

Reinhold Kubik:

## HÄNDELS OPERN ALS ÄSTHETISCHE GEGENWART?

Das Jubiläum von Händels 300. Geburtstag war unter anderem Anlaß für eine Welle von Aufführungen seiner Opern, auch an Häusern, die selten oder noch nie eine Händeloper im Repertoire hatten. Daß die bedeutendste Werkgruppe im Oeuvre Händels teilweise und stufenweise der Vergessenheit entrissen wird, soll nicht bestritten werden; ob sie allerdings für unsere Zeit zur ästhetischen Wirklichkeit geworden ist bzw. noch werden kann, möchte ich eher bezweifeln. Die Opera seria - im frühen 18. Jahrhundert ein Welt-erfolg - weckt heute allenfalls museales Interesse oder dient der Blutauffrischung unserer im 19. Jahrhundert erstarrten Opernspielpläne<sup>1</sup>. Dies kann nicht nur an äußeren Gegebenheiten liegen, es muß vielmehr primär in ihrem Kunstcharakter, in ihrer ästhetischen Beschaffenheit wurzeln. Das Interesse richtet sich heute fast ausschließlich auf Händels Musik und nicht auf das Drama, das in seiner spezifischen Ausformung durch die Opera seria-Konvention für uns schwer oder gar nicht als solches erlebbar ist. Da aber zum Theaterereignis die Interaktion zwischen Bühne und Publikum wesentlich dazu gehört, haben Händels Opern im heutigen Repertoirebetrieb eben keinen festen Platz; es fehlt jene knisternde Spannung, die nur durch das Mit-Leiden des Auditoriums entsteht.

Ästhetik und Dramaturgie der Opera seria sind die Ursache dafür, daß Händels Opern heute nur mit Eingriffen produziert und rezipiert werden, durch die wesentliche ästhetische Positionen des frühen 18. Jahrhunderts preisgegeben werden. Diese Eingriffe sind der Indikator für Verständnis und Unverständnis der Gattung, für den Grad des Zugangs, und somit für die heutige ästhetische Wirklichkeit. Deshalb möchte ich im Folgenden die wichtigsten ästhetischen Grundzüge von Händels Opern kurz skizzieren und deren Realisierung bzw. Ignorierung durch eine repräsentative Produktion dieses Jubiläumjahres darstellen, nämlich an Harnoncourts und Mirditas "Giulio Cesare" im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien<sup>2</sup>.

In meiner Arbeit über Händels "Rinaldo"<sup>3</sup> habe ich vier ästhetische Grundpositionen der Opera seria aufgestellt: eine ideale, reale, rationale und mediale Komponente.

Wenden wir uns der *i d e a l e n* *K o m p o n e n t e* zu; damit ist die durch Stilisierung erreichte Künstlichkeit der Opera seria gemeint. Das gesamte dramatische und musikalische Material einer Opera seria wird durch Stilisierung verkünstlicht. Das größte Gewicht hat dabei die Aufteilung des Dramas in Rezitative und Arien, wodurch das eigentlich dramatische vom eigentlich musikalischen Geschehen getrennt wird: Während sich in den Arien die Musik in ihrer Darstellung der Affekte ausbreitet, wird der dramatische Ablauf durch sie unterbrochen und die innere und äußere Situation wie in einem Standfoto festgehalten; in den handlungstragenden Teilen dagegen "versickert"<sup>4</sup> gleichsam die Musik. Das äußere Drama findet also in den quasi musiklosen Rezitativen, das innere Drama in den handlungslosen Musiknummern statt.

Der singende Mensch - an sich eine Stilisierung - ist durch den virtuosen, mit Koloraturen und Verzierungen überhäuften Gesangsstil der Opera seria von besonderer Künstlichkeit - und ihm galt das Hauptinteresse des damaligen Publikums. Damit hängt eng die Typisierung der Stimmlagen bei Gleichgültigkeit gegenüber dem natürlichen Geschlecht der Rolle oder des Sängers zusammen. Die Verwendung der hohen Stimmlage für hochgestellte und junge Personen mag uns heute fremd sein, ist jedoch essentieller Bestandteil der Stilisierungsästhetik der Barockoper. Bei den vier Inszenierungen von "Giulio Cesare" (1724, 1725, 1730, 1732) wurde die Titelpartie selbstredend von einem Kastraten gesungen. Cornelia, von Händel zunächst als Sopran konzipiert, von einer Altistin; ihr

Sohn Sesto - ursprünglich für männlichen Alt gedacht - wurde 1723 von einer Sopranistin, 1724-32 von einem Tenor gesungen. Tolomeo, dessen Partie im Altschlüssel notiert ist, wurde 1723 von Gaetano Berenstadt gesungen, der in seiner Laufbahn abwechselnd als Altist und als Bassist auftrat, 1724 von einem Baß, 1730 und 32 jedoch von einer Altistin!

Stilisiert wird die Szenenfolge, die häufig mit voller Bühne beginnt, die sich nach und nach leert, bis schließlich nur noch ein Sänger übrig geblieben ist. Stilisiert sind die Szenentypen (Verführungsszene, Beschwörungsszene etc.), stilisiert der Dramentypus (z.B. heroische Oper, Zauberoper). So kommt es zu einer Begrenzung des Repertoires an dramatischen Konstellationen überhaupt: "Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Szenen von anderen gesehen", beklagt sich noch Sulzer<sup>5</sup> über das "ewige Einerley gewisser Materien". Jeder Stoff - er sei antik oder christlich, historisch oder märchenhaft - wurde mit den gleichen Stilmitteln verkünstlicht. Die Opera seria hat kein wirkliches Verhältnis zur Historie, zu ethnischen Eigenheiten, zu verschiedenen Religionen, zu sozialen Unterschieden und dergleichen. Alle Personen agieren in einem quasi der Zeit und dem Ort, ethnischen und individuellen Eigenheiten entrückten Raum, weder dichterisch noch musikalisch, weder durch die Kostümierung noch mimisch oder habituell besonders unterschieden. Die Bezogenheit auf die Ästhetik der Opernkonvention ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in jedem Fall größer als die Neigung zu Charakterisierung und Differenzierung. Deswegen konnten etwa Dekorationen, Kostüme und Musiknummern in anderen Opern Verwendung finden, deswegen konnte andererseits eine Oper nur in einer gerade aufgebauten Balldekoration gegeben werden ("Amadigi" am 23.2.1717), deswegen auch verhalten sich Händeloperen gegenüber jeglicher Stilisierung der Ausstattung in unseren Tagen relativ freundlich.

Das musikalische Material unterliegt derselben Stilisierung wie das dramatische: Der Dominanz der stereotypen Da-Capo-Form widerspricht auch Händel bei aller Variabilität im Detail niemals prinzipiell. Über die musikalische - vor allem tonale - Geschlossenheit<sup>6</sup> dieser Form hinaus empfand das 18. Jahrhundert die durch improvisierte Auszierungen intensivierte Wiederholung des A-Teils als Steigerung und Krönung und nicht als blasse Erinnerung an den Anfang<sup>7</sup>; und da der dichterische Hauptgedanke einer Arie im A-Teil enthalten ist, "so muß der Satz nothwendig ins Dacapo gebracht werden, damit bey dessen Wiederholung das, was auf die Arie folget, mit dem Satz zusammenhänge"<sup>8</sup>. Affekte sind nichts anderes als stilisierte Gefühle: Die Opera seria kennt geradezu eine Grammatik von musikalischen Vokabeln, die bestimmten Affekten und Bildern zugeordnet werden können. So kommt es zu einem hochstilisierten Vokalstil, der voll von bedeutungsträchtigen Figuren wie auch von rein virtuosen Ornamenten und Koloraturen ist. Endlich wäre noch auf das Festhalten am recitativo secco hinzuweisen, welches ja auch nichts anderes ist als eine stilisierte Rede.

Nun ist aber die Stilisierung der Feind von Illusion, von Individualität, von psychologisch motivierbarer Dramaturgie, und von Humor. Der Feind also einiger Hauptanziehungspunkte für heutige Theaterbesucher.

Die zweite K o m p o n e n t e, von mir die r e a l e genannt, beschreibt die Metapher als eigentliche Realitätsebene der Barockoper. Die Bildhaftigkeit ist das zentrale Gestaltungsmittel aller barocken Künste: das Verfahren, abstrakte und emotionale Inhalte durch Metaphern, Allegorien, Embleme und überhaupt Gleichnisse jeder Art zu versinnlichen. Der spezifische Realismus der Barockoper besteht darin, daß sie die Bildinhalte der Metaphern des Librettos konkret musikalisch darstellt; deshalb ist ihre Realitätsebene im Kern unreal, da sie uns mit Anschaulichkeiten konfrontiert, die etwas

anderes meinen<sup>9</sup>. Ein Beispiel aus "Giulio Cesare" möge das Gesagte erläutern: Nachdem Caesar im 3. Akt der ihm durch Tolomeo gestellten Falle entkommen ist, befreit er Kleopatra. Diese hatte vorher ein deprimiertes Rezitativ gesungen - nun kann sie freudig aufatmen. Das Libretto verwendet die Metapher eines vom Gewitter beschädigten Schiffes, das nun glücklich im Hafen angekommen ist. Die konkrete sinnliche Gestalt der Arie ist die Schilderung eines Gewitters durch Koloraturen, Sprünge, Triller und andere bildhafte Figuren. Hätte der Textdichter eine andere Metapher gewählt, um dieselbe Aussage zu machen - etwa "Genesung nach schwerer Krankheit" -, dann würde an dieser Stelle eine völlig andere Musik erklingen: In keinem der Fälle wird Kleopatras Seelenzustand unmittelbar zum künstlerischen Gegenstand; dieser ist eben das Gewitter.

Die Metapher wird zur faktischen, sinnlichen Substanz der Barockoper; dadurch wird eine direkte Begegnung mit der Gefühlswelt der Personen des Dramas erheblich erschwert.

Die Barockoper ist drittens der m i m e t i s c h e A u s d r u c k d e s R a t i o n a l i s m u s: Sie erscheint in der Operngeschichte als der konsequenteste Versuch, irrationale Bereiche wenigstens tendenziell zu rationalisieren. Die folgenden Schlagworte mögen das Gesagte verdeutlichen: Affekt statt Gefühl - Typus statt Charakter - Situation statt Handlung.

Die Affektenlehre als rationalistische Schematisierung des emotionalen Bereichs läßt den Reichtum des menschlichen Gefühlslebens zu einem Katalog von Gefühls-Modellen erstarrten, welche zudem - wie eben ausgeführt - häufig auch noch stellvertretend durch Metaphern versinnlicht werden. Da die Personen der Opera seria nicht primär als handelnde, sondern als empfindende Menschen dargestellt sind, enthüllt sich ihre Wesenheit als Summe der in ihren Arien dargelegten Affekte. Das Ergebnis ist kein individueller Charakter, sondern ein Typus. Er erleidet keine seelischen Entwicklungen; seine Reaktionen sind sprunghaft und psychologisch selten motivierbar; bezeichnend sind die abrupten Gesinnungswechsel - die sofortige Verliebtheit, die plötzliche Einsicht, der jähe Haß. Ebenso schnell sind die Gefühle wieder wie weggeblasen. Der Librettist erfindet nicht so sehr eine fließende Handlung, in welcher eine Aktion aus der anderen hervorsticht; er schafft vielmehr typische Situationen, in denen Typen typisch reagieren und typischen Affekten in typischer Musik Ausdruck verleihen.

Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß Händel durch seine schöpferische Phantasie und kompositorische Kraft bei der Affektdarstellung im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen zu einer Ausweitung und Bereicherung des Typischen gelangt, zu einer relativen Beseeltheit und Individualisierung seiner Bühnengeschöpfe. Dennoch ist sein Standpunkt grundsätzlich nicht anders als der seiner komponierenden Kollegen: Deshalb kann man beim besten Willen von echten Charakteren bei Händel nicht sprechen.

So erscheinen uns Heutigen die dramatischen Konstellationen der Opera seria häufig als Pseudokonflikte, die zudem zwischen verschiedenen Personen und verschiedenen Opern beliebig und klischeehaft austauschbar sind. Die immanente und permanente rationalistische Schematik läßt echte Spannung kaum aufkommen.

Schließlich die m e d i a l e K o m p o n e n t e - die Opera seria als eine Art Massenmedium ihrer Zeit, durchaus vergleichbar mit der Rolle von Film und Fernsehen in unserer Zeit<sup>10</sup>. Als abendliche Massenunterhaltung stand sie völlig konkurrenzlos da. Voraussetzung war sowohl die leichte Zugänglichkeit als auch die leichte Verständlichkeit. Daß die relativ großen Opernhäuser (jenes in Hannover hatte 1.300 Plätze) in zahlreichen Städten im 18. Jahrhundert jedermann entweder ohne Bezahlung oder für nur geringes Entgelt zugänglich waren, hat Hellmut Christian Wolff schon 1964 nachgewiesen<sup>11</sup>. So war beispielsweise in Wien, Stuttgart, Hannover und Berlin der Eintritt bis

etwa 1780 frei, in Venedig, Hamburg, Paris und London mußten zwar Karten gekauft werden, aber neben den teuren Logen waren auch billige Plätze in großer Zahl zu haben. In London war es üblich, daß die Bediensteten, die vor der Vorstellung ihren Herrschaften die Plätze freihielten, unentgeltlich in den oberen Rängen der Aufführung beiwohnen konnten, in Ausnahmefällen sogar in den Logen. Die Barockoper war also nicht ausschließlich "eine esoterische Kunst dekadenter Aristokraten (... sondern) eine Kunst für das breite Publikum"<sup>12</sup>. In Italien und in Wien hat sich diese Breitenwirkung ja noch bis in unsere Tage erhalten - so gibt es in Wien beispielweise neben den beinahe unerschwinglichen Sitzplätzen allabendlich rund 600 Stehplätze zum Einheitspreis von circa 2 DM. - Um dem breiten Publikum allerdings gefallen zu können, mußte die Oper gewissen Voraussetzungen genügen: so hatte sie etwa Erwartungshaltungen des Publikums zu erfüllen; die Aussagen mußten so bequem rezipierbar sein, daß die Konsumenten eigener intellektueller und emotionaler Bemühungen weitgehend entoben blieben: dies auch ein Grund für die Wiederholbarkeit bekannter und erfolgreicher Stoffe, ähnlich wie bei einer Neuverfilmung. Die formalen und inhaltlichen Anforderungen hatten auch für Ungebildete überschaubar zu bleiben (über die Hintergründe unterrichtete das Soggetto im Textbuch). Wichtig war ferner die Identifizierbarkeit mit den vorgezeigten Bildern und Personen; dabei sind die Traumbilder auf einer für die Menge unerreichbaren Höhe gehalten, wodurch garantiert wird, daß das Interesse nie erlahmen wird. Mit dem Wunsch nach Identifizierbarkeit hängt auch der für Barockoper wie Massenmedien gleich signifikante Starkult zusammen: der Star als Projektion des Wunsches nach Anerkennung der eigenen Leistung. Besonders auffällig ist ferner die Revuehaftigkeit vieler Opern der Händelzeit, die häufig nicht viel mehr waren als eine Aneinanderreihung musikalischer und szenischer Attraktionen, denen Einheitlichkeit und Logik der Handlung oft geopfert wurden. Endlich wäre noch das Abdecken irrationaler Angstgefühle durch die Verwendung von Themenbereichen wie Zauberei, Jenseits, Kriminalität zu nennen.

Was war also die ästhetische Realität der Opera seria für die damaligen Ausführenden und für das damalige Publikum? Beginnen wir gleich mit diesem: Natürlich gab es zu Händels Zeiten echte Kenner und Liebhaber einerseits, und andererseits Menschen, die lediglich aus gesellschaftlichen Rücksichten einer Operaufführung beiwohnten. Den Hauptteil des Publikums indes stellte eine Schicht einfacher Menschen, eine Schicht, die heute nicht im Traum daran dächte, ein Opernhaus zu betreten, und wenn schon, dann allenfalls wegen "Carmen" und nicht wegen "Rodelinda". Für dieses Publikum war eine Opernvorstellung eine echte Volksbelustigung, die 5-6 Stunden dauerte, während der man aß und trank und sich unterhielt; und es war durchaus üblich, dieselbe Oper mehrmals hintereinander zu besuchen. Das Hauptinteresse galt dabei erstrangig den Sänger-Stars, deren Leistung gleichsam unter sportlichen Gesichtspunkten bewertet und erörtert wurde. Der zweite Anziehungspunkt war das Drama selbst in seiner szenischen Verwirklichung: die Bühnenbilder mit den Maschineneffekten, die reichen Kostüme, Entrées und andere, oft von Vorstellung zu Vorstellung wechselnde tänzerische oder gesangliche Einlagen. Die Musik selbst war für das breite Publikum von nachgeordnetem Interesse (wie auch die Namen der Komponisten in Libretti, Zeitungsankündigungen u. dgl. häufig nicht genannt sind). Daß sich die Verhältnisse heute ins Gegenteil verkehrt haben, braucht im Einzelnen nicht ausgeführt werden. Dirigenten und Regisseure - soweit es letztere damals überhaupt gab - spielten eine untergeordnete und dienende Rolle; sie hatten lediglich dafür zu sorgen, daß eine Vorstellung halbwegs reibungslos ablief. Durch die üblichen Einlagen, Änderungen und Umstellungen bekamen die Aufführungen eine starke improvisierte Dimension, die einen Teil der Publikumsspannung ausmachte. Heute versucht ein Dirigent - im besten Fall - Händels Willen zu ergründen und die historisch fern

liegende Musik gleichsam zu rekonstruieren, dieses den Ausführenden beizubringen und dann die weitgehend festgelegte Aufführung zu leiten. Der Regisseur - und die Ausstatter - haben sich vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten in den Mittelpunkt gestellt: Der Regisseur entwickelt ein Regiekonzept, wobei eigene, dem Werk nicht unbedingt immanente inhaltliche Dimensionen und Ideen heute besonders geschätzt sind; er entwickelt Charaktere - die es in der Barockoper nicht gibt - und versucht meistens, ein im modernen Sinn psychologisch geführtes Drama zu inszenieren, wobei ihn die Trennung in Rezitative und Arien, die vielen Da-Capos und andere Eigenheiten der Opera seria in der Regel stören. Die Sänger endlich stellten zu Händels Zeiten vor allem sich selbst und ihren persönlichen virtuosen Gesangsstil dar; sie traten häufig in eigenen Kostümen auf und hatten ein ziemlich großes Mitspracherecht bei der Gestaltung ihrer Rolle, etwa bei der Zusammenstellung der Arienfolge (wogegen sich Händel zu wehren versuchte). Heute möchte ein Sänger mit seinen stimmlichen und schauspielerischen Mitteln eine Rollenfigur verkörpern, d.h. im Idealfall in der Rolle, in der Musik und im Regiekonzept aufgehen. Auch hier haben sich Ziele und Mittel verschoben.

Bleibt noch, abschließend jene Änderungen zu skizzieren, die dem Dirigenten Nikolaus Harnoncourt und dem Regisseur Federik Mirdita bei ihrer Wiener Inszenierung von "Giulio Cesare" offenbar notwendig erschienen waren.

Die Aufführung richtete sich an ein Publikum, das sich aus echten Musikliebhabern und gesellschaftlichen Mitläufern zusammensetzte, vorwiegend sogenannte Bildungsbürger mit Primärinteresse an Händels Musik. Eine mehr als dreistündige Operaufführung mutete man ihnen nicht zu, weshalb zahlreiche Kürzungen - hauptsächlich im 3. Akt - vorgenommen wurden. Diese Kürzungen betrafen vor allem 1. die Nebenrollen, deren insgesamt 18 Arien auf 11 zusammenschmolzen, 2. zahlreiche Rezitative. Durch beide Maßnahmen wurde die Handlung einiger Intrigen befreit: Sie wurde zwar überschaubarer, aber auch spannungsloser - wie ein reguliertes Flußbett. Als Drittes wandte man eine problematische Kürzungsmethode an: Von den insgesamt 24 dargebotenen Da-Capo-Arien waren bei 14 (= 58%) die Da-Capos gestrichen (wurden sie musiziert, dann weitgehend ohne variierte Da-Capo-Auszierungen).

Das Orchester - der Concentus musicus - war auf historischen Instrumenten um historisierende Spielweise und Aufführungspraxis bemüht. Nicht so die Sänger auf der Bühne: Ihre durchgestützte und durchvibrierte moderne Gesangstechnik widersprach der historisierenden Klanglichkeit, die aus dem Orchestergraben tönte. Als besonders gravierender Eingriff muß die Ausführung der Männerpartien Cesare/Sopran und Tolomeo/Alt durch Bariton und Baß gewertet werden. Daß man hier einer sozusagen "naturalistischen" Operaästhetik ein klangliches, gesangliches, satztechnisches und dramenästhetisches Charakteristikum des Originals geopfert hat, befremdet angesichts der bei Harnoncourt üblichen Rigorosität der historisierenden Klangvorstellung und ist ein schweres Indiz dafür, daß man einem heutigen Opernpublikum die künstlichen Personen der Barockoper mit ihren durch andere ästhetische Vorstellungen verfremdeten Stimmlagen nicht vorzusetzen wagte. Der Eintönigkeit der Secco-Rezitative versuchte man durch klangliche Abwechslung entgegenzuwirken: In einem einzigen Rezitativ konnten - entgegen der historischen Praxis - Cembalo, Laute, Harfe und Orgel alternieren, und zwar nach inhaltlichen Gesichtspunkten (Orgel bei ernsten, Harfe bei fröhlichen Aussagen etc.).

Die Bühne bot modernes Illusionstheater, dessen asketische Neoeffekte ein barockes Publikum wahrscheinlich gelangweilt hätten - der Mut zum Spektakel fehlte angesichts des Ernstes, mit dem man glaubte, für ein gebildetes Publikum "hohe" Kunst machen zu müssen. Die Regie brach durch Aktionen während der dadurch gestörten Instrumentalnachspiele in die Arien ein, um die szenische Langeweile zu verkürzen, wodurch andererseits

der so wichtige Applaus nicht möglich war, da der Sänger nicht mehr auf der Bühne weilte. Der statisch eingesetzte Chor sollte wahrscheinlich an Händel als Oratorienmeister erinnern, bedeutet aber ein klangliches und szenisches Mißverständnis: denn bekanntlich gab es in Händels Opera seria keinen Chor, sondern die mit "Coro" bezeichneten Nummern wurden von den Solisten gesungen, und szenisch wäre nur ein bewegtes Bild mit Maschinen und Komparsen die optische Entsprechung zur bewegten Musik, deren Dynamik in seltsamem Kontrast zu der Kargheit des Bühnengeschehens stand.

Das Ergebnis: Für ein modernes Publikum mußte diese Händeloper von vielem entkleidet werden, was unlösbar zur Ästhetik der Opera seria gehört. Für das gebrochene Verhältnis bezeichnend ist allein schon die Kluft zwischen Bühne und Orchestergraben: Alle wesentlichen Abweichungen und Änderungen, Kompromisse und Mißverständnisse betrafen in der Regel die Bühne, auf der versucht wurde, der Opernästhetik unserer Zeit irgendwie gerecht zu werden; das Orchester hingegen tat so, als ob es 1724 wäre.

Nun gibt es ja auch Inszenierungen, die anders sind, mit ausgezierten Da-Capos und Counterertenören, gewiß. Ob aber die Händeloper zu wirklich dauerhaftem Leben erweckt werden kann, muß angesichts der bereits 60jährigen Wiederbelebungs-geschichte bezweifelt werden: Wurden nicht in ihr schon alle nur denkbaren Realisierungsmodelle durchexerziert? Die Opera seria ist uns in ihren wesentlichen Grundzügen fremd geworden und fremd geblieben<sup>13</sup>. Wir bestaunen heute eine historische Kuriosität, wir nehmen beinahe mit Befremden die wie aus einem Füllhorn herausquellenden Herrlichkeiten von Händels Musik zur Kenntnis, an ihnen klammern wir uns fest und versuchen zu vergessen, daß k e i n Theaterereignis stattfindet. Wenn man - wie dies Martin Walser vor kurzem tat<sup>14</sup> - die Brauchbarkeit eines Kunstwerkes für viele Menschen und viele Zeiten als Kriterium gelten läßt, dann kann das Fragezeichen hinter dem Titel dieser Überlegungen auch nach den Bemühungen des Jahres 1985 nicht getilgt werden.

#### Anmerkungen

- 1) Dies äußerte etwa Claus Helmut Drese zuletzt vehement im Beiheft zur Festwoche für Alte Musik, Innsbruck, 1984, S. 56-61 in einem Artikel "Rückbesinnung der Oper. Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geiste des Barocks".
- 2) Premiere: 19.5.1985, Wiederaufführungen am 22., 24., 26., 28. und 30. Mai. Musikalische Leitung: Nikolaus Harnoncourt; Inszenierung: Federik Mirdita; Bühnenbild: Hans Hoffer; Kostüme: Gera Graf; Choreinstudierung: Erwin Ortner; Concentus musicus Wien, Arnold-Schönberg-Chor, Wien. Sänger: Benjamin Luxon (Cesare), Marjana Lipošek (Cornelia), Ann Murray (Sesto), Rudolf Katzböck (Curio), Roberta Alexander (Cleopatra), Roderick Kennedy (Tolomeo), Thomas Hampson (Achilla), Anton Scharinger (Nireno).
- 3) Reinhold Kubik, Händels Rinaldo. Geschichte-Werk-Wirkung, Neuhausen-Stuttgart (1982). Insbesondere der 3. Abschnitt befaßt sich mit der angesprochenen Problematik (S. 180-184, 206-239).
- 4) Hermann Abert, Gesammelte Schriften und Vorträge, hrsg. von Friedrich Blume, Tutzing 1968, S. 244.
- 5) Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig <sup>2</sup>/1792-94, Bd. III, S. 574.

- 6) Reinhard Strohm, Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730), in: Analecta Musicologica 16 I/II, Köln 1976, S. 181-184.
- 7) Willi Flemming, Die Oper. Leipzig 1933 (= Barockdrama Bd. V), S. 58.
- 8) (Christian Gottlieb Krause), Von der musikalischen Poesie, Berlin 1753, S. 288.
- 9) Flemming, a.a.O., S. 42.
- 10) Reinhard Strohm, Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25), S. 11f.
- 11) Hellmut Christian Wolff, Das Opernpublikum der Barockzeit, in: Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag, Kassel etc. 1964, S. 442-452.
- 12) Wolff, a.a.O., S. 452.
- 13) Strohm, a.a.O., S. 17.
- 14) Martin Walser, Vortrag im Herkulesaal der Residenz München am 22.8.1985 (Sendung im ORF am 23.8.1985 um 18.30 Uhr).

Die Aufführungen der Handlесаfаge in Halle und Göttingen sind beispielhaft in ihren Programmen und anderen musikalischen Dokumenten. Ein anderer wichtiger Grundstein der Handlесаfаge, die Schallplattenaufnahmen, wurde durch die ebenfalls erst in den 1980er Jahren erschienenen CD-Editionen von Otto Gosmann (Köln) eine umfassende Diskographie geschaffen, die in fortwährender "Göttinger Handlесаfаge" (Hrsg. von Hans Joachim Marx) erscheint; der erste Band (Opern und Schauspielern) erschien im Jahr 1984. Überhaupt stellt die hier zusammengefasste Katalogarbeit eine wichtige Ergänzung zu anderen Dokumentationen - sowohl hinsichtlich der persönlichen Erfahrungen des Lesers als auch des Profils.

Die CD-Editionen des Lesers verpflichten zu wollen, sei dies beabsichtigt, das von einigen Jahren der Handlесаfаge (bisher) der bekannteste von Handlесаfаge auslaufend und auf die Handlесаfаge verteilt ist, und das sich hierin in der jüngsten Vergangenheit offenbar wenig geändert hat. Mit Sicherheit ist die Verteilung der Werke auf die Schallplatte der letzten durch Ausgaben - und andere Aufführungen - voran. Es bleibt zu hoffen, daß das Handb. 1985 hier Einblicke in die Bedeutung bringt, und das verteilte internationale Zusammenarbeit dazu verhilft, daß diese nur allen weiteren Eibe auch an alle weitergegeben werden können.

Otto Gosmann / Göttinger Musik: vier Bände  
 1. Band: 1982  
 2. Band: 1983  
 3. Band: 1984  
 4. Band: 1985

KATALOG HANDLЕСAFAGE OPERN UND DRAMEN 1982-85

Die folgende Liste, zusammengefaßt nach Vorlauf der Produktion, berücksichtigt nur Aufführungen die in den Jahren 1982-85 fast geplant waren und vor September 1985 stattgefunden haben. Sie dürfte somit einen guten Stand bezeugen, was in verschiedenen Ländern, die im Juli 1985 für die Handlесаfаge aufgeführt werden sollten. Die Handlесаfаge selbst zu ziehen (wie im Vergleich mit hier gegebenen Listen) könnte eine folgende Aufgabe Komplexer Verhältnisse sein. Die Verteilung wurde aus zwei unabhängig vorbereiteten Listen von Otto Gosmann und Anthony Hicks konzipiert und dabei unwesentlich geändert.