

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	"Quell innocente afflitto core"	-	
11/5	Berengaria	"Caro, vieni a me"	Rolli/Handel ¹ Rolli/Handel ²	11/6 11/5
11/6	Richardus	<u>accomp:</u> "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		<u>ACT TWO (continued)</u>		
11/9	Pulcheria	"Nube che il Sole adombra"	Rolli/Handel ²	11/8
11/10	Richardus Berengaria	"T'amo si, sarai tu quella" "T'amo si, e piu m'appage"	Rolli/Handel ²	11/9
		<u>ACT THREE</u>		
111/1	Richardus	<u>accomp:</u> "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	<u>accomp:</u> "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	<u>accomp:</u> "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

Bischofs von London gescheitert war. Trotz heftiger Proteste in der Londoner Presse blieb es bei dem Verbot einer szenischen Aufführung für "Jephtha".

Es mag mehr als bloßer Zufall gewesen sein, daß dieses künstlerische Wagnis aus den fünfziger Jahren, das im übrigen von Publikum und Kritikern nahezu einhellig gefeiert wurde², zusammentraf mit einem fundamentalen Umdenken in der Bewertung von Händels Oratorien. Im November 1952 hatte Winton Dean seinen aufsehenerregenden Aufsatz über das dramatische Element in Händels Oratorien veröffentlicht³ - ein Aufsatz, dessen Gedankengut die Grundlage für Deans Unterscheidung in dramatische und nicht-dramatische Oratorien bildete⁴. Diese bis heute triftige und gültige Unterscheidung ersetzte damals alle anderen wissenschaftlichen Versuche, den Werken Händels unter gattungssystematischen Gesichtspunkten gerecht zu werden, und Dean hatte die dramaturgische Struktur in Händels Oratorien auch im wesentlichen zutreffend beschrieben.

Im Jahr der Stuttgarter Inszenierung entwickelte auch Ernst Hermann Meyer bei den Händel-Festspielen in Halle seine neuen Gedanken zu Händels Oratoriumswerk⁵ - Gedanken, die sämtlich in die Richtung opernhafter Strukturen zielten. In der Stuttgarter Inszenierung setzte man demnach scheinbar nur frei, was ohnehin an dramatischen Kräften in Händels Musik schlummerte und was durch neuere Forschungen offenbar wurde: "Jephtha" scheint ein bühnenreifes Werk, wie andere Oratorien von Händel auch. Rennert und Neher waren freilich über das Ziel hinausgeschossen, weil sie "Jephtha" als *Concerto scenico*, als szenisches Oratorium, als Lehrstück im Stil des epischen Theaters inszenierten⁶ und nicht als *Opera seria*. Identifikation des Zuschauers mit der dargestellten Handlung, mit den Affekten, von denen die handelnden Personen ergriffen werden, war nicht erwünscht, und somit griffen Rennert und Neher fundamental in die Werkstruktur dieses sogenannten Oratoriums ein.

Unter den Musikkritikern gab es 1957 nicht wenige, die zwar das Experiment dieser Inszenierung von "Jephtha" gerade für dieses Oratorium billigten, nun aber keineswegs alle dramatischen Oratorien auf der Bühne zu sehen wünschten, weil - so der einhellige Tenor der Argumentation - Händels Oratorien schließlich keine Opern seien. Daß sie Opern seien, hatte Winton Dean aber gerade anzudeuten versucht; zumindest hatte er den Nachweis erbracht, daß die sogenannten dramatischen Oratorien zahlreiche, kräftige opernhafte Züge tragen.

Dem Titel dieser Studie läßt sich unschwer die Absicht entnehmen, im Oratorium "Jephtha" die unverkennbare Opernstruktur nachzuweisen, in Händels letztem Werk also unter gattungstypologischen Aspekten eine *Opera seria* zu erkennen, und wenn stoffliche Elemente als zusätzliches Hilfsmittel zur Kennzeichnung von Gattungstypen dienen können, dann ist "Jephtha" eine biblische Oper. Überraschen kann diese These sicher nicht, denn immerhin wurde die opernhafte Struktur von Händels Oratorien durch kompetente Forscher nachgewiesen und erläutert. Doch was für die übrigen dramatischen Oratorien nicht in Frage steht, liest sich bei "Jephtha" anders, denn wer immer sich bei der Beschreibung von Händels Oratorien für Gattungsfragen interessierte, wer immer sich dazu verstand, diesen Werken opernhafte Züge zu attestieren, der scheute gerade bei "Jephtha" vor dieser nachgerade blasphemischen Erkenntnis zurück.

Diese im übrigen auch heute noch nur zu verständliche Scheu läßt sich am Gedankengang der beiden herausragenden Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet skizzieren: Winton Dean beschrieb sehr anschaulich die opernhafte Elemente und erfaßte vor allem präzise die dramatische Funktion des Chores⁷. Aber am Libretto von "Jephtha" übte er immer dann heftige Kritik, wenn er sich anschickte, die typischen Opernstrukturen zu erläutern. Da Dean in seinem Analyseansatz ganz offenbar die bündig gefaßte Erzählung einer Geschich-

te voraussetzte, mußte er an der bisweilen sprunghaften dramatischen Entwicklung der opernhaften Handlung naturgemäß Anstoß nehmen⁸. Und Paul Henry Lang, der wie kein anderer mit Emphase Händels Oratorienkunst als Theaterkunst apostrophierte⁹ und dieses englische Oratorium als Musikdrama, mithin als eine Form der Oper - so Lang wörtlich¹⁰ - bezeichnete, Paul Henry Lang ließ dennoch keine Gelegenheit ungenutzt, die an die Oper gemahnenden Strukturen in "Jephtha" als nachteilig, ästhetisch unbefriedigend, als einen schwerwiegenden Mißgriff des Librettisten Thomas Morell und als gerade noch erträgliche künstlerische Schwäche zu brandmarken¹¹.

Dean wie Lang umrissen allerdings auch den ideen- und geistesgeschichtlichen Horizont dieses letzten Werkes so prägnant, daß ihnen die aufklärerischen und humanistischen Züge der Handlung und vor allem Händels überlegene musikalische Gestaltungskunst mit den gattungsästhetischen Vorstellungen einer Barockoper, also eines verkappten Bühnenspektakels, offensichtlich nicht vereinbar schienen. Die Kenntnis um biographische Einzelheiten in der Werkgenese, um Händels Mühen mit der Komposition wegen seiner rasch fortschreitenden Erblindung taten ein übriges, das Werk mit einer Gloriette zu umgeben und ihm den Charakter eines künstlerischen Vermächtnisses zu verleihen. Da tat man sich verständlicherweise schwer, "Jephtha" rundweg und vorbehaltlos zur Oper zu erklären.

Die musikdramatische Struktur dieses Werkes soll im folgenden unter drei Gesichtspunkten erläutert werden: mit Blick auf den Aufbau der Handlung, mit Blick auf die musikalische Dramaturgie und schließlich, in Vereinzelung eines dramaturgischen Aspekts, mit Blick auf die Funktion der Chöre.

Zunächst zum dramatischen Aufbau: Der Librettist Thomas Morell hat das in der alttestamentarischen Geschichte über Jephtha genannte Personal vermehrt und somit eine für ein Drama gängige Figurenkonstellation geschaffen. Auch wenn - wie inzwischen nachgewiesen wurde¹² - Morell diese Figurenkonstellation nicht erfunden, sondern aus einem zeitgenössischen Libretto übernommen hat, so bleibt doch festzuhalten, daß Händels "Jephtha" eine geradezu klassisch-dramatische Figurenkonstellation aufweist: Das Gelübde des Vaters droht Mutter, Tochter und designierten Bräutigam in eine schwere Krise, gar ins Verderben zu stürzen, und diese Handlung wird initiiert von einer fünften Figur, in diesem Fall durch Jephthas Bruder Zebul, der ihm die Führung in der bevorstehenden Schlacht des Volkes Israel gegen die Ammoniter überträgt.

Diese Figurenkonstellation basiert auf einem tragischen Konflikt. Jephtha ist nach klassischem Vorbild ein tragischer Held. Sein Gelübde, nach erfolgreich bestandenen Kampf das erste, das ihm daheim entgegentritt, Gott zu weihen, stellt ihn vor den unlösbaren Konflikt, entweder seinen Schwur einzulösen und somit die eigene Tochter Iphis dem Tod zu überantworten oder Iphis vor ihrem Geschick zu bewahren und somit seinem Gelübde und sich selbst untreu zu werden. In letzterem Fall wäre der Frevel an der Gottheit offenbar. Das aufklärerische Gedankengut und das Humanitätsideal, das man in dieser neu disponierten Handlung zu finden glaubte¹³, ist völlig unbestritten. Dramentheoretisch bedeutet die stoffliche Änderung jedoch nichts weniger als die Profilierung Jephthas zu einem tragischen Helden. Zum Vergleich: Da in der biblischen Historie außer Jephtha und seiner Tochter keine weiteren Personen genannt sind, folglich auch niemand den Versuch unternimmt, Jephtha umzustimmen, entsteht gar nicht erst der tragische Entscheidungskonflikt. Die alttestamentarische Geschichte von Jephtha ist, im Unterschied zu Morells Libretto, konfliktfrei disponiert.

Morell hat die Darbietung dieser Handlung in drei Akte gegliedert, deren Folge dem Aufbau des klassischen Dramas nach den Grundsätzen aristotelischer Poetik entspricht.

Der 1. Akt bildet die Exposition des dramatischen Konflikts; der 2. Akt bietet den Höhepunkt der tragischen Verwicklungen mit Jephthas Einsicht, daß er seinen Schwur nicht brechen könne; im 3. Akt vollziehen sich Peripetie und Katastrophe, in diesem Falle die gewaltsam herbeigeführte glückliche Lösung des Konflikts, also der für die musikalischen Dramen der Zeit übliche *lieto fine*.

Diese Handlung ist nach klassischem – und das heißt für die Libretti des 18. Jahrhunderts: nach zeitgenössisch üblichem – Muster durch die Verknüpfung zweier Handlungsstränge aufgebaut. Den einen Strang bildet die politische Handlung um Jephtha und seinen Bruder Zebul. Den anderen Strang bildet die Liebeshandlung um Iphis und Hamor. Beide Handlungsstränge werden schrittweise miteinander verknüpft, bis sich schließlich – getreu dem klassischen antiken Vorbild – in der Mitte des 2. Aktes die tragische Konfliktkonstellation offenbart. Jephthas Frau Storgè fungiert innerhalb dieser Dramaturgie als Integrationsfigur, die gleichermaßen an beiden Handlungssträngen von Anbeginn teil hat. Sie formuliert einerseits den klagenden Widerpart zum heldenmütig entschlossenen Jephtha und andererseits den von Sorgen gepeinigten Gegenpol zur unerschütterlich optimistischen Tochter Iphis. Bezeichnenderweise ist Storgè die erste, die im Bewußtsein um die tragische Entwicklung mit allem Nachdruck von Jephtha den Bruch des Gelübdes fordert. Sowohl die alternierende Explikation der beiden Handlungsstränge, als auch die Komplementfunktion der Mutterfigur sind im 1. Akt vorbildlich entwickelt.

Schließlich bleibt als charakteristisches Merkmal einer typisch dramatischen Konzeption die eigenständige Handlungsfähigkeit und Verantwortlichkeit der dramatischen Figuren zu nennen. Sie handeln und sprechen gemäß der theatralischen Illusion wie reale Personen, deren Äußerungen keineswegs in Abhängigkeit von einem distanzierenden Erzählertext stehen. Das Fehlen des Testo oder Evangelisten markiert am deutlichsten den Unterschied zu oratorischen Werken, beispielsweise auch zu Carissimis Oratorium "Jephte". Morell und Händel bieten somit keine bündig formulierte Erzählung mit episodischen Erläuterungen und Explikationen, sondern eine dramatische Handlung, in der die Folge der Affekte die Handlung konstituiert. Diese Handlung erfüllt in allen Belangen die Erfordernisse eines Dramas.

Nun zur dramaturgischen Konzeption; sie entspricht bis in Einzelheiten hinein derjenigen in der zeitgenössischen Oper.

Zunächst gilt es, auf zwei nur scheinbar periphere Details hinzuweisen. Der Stoff ist nicht der antiken Mythologie entnommen, wie in der italienischen und französischen Oper der Zeit, sondern dem Alten Testament. Dies jedoch hatte für Englands Kultur des 18. Jahrhunderts ebensolche Bedeutung wie die Mythologie für Italien¹⁴. Das Stoffreservoir, aus dem Händel schöpfte, ist also angesichts der nationalen englischen Besonderheiten durchaus mit demjenigen der kontinentalen Opera seria vergleichbar. Und mit dem zweiten Detail sind die unmißverständlichen Bühnenanweisungen gemeint, die im Libretto und in Händels Handexemplar, das der jüngere Schmidt anfertigte, verzeichnet sind, in die Mehrzahl der gedruckten Partituren jedoch nicht übernommen wurden. Man sollte dies als Indiz dafür nehmen, daß Morell und Händel bei der künstlerischen Disposition zwar in theatralischen Kategorien dachten, aber im Ernst nicht an eine szenische Realisierung glaubten. Tatsächlich bedürfen – dies sei vorweggenommen – Händels dramatische Oratorien ja auch nicht unabdingbar der Inszenierung, damit sich ihre dramatische Struktur angemessen verdeutlichen ließe¹⁵.

Größere Beweiskraft für eine ausgeprägte Operndramaturgie haben allerdings die musikalischen Merkmale dieses Werkes. Die handelnden Personen sind in eben jenem Schema gruppiert, auf dem die typische metastasianische Intrigue basiert, nämlich auf der Zu-

ordnung von zwei Paaren und einer Einzelfigur zueinander. Der Engel scheidet - wie in der traditionellen Opera seria - als Deus ex machina aus diesem Schema aus. Zwei kleine Modifikationen sind zu nennen: Zebul kommt aufgrund der stofflichen Besonderheiten nicht die Rolle des Intriganten zu, sondern lediglich die des Initiators der Handlung, und Hamor ist neben der übermächtigen Figur des tragischen Helden Jephtha nur als blasser Gegenspieler und dies auch nur im zweiten Teil der Handlung gezeichnet. Die Rollenfächer entsprechen jedoch denjenigen der Opera seria, vor allem seit Händel in der 1753 entstandenen Bearbeitung die Rolle des Hamor mit einem Kastraten besetzen konnte. Auch die musikalische Charakterisierung der Figuren und ihrer Affekte, die Disponierung von Da-Capo-Arien als große repräsentative Form und anderen kleineren Arien-Formen, auch die dramatisch sinnfällige Einschaltung von Accompagnati und Concertati anstelle traditioneller geschlossener Arien-Formen insbesondere am Höhepunkt der Handlung im 2. Akt - all diese kompositorischen Mittel entsprechen der damals modernen Technik in der Barockoper. Fraglos verfuhr Händel mit der Da-Capo-Form in seinem letzten Werk freier als in allen anderen Kompositionen, wenngleich auch in "Jephtha" noch zwei Drittel aller Arien in der traditionellen barocken Repriseform angelegt sind. Die freieren Arien-Formen verwandte Händel vornehmlich in jenen Abschnitten der Handlung, in denen mehrere Personen ähnliche oder gleiche Affekte zu erkennen geben, wie etwa in der Exposition der Liebeshandlung bei Arien von Hamor und Iphis (S. 42ff. und 46ff. der Chrysander-Ausgabe) oder beim abschließenden Freudengesang nach Iphis' Rettung in Arien von Zebul und Storgè (a.a.O., S. 226f. und 228ff.). In beiden Fällen, wie im übrigen auch nach den beiden Concertati und dem Quartett im 2. Akt, wird die Folge freier Arien-Formen noch im selben Szenenabschnitt durch eine große Da-Capo-Form beschlossen. Weniger in Händels eigenen Seria-Opern, als vielmehr in den zeitgenössischen Opern um die Jahrhundertmitte wird man ähnliche Stilmittel finden.

Selbst die Verteilung der Arien entspricht der Operntradition. Händel sah für die drei Akte (in der zweiten Fassung) jeweils sieben Arien vor. Im 1. Akt werden die handelnden Figuren nacheinander mit einer Arie eingeführt. In der zweiten Fassung wies Händel jedem der fünf Akteure pro Akt mindestens eine Arie zu. Lediglich Jephtha und Iphis sind im 2. und 3. Akt durch weitere Arien bzw. Accompagnati als die Hauptfiguren dramaturgisch herausgehoben.

Als sehr modern ist Händels Disposition der einzelnen Szenen und Handlungsstränge zu bezeichnen, die durch harmonische Entsprechungen, Beziehungen und Verknüpfungen gegeneinander abgesetzt sind. Am deutlichsten gibt sich dieses Prinzip im 2. Akt zu erkennen: Chor und Arie des Hamor stehen in C-Dur; Rezitativ und Arie der Iphis sind - als Formulierung eines neuen Handlungselements - in der Mediant A-Dur harmonisch abgesetzt. Die nachfolgende Szenenfolge steht, einschließlich des Chores, in F- und B-Dur; Händel interpolierte die nachträglich eingefügte Arie in der "passenden" Tonart g-Moll. Mit Einsatz der Sinfonia dominiert die Tonart G-Dur, der sich Jephthas c-Moll-Arie "Open thy marble jaws" noch als Moll-Subdominante anschließen läßt. Die folgenden Concertati, das Quartett und die Da-Capo-Arie der Iphis stehen in G- und D-Dur bzw. den verwandten Molltonarten e- und h-Moll. Erst mit dem stark modulierenden Accompagnato des Jephtha "Deeper and deeper still" eröffnet sich wieder eine neue harmonische Dimension, deren bedeutendste Form, den Schlußchor, Händel idealiter wieder auf Jephthas c-Moll-Arie rückbezog. Arie und Chor stehen als einzige Nummern des gesamten Werkes in c-Moll.

Mit diesem Verfahren unterstrich Händel unmißverständlich die Handlungsstruktur seines Werkes. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Funktion der freien Instrumentalstücke, der beiden Sinfonien. In allen anderen Oratorien haben diese Instrumentalsätze in aller Regel zeremoniellen Charakter - als kriegerische Musik, als

Trauermarsch, als "Auftritts"-Sinfonia für Zauberer, Götter und dergleichen Personal. In den Opern nutzte Händel über diesen zeremoniellen Charakter hinaus die selbständigen Instrumentalsätze als - technisch benötigte - Verwandlungsmusiken. In "Jephtha" kommt diesen Sinfonien jedoch gesteigerte dramaturgische Bedeutung zu, denn die erste Sinfonia leitet im 2. Akt jene Szenensequenz ein, in der sich der tragische Konflikt verdichtet: Iphis tritt als erste aus Jephthas Haus. Die zweite Sinfonia eröffnet im Schlußakt die Peripetie der Handlung zum glücklichen Ende: Der Deus ex machina verkündet die Aufhebung des Opfertodes. Beide Male vermitteln die Instrumentalsätze einen denkbar tiefgreifenden musikalischen Kontrast zu den vorausgehenden Szenen, indem sie die musikalischen Charaktere der nachfolgenden Nummern - dramatisch sinnvoll - antizipieren. Die instrumentale Begleitung zu einem gedachten Szenenauftritt, also die zeremonielle Funktion dieser Sätze ist nur noch von akzidenteller Bedeutung. Ausschließlich in "Jephtha" gab Händel den Sinfonien diese gliedernde Funktion.

Fraglos ist die Art der Konfliktlösung das prägnanteste Merkmal einer Opernhandlung. Der Deus ex machina gilt in der Opera seria als probater Kunstgriff, einen tragischen Konflikt glücklich zu lösen. Winton Dean beispielsweise glaubte, entweder in dem Engel eine Verlegenheitslösung erkennen zu müssen oder Jephthas Gelübde als nicht wirklich bindend abqualifizieren zu dürfen¹⁶, und beides hielt er natürlich für den dramatischen Mißgriff eines Oratorium-Librettisten. Mit beiden Deutungen beschrieb Dean jedoch typische Opernelemente: Der Deus ex machina ist ohne Frage - dramatisch gesehen - eine Verlegenheitslösung, die sich dramaturgisch noch erträglich plausibel gestalten läßt, und tatsächlich ist es für die Intrige einer Opera seria völlig unerheblich, ob Iphis wirklich sterben müßte oder nicht, ob Jephthas Schwur folglich als verbindlich zu betrachten ist oder nicht. Solche Überlegungen sind für die ästhetische Wertung einer dramatischen Intrige peripher. Wichtig ist allein Jephthas Entscheidung für eine der beiden Möglichkeiten und seine Bewährung in Standhaftigkeit trotz ärgster psychischer Anfechtung durch Storgè und durch Hamor. Diese Standhaftigkeit vergilt ihm - und natürlich auch seiner Tochter - der Himmel durch Güte. Diese Konzeption entspricht in allen Einzelheiten der musikalischen Dramaturgie einer Opera seria. (Als eines unter zahllosen Beispielen sei auf das Libretto zu "Idomeneo" verwiesen, in dem sich eine nahezu identische Dramaturgie findet.)

Schließlich seien auch noch die drei Ensembles als Merkmale einer vorbildlich entfalteten Opernstruktur genannt. Das Duett Iphis/Hamor beschließt die Exposition des zweiten Handlungsstrangs, und zur Darstellung identischer Affekte wählte Händel eine streng imitatorisch bzw. simultan gesetzte Da-Capo-Arie, also keinen Dialog, sondern eine Aria a due. Das Quartett im 2. Akt bezeichnet den Höhepunkt in der Zuschärfung des Konflikts. Händel schrieb kein mehrstimmiges Musikstück, in dem gemäß oratorischer Praxis ein vierstimmiger Satz der klanglich prächtigen Ausgestaltung einer Sentenz diene, sondern er verdeutlichte durch die Satztechnik die aktuelle Konfiguration: Drei Stimmen sind stets gegen eine einzelne geführt, nämlich die Stimmen Storgès, Hamors und Zebuls gegen die Stimme Jephthas. Dies ist ein typisch musikdramatisch konzipiertes Ensemble, wie es sich in Opern um die Jahrhundertmitte schon allenthalben nachweisen läßt. In gleicher Weise arbeitet Händel auch das in die zweite Fassung vor dem Schlußchor eingefügte Quintett; hier alternieren die Stimmen der Iphis und des Hamor als Duettsatz mit dem Terzettsatz der übrigen Stimmen.

Händels kompositorische Mittel entsprechen also bis in Details hinein den Techniken der zeitgenössischen Opernkomposition, und es mag an dieser gedrängten Übersicht deutlich geworden sein, daß man mit dem Konzept des epischen Theaters, wie es Günther Rennert vorschwebte, dieser biblischen Oper bei einer szenischen Darstellung nicht gerecht wird¹⁷.

Schließlich zur Funktion der Chöre: Nicht von ungefähr weist Morells Libretto zahlreiche Ähnlichkeiten mit dem antiken Drama auf. Händels Librettist war mit dieser Dramentechnik sowohl durch Übersetzungen, als auch durch eigene Dichtungen eng vertraut. Die augenfälligste Parallele zwischen "Jephtha" und der attischen Tragödie aber findet sich in der Funktion der Chöre.

In Händels übrigen dramatischen Oratorien vertritt der Chor überwiegend die Stelle von Interessen- oder Volksgruppen; er wird als dramatische Person eingeführt, am auffälligsten etwa in "Samson" und in "Belshazzar". Von dieser Technik, die Händels Zeitgenossen als geniale Neuerung begrüßten, lassen sich in "Jephtha" aber nur noch wenige rudimentäre Ansätze entdecken. An zwei oder drei Stellen unternahm Morell den eher halbherzigen Versuch, den Chor in der Rolle des Volkes Israel oder als Priestergruppe vordergründig in die Handlung aktiv einzubeziehen. In Wahrheit bilden aber selbst in diesen Passagen die Texte, die der Chor zu singen hat, eine ausdeutende und erläuternde Verdopplung dessen, was in Arien oder Rezitativen unmittelbar vorausgeht. Der Chor übernimmt in diesem Werk – ganz ähnlich seiner Funktion im antiken Drama – die Rolle des Kommentators, und die Texte sind so angelegt, daß in ihnen das soeben dargestellte individuelle Schicksal an den wichtigsten Stationen der Handlung ins Allgemeingültige gewendet wird. Die exegetische Funktion der Chöre ist unverkennbar.

Händel verknüpfte deshalb die neun Chöre¹⁸ konsequent mit dem vorausgehenden musikalischen Geschehen. Wenn sie nicht in derselben Tonart wie die unmittelbar vorausgehende Nummer stehen, so wählte Händel eine harmonisch naheliegende Verbindung in der Dominanttonart oder in der Parallele. Anschließend beginnt, vor allem harmonisch jeweils deutlich abgesetzt, eine neue Szenenfolge. Die Chöre stehen in allen Fällen am Ende einer szenisch-dramatischen Einheit. Sie eröffnen niemals einen Szenenkomplex, und sie sind an keiner Stelle in den dramatischen Dialog einer Szene integriert.

An der einzigen Ausnahme von dieser Regel läßt sich Händels sorgsame Disposition der Chöre paradoxerweise geradezu exemplarisch darstellen. Der 2. Akt beginnt mit Hamors Meldung von der glücklich verlaufenen Schlacht gegen die Ammoniter. Sein Rezitativ ist ein typischer Botenbericht. Dieser Bericht erfüllt jedoch zweierlei Funktion: Zum einen bringt Hamor die Nachricht, daß Israel siegreich gewesen sei; zum andern erzählt er Iphis, daß er tapfer und mit großer Hingabe gekämpft habe. Dies hatte Jephthas Tochter zur Bedingung für die eheliche Verbindung mit Hamor gemacht. Morell verknüpfte in dieser Szenenfolge zu Beginn des 2. Aktes explizit die beiden Handlungsstränge. Der Chorsatz repräsentiert die politische Handlung, deren Bedeutung bereits ins Grundsätzliche gewendet ist: Gott stand dem tapferen Heerführer seines auserwählten Volkes durch die Hilfe der Cherubim und Seraphim bei. Hamor hingegen darf seiner höchst individuellen Freude darüber Ausdruck verleihen, daß er nun die Voraussetzungen für eine Verbindung mit Iphis geschaffen hat; seine Arie repräsentiert die Liebeshandlung. Der Chor ist aus Gründen der Berichtslogik zwischen Rezitativ und Arie gestellt; beide Nummern stehen in C-Dur. Die ideelle Dopplung der Aussage in Chor und Arie ist evident; auch in diesem Falle schließt der Chor in enger inhaltlicher Verzahnung mit einer musikalisch aufwendig explizierten Figurenrede (Hamor singt eine Da-Capo-Arie) einen szenisch-gedanklich homogenen Abschnitt der Handlung ab.

Diese am Vorbild der attischen Tragödie geschulte Technik, Chöre an wichtigen Stationen der Handlung kommentierend einzusetzen, repräsentiert innerhalb eines musikalisch-dramatischen Werkes nun gerade kein opernhafte Element, sondern öffnet die Opernstruktur einem originär oratorischen Prinzip. Dem musikalischen Drama erwächst durch ein gattungsfremdes Element eine weitere Aussagedimension, in ihrer extremsten Formulierung zu beobachten am szenenübergreifenden Zusammenhang zwischen den beiden c-Moll-

Nummern im 2. Akt, deren komplementäre Funktion sich in einer zeitgenössischen Opera seria in dieser Weise nicht realisieren ließe.

In diesem neugeschaffenen künstlerischen System kontrastieren der historisierende Satzstil¹⁹ und die große, traditionell vermittelte motettische Form der Chöre effektiv und sinnreich mit dem modernen Satzstil und den modernen Formen, deren sich Händel in der eigentlichen Opernhandlung bediente. Aus dem Verknüpfen von Handlung und Exegese, von Darstellung und Deutung bezieht dieses dramatische Werk seine gesteigerte Wirkung²⁰. Freilich wird die stilreine Opernstruktur durch das oratorische Moment, das die Chöre repräsentieren, erheblich modifiziert. Jedoch gehen diese Modifikationen nicht so weit, daß sich die Handlung essenziell auf die neun Chöre reduzieren ließe, die wie Pfeiler aus dem dargestellten Geschehen erratisch herausragten, wie Günther Rennert beispielsweise geglaubt und weshalb er für "Jephtha" sein Konzept eines Lehrstücks entwickelt hatte. Vielmehr wird die zentrale Opernhandlung an signifikanten Stellen in ihrer Bedeutung überhöht, was künstlerisch um so leichter zu legitimieren ist, je effektvoller sich der alttestamentarische Historienstoff einer gleichnishaften Umdeutung erschließt, wie etwa die Geschichte von Jephtha als Erlöser-Drama. Mit Blick auf die kompositorische Technik, derer sich Händel dabei bediente, sei auf eine überraschende Parallele aufmerksam gemacht.

In Johann Sebastian Bachs "Johannes-Passion" folgt - die drei den architektonischen Aufbau des gesamten Werkes stützenden Choräle am Ende des ersten und zu Beginn und am Ende des zweiten Teils ausgenommen - den rezitativisch vertonten Christus-Worten stets ein Choral. Auch hier schließen die betrachtenden Chorsätze eine zusammenhängende Szenenfolge 'stets ab; sie eröffnen nicht und sie stehen nicht mitten in einer Szenenfolge. Die beiden einzigen Ausnahmen von dieser Regel betreffen jene zwei Textstellen, an denen andere Figuren dieser Leidensgeschichte unmißverständlich den Charakter, das Wesen und die Sendungsfunktion Jesu Christi ansprechen. Auch in diesen beiden Fällen sind die Choräle dramaturgisch auf die Person des Heilands ausgerichtet²¹.

In "Jephtha" findet sich eine ganz ähnliche Technik. Zwar ist die Gestaltung der Jephtha-Worte aufgrund der Opernstruktur abwechslungsreicher als in Bachs Passion diejenige der Christus-Worte; aber - den Schlußchor einmal ausgenommen - fünf der acht Chöre folgen auf Jephthas Worte, dreimal gar im Anschluß an ein Secco- bzw. Accompagnato-Rezitativ, so daß die Chöre musikalisch die Stelle der Affektdarstellung in einer geschlossenen Form einnehmen. Die übrigen drei Chöre im Zusammenhang mit Arien von Zebul, Hamor und Iphis sind an jenen Stellen in die Opernhandlung eingeschaltet, an denen die Erlöser-Funktion des Jephtha angesprochen ist: seine Bereitschaft und Verpflichtung zum Kampf gegen die heidnischen Götter der Ammoniter, der Sieg über die Feinde und schließlich das Opfer der Iphis, mit dem Israels Befreiung erkaufte werden soll²².

Die offensichtliche Parallele zu Bachs Passion erweist "Jephtha" als eines jener Gattungsexperimente, die Händel gern in seinen Oratorien trieb²³, wenngleich in diesem Fall als ein Experiment auf sehr hohem künstlerischen Niveau. Händel verschmolz in diesem Werk eine stilistisch vorbildlich verwirklichte Opernstruktur mit einer oratorischen Technik und verband somit zwei künstlerische Prinzipien, die eigentlich einander zuwider laufen, zu einer sinnvollen und schlüssigen dramatischen Einheit. Traditionelle und innovative Strukturelemente eines solchen künstlerischen Systems lassen sich nur im gattungstypologischen Vergleich erschließen²⁴, doch öffnet diese Betrachtungsweise zugleich den Blick für das nur scheinbar paradoxe Phänomen, daß die dramatische Konzeption eines Werkes, das vorderhand der Inszenierung bedarf, durch wenige strukturelle Modifikationen jene Freiräume der Imagination erschließt, die eine

szenische Realisierung wenig wünschenswert, vielleicht gar hinderlich erscheinen lassen²⁵. Diese Vorstellung setzt beim Hörer jedoch die genaue Kenntnis der zeitgenössischen Opernstruktur voraus, und mit dieser hat Händel zweifelsfrei gerechnet.

Anmerkungen

- 1) Das Manuskript wurde gegenüber dem in Stuttgart gehaltenen Referat geringfügig überarbeitet und erweitert und um die wichtigsten Literaturhinweise ergänzt.
- 2) Dankenswerterweise stellte die Dramaturgie der Württembergischen Staatstheater Stuttgart ihre Sammlung von Zeitungsrezensionen, Programmheften, Bildern und anderen Dokumenten zur Erstaufführung 1957 und zur Wiederaufnahme in den Spielplan 1962 sowie zu Aufführungen dieser Inszenierung im Ausland für eine Auswertung zur Verfügung.
- 3) Winton Dean, The Dramatic Element in Handel's Oratorios, in: Proceedings of The Royal Musical Association 79 (1952-53), S. 33-49.
- 4) Winton Dean, Handel's Dramatic Oratorios and Masques, London 1959.
- 5) Ernst Hermann Meyer, Einige Gedanken zu Händels Oratoriumswerk, in: Händel-Jb. 4 (1958), S. 5-16.
- 6) Rennert wollte, wie er im Programmzettel zu seiner Inszenierung ausführte, "dieses als Oratorium konzipierte Werk für eine szenische Darstellung ... gewinnen, aber nicht etwa im Sinne einer dramatischen Übersetzung des im 'Jephtha'-Oratorium geschilderten biblischen Vorgangs, sondern in der Entwicklung einer szenischen Form, welche die dem Oratorium innewohnenden dramatischen Kräfte weiterentwickelt, und zwar zur Form des 'Concerto scenico'".
- 7) Dean, Handel's Dramatic Oratorios and Masques, a.a.O., S. 589-624.
- 8) Ebda., S. 592-594.
- 9) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben, Basel 1979, S. 325.
- 10) Ebda., S. 327.
- 11) Ebda., S. 460-466.
- 12) Emilia Dahnk-Baroffio, Jephtha und seine Tochter, in: Göttinger Händel-Fest 1974, Programmheft, S. 54 ff.
- 13) Am prägnantesten bei Johanna Rudolph, Händels "Jephta" - die Humanisierung des Mythos, in: Händel-Festspiele, Programmheft 1957, S. 24 f.
- 14) Vgl. Lang, a.a.O., S. 346-352.
- 15) Friedhelm Krummacher akzentuierte als erster diesen Gedanken, mit dem er auf die Darstellung des gleichermaßen neuartigen wie einzigartigen Gattungscharakters von Händels Oratorien zielte. Vgl. "Händel und das Oratorium", in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985, S. 200: "Die großräumige Anlage der Werke setzt aber weder die Bühne noch die Kirche voraus, sondern den imaginären Raum der Phantasie. Kurz-

tig wäre es, Händels Oratorien als geistliche Opern zu verstehen, denen erst die szenische Realisierung aufhelfen müßte. Damit würde ihr Raum - die Imagination - ebenso verkannt wie ihr Appell an den Hörer".

- 16) Dean, a.a.O., S. 592.
- 17) Lediglich in einer einzigen Zeitung, im "Deutschen Volksblatt", wurden 1957 nach der Premiere und 1962 nach der Wiederaufnahme in den Stuttgarter Spielplan Bedenken gegenüber Rennerts Regiekonzept formuliert. In der Ausgabe vom 4.2.1957 äußerte sich Erich Herrmann in seiner Rezension sehr skeptisch zu Rennerts Ansatz, und "wf" nannte in seiner Rezension vom 18.9.1962 die Idee mit dem epischen Theater einen fundamentalen Irrtum.
- 18) Der Knabenchor im 2. Akt wird nicht als eigenständiger Chor gezählt, da er musikalisch das leicht variierte Da-Capo zur Arie der Iphis bildet.
- 19) Auf dieses stilistische Element machte schon Günther Massenkeil aufmerksam. Vgl. "Zum Verhältnis Carissimi - Händel", in: Händel-Jb. 28 (1982), S. 43-51.
- 20) Dies formulierte Krummacker als "Paarung der dramatischen Erfahrungen aus der Oper mit den chorischen Möglichkeiten der Kirchenmusik" (a.a.O., S. 196).
- 21) Vgl. den Forschungsbericht von Christian Ahrens, Zur musikalischen Dramaturgie von J.S. Bachs Johannes-Passion (Sektion "Johann Sebastian Bach") im vorliegenden Kongressbericht.
- 22) Noch muß die Frage unbeantwortet bleiben, ob diese Dramaturgie in zwei Werken von Bach und Händel eine Ausnahme bildet oder ob sie auf einer ausgeprägten oratorischen Tradition beruht.
- 23) Vgl. zum experimentellen Charakter der Oratorienkompositionen Silke Leopold, "Israel in Egypt" - ein mißglückter Glücksfall, in: Göttinger Händel-Beiträge 1 (1984), S. 35-50.
- 24) Paul Henry Lang hatte diese Betrachtungsweise noch kategorisch ausgeschlossen: "Das Englische Oratorium, wie Händel es geschaffen hat, widerstrebt jeder Methode der Klassifikation, die man präzis nennen könnte". (a.a.O., S. 330)
- 25) Vgl. Krummackers bereits zitierte Gedanken, Anm. 15.

Karl Georg Berg:

HÄNDELS "RINALDO"

Bedingungen und Möglichkeiten der Barockoper

Die barocke Opera seria gilt als hoch artifizielle Ausprägung der Gattung, weil sie das dramatische Geschehen durch eine stilisierte Formen- und Musiksprache vermittelt¹. Dabei steht sie in Gefahr, durch allzu äußerliche Präsentation ihrer Kunsthaftigkeit statt eines musikalischen Dramas bloß ein Spektakel zu sein, das wirkungsvoll eingesetzte Bühnenmaschinerie und sängerische Virtuosität zum Selbstzweck werden läßt². Auch wenn die Zeitgenossen die Oper, besonders am Ende ihrer Geschichte, so verstanden haben - dem heutigen Betrachter kann die Seria als wirkendes Kunstwerk und nicht allein