von Oratorium in: Günther Massenkeil, Das Oratorium, Köln 1970 (= Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 37), S. 7: Oratorium ist "die zu außerliturgischer und nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines meist umfangreichen geistlichen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist".

31) Ausnahmen: "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" (1708; Testo, zweiteilig); "Israel in Egypt" (1739; Testo, zweiteilig); "Messiah" (1741/42; undramatisch); "Occasional Oratorio" (1746; Testo, dreiteilig; Mischform in der "La Resurrezione" entgegengesetzten Richtung).

32) Vgl. Arntrud Kurzhals-Reuter, Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys, Tutzing 1978 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. XII).

33) Dieses Prinzip ist im zweiten Teil des Oratoriums nicht konsequent beibehalten worden; vgl. Kurzhals-Reuter, a.a.O.

Andrew D. McCredie:

DIE FRÜHEN BEARBEITUNGEN VON HÄNDELS OPERN FÜR HAMBURG UND BRAUNSCHWEIG

mit besonderer Berücksichtigung der textkritischen Geschichte von "Riccardo Primo"

Im Laufe des letzten Vieteljahrhunderts wurde die historische Musikwissenschaft Zeuge, wie zwei verschiedenartige, doch sich gegenseitig ergänzende Strömungen der philologischen Forschung miteinander verschmolzen und sich weiter entwickelten. Die erste, allgemein als Entstehungsgeschichte bekannt, befaßt sich mit den einzelnen Wachstumsstadien eines Werkes, von der ursprünglichen Textwahl, den ersten Entwürfen, Korrekturen, Streichungen und Arbeitspartituren bis hin zu der endgültigen Fassung des Originals. Die zweite, die Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte, beschäftigt sich mit der weiteren Geschichte des Musikstücks, den später vorgenommenen Korrekturen, der Übersetzung und Bearbeitung für spätere Aufführungen, den beharrlich immer wieder auftauchenden Nachahmungen aller Art, der Bedeutung des Werkes als Quelle für thematische Anleihen und seiner Rezeption bei der Kritik. In diesen Bereich fällt auch die Frage, ob das Werk mit den vorherrschenden Normen des Genres und der Zeitepoche übereinstimmte, ob es davon abwich oder ihnen etwa gar widersprach...[1]

In der beträchtlichen Fülle von neueren wissenschaftlichen Publikationen über das Werk Händels gibt es einen Bereich, in dem die Probleme der Entstehungs- und der Rezeptionsgeschichte gelegentlich auf faszinierende Weise miteinander verwoben sind: Ich meine die frühen Aufführungen von Händels "Londoner" Opern in Landessprache wie auch in ihren gemischtsprachigen Fassungen für das kommerzielle Publikum des Hamburger Theaters am Gänsemarkt und für die Zuhörerschaft der Großherzoglichen Hofoper in Braunschweig sowie der entsprechenden Bühnen in Wolfenbüttel und Salzthal[2].

Bei all diesen Bühnen erwachte das Interesse an einer Aufführung von Händels Opern schon sehr früh. Vier von Händels fünf ersten Opern, "Almira" (1705), "Nero" (1705), "Der beglückte Florindo" und "Die verwandelte Daphne" (beide aus dem Jahr 1708) wurden für die im Hamburger Theater am Gänsemarkt bevorzugten gemischtsprachigen Aufführungen geschrieben. Den beiden ersterwähnten Opern lagen Libretti von Friedrich C. Feustking zugrunde, den beiden letzteren Stoffe von Heinrich Hinsch[3]. Die eigentlichen hamburgi-

schen Opernbearbeitungen haben eine lange Geschichte, die sich über fünfzehn Werke - von "Rinaldo" (1715) bis zu "Rodelinda" (1734) - erstreckt. Eine Reihe von literarischen Bearbeitern und Übersetzern lieferten deutsche Versionen der Rezitative und einiger Ariosi und fügten, je nach Oper verschieden, deutsche Arien, Ensembles und Chöre mit neuen Szenen und Charakteren hinzu. Die Textdichter, die man sich für diese neuen deutschen Libretti und Umarbeitungen holte, waren für gewöhnlich literarische Persönlichkeiten der hamburgischen Musikbühne. Zu den bekannten Namen gehörten Feind, Beccau, Mattheson, Lediard, Glauch und Wend. In Braunschweig erstreckte sich die Geschichte der Bearbeitungen, beginnend gegen Ende des Jahres 1723 mit einer Aufführung von "Ottone", auf insgesamt zwölf Opern. Davon waren sieben bearbeitet und ins Deutsche übersetzt, die fünf übrigen in italienischer Sprache belassen und auch so aufgeführt. Das war in etwa der Rahmen der Modifikationen in den zwei Jahrzehnten zwischen "Ottone" und "Berenice, Königin von Egypten" im Jahr 1743. Zur Zeit der letzten drei Aufführungen in Braunschweig, "Alcina" im Jahr 1735, "Justinus" im Jahr 1741 und der eben erwähnten "Berenice" hatte das Hamburger Theater am Gänsemarkt aufgehört, Opern zu inszenieren und bot verschiedenen Theatertruppen, wie beispielsweise der der Neuberin, langfristige Aufführungsmöglichkeiten[4].

Die Tabellen im Anhang spiegeln eine Chronologie und andere Einzelheiten zur frühen Operntradition Händels wider - einer Tradition, die in Hamburg, Braunschweig und den dazugehörigen Bühnen ihren Anfang nahm. Es läßt sich jedoch daraus auch eine Reihe von bemerkenswerten Unterschieden ablesen, in denen die deutschen Bearbeitungen für Hamburg von denen für die Braunschweiger Bühnen abweichen. Das Libretto ist in jedem Fall Ausdruck der Vorliebe für gemischtsprachige Aufführungen, bei denen die Rezitative in die Landessprache des Publikums übersetzt, die Arien und die Musikpartien hingegen italienisch belassen wurden. In Hamburg waren genaue Angaben zur Person des Textdichters üblich, in Braunschweig bleibt er zumeist anonym, auch wenn die Texte in einigen Fällen dem Kapellmeister und Opernkomponisten Georg Caspar Schürmann zugeschrieben werden[5]. Man hat behauptet, jedes der beiden Theater habe seinen ganz eigenen Stil mit dem Ziel, eine spezifisch deutsche Barockoper besonderer Prägung zu schaffen, verfolgt. So war es in Hamburg üblich, mehr und mehr Arien in italienischer Sprache in die ansonsten deutschen Opern einzubauen. Der Braunschweiger Opernkapellmeister hingegen schreibt in einem Brief vom 11. März 1726 an Johann Friedrich von Uffenbach: "Die Opera anlangend, so machen wir die teutschen Opern pur teutsch, wann wir aber etliche Mahl italienische Opern ins teutsche übersetzet, so haben wir wohl die Arien mehrenteils italienisch gelassen, wir machen zuweilen lustige Partien hinein, zuweilen nicht, wie sichs denn schicken will. Ballette haben wir ordinair nach dem ersten und zweiten Akt eins"[6]. Im Hinblick auf den Spielplan erwähnt Schürmann in einem anderen Brief vom 3. Juli 1727, daß man für die jährlich stattfindenden Festspiele üblicherweise zwei deutsche Opern und eine italienische Oper neu inszenierte. Bei der Textvorlage achtete man sorgfältig auf die Auswahl von deutschen historischen Themen mit möglichst stark ausgeprägtem Lokalkolorit. Ein weiterer Aspekt in der Rezeption von Händels Opern in Braunschweig ist Schürmanns Überarbeitung seiner frühen Oper "Porsenna" (1718) unter dem Titel "Clelia" (1730). Die Handlung ist nahezu identisch mit der von "Muzio Scevola". In dieser Partitur verwendete Schürmann vier Arien von Graun, sieben Arien und ein Duett aus Händels "Teseo" (1713) und ein weiteres Duett aus "Rodelinda" (1725). Alle Texte wurden dabei ins Deutsche übertragen. Trotz Schürmanns beachtlicher Bemühungen als Übersetzer und Bearbeiter von Texten, oder auch als musikalischer Entleiher, brachten die Veränderungen nicht so durchgreifende Neuerungen wie dies bei den hamburgischen Opern der Fall war. Das bemerkenswerteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist "Der

mißlungene Brautwechsel oder Richardus I König von England".

Der Verfasser dieser Zeilen hatte vor etwa fünfundzwanzig Jahren zum ersten Mal Gelegenheit, die Partitur der Hamburger Bearbeitung von Händels "Riccardo Primo" zu studieren, die in der Oxenstierna-Sammlung, einem Teilbestand der Bibliothek der Königlich-Schwedischen Musikakademie, aufbewahrt wird[7]. Die Oxenstierna-Sammlung geht auf die Bemühungen des schwedischen Hofdiplomaten Gustav Graf Oxenstierna zurück, der diese Partitur zusammen mit anderen musikalischen Kostbarkeiten von einer seiner diplomatischen Missionen mit nach Hause nach Schweden gebracht hatte. Seine Sammlung ging 1859/60 in den Besitz der Königlich-Schwedischen Musikakademie über. Ursprünglich hatte man das Manuskript Reinhard Keiser zugeschrieben, ein Fehler, der korrigiert werden konnte, nachdem es dem Verfasser dieser Zeilen gelungen war, das Manuskript textlich und musikalisch einwandfrei als Wends und Telemanns Bearbeitung von Händels "Riccardo Primo" für die Februar-Aufführungen des Jahres 1729 am Hamburger Theater am Gänsemarkt zu identifizieren.

In jüngerer Zeit ist es durch Forschungen von Winton Dean und Merrill Knapp möglich geworden, eine genaue Aufstellung der Quellen des "Riccardo Primo" vor den ersten deutschen Versionen zu machen[8]. Die Genealogie des Libretto hat sich im wesentlichen als Ergebnis vergleichender Studien des Hamburger Textes mit den Texten und Analysen dreier anderer Quellen der Paolo Rolli/Händel Editionen herauskristallisiert und ist Merrill Knapp zuzuschreiben[9]. Knapps bemerkenswerter Abhandlung "The Autograph of Handel's 'Riccardo Primo'" gingen vergleichende Studien des Manuskripts von Händels "Riccardo Primo", der Partitur in der Chrysander-Sammlung und der gedruckten Version der Händel-Gesellschaft voraus. Während die Hamburger Partitur und die Version der Händel-Gesellschaft bis auf den dritten Akt fast identisch sind, war es auch bekannt, daß das Manuskript sowohl ein Großteil der Musik enthält als auch drei Textschichten, die auf Grund von Knapps Nachforschungen die Geschichte der Version zu ergeben scheinen, aus der Wend das den Hamburger Aufführungen von 1729 zugrunde liegende Libretto schuf. Knapps Analysen erhellten die Themenbehandlung, aus der Paolo Rolli das Szenario und das Argumento seiner beiden Libretti formte. Die Textvorlage war das Briani zugeschriebene Libretto, das zur Musik von Antonio Lotti im Herbst des Jahres 1710 als Oper mit dem Titel "Isacio Tiranno" in Venedig zur Aufführung kam[10]. Das "Argomento" von "Isacio Tiranno" handelt von Isacius Comenus, einem Prinzen, der vom Kaiser als Gouverneur auf die Insel Zypern entsandt wird, die er schließlich als Diktator beherrscht. Sein Erfolg hat ihn zu einem Tyrannen gemacht, der eine Gruppe von englischen Schiffen in Gewahrsam nimmt, die auf Kreuzzugfahrt an seinen Küsten gestrandet waren. An Bord eines der Schiffe befindet sich Berengaria, Prinzessin von Navarra. Sie ist mit Richard dem Ersten verlobt, dessen Schiff in dem Sturm von den anderen getrennt worden war. Als Richard schließlich doch noch in Zypern landet, verlangt er von Isacius Rechenschaft über den Verbleib der Damen. Da Isacius eine überhebliche Haltung an den Tag legt, greifen Richards Truppen Isacius' Heer an und befreien Berengaria und ihre Zofen. Der geschlagene Isacius schickt seine Tochter, um Gnade zu erwirken. Richard kommt dem Ersuchen nach und heiratet Berengaria in Limisso.

Aus dem "Argomento" schuf Briani ein Libretto, in dem Berengaria in Costanza umbenannt wurde. Eine Gestalt namens "Berardo" kommt als Costanzas Vetter und Vormund hinzu, Corrado (eine Figur, die in Rolli/Händel 2 fehlt) wird zu Richardus' Verbündetem, Oronte, Prinz von Syrien, ist zu Anfang ein Verbündeter von Isacius. Briani bringt nun in seinem Originallibretto die Handlung in Gang, indem diese Personen als Liebhaber und angebliche, opportunistische Freier für entsprechende Verwirrungen und Verwicklungen sorgen. Die Angelegenheit kommt ins Rollen, nachdem die Schiffbrüchigen Costanza und

Berardo die Bekanntschaft von Isacio, Oronte und Pulcheria machen. Die beiden geben sich als Doride und Narsete, Gefolgsleute von Riccardo, aus, und Isacio verliebt sich in Doride-Costanza. Als Riccardo und Corrado zu Ohren kommt, daß Berardo und Costanza sich in der Gewalt des Tyrannen befinden, beschließen sie, Isacios Festung zu stürmen. Unterdessen versucht sich Oronte, der ebenfalls von Costanzas Schönheit gefangen genommen ist, an Isacios Hof an Costanza heranzumachen. Dabei wird er heimlich von Pulcheria beobachtet. Isacios eigenes Werben um Costanza wird von der Nachricht des bevorstehenden Überfalls von Riccardos Truppen und der Forderung, Costanza freizugeben, jäh unterbrochen. Erst jetzt wird das Pseudonym Dorides gelüftet und die wahre Identität preisgegeben.

Im zweiten Akt versucht Isacio ein zweifaches Täuschungsmanöver. Er verspricht Costanza, sie werde schon bald mit Riccardo zusammentreffen. Gleichzeitig will er Pulcheria (statt Costanza) zu Riccardo schicken, der seine Verlobte noch nicht kennt. Berardo, der von diesem Vorhaben erfährt, berichtet Costanza und Oronte davon, die dem perfiden Isacio Rache schwören. Das Täuschungsmanöver nimmt so lange seinen Lauf, bis Oronte das vertraute Treffen von Riccardo und Pulcheria stört, indem er ihre wahre Identität enthüllt. Pulcheria bietet sich als Geisel für Costanza an, und Oronte stellt sich ganz auf Riccardos-Seite.

Im dritten Akt weist die verzweifelte Costanza weitere Annäherungsversuche Isacios zurück. Dieser erfährt in einem Brief von Pulcheria, daß sein Täuschungsmanöver aufgedeckt worden ist, Oronte sich auf Riccardos Seite geschlagen hätte und sie selbst in unmittelbarer Gefahr sei, wenn sie nicht zu Riccardo zurückkehre. Isacio sucht eine militärische Lösung des Konflikts, Pulcheria will vergeblich von der Hand Orontes sterben. In der folgenden militärischen Auseinandersetzung wird Isacio geschlagen und gefangengenommen. Costanza wird gerettet. Sie will den Tod Isacios, doch gelingt es Pulcheria, für ihn Gnade zu erwirken. In einer Atmosphäre allgemeinen Wohlwollens finden die Liebenden zueinander.

Aus diesem Szenario schuf Paolo Rolli zwei Libretti. Das zweite diente eindeutig als Grundlage des Librettos, das Christoph Gottlieb Wend für Hamburg schrieb. Wend, der von 1700-1745 lebte und Textbearbeiter von "Admetus", "Poro", "Partenope" und "Rodelinda" war, schuf in seiner Hamburger Zeit zwölf solcher Librettobearbeitungen. Die Vorworte zu diesen, wie beispielsweise zu Telemanns "Emma und Eginard" (1728) und zum Prolog "Die aus Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Oper", gaben ihm die Möglichkeit, seiner persönlichen Vorstellung von Opernästhetik Ausdruck zu verleihen. Seiner Meinung nach durfte die Oper jedes Thema nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten mit all ihren dichterischen und bühnenmäßigen Freiheiten behandeln[11]. Die Oper war für ihn eine für Unterhaltung geradezu prädestinierte Theaterform, die sich derartige Situationen, Intrigen und Charaktere durchaus erlauben konnte, sofern es nur zur Unterhaltung des Publikums gereichte. So kam es, daß Wend sinnenhaftige Verführungskünste in den Vordergrund stellte und sich dabei herzlich wenig um gängige Moralvorstellungen scherte - eine Einstellung, die auch von Barthold Feind und Johann Philipp Praetorius geteilt wurde.

Werfen wir nun einmal einen Blick auf die Bezichung von Wends Libretto zu dessen Vorgängern. Bei den Dramatis Personae tauchen einige Namen aus dem ursprünglichen Argomento für Brianis Text wieder auf. So ersetzt der Name Berengera wieder den Namen Costanza, obgleich die Verbindung zu letzterer im ersten Akt im Pseudonym Doride statt der Costantia aufrechterhalten ist. Berardo taucht als Philippus auf, Pulcheria als Formosa, und statt italienischer Gegenstücke haben wir jetzt die germano-latinisierten Namen Richardus, Isacius und Orontes. Die Figur des Corrado fehlte bereits in

Rolli/Händel II. In dieser Beziehung gibt es eine Übereinstimmung mit der gedruckten Edition der Händel-Gesellschaft von 1877, in der diese Figur auch nicht vorkommt. Wends persönliche Vorstellung von Opernästhetik ist zumindest eine teilweise Erklärung für zwei neue, komisch-ironische Figuren, nämlich Gelasius, "ein alter Philosophus von der Stoichen Secte, des Isacii ehemaliger Praeceptor" und Murmilla, "der Formosa gewesene Säugamme". Die Aufgabe dieser beiden Charaktere bestand einerseits in einem "comic relief", andererseits sollte sich die Persönlichkeit des Isacius durch die Einführung dieser Figuren noch stärker von den übrigen absetzen, ein Kunstgriff, der zweifellos auf Shakespeare zurückgeht.

Im Vorwort zu dem Libretto faßt Wend seine eigenen Vorstellungen so zusammen: "Die übrigen Umstände finden sich in dem Singspiele selber und die hinzugefügte comische Untermischung wird der geneigte Leser sich desto weniger misfallen lassen, weil dergleichen Abwechslung nicht nur zur Mode, sondern auch fast zur Nothwendigkeit geworden ist, womit man sich zugleich zu dessen beständiger Erwogenheit empfiehlet und sich einer frequenten Gegenwart getrösten will"[12].

Die sechs komischen Szenen mit Gelasius und Murmilla haben bei Wend mehr Bedeutung als nur den Konflikt in dem üblichen komischen Nebenspiel von anderer Seite zu beleuchten. Die beiden Charaktere dienen auch dazu, die Gestalt der Formosa von einem anderen Blickwinkel zu sehen. Die kurze Begegnung von Isacius und Gelasius (II, 9) legt Zeugnis ab von der Verachtung, die der alternde Philosoph für die Motive und das irrationale Verhalten des Tyrannen empfindet, der seine zynische Meinung über die Staatskunst in einer deutschen Arie kundtut: "Die Staatskunst wirfft die Sittenlehre als ein schulsächsisch Bauwerck um"[13]. Damit verleiht er seiner Bereitschaft Ausdruck, die Moral dem politischen Ehrgeiz und der Zweckdienlichkeit zu opfern. Einige der anderen Arien und vornehmlich die beiden Duette von Gelasius und Murmilla haben die Gegensätzlichkeit der Persönlichkeit und die Unausweichlichkeit des Konflikts zum Thema. Insgesamt haben die sechs Szenen (I/8, 9, 10, II/9, 10 und III/10) zehn Musiknummern (acht Arien und Duette, all da Capo).

Das Gefühl des Unbehagens und der Unsicherheit sowie der Verzweiflung ob der unabdingbaren Schwäche des menschlichen Bewußtseins findet seinen musikalischen Ausdruck in Telemanns Verwendung für die Molltonart - c-Moll, C-Dur, g-Moll und e-Moll - bei Gelasius' Arien. Murmillas drei Arien sind in g-Moll, F- und C-Dur, während die beiden Gelasius-Murmilla Duette in F-Dur sind und damit enden, daß der dramatische Status Quo des getrennten Daseins aufrechterhalten bleibt. Im letzten Duett beschließt jeder der beiden, seinen eigenen Weg zu gehen. Die Differenzierung in der Tonart, wie sie eine hermeneutische Analyse in Einklang mit wiederholten Anwendungen der Affekten Kunstgriffe sieht - Reinhard Gerlach hat 1970 eine solche hermeneutische Analyse von "Riccardo Primo" erstellt[14] - spiegelt Gelasius' Herausforderung an die Tyrannei Isacius', "Ich will die Wahrheit geigen" (C-Dur), den Wunsch nach Rache (g-Moll), "Halt ein und laßt mich gehen", Verzweiflung und Unglück (c-Moll) "Ey, ey thut man das noch", wider. Wend und Telemann bringen noch vier weitere Nummern, alle mit deutschen Texten, in die Oper ein. Da ist für Philippus "Weine nur, gekränkte Seele" (D-Dur) (I/1), "In den Schlaff der Sicherheit" (mit B-Vorzeichen) (II/12), das Duett Berengera und Phillipus "Genug, genug geklaget" (F-Dur) (III/8) und das Bauernlied mit Chor "Frisch, ihr lieben Cameraden" (C-Dur) (I/3).

Abgesehen von diesen beigefügten Arien, Duetten, Chören und Tänzen oder Orchestersätzen von Telemann stimmen die übrigen Arien mit Ausnahme von Berengaras "Torrente cresciuto" (II/2) in Plazierung und Ausführung mit denen in Rolli/Händel II und mit denen der Edition der Händel-Gesellschaft überein.

Eine vergleichende Untersuchung der Arientexte im Briani/Lotti "Isacio Tiranno", der beiden Rolli/Händel Versionen mit den abweichenden deutschen Hamburger und Braunschweiger Fassungen fördert eine Reihe von Kategorien oder Stationen im Überlieferungsprozeß zutage.

1. Arien mit Texten aus dem "Isacio Tiranno" von Briani/Lotti, die in allen vier späteren Libretti beibehalten wurden. Im ersten Akt finden sich die meisten dieser Arien, z.B. "Se peri l'amato bene" (I/1), "Vado per ubidritti" (I/2), "Bella teco non ho" (Hamburg I/5, Braunschweig I/4) und "Lascia la pace a l'alma" (Hamburg I/6, Braunschweig I/5).
2. Arien, deren Texte aus der ersten Version von Rolli/Händel stammen. Zum Beispiel kommt Isacius' Arie in Braunschweig III/5 "Dell Cielo e del Abisso" der Rolli/Händel I Version "Del coelo nell abisso" (III/1) sehr nahe.
3. Arien, deren Texte nicht über die zweite Rolli/Händel Fassung hinaus zurückverfolgt werden konnten.
4. Mann kann sicherlich davon ausgehen, daß die zweite Rolli/Händel Fassung üblicherweise der Ausgangspunkt für die beiden deutschsprachigen Fassungen war, von denen die braunschweigische sich enger an das italienische Vorbild anlehnt als die hamburgische[15]. Die Abweichungen zeigen sich nicht nur in den zusätzlichen Szenen, die Gelasius und Murmilla zugestanden werden und in weiteren Arien für Philippus und Isacius. Auch in anderen Bereichen, wie beispielsweise im Aufbau, in der Namensgebung der Dramatis Personae und besonders in der Auswahl einiger italienischer Arien stellen wir erhebliche Unterschiede zwischen der Hamburger und der Braunschweiger Fassung fest[16]. Zu den italienischen Arien, die in der Braunschweiger Version, nicht jedoch in der Hamburger Fassung auftauchen, zählen Isacius "Prove sono di grandezza" (Braunschweig I/6) und Berengarias "Di notte de Pellegrino" (Braunschweig II/2), die in Hamburg durch das wahrscheinlich aus der Feder Telemanns stammende "Torrente cresciuto" ersetzt wurde. Der Text "Quell innocente afflito core" (Braunschweig II/5) wird Orontes zugedacht, während er in der Hamburger Fassung (III/2) von Formosa dargebracht wird. Berardos Arie (III/5) "Benche stringa la spada rubella" kommt in der Hamburger Version nicht vor, Formosas Arie aus der Hamburger Fassung (II/11) hingegen fehlt im Braunschweiger Libretto. Ein interessanter Unterschied im Text besteht bei Isacius' Arie "Dell Cielo e del Abisso" (Braunschweig III/5) wie auch bei Rolli/Händel I, wo anders als bei Hamburg (III/4) der Text von Rolli/Händel II "Nell mondo 'nell Abisso" verwendet wird. Schließlich ist auch noch ein Unterschied bei den letzten Coro-Sätzen erwähnenswert, vor allem das Hamburger Ensemble (III/11) "La Memoria di Tormenti" und der deutsche Chor der Braunschweiger Fassung "Was bisher hat uns gekränket".

Während sich also bei den frühen Aufführungen von Händels Opern im norddeutschen Raum eine Vorliebe für gemischtsprachige Libretti mit Rezitativen in der Landessprache herauskristallisierte, deutete eine Untersuchung der deutschen "Richardus"-Fassungen darauf hin, daß der Bogen der textlichen, szenographischen und musikalischen Varianten mindestens genauso groß war wie bei den beiden Rolli-Fassungen von "Riccardo Primo" selbst.

Anmerkungen

1) Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, passim.

2) Stephan Stompor, Die deutschen Aufführungen von Opern Händels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Händel-Jb. 24 (1978), S. 31f.

3) Helmut Christian Wolff, Die Barockoper in Hamburg I, Wolfenbüttel 1957, S. 240f., S. 338f. Wolff spricht von einem expressiveren Stil in Telemanns Bearbeitung von "Ottone" mit größeren melodischen Sprüngen als in Händels italienischen Rezitativen.

4) Stompor, a.a.O., S. 80.

5) Gustav Friedrich Schmidt, Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Kaspar Schürmanns, Regensburg 1933, 2 Bde., I, S. 69; Renate Brockpähler, Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Die Schaubühne (= Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte Bd. 62), Emsdetten 1964, S. 193f., S. 84f.

6) Schmidt, a.a.O., S. 92; Stompor, a.a.O., S. 81.

7) Manuskript Partitur in der Bibliothek der Kungl. Musikaliska Akademin Stockholm von Andrew D. McCredie: Die Hamburger Fassung von Händels "Riccardo Primo", Göttinger Händel-Tage 1960 (Göttingen 1960), S. 26-29.

8) Winton Dean, Handel's "Riccardo Primo", Musical Times cv (1964), S. 498. Emilia Dahnk-Bacoffio, Handel's "Riccardo Primo" in Deutschland, in: 50 Jahre Göttinger Händel-Festspiele hrsg. von Walter Meyerhoff, Kassel 1970, S. 150; Reinhard Gerlach und Emilia Dahnk-Baroffio, Über Georg Friedrich Händels Oper "Riccardo I", in: Festschrift der Göttinger Händel-Festspiele, Göttingen 1970, S. 75.

9) J. Merrill Knapp, The Autograph of Handel's "Riccardo Primo", in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, hrsg. von Robert Marshall, Kassel 1974, S. 331-358.

10) Ebda., S. 336f.

11) Gloria Flaherty, Opera in the Development of German Critical Thought, Princeton N.J. 1978, S. 71-72.

12) Christoph Gottlieb Wend, Vorbericht zur Oper "Der Mißlungene Braut Wechsel oder Richard I. König von England", Libretto, Sammlung Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek.

13) Marxistisch orientierte Wissenschaftler interpretieren in diese Szenen soziale und politische Kritik hinein; vgl. Stompor, a.a.O., S. 78.

14) Reinhard Gerlach, a.a.O., S. 76.

15) Der Braunschweiger Titel lautet: "Richardus, genannt des Löwen-Herz, König in Engelland in einer OPERA vorgestellet auf dem großen Braunschweigischen Theatro in der Winter-Messe 1729", Libretto, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Textbuch 216.

16) Es gibt sechs Charaktere: Richardus, Berardo, Isacius, Berengaria, Pulcheria, Orontes. Die Pseudonyme für Berengaria und Berardo sind dieselben wie die für Berengera und Philippus in der Hamburger Fassung. Da die Braunschweiger Fassung komischen Szenen sehr wenig Bedeutung beimißt, ist sie auffallend anders als die für Hamburg bearbeitete Version. Der Aufbau des Librettos ist folgendermaßen: Akt I - 6 Szenen, Akt II - 10 Szenen, Akt III - 11 Szenen.

CORROBORATION OF LIBRETTO (C.G. WEND) AND MANUSCRIPT SCORE (G.F. HÄNDEL ADAPT G.P. TELEMANN) OF "DER MISSLUNGENE BRAUT-WECHSEL ODER RICHARDUS I KÖNIG VON ENGLAND" (HAMBURG, 1729)

Stelle im dramatischen Aufbau	[Character] Drammatis Persona	Text	Arientyp	Sprache	Tonart	Instrumentation (Schlüsselung)	Taktart	Tempo
1.1	Berengera	"Weine nur, gekränckte Seele"	da Capo	Deutsch	D	2 Fl, V1, V2 F4 (G2 G2 G2 T4) (no continuo in vocal sections) and in ritornelli	3/8	
1.1	Berengera	"Se peri l'amato bene"	da Capo	Ital	c moll	2 V, Bc, (G2 G2 F4)	3/4	Larghetto
1.2	Formosa	"Vado per ubidritti"	da Capo dal segno	Ital	A dur	unisoni Bc	4/4	Allegro
1.2	Orontes	"V'adoro o luci belle"	da Capo	Ital	G dur	G2 Flauti G2 Violin F4	C	(Allegro?)
1.3	Bauer und chor	"Frisch ihr lieben Cameraden Lacht bey anderer Leute Schaden"	da Capo	Deutsch	C dur	Vn C2 C3 F4 with violas	C	(?)
		Entrée	:12: :16:	-	C dur	Violin 2 alla	C	(?)
1.4	Richardus	"Cessata e la procella"	da Capo	Ital	B dur	G2 G2 C3 F4	C	Andante
1.5	Formosa	"Bella, teco non ó "	da Capo	Ital	G dur	G2 C3 F4	3/8	Andante
1.6	Berengera	"Lascia la pace all'alma"	da Capo	Ital	g moll	G2 G2 C3 F4	3/8	Allegro
1.8	Gelasius	"Ey! Ey! thut man das noch"	da Capo	Deutsch	c moll	G2 G2 C3 F4	C	?
1.9	Murmilla	"Kein Wunder ist, dass ich mich kranke"	da Capo	Deutsch	g moll	G2 (min) C3 F4	3/8	Moderato
1.9	Gelasius Murmilla	"Du Schlagbaum vor die Liebe" "Du ausgetreugte Rübe"	Duett da Capo	Deutsch	F dur	G2 G2 C3 F4	C	(?)
11.10	Richardus	"Agitata da fiere Tempeste"	da Capo	Ital	C dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
11.1	Berengera	"Se m'e contrario il cielo" "Ist mir die Himmel selbst entgegen Was soll ich wohl für Hoffnung hegen, da ich so viel erdulden muss"	Recit. accomp.	Deutsch	A-E	cont.	C	?
11.1	Philippus	"Dell' empia frode il velo"	da Capo	Ital	B dur	G2 (unison) C3 F4	6/8	?
11.2	Isacius	"Torrente cresciuto Per torbida piena"	da Capo	Ital	E dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
11.3	Isacius	"Ti vedro regnar su'l trono"	da Capo	Ital	g moll	G2 G2 C3 F4	C	?
11.3	Formosa	"Quel Gelsomino, che imperla il prato"	da Capo	Ital	F dur	G2 (unison) F4	C	Allegro
11.4	Berengera	"Caro, vieni a me"	da Capo	Ital	A	G2 (unison) F4	3/8	Andante
11.5	Richardus	"Quanto tarda il caro bene, le mie pene"	-	Ital	D	cont. aria	C	Largo
11.6	Formosa	"A i guardi tuoi"	da Capo	Ital	E	C2 C3 F4	3/8	Allegro
11.6	Richardus	"O vendicarmi/Sapro con l'armi"	da Capo	Ital	D	G2 (unison) F4	C	Vivace
11.6	Orontes	"Dall'onor di giuste imprese"	da Capo	Ital	G	G2 G2 (corni) G2 G2 (V.Oboe)F4	3/8	Andante
11.8	Richardus	"Nube che il sole adombra"	da Capo	Ital	F	G2 (unison) F4	3/4	Allegro
11.9	Gelasius	"Ich will die Wahrheit geigen"	da Capo	Deutsch	C	G2 (V.ob.) G2 (V.ob.) C3 F4	C	?
11.9	Isacius	"Die Staats-Kunst wirfft die Zitten-Lehre"	da Capo	Deutsch	B dur	G2 (unison) C3 F4	3/8	Allegro
11.9	Gelasius	"Halt ein/: und lasst mich gehen"	da Capo	Deutsch	g moll	G2 (unison) C3 F4	C	?
11.10	Murmilla	"Man kann den Stockfisch nicht geniessen"	da Capo	Deutsch	F dur	G2 (unison) C3 F4	C	?
11.11	Berengera	"Si m'e contrario il cielo"	Recit Arioso	Deutsch	d moll - E	Cont.	12/8	Largo
11.11	Formosa	"D'aquila altera"	da Capo	Ital	a moll	G2 (unison) C3 F4	C	Allegro
11.11	Richardus Berengera	"T'amo si sarai tu quella" "T'amo si e pui m'appaga"	Duett da Capo	Ital	E dur	G2 (unison) C3 F4	C	Adagio
11.12	Philippus	"In den Schlaff der Sicherheit"	da Capo	Deutsch	Es dur	G2 (ob.V) G2 (Ob.V1) C3 F4	3/4	?

Stelle im dramatischen Aufbau	[Character] Drammatis Persona	Text	Arientyp	Sprache	Tonart	Instrumentation (Schusselsystem)	Taktart	Tempo
111.1	Orontes	"Per mia vendetta	da Capo	Ital	a moll	G2 (unison)F4	C	?
111.1	Richardus	"All'onor delle procelle"	da Capo	Ital	C dur	G2 G2 C3 F4	C	Allegro
111.2	Formosa	"Quell innocente, Afflito core"	da Capo	Ital	F	G2 (V1.Ob) G2 (V2.Ob) C3 Va F4	C	Andante
111.4	Isacius	"Nel mondo o nell'abisso jo non pavento pavento"	da Capo	Ital	c moll	G2 (V1.Ob) G2 (V1.Ob) C3 F4	C	Allegro
111.4	Berengera	"Bacia per me la mano"	da Capo	Ital	f moll	G2 (V1)G2(V2) C3 F4	C	Largo e Piano
111.5	Richardus	"A Terrato il muro cada"		Ital	F dur	G2 (Corn 1) G2 (Corn 2) G2 (Cl.Ob) G2 (V2.Ob) C3 F4	12/8	?
111.8	Philippus	"Genug, Genug, geklaget"	da Capo	Deutsch	F	G2 (unison) C3 F4	3/8	-
111.8	Berengera	"Il volo vosi fido Al dolce amato nido"	da Capo	Ital	G	G2 (Flauto Piccolo) G2 (unison) C3 F4	3/4	-
111.9	Formosa	"Tutta brillianti rai, Per lungo scintillar"	da Capo	Ital	B dur	G2 (unison) F4	C	Allegro
111.10	Gelasius	"Wie Katzen und Hunde sich beissen"	da Capo	Deutsch	e moll	G2 (V1) G2(V1) C3 F4	6/8	-
111.10	Murmilla	"Eh' ich wollte Wittwe bleiben"	da Capo	Deutsch	G dur	G2(V1.Ob) G2(V.ob) C3 F4	2/4	-
111.10	Gelasius Murmilla	"Geh und lass mich nur zufrieden" "Ich bin nicht für Dich beschieden"	da Capo	Deutsch	F	G2(V1.Ob) G2(V1.Ob) C3 F4	C	-
111.11	Richardus	"Volgete ogni desir"	da Capo	Ital	E	G2(unison) F4	3/8	Andante
111.11	Coro	"La Memoria de Tormenti"	-	Ital	D	G2(V1.Ob) G2(V1.Ob) C3 F4	3/4	-

HANDEL: RICHARD GENNANT DES LÖWEN-HERZ KÖNIG VON ENGELLAND BRAUNSCHWEIG

WINTER-MESSE 1729

Stelle im dramatischen Aufbau	Persona Drammatis	Text	Origins	Londoner Partituren
		ACT ONE		
1/1	Berengaria	"Se peri l'amato bene"	Rolli/Handel[2]	1/2
			Briani/Loft	1/1
1/2	Pulcheria	"Vado per obedirti"	Rolli/Handel[2]	1/2
			Briani/Lott	1/2
1/2	Orontes	"V'adoro luci belle"	Rolli/Handel[2]	1/3
1/3	Richardus	"Cessata e la procella"	Rolli/Handel[2]	1/3
1/4	Pulcheria	"Bella, teco non hò"	Rolli/Handel[2]	1/4
			Briani/Lotti	1/7
1/5	Berengaria	"Lascia la pace all'alma"	Rolli/Handel[2]	1/6
			Briani/Lotti	
1/6	Isacius	"Prove sono di grandezza"	-	
1/6	Richardus	"Agitato da fiere tempeste"	Rolli/Handel[1]	1/8
			Rolli/Handel[2]	1/7
		ACT TWO		
11/1	Berengeria	accomp: "Se m'e contratio il cielo"	Rolli/Handel[2]	11/1
11/1	Berardo	"Dell empia frode il velo"	Rolli/Handel[2]	11/1

Stelle im dramatischen Aufbau	Persona Drammatis	Text	Origins Londoner Partituren	
11/2	Berengaria	"Di notte il pellegrino"	Rolli/Handel[2]	11/2
11/3	Isacio	"Ti vedrò regnar sul trono"	Rolli/Handel[2]	11/3
11/4	Pulcheria	"Quel gelsamino ch'imperla il prato"	Rolli/Handel[1] Rolli/Handel[2]	11/4 11/4
11/5	Orontes	"Quéll innocente afflitto core"	-	
11/5	Berengaria	"Caro, vieni a me"	Rolli/Handel[1] Rolli/Handel[2]	11/6 11/5
11/6	Richardus	accomp: "Ja, ich sehe meine Wonne"	-	
11/7	Pulcheria	"Ai guardi tuoi"	Rolli/Handel[2]	11/7
11/7	Richardus	"O vendicarmi"	Rolli/Handel[2]	11/8
11/7	Orontes	"Dell onor di giuste imprese"	Rolli/Handel[2]	11/8
11/8				
		ACT TWO (continued)		
11/9	Pulcheria	"Nube che il Sole adombra"	Rolli/Handel[2]	11/8
11/10	Richardo Berengeria	"T'amo si, sarai tu quella" "T'amo si, e piu m'appage"	Rolli/Handel[2]	11/9
		ACT THREE		
111/1	Richardus	accomp: "Meineidige Räuber"	Rolli/Handel[2]	111/1
111/2	Orontes	"Per mia vendetta ancor"	Rolli/Handel[2]	111/1
111/2	Richardus	"All orror delle procelle"	Rolli/Handel[2]	111/1
111/3	Berengaria	accomp: "Lass mich sterben"		
111/4	-	-		
111/5	Isacius	"Dell Cielo e dell Abisso"	Rolli/Handel[2]	111/4
111/5	Berengaria	"Bacia per me la mano"	Rolli/Handel[1]	111/2
111/5	Berardo	"Benche stringa la spada rubella"		
111/6	Richardus	accomp: "Atterrato il muro cada"	Rolli/Handel[2]	111/5
111/9	Berengaria	"Il volo cosi fido"	Rolli/Handel[2]	111/8
111/10	Pulcheria	"Tutta brillianti rai"	Rolli/Handel[2]	111/9
111/11	Richardus	"Volgete ogni desir"	Rolli/Handel[2]	111/10
111/11	Chor	"Was bisher hat uns gekranket"	neu	

Jürgen Schläder:

DIE BIBLISCHE OPER "JEPHTHA"[1]

Als vor mehr als 28 Jahren, genau am 2. Februar 1957 hier in Stuttgart an den Württembergischen Staatstheatern unter der Regie von Günther Rennert und in den Bühnenbildern von Caspar Neher Händels letztes vollendetes Oratorium erstmals in Szene ging, setzte Rennert damals endlich in die Tat um, was man eigentlich schon 120 Jahre früher, 1834, im Londoner Covent Garden geplant hatte und was damals lediglich am Einspruch des