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 Krummacher 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. Krummachers 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 vermittelt[1]. 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 läßt[2]. 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

als historisches Dokument nur interessant sein, wenn im Rahmen ihrer vielfältigen formalen Präentionen musikdramatische Ausdrucksdimensionen möglich werden.

Wenngleich Georg Friedrich Händel die Normen der Serie durchaus freizügig handhabt[3], hat er doch nie, wie etwa Mozart am Ende des 18. Jahrhunderts, die Gattung grundsätzlich in Frage gestellt[4] Auch bei ihm konstituiert sich das Werk aus der Folge von Rezitativen und Arien; Ensembles und ausgedehnte Accompagnati bleiben die Ausnahme. Dabei sind im Rahmen einer fixierten Personenkonstellation[5] Anzahl und Affektgehalt der Arien, die den einzelnen Figuren zukommen, weitgehend festgelegt. Doch Händel bleibt nicht bei der Reproduktion der Norm stehen, sondern entwickelt aus diesen Bedingungen musikdramatische Qualitäten, die zeigen, wozu die Gattung fähig ist[6]. Am Beispiel von Händels erster Londoner Oper "Rinaldo" von 1711[7] sollen dazu einige Anmerkungen gemacht werden. Die Wahl fiel nicht zufällig auf dieses Stück. In seiner ersten Fassung - auf die Differenzierung der Fassungen und das gerade bei diesem Werk relevante Parodieproblem kann leider nicht näher eingegangen werden[8] - bezeichnet der "Rinaldo" ein Kompendium der gattungsimmanenten Möglichkeiten dramatischen Ausdrucks. Dabei ist diese Oper im Kontext des Händelschen Opernschaffens weder die große Ausnahme noch ein Werk, das exemplarisch fürs Ganze steht. Sie ist eine denkbare Antwort auf die Frage, was die Barockoper musikdramatisch leisten kann.

Wenngleich in "Rinaldo" die Gliederung in Rezitativ und Arie fast ungebrochen wirksam ist[9], ergibt sich daraus nicht zwangsläufig ein monotoner Ablauf im Wechsel von Teilen der Aktion (Rezitativ) und solchen affektiver Entäußerung (Arie). Die Arien, die eigentliche musikalische Substanz der Oper, sind vielmehr in Form und Affektgehalt derart differenziert, daß sie eine Fülle diverser musikdramatischer Zustände und Zeitcharaktere begründen. Faktoren scheinbar autonomer Kunsthaftigkeit wie äußere Dimension, Instrumentation oder der Grad gesanglicher bzw. instrumentaler Virtuosität werden in den Dienst dramatischer Sinnfälligkeit gestellt[10]. Nicht jede Arie ist als affektives Zentrum, das vordergründig die Handlung unterbricht und aufhält[11], generell von gleicher dramaturgischer Qualität. Die Arie kann zum wirklichen Ruhepunkt werden, so daß alle Aktion stille steht, sie kann aber auch Ausdruck des Aufbruchs sein und das Geschehen vorantreiben. Die spezifische Zeitstruktur der Oper, die sich vom Sprechdrama absetzt, nimmt hier musikalische Gestalt an[12].

Im dritten Akt - mit Hilfe des christlichen Zauberers sind Almirena und Rinaldo gerade aus der Hand Armidas befreit worden - steht Goffredos Arie "Sorge nel petto"[13].. Sie drückt Zufriedenheit und innere Beruhigung über die Errettung aus und ist ein retardierendes Moment vor dem entscheidenden Kampf zwischen Christen und Heiden. Händel beschreibt die Seelenharmonie in einer einfachen Continuo-Arie, zu der erst im Nachspiel des Hauptteils das Tutti hinzutritt[14]. In langsamem Tempo bewegt sich die Melodie ruhig in Vierteln. Dies verleiht der Musik, zusammen mit der Tonart D-Dur, bei aller Introversion einen getragen-majestätischen Charakter. Obwohl die Arie nur 54 Takte umfaßt, ist sie einer der fühlbarsten Momente des Innehaltens im ganzen Werk. Eine ganz andere Art von Ruhepunkt ist das Arioso der Almirena "Augeletti, che cantate" im ersten Akt. Hier wird zu Beginn einer Liebesszene das musikalische Bild des locus amoenus gezeichnet. Dabei tritt die Instrumentation besonders charakteristisch und tonmalerisch hervor. Zu zwei Flöten, die zunächst eine sanfte Säuselbewegung bringen, und zu den Streichern tritt eine solistische Piccoloflöte, die durch reiche Figuration Vogelsang imitiert. Das Arioso in der lieblichen Tonart G-Dur[15] ist weiträumig angelegt. Die Instrumente sind stets führend, während die Singstimme mit ihren Rufen nach dem Liebsten nur ein Moment des musikalischen Bildes neben anderen ist. Händel verzichtet hier auf die feste Form der Arie und setzt das Arioso ein[16], um dem idyllischen

Charakter besser gerecht werden zu können. Vor allem die Koloraturen der Piccoloflöte, die den musikalischen Verlauf immer wieder unterbrechen und metrisch auflösen, tragen viel zum schwebenden Eindruck der Szene bei. Neben solch stimmungsvollen Ruhepunkten gibt es Momente des Innehaltens, die einen intensiven Gefühlsausdruck vermitteln. So in Rinaldos "Cara sposa" im ersten Akt, der ausgedehntesten und kunstvollsten Arie der Oper[17]. Die Da-Capo-Form wird hier besonders kontrastreich ausgefüllt. Der kurze Mittelteil stellt einen Moment des Aufbruchs in rascher Bewegung dar[18], und im Hauptteil hebt Rinaldo zu einem grandiosen Verzweiflungsgesang in e-Moll an. An die Stelle äußerer Aktion tritt der Ausdruck innerer Dramatik. Musikalisch fällt die Arie vor allem wegen ihrer polyphonen Faktur auf. Die Singstimme wird weitgehend unabhängig von den Instrumenten geführt, sie singt ihre Klage in einen kunstvollen Satz hinein[19]. Die dramaturgische Funktion der Seria-Aria wird hier dezidiert ausgefüllt, wobei von besonderer Eindringlichkeit ist, daß die Arie unmittelbar, ohne rezitativische Vermittlung auf die Sinfonia folgt, die Almirenas Entführung darstellt. Das heißt: Die Arie steht nicht als affektive Pointe am Ende eines aktionsreichen Rezitativs, sondern drückt unmittelbar die Affekte Rinaldos angesichts der verlorenen Almirena aus. Deren Arie "Lascia, ch'io pianga" im zweiten Akt ist zwar ebenfalls ein Klagegesang, doch von durchaus anderer dramatischer Qualität. Hier tritt an die Stelle äußerer Ausbreitung das Moment der Verinnerlichung. Während Rinaldos Arie voller Leidenschaft war, wirkt Almirenas Gesang wie ein vom Drama abgehobenes Feld des Trauerns. Die Arie steht in F-Dur und prägt den feierlichen Tanztypus der Sarabande streng homorhythmisch im breiten 3/2-Takt aus[20]. Es fehlt ein instrumentales Vorspiel ebenso wie ein Kontrastmoment im Mittelteil, - der Tanztypus erscheint gleichsam unstilisiert in seinem elementaren Ausdrucksgestus, so daß die Arie sehr konzentriert und einheitlich wirkt. Der Ausdruck des Klagens gewinnt gerade in dieser musikalischen Fassung den Charakter von Größe.

Auch die Arien, in denen ein Aufbruchsgestus die Handlung weitertreibt, sind von vielfältiger Form. So ist etwa Rinaldos "Il Tricerbo humiliato" eine der bei Händel öfters zu findenden Arien, in denen alle Stimmen durchgängig unisono geführt sind[21]. Eine solch aparte Klangtechnik hat an dieser Stelle - Rinaldo folgt den Sirenen, die ihn zur gefangenen Almirena bringen wollen - einen konkreten dramatischen Sinn: Im Moment des kämpferischen Aufbruchs vereinen sich alle Kräfte rückhaltlos gegen das Böse. Rinaldo stellt so überdies sein heldisches Selbstbewußtsein zur Schau. Am Ende des ersten Aktes wird ein analoger Affekt jedoch auch auf ganz andere Art dargestellt. Rinaldo ruft die Winde an, ihn fortzutragen, um Almirena zu erretten. Händel schreibt eine virtuose Arie mit konzertierender Violine und solistischem Fagott. Dieses Stück ist von rascher Bewegung in G-Dur, wobei die Sechzehntelbewegung zum einen die angerufenen Winde tonmalerisch darstellt, zum anderen Ausdruck der Ungeduld des zum Aufbruch drängenden Rinaldos ist. Die konzertante Arie erwirkt zwar einen effektvollen Abgang und Aktschluß - ganz im Sinne der Norm -, doch ist sie nicht auf die Präsentation von Virtuosität begrenzt. Der Aufbruchsgestus, der hier in brillanter Manier Gestalt gewinnt, gibt dem Drama nach Rinaldos eben erst überwundener Verzweiflung eine neue Richtung und motiviert das folgende Geschehen. Händel hebt sich mithin das Mittel der konzertanten Arie für diesen zentralen Punkt des Dramas auf[22]. Musikalische Attraktion und dramatische Funktion gehen in eins[23].

Solche Vielfalt der Satztypen, durch die die Arien jeweils unterschiedliche Zustände und Zeitlichkeit charakterisieren, dient nicht einfach nur der musikalischen Abwechslung, sie gibt vielmehr dem Drama Profil. Die dramatische Handlung prägt sich so bei aller Stilisierung in den musikalischen Formverlauf ein. Händel erfüllt die eigentlich

gleichförmige Reihung der Arien mit Sinn und begründet so dramatische Form. Es lassen sich aber auch musikalische und dramatische Zusammenhänge erkennen, die über die einzelne Nummer hinausgehen[24]. Auffällig ist zunächst die Ausrichtung der Oper auf den Schluß hin. Händel spart sich die effektvollste und instrumentatorisch reichste Musik für den entscheidenden Kampf zwischen Christen und Heiden auf. In Rinaldos Triumpf-Arie "Or la tromba" verlangt Händel, ein Unikum in seinem Opernschaffen, vier Trompeten, Pauken, Oboen und Streicher. Diese Arie, naturgemäß in D-Dur, ist das Glanzstück der Oper, zugleich aber auch Zentrum einer musikdramatischen Einheit. Ein festlicher Marsch in gleicher Besetzung, währenddem die christliche Armee Stellung bezieht, geht ihr voraus - eine Schlacht ist in der Barockoper stets zugleich ein Fest besonderer Art -, und die der Arie folgende Battaglia, Rinaldo und das Christenheer besiegen die Heiden, ist ebenfalls so instrumentiert[25]. Diesem Abschnitt folgen die Auflösung der dramatischen Spannung und allgemeine Versöhnung[26], ehe die Oper mit einer Gavaotte in B-Dur ausklingt[27]. Der dramatische Kulminationspunkt wird so durch musikalische Prachtentfaltung zu einem in sich geschlossenen Komplex, der Ziel- und Höhepunkt zugleich ist. Dabei sind diese Nummern durchaus nicht die ersten, in denen Trompeten verlangt werden. Schon die Auftrittsarie des Argante ist mit zwei Trompeten besetzt. Damit ist bereits frühzeitig ein wirkungsvoller Moment gegeben, denn Trompetenstücke machen in der Barockoper stets großen Effekt[28]. Argantes Erscheinen wird zum ersten musikalischen Ereignis[29]. Doch Händel übertrifft solche Wirkung am Ende der Oper noch, indem er das Instrumentarium erweitert und drei Nummern zu einer musikalischen Einheit faßt.

Auch damit sind die Möglichkeiten zur Bildung dramatischer Zusammenhänge noch nicht erschöpft. Am Ende des zweiten Aktes gelingt es Händel, aus mehreren Nummern eine Großszene zu machen, in der die musikalische Form unmittelbar dramatisch motiviert wird. Händels Tendenz zur Vereinheitlichung szenischer Komplexe bleibt nicht, wie oft angenommen[30], auf Szenen beschränkt, in denen Accompagnato, Arioso und Arien einander angeglichen werden, wie in der Wahnsinnsszene des Orlando oder der großen Szene des Giulio Cesare im dritten Akt der gleichnamigen Oper.

Am Beginn der Schlußszene des zweiten Aktes von "Rinaldo" (Szene 6-10)[31] steht ein zentraler Wendepunkt des Dramas. Armida begegnet dem gefangenen Rinaldo und droht ihm seine Vernichtung an. Doch beim Anblick des schönen christlichen Helden schlägt ihr Haß in Liebe um. Ihr Verlangen wächst, doch Rinaldo bleibt unberührt und abweisend. Dies ereignet sich - gemäß der Norm - zunächst im Secco-Rezitativ. Das folgende Duett "Fermati" hebt die szenische Spannung und Bewegung jedoch nicht auf, sondern ist allein deren Fortsetzung. Die Erregung treibt die Personen gleichsam in gebundene Musik. In schnellem Tempo wird das Duett in B-Dur durchgängig von einer Wechselrede zwischen Armida und Rinaldo bestimmt[32]. Das Prinzip des Gegeneinander prägt auch das kurze Einleitungsritornell, in dem die Töne der Melodie gleichsam aufgespalten und in der zweiten Violine metrisch um ein Achtel gegenüber der Oberstimme verschoben werden. Zudem modifiziert die Dramatik der Szene die Da-Capo-Form. Der Übergang zum Mittelteil sowie sie Rückkehr zum Hauptteil sind unmittelbar und bruchlos, so daß der Bewegungsimpuls nicht durch formale Zäsuren unterbrochen wird[33]. Armidas erster Versuch, Rinaldo zu verführen, ist gescheitert. Im folgenden Rezitativ benutzt sie denn auch die Mittel der ihr zu Gebote stehenden Zauberei. Sie nähert sich Rinaldo in Gestalt Almirenas, nimmt jedoch, als dieser sie umarmen will, ihr normales Aussehen wieder an[34]. Dies geschieht mehrmals, so daß Rinaldo zunehmend verwirrt wird. Als er seiner Sinne kaum mehr mächtig scheint, folgt der Übergang zur Arie. Im Furioso "Abbruggio, avampo e fremo" kulminiert Rinaldos Raserei. Auch hier steigert die Arie die Dramatik. Musik tritt in den Vordergrund, wo Worte allein dem Inhalt der Situation

nicht mehr gerecht werden können. Die G-Dur Arie ist so nicht primär formal bestimmt, sondern dramatisch begründet. Das Drama verlangt nach dem musikalischen Ausdruck des Furioso. Damit ist zugleich ein erster Kulminationspunkt erreicht. Im folgenden Accompagnato setzt sich das Drama denn auch auf anderer Ebene fort. Armida ringt mit sich, zwischen Liebe und Haß hin und her gerissen. Ein solcher Zwiespalt der Gefühle verlangt zwangsläufig nach dem begleiteten Rezitativ, da dieses subtilen Regungen genau zu folgen weiß. Händel komponiert hier das einzige ausgedehnte Accompagnato der Oper[35]. In der g-Moll Arie "Ah! Crudel, il pianto mio", die dem Accompagnato folgt, drückt Armida ihre Verzweiflung aus[36]. Diese Arie in langsamem Tempo ist wie Rinaldos Arie "Cara sposa" kunstvoll als polyphoner Satz gearbeitet. Er beginnt als Trio und wird immer dichter, wobei die Singstimme in den Satz hineinsingt und dessen Seufzermotivik aufnimmt[37]. Auch hier wendet sich der Mittelteil für einen Augenblick zum Furioso. Im folgenden Secco-Rezitativ erfährt die Aktion eine neue Wendung, Argante erscheint und glaubt, in der abermals verwandelten Armida die von ihm angebetete Almirena zu erkennen, die er aus den Händen der Zauberin befreien will. Doch Armida verwandelt sich zurück und gerät in Wut über die Untreue ihres einstigen Geliebten. Als dieser auch noch offen seine Liebe zu Almirena bekennt, verliert die Zauberin endgültig ihre Fassung. Dies treibt sie gleichsam in die Arie "Vo'far guerra", die in G-Dur mit einem markanten melodischen und rhythmischen Gestus anhebt. Händel schreibt auch zu diesem Aktschluß eine Arie mit konzertierendem Soloinstrument, doch hier ist der Part des solistischen Cembalos nicht fixiert, es wird vielmehr ein freies Improvisieren verlangt. Dieses ist ein Ausdruck der tobenden Armida, die kämpferisch gegen alle Feinde aufsteht. Mit dieser Arie hat die Szene somit ihren musikalischen und dramatischen Höhepunkt. Das wilde Improvisieren auf dem Cembalo macht nicht nur den größten Effekt und steht mit seiner raschen Bewegung ganz im Sinne der Steigerungsdramaturgie am Ende, es korrespondiert zugleich mit der dramatischen Aussage und wird vor allem durch den Affekt motiviert. Im Tempo- und Affektkontrast dieser beiden letzten Arien Armidas wird zudem ein musikdramatisches Formprinzip vorgebildet, das im 19. Jahrhundert als Schema von Scena ed Aria die italienische Opernkomposition prägen wird[38]. Schon in "Rinaldo" wird der Affektkontrast der beiden melodischen Zentren[39] durch ein äußeres Handlungsmoment, hier das Auftreten Argantes, motiviert und der Szene damit allein schon formal eine dramatisch progressive Tendenz zugewiesen[40].

Die vorgetragenen Überlegungen zu Händels "Rinaldo" negieren in keiner Weise den hohen Grad an Stilisierung und Künstlichkeit der Barockoper. Auch Händels Oper wird getragen von der Kraft musikalischer Formen und Satztypen. Händel macht jedoch die spezifische dramatische Ausdruckskraft, die ihnen innewohnt, für die Gestaltung des musikalischen Dramas nutzbar. Dabei ist aber nicht nur der dramaturgische Aufbau wesentlich, entscheidend ist vielmehr, wie diese Form kompositorisch erfüllt wird, mit welcher Subtilität, Intensität und Differenzierung die Affekte musikalische Gestalt gewinnen, um ausdrucksvoll wirken zu können. So ist es gerade die kompositorische Leistung Händels, die seiner Opera seria musikdramatische Ausdrucksdimensionen gibt, die im Rahmen dessen, was Oper leisten kann, ihren legitimen Platz haben.

Anmerkungen

1) Zu den Problemen einer modernen Rezeption der Opera seria vgl. Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel, Basel 1979, S. 135-144, Ludwig Finscher, Die Opera seria, in: Mozart-Jb. 1973/74, Salzburg 1975, S. 29-31 und Reinhold Kubik, Händels Rinaldo, Geschichte-Werk-Wirkung, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 180-183.

2) Vgl. eine Rezension der Uraufführung von Addison, zit. bei Otto Erich Deutsch, Handel. A documentary Biography, London 1955, S. 35ff.

3) Vgl. Silke Leopold, Händel in London: Die Oper, in: Die Musik des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 93 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5).

4) Vgl. zur Ästhetik der Seria: Lang, a.a.O., S. 130-154 und Finscher, a.a.O., S. 32.

5) Vgl. Helmut Hucke, Die neapolitanische Tradition in der Oper, in: Kgr.-Ber. New York 1961, Kassel etc. 1961, S. 253-277.

6) Einen anderen Versuch, der nach der Charakterisierung der Personen fragt, unternimmt Walther Siegmund-Schultze, Georg Friedrich Händel, Sein Leben - Sein Werk, München 1984, S. 192-202.

7) Vgl. zur Werkgeschichte und der frühen Rezeption: Kubik, a.a.O., S. 9-49.

8) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 52-116 und 148-177.

9) In einigen seiner Opern geht Händel einen anderen Weg und lockert die strenge Gliederung durch eine Fülle von Formen zwischen Accompagnato, Arioso und Arie auf. So z.B. in "Serse" von 1738.

10) Vgl. zur Vielfalt der Arientypen: Bruno Flögel, Studien zur Arientechnik in den Opern Händels, in: Händel-Jb. 2 (1929), S. 50-156, Henning Ferdinand, Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels, Phil. Diss. Bonn 1958 und Kubik, a.a.O., S. 117-139.

11) Vgl. Lang, a.a.O., S. 142.

12) Vgl. Carl Dahlhaus, Zeitstrukturen in der Oper, in: Mf 34 (1981), S. 2-11.

13) Diese Arie, die autograph nicht überliefert ist, wurde von Händel wahrscheinlich noch vor der Uraufführung hier eingefügt, vgl. Kubik, a.a.O., S. 28.

14) Zur Bedeutung der Continuo-Arie vgl. Flögel, a.a.O., S. 119f. und Robert Haas, Die Musik des Barocks, Potsdam 1928, S. 240 (= Handbuch der Musikwissenschaft).

15) Arien, die die Piccoloflöte verlangen, stehen stets in G-Dur. Vgl. Ferdinand, a.a.O., S. 20.

16) Vgl. Winton Dean, Handel and the Opera seria, London 1970, S. 42.

17) Vgl. Charles Burney, A General History of Music from the earliest Ages to 1789, Reprint Baden-Baden 1958, S. 674.

18) Ferdinand, a.a.O., S. 6f., differenziert zwischen einem konsekutiven und divergenten Typus im Verhältnis von Haupt- und Mittel-Teil der Arien. "Cara sposa" wäre ein Beispiel für den Divergenztypus.

19) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 120.

20) Zu Händels Verwendung der Tanzsätze in seinen Arien vgl. Karina Telle, Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels, München-Salzburg 1977 (= Beiträge zur Musikforschung 3).

21) Vgl. hierzu und zu Händels Klanggestaltung generell: Heinz Becker, Klangstruktur

bei Händel, in: Programmheft zu "Poros", Badisches Staatstheater Karlsruhe 1982, S. 23-36, besonders S. 27-29.

22) Bereits in Armidas Arie "Molto voglio" tritt die Oboe solistisch hervor. Mit diesem Stück ist denn auch die dramatische Exposition beendet. Nach dem so betonten Schlußpunkt mit Armidas Arie bringt der letzte Abschnitt des ersten Aktes die Entführung Almirenas und Rinaldos ambivalente Reaktion zwischen Verzweiflung und Aufbruch darauf. Dieser Teil ist tonartlich in sich gerundet, denn Almirenas Arioso steht wie Rinaldos Schlußarie in G-Dur.

23) Vgl. Leopold, a.a.O., S. 97.

24) Vgl. Finscher, a.a.O., S. 31: "In der genauen Differenzierung der Arien-Charaktere, in ihrer strategischen Verteilung über die gesamte Oper, in der quasi obligaten Bindung bestimmter Arien-Charaktere und dramatischer Situationen an bestimmte Tonarten und Instrumentenkombinationen sind fruchtbare Keime für die Entfaltung zyklischer Großformen innerhalb und außerhalb der Gattung Oper gelegt worden."

25) In der Fassung von 1731 wird dieser Kampf nicht mehr auf offener Szene dargestellt, Rinaldo kämpft vielmehr allein gegen Armidas Zauberwald, vgl. Leopold, a.a.O., S. 93f.

26) Die D-Dur Arie "Solo dal brando" des Goffredo, die der Battaglia folgt, steht zwar im Autograph, wurde später jedoch gestrichen und findet sich nicht in Händels Handexemplar, vgl. Kubik, a.a.O., S. 36.

27) Der Text des Coro differenziert in diversen Fassungen. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 34 und 167.

28) Vgl. zu Händels Trompeten-Arien Ferdinand, a.a.O., S. 29f.

29) Eine Rezension der Uraufführung bemängelte, daß der mit dieser Arie verbundene Einzug Argantes in einem Triumpfwagen auf der Bühne nicht zu sehen war. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 14.

30) Vgl. Leopold, a.a.O., S. 97/98 und Manfred Bukofzer, Music in the Baroque Era, New York 1947, S. 327f.

31) In der Fassung von 1731 bekommt die Schlußszene einen anderen Inhalt und eine teilweise andere musikalische Gestalt. Vgl. Kubik, a.a.O., S. 153 und 180-184.

32) Das Duett ist eine Parodie aus der Kantate "Fileno, Tirsi e Clori", vgl. Kubik, a.a.O., S. 78f.

33) Vgl. Kubik, a.a.O., S. 124f.

34) Gerade diese Szene zeigt, daß auch Rezitative bei Händel dramatisch ausdrucksvoll sein können. Vgl. zur Differenzierung der Rezitative bei Kubik, a.a.O., S. 143f.

35) In der Fassung von 1731 steht bei Rinaldos Kampf mit dem Zauberwald ein zweites großes Accompagnato.

36) In der Fassung von 1731 singt Almirena diese Arie. Vgl. Anm. 31.

37) Vgl. Friedrich Chrysander, Händel, Bd. 1, Leipzig 1858, S. 289.

38) Vgl. zu diesem Schema Egon Voss, Gesangsoper und Musikdrama, in: Funkkolleg Musik, hrsg. von Carl Dahlhaus, Frankfurt 1981, Bd. 1, S. 274-303.

39) Der Affektkontrast zweier folgenden Arien gehört bereits zur Norm der Seria. Vgl. Hucke, a.a.O., S. 262.

40) Am Ende des ersten Aktes ergibt sich eine ähnliche Konstellation. Rinaldos Arie "Cara sposa" bezeichnet den einen Affekt und das langsame Tempo (später als Cavatina bezeichnet), seine Arie "Venti" den kontrastierenden Affekt und das schnelle Tempo (später Cadie Caballetta). Die beiden dazwischen liegenden Arien verdoppeln gleichsam den Affektkontrast. Rinaldos "Cor ingrato" wirkt wie ein Abbild von "Cara sposa", Eustazios Arie "Col valor" ist dagegen eine erste Aufforderung zum Aufbruch.

Cecil Hill:

"THEODORA" AND THE 18th CENTURY FEMINIST MOVEMENT

Different explanations have been put forward for the lack of success Handel enjoyed from "Theodora". Handel himself, no doubt in a moment of despair on being told by Thomas Morell after the second performance that Sir Thomas Hankey would engage all of the boxes if he would repeat it, retorted, "He is a fool; the Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it (is) a virtuous one"[1]. Some have pointed, wrongly perhaps, to the earthquake scare that gripped London in February 1750, which peaked on the 19. February and caused the postponement of the oratorio season until the 2. March. Percy Young suggested, "It might be thought that an obscure topic from martyrology would prove too esoteric for the generality" and also "its uncomfortable insistence on the ultimate devolution of Christian values in an unchristian world and its seriousness of approach put it out of court"[2]. Sir George Macfarren avoided the issue in the first sentence of his essay with "The riddle of public success never appeared more insoluble than in the case of Handel's 'Theodora'"[3].

This paper does not claim to solve that riddle for "Theodora", nor does it intend to contradict the points of view that have been expressed by others. All of them have some degree of validity, simply because any audience is made up of individuals and factions that throw up a complex matrix of viewpoints and responses to a work, its performers and their individual and collective performances.

When Irving Singer pointed out, "In a myth the overt story is a mechanism for articulating a view of reality which the audience shares with the performers and the author"[4], he did not mention that some myths, and "Theodora" is a very good myth, are open to different interpretations by different factions of an audience, especially at a time when there are various trains of thought running through society, pursued with greater or lesser degrees of vigour. Handel identified only two of the factions in his audience, the Jews and the Ladies; quite likely there were more. This paper attempts to draw attention only to the reaction of the Ladies to "Theodora" in the light of the feminist movement of the 18th century.

The 18th century feminist movement in England traces its origins to the early years of the English Restoration with occasional complaints of anti-female prejudice by such writers as Aphra Behn, the first woman to make a significant contribution to English drama. In the epilogue to her play "Sir Patient Fancy" (1678) she wrote: