltung erforderte, dass die Musik nicht Aktion und Szenografie begleiten, sondern ersetzen musste. Sie musste plastischer, erzählender, durchaus auch widersprechender sein, sie musste Charakterbilder von Personen entwerfen, die als solche nicht auftraten; sie konnte

sich frei machen von realen Zeitverläufen auf der Bühne und auch jenseits der Arien Zeit dehnen und stauchen. Sie konnte große Menschenmassen agieren lassen, was auf der Theaterbühne unmöglich gewesen wäre. Die Musik der Oratorien konnte Regeln überschreiten, die auf der Bühne verbindlich waren. Sie selbst, die Musik, gestaltete das Drama. Sie sorgte für die Inszenierung des Dramas, die sich freilich nicht sichtbar materialisierte, sondern die Imagination des Zuhörers stimulierte und ihn auch ohne Bühnenbilder nach Babylon oder Jerusalem, auf die Schlachtfelder der Israeliten oder in die römischen Katakomben versetzte. In den Oratorien hat Händel neue dramaturgische und musikalische Welten erschlossen, die vorher noch niemand erforscht hatte. Und das Theater im Kopf erlaubte vieles, was auf der realen Theaterbühne undenkbar gewesen wäre. Dass all dies heute möglich ist, verdanken wir dem Lauf der Geschichte, der technischen Entwicklung, aber vor allem und nicht zuletzt auch gerade Händels dramatischen Oratorien, diesen musikdramatischen Experimenten außerhalb der Opernkonventionen, die später ihrerseits zu einem Einfallstor auch für Opernreformen wurden. Aber das wäre eine andere Geschichte.

Wie beginnt man eine Oper?

Der Perserkönig und die Platane

Neben dem »Hallelujah« dürfte »das Largo« wohl Händels berühmteste Komposition sein. Die Eröffnungsszene des *Serse* (1738), in der der Perserkönig unter einer Platane von herrlichem Wuchs seiner Liebe zu diesem Baum Ausdruck gibt, überdauerte, ohne ihre Herkunft aus der Oper preiszugeben, das 19. Jahrhundert als feierliche Begräbnismusik und ist auch heute noch – in instrumentaler Version, getragendem Tempo und pathosgetränkter Vortragsweise – bei entsprechenden Anlässen zu hören. Dabei ist »das Largo von Händel« alles andere als Begräbnismusik. Es ist nicht einmal ein Largo, sondern die »Larghetto« überschriebene Auftrittscavatina eines königlichen Müßiggängers, mit dem die schöne Romilda in der nächsten Szene sogleich ihren Spott treiben wird: Seht her, wie sich Xerxes in einen knorzigen Baum verliebt hat, der die Liebe des Königs doch nicht anders als mit dem Murmeln der Blätter erwidern kann ... Wie das Erhabene unvermittelt in das Lächerliche umkippt – das ist Komödie pur, und es verwundert deshalb nicht, dass *Serse* die Zeitgenossen wie auch die frühen Händel-Biografen irritierte. Charles Burney etwa bezeichnete das Libretto als eines der schlechtesten, das Händel überhaupt je vertonte, vor allem wegen jener Mischung aus »tragi-comedy and buffoonery«, die doch durch die Reformen Apostolo Zeno und Pietro Metastasio aus der Oper verbannt worden seien.

Burneys Kritik enthielt neben dem vernichtenden Urteil über das *Serse*-Libretto auch eine wichtige generelle Erkenntnis über eine Librettistik, die sich nicht als Ersatz für die in Italien nahezu ausgestorbene literarische Tragödie verstand, sondern als eigene dramatische Kunstform, die anderen Gesetzen gehorchte als denen der aristotelischen Regelpoetik. Denn die Mischung aus »Tragikomödie

und Hanswurstiade« war kein dramaturgischer Unfall, sondern durchaus gewollt. *Serse* ist der älteste Operntext, auf den Händel je zurückgriff; Nicolò Minato verfasste ihn 1654 für Francesco Cavalli in Venedig. Es wurde ein überaus erfolgreiches Libretto. Vierzig Jahre später wurde es von Silvio Stampiglia modernisiert und in Rom in der Vertonung von Giovanni Bononcini aufgeführt; diese Version lag Händels *Serse* zugrunde.

In einem Aufsatz über »Händels »Largo« als Musik des Goldenen Zeitalters« hat Wolfgang Osthoff dargelegt, dass die Platane im antiken Persien als heiliger Baum verehrt wurde und dass Händel mit der Vertonung des »Ombra mai fu« in der pastoralen Tonart F-Dur, mit der Tempobezeichnung »Larghetto« und mit der charakteristischen Punktierung der daktylischen Arienverse musikalisch sowohl das Numinose der Platane als auch das Goldene Zeitalter zu evozieren trachtete, den Traum von einem irdischen Paradies, in dem Friede und ewiger Frühling herrschte. Darüber hinaus aber stellt diese Szene auch eine musterhafte Lösung für eines der zentralen Probleme musikalischer Dramaturgie dar, nämlich: Wie beginnt man eine Oper?

Dieses Problem umfasste eine inhaltliche und eine musikalische Komponente, und in den vierhundert Jahren Operngeschichte hat jede Generation auf die Frage eine neue Antwort gesucht. Anders als im Sprechdrama, in dem vorrangig die Handlung und ihre Vorgeschichte, auch die Intrige, die Personenkonstellation, die anstehenden Konflikte exponiert wurden, um die folgende Bühnenhandlung verstehbar zu machen, hatte der Beginn einer Oper zwei Funktionen zu erfüllen: zum einen die inhaltliche Exposition nach Art des Sprechdramas zu gewährleisten, zum anderen aber auch eine musikalische Form zu finden, die dem Sujet und den handelnden Charakteren angemessen war, und gleich zu Beginn ein musikalisches Schlaglicht auf die Atmosphäre zu werfen, in der sich die Handlung vollziehen würde. Im 17. Jahrhundert, als sich die Oper noch als eine eigenständige, von der Regelpoetik des Sprechdramas unabhängige Theatergattung verstand, waren Eröffnungsszenen beliebt, in denen eher die Musik und weniger der dramatische Dialog im Vordergrund stand.

Zu den Errungenschaften der Librettoformen an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert gehörte dann freilich, die Dramaturgie der Oper dem klassischen Sprechdrama anzunähern. Pietro Metastasio etwa begann seine Libretti, von seltenen und zumeist späten Ausnahmen abgesehen, nach Art der klassischen Tragödie mit einem längeren Dialog zweier oder mehrerer Personen, der die Vorgeschichte und die Konfliktsituation zum Thema hatte. Durch diese Informationen wurde das Publikum in den Stand versetzt, der alsbald sich entwickelnden Handlung folgen zu können. Dabei bediente er sich eines dramaturgischen Kniffs, der diese notwendige Handlungsexposition vor allzu großer Weitschweifigkeit schützte, indem er den Bühnendialog gleichsam mitten im Gespräch beginnen

ließ: *Didone abbandonata* (1724), sein allererstes Opernlibretto überhaupt, beginnt mit Aeneas' Worten »No, principessa« und macht durch diese erkennbar als Gegenrede ausgewiesene Bemerkung deutlich, dass die Prinzessin Selene schon zuvor, gleichsam noch hinter dem geschlossenen Vorhang, etwas gesagt hatte, das nun Aeneas' Widerspruch hervorrief. Und *Artaserse* (1730), eines der erfolgreichsten Libretti Metastasio, beginnt gar mit dem Wort »Addio«: Es ist der Abschiedsgruß nach einer heimlichen Liebesnacht, und der sich anschließende Dialog zwischen den Liebenden, die bald darauf durch familiäre Bande und durch Ereignisse, auf die sie keinen Einfluss haben, zum Hass aufeinander gezwungen werden, könnte beinahe Shakespeares *Romeo und Julia* entnommen sein. Für derartige Dialoge schrieb Metastasio Rezitativverse, und die Eröffnungsszenen seiner Libretti wurden zumeist auch als Seccorezitiv vertont, selten freilich in voller Länge: Bevor in *Artaserse* die erste Arie erklingt und sich danach die Ereignisse zu überstürzen beginnen, wären laut Libretto fast einhundert Rezitativverse zu bewältigen gewesen.

Es gab freilich auch andere Möglichkeiten für eine Eröffnungsszene. Metastasio selbst hat sie bisweilen genutzt, etwa in *Il re pastore* (1751), der mit einer Arie des Schäfers Aminta beginnt: Aminta, der sich mit seinem Freund, dem plätschernden Bach, spielerisch bespricht (»Intendo, amico rio« – »Ich verstehe, Freund Bach, dein dunkles Murmeln«), ahnt zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass er königlicher Abstammung und Erbe von Sidon ist – eine pastorale Szene, die fast an *Serse* geschult sein könnte. Mozart hat sie später mit einer herrlichen, von Naturlauten erfüllten und dennoch so edlen Musik umgeben, dass diese schon zu Beginn verrät, was der Schäfer Aminta erst mühsam begreifen muss – dass er König ist.

In der Urfassung des *Xerse* (1654) hatte Nicolò Minato zu Beginn der Oper eine Szenerie entworfen, die Herodot in seinen *Historien* berichtet hatte: wie Xerxes auf seinem Feldzug nach Abydos in der Nähe von Sardis eine schön gewachsene Platane entdeckt, sie mit Gold und Edelsteinen behängt und einen »Unsterblichen« zu ihrem Schutz zurückgelassen habe. Minato eröffnete die Oper mit einem großen, aus einem vierzeiligen Refrain und zwei metrisch gleichgebauten Strophen zusammengesetzten Auftritt des Xerse.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Bei smeraldi crescenti,
frondi tenere e belle,
di turbine o procelle
importune tormenti

Nie war der Schatten
einer Pflanze,
lieblich und angenehm,
süßer.

Schöne wachsende Smaragde,
Blätter zart und schön,
lästige Plagen
durch Wirbelwinde und Stürme

non v'affliggano mai la cara pace,
nè giunga a profanarvi austro rapace.

Mai con rustica scure
bifolco ingiurioso
tronchi ramo frondoso
e se reciso pure
fia, che ne resti alcuno, in stral cangiato,
o lo scocchi Diana, o il dio bendato.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

mögen euch nie den süßen Frieden trüben,
und auch der gierige Südwind möge euch
niemals entweihen.

Nie soll mit grober Axt
ein schimpflicher Grobian
einen belaubten Zweig abhacken.
Und wenn er doch geschnitten würde,
soll doch einer bleiben, in einen Pfeil verwandelt
möge ihn Diana abschießen oder der blinde
Gott.

Nie war der Schatten
einer Pflanze,
lieblich und angenehm,
süßer.

In seiner Vertonung bildete Cavalli die metrische Struktur der Szene mit einem Refrain und zwei musikalischen Strophen, denen er jeweils ein gliederndes Instrumentalritornell voranstellte, getreulich ab. Dabei band er Refrain und Strophen eng aneinander, indem er beides im Dreiertakt vertonte und auch melodisch und rhythmisch nicht kontrastierte, so dass eine große, musikalisch homogene Szene entstand. Danach folgte ein Auftritt zweier Magier und eines Geisterchors, jener »Unsterblichen« also, die die Platane auf ewig zu schützen versprachen.

1694 änderte Silvio Stampiglia den Text, indem er die erste der beiden Binnenstrophen leicht veränderte, um die »geliebte Platane« erweiterte und an den Anfang stellte. Die metrisch wie grammatisch mit großer (und praktisch unübersetzbarer) Raffinesse in der Schwebe gehaltene Refrainstrophe ließ er unverändert; das Rezitativ aber befreite er zugunsten plakativer Bilder von allzu bemühter Metaphorik. Giovanni Bononcini vertonte diesen neugestalteten Text sodann als Seccorezitativ, dem das »Ombra mai fu« nun als einteilige Cavatina folgte.

Frondi tenere e belle
del mio platano amato,
per voi risplenda il fato.
Tuoni, lampi e procelle
non v'oltraggino mai la cara pace,
nè giunga a profanarvi austro rapace.

Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Ihr Blätter, zart und schön,
meiner geliebten Platane,
euch soll das Schicksal leuchten.
Donner, Blitze und Wirbelstürme
mögen euch nie den süßen Frieden trüben,
und auch der gierige Südwind möge euch
niemals entweihen.

Nie war der Schatten
einer Pflanze,
lieblich und angenehm,
süßer.

Dass Händel diese Version kannte und einige von Bononcinis musikalischen Einfällen, darunter auch das eine oder andere melodische Bruchstück in »Ombra mai fu«, für seinen *Serse* und andere Opern nutzbar machte, ist ihm in der musikwissenschaftlichen Literatur bisweilen, wie von John Roberts, gar als »Schamlosigkeit« ausgelegt worden. Weit mehr als die Frage nach der moralischen Rechtfertigung sollte uns jedoch interessieren, wie Händel seinerseits die Eröffnungsszene des *Serse* gestaltet und mit den Mitteln der Musik die Weichen für die weitere Entwicklung der Handlung und die Charakterzeichnung eines Kriegshelden stellt, der statt Länder zu erobern auf Freiersfüßen wandelt.

Händel vertonte den Beginn nicht als *Secco*-, sondern als *Accompagnato*rezitativ. Eingebettet in sanfte Streicherakkorde gibt sich *Serse* in gelösten, in kein melodisches oder rhythmisches Schema gezwängten Satzpartikeln seiner Bewunderung für den schönwüchsigen Baum hin. Der militärische Ton, den man von einem Feldherrn doch eher erwarten dürfte, bricht lediglich, angedeutet durch entfernt an fanfarenhafte Dreiklänge gemahnende Melodik, bei der Vorstellung von Blitz und Donner (T. 5 f.) kurzzeitig hervor, und die müßigen Streicherakkorde halten gleichsam erschrocken inne, so dass *Serse* bei diesen rabiaten Worten ganz allein ist. Sie kehren erst in dem Moment zaghaft zurück, als *Serse* mit dem Wort »mai« (»niemals«) die friedliche Absicht seines Gedankens zu erkennen gibt. Zwar scheint die Erinnerung an Blitz und Donner, hörbar an dem verminderten Akkord auf »mai«, noch immer ein wenig zu schmerzen, doch bei dem Wort »pace« (»Frieden«, T. 7) kurz darauf ist die Harmonie (buchstäblich) wiederhergestellt. Noch bevor die Arie beginnt – jenes »Ombra mai fu«, das Charles Burney 1789 prophetisch als »in a clear and majestic style, out of the reach of time and fashion« (»in einem klaren und majestätischen Stil, zeitlos und nicht der Mode unterworfen«) beschrieb –, hat Händel in gerade einmal neun Takten *Accompagnato*rezitativ den Charakter der Titelfigur in all ihren Widersprüchen hörbar gemacht.

Das Schwebende eines gleichsam magischen Augenblicks, in dem die Zeit stillzustehen scheint, kennzeichnet auch die Arie mit ihrem langen, von Streichern in tiefer Lage und fallenden Melodien geprägten Instrumentalritornell, das später den Mezzosopran der Singstimme begleitend umgibt, als würden die hängenden Zweige der Platane *Serse* einhüllen. Und der Gesang, mit einer langen Note auf dem dunklen Vokal des »Ombra« und auf der unbetonten Zählzeit (T. 15) beginnend, strömt aus diesem Streichergewebe wie unbemerkt heraus. Die Musik strahlt eine schier überirdische Ruhe und Gelassenheit aus; das Numinose der Platane scheint sich auf ihren Bewunderer zu übertragen, *Serse* eins mit der Natur zu sein. *Seres* Auftrittsszene ist jedoch kein Genrebild, das lediglich den Rahmen für die Handlung bereitstellen würde. Sie ist selbst bereits Teil der Handlung und Personencharakteristik in einem. Sie löst gleich zu Beginn die