

mus in der Opera seria?“ (Ralph P. Locke), Geschlechterrollen (Corinna Herr) und kulturpolitische Strategien Händels (Michael Zywiets). Abschnitt 3 (S. 263–374) gilt den wesentlichen „Strukturen“ von Händels Opern, namentlich Libretti (Albert Gier), Ouvertüren (Wolfgang Hirschmann), Rezitative (Panja Mücke), Arien, Ensembles und Chöre (Michele Calella), Tanz (Silke Leopold) sowie Orchesterbesetzung und Instrumentation (Steffen Voss). Abschnitt 4 ist der „Rezeption und Interpretation“ von Händels Opern gewidmet (S. 375–483) und thematisiert Überlieferung und Editionen (Christine Siegert), den Wandel der Händel-Forschung (Christoph Henzel), „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“ (Manuela Jahrmärker), die internationale Verbreitung (Manfred Rätzer), deutschsprachige Fassungen (Peter Brenner), das Regietheater (Corinna Herr) und Tonträger (Martin Elste).

Die Werkbesprechungen in Teilband 2 sind dreiteilig aufgebaut und gliedern sich in einen Titelkopf (Angaben zu Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung), eine detaillierte Inhaltsangabe und einen umfangreichen interpretierenden Werkkommentar. Letzterer behandelt beispielsweise im Beitrag zu Händels bereits oben erwähntem Opernerstling *Almira* (Hansjörg Drauschke, S. 3–16) die Entstehungsgeschichte und Einrichtung für Hamburger Verhältnisse, die musikalisch-dramaturgische Anlage und die ästhetisch-literarischen Auseinandersetzungen um das Werk sowie die Differenzen zwischen dem Kompositionsstil Händels und denjenigen Reinhard Keisers und Johann Matthesons.

Der Anhang enthält ein Autoren-, Abkürzungs- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insgesamt ist mit den vorliegenden, großzügig ausgestatteten Bänden ein beeindruckendes musik- und kulturgeschichtliches Panorama eröffnet, das nicht nur der künftigen Händel-Forschung nachhaltige Impulse verleihen dürfte. Freuen wir uns also auf anregende Diskussionen.

(Juni 2010)

Martin Loeser

SILKE LEOPOLD: *Händel. Die Opern. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 323 S.*

Ein Schlüsselerlebnis für Silke Leopolds Buch ist die universale Wiedereinbürgerung der Barockoper im heutigen Kulturleben, die vor post-modernen Aneignungsformen nicht haltmacht und deren Publikum doch von Spezialisten wie Leopold selbst über die historischen Originale besser aufgeklärt worden ist als frühere Generationen. Dies gilt auch für Händels Opern, obwohl deren „Renaissance“ bekanntlich schon 1920 begann, danach manche Seitenwege einschlug und bisweilen darin stecken geblieben schien, aber immer wieder flott gemacht werden konnte. Und um so ein ‚Flottmachen‘ des Verständnisses der Händeloperen scheint es auch in diesem Buch zu gehen.

Schon die Einleitung wartet mit einer verblüffenden Erklärung auf, warum wir uns heute in Händeloperen „wiederfinden können“ (S. 9–10): Wir haben gelernt, uns mit virtuellen Welten und Scheinrealitäten auseinanderzusetzen, und das barocke Theater selbst ist so eine virtuelle Welt, ja sogar ein ferner Spiegel unserer selbst, wie der „Distant Mirror“ der Kultur des 14. Jahrhunderts in Barbara Tuchman's famosem Buch (*A Distant Mirror: the Calamitous Fourteenth Century*, New York 1978). Was nun Leopold anstrebt, ist eine Darstellung der Händel'schen Leistung im Verhältnis zu Traditionen und Mentalitäten seiner eigenen Zeit – so dass die heutige Relevanz seiner Opern aus dieser historischen Spannung begründet werden kann. Praxis und Theorie der Oper werden am schöpferischen Individuum gemessen, das Autorprinzip hermeneutisch eingesetzt. Den Autor Händel aus seinem „Ring“ (S. 14) mit Zeitumständen wie Opernfeindlichkeit in England, Streitigkeiten mit Sängern und der Konkurrenz zu beurteilen (was in ihrer Weise schon Friedrich Chrysander und Winton Dean versucht hatten), ist jedoch nicht Leopolds einziges Rezept. Händels Kunst lebt für sie wesentlich von positiven zeitgenössischen Vorgaben. Dazu gehören etwa die musikalischen Entlehnungen, Pasticcio-Opern und Bearbeitungen, die Leopold etwas verkürzend unter dem Begriff der Urheberschaft („Fremde und eigene Federn“) zusammenfasst. Freilich habe der Komponist „einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem schöpferischen Entwurf eines musikalischen Dramas und den Erfor-

dernissen der Theaterpraxis“ gemacht (S. 23). Hinzuzufügen wäre, dass er in seinen eigenen Opern wirklich fast nie fremde Musik aufführte, nicht einmal in den – hier leider unberücksichtigten – Pasticci aus eigenen Kompositionen, unter denen *Oreste* als bedeutendes Werk gilt. Die Sänger, die Mäzene und das Publikum von Händels Londoner Opern kommen weniger zur Sprache, außer unter gleichzeitiger Betonung der künstlerischen Unabhängigkeit des Meisters. Ein paar Klischees schleichen sich ein, wie das eines „skandalumwitterten“ Farinelli (S. 16): Skandalgerüchte wurden kaum den verehrten Kastraten, häufiger den Frauen wie Anastasia Robinson oder Faustina Bordoni gewidmet.

Leopolds Text, der die meisten Opern Händels berührt und vielen einzelnen Szenen neue Glanzlichter aufsetzt, passt zu Theaterstrategien bereits in seiner Gesamtanlage. Das erste der auf die Einleitung folgenden neun Kapitel ist eine brillante Analyse Händel'scher Opernanfänge, das letzte ein – versteckt nostalgischer – Nachruf auf „Happy Endings“. Dazwischen erscheinen Gattungstradition und Stoffe der Opera seria, Theorien der Affektdarstellung, musikalisch-poetische Formen wie Da-capo-Arie, „Musikalische Topographien“ (pastorale Landschaft, Kerker, Utopie, Wahnsinn), Starke Frauen, Kastraten und schwache Männer, das Komische.

Ein Leitmotiv in dieser Revue der Traditionen ist Händels musikalische Modellierung der Bühnenpersonen: das Verhältnis von Musik und Charakter. Die Autorin glaubt, dass nicht nur der Begriff des Affekts, sondern auch und gerade der des Charakters, einschließlich seiner Psychologie, der Händel'schen Operndramaturgie zugänglich gewesen sei, vor allem seit der Hallenser Philosoph Christian Wolff 1720 die Seele als „Kern aller menschlichen Bekundungen, des Gefühls ebenso wie des Verstandes“ (S. 88) beschrieben hatte. Trotzdem kam es dem Komponisten „immer darauf an, die einzelne, vereinzelt Affektsituation in dem jeweiligen dramatischen Umfeld zu verankern“ (S. 85). Vielleicht löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen „dramatischem Umfeld“ und „Charakter“, wenn man den letzteren ebenfalls als eine Art dramatisches Umfeld der jeweiligen Arie oder Szene begreift. Und die kluge Differenzierung der komischen Ebenen bei Hän-

del sowie des Tragischen im „lieto fine“ gehört ebenfalls zu den Vorschlägen, die der manchmal festgefahrenen Interpretations- und Inszenierungspraxis neue Wege öffnen könnten.

Charakteristisch für Leopold ist die treffende Feststellung zur Eröffnungsszene von *Serse* (S. 34), dass der in einen Baum verliebte König zwar in einer lächerlichen Situation dargestellt werde, dass aber die Musik des „Ombra mai fu“ mit ihrer Ruhe und Gelassenheit ihn noch nicht der Lächerlichkeit preisgebe, denn „dies wird kurz darauf Romilda besorgen“. Die Musik und die Akteure erscheinen geradezu als voneinander unabhängige Kräfte; jede ist an der Natur- und Menschendarstellung auf eigene Weise beteiligt. Auch die Eröffnungsszenen von *Admeto* und *Alessandro* demonstrieren Händels geniale Verteilung der musikalischen Mittel. Gerade wegen der Variabilität seiner Ausdrucksformen wird die Interpretation jedoch schwieriger, wenn der Darstellungszweck zweideutig ist, wie in der berühmten Szene des Parnass in *Giulio Cesare* (S. 88–90). Ist das F-Dur von Cleopatras Arie, das mit den Kreuztonarten ihrer anderen Arien kontrastiert, wirklich nur damit zu erklären, dass sie sich hier als eine andere Frau („Lydia“) verkleidet hat? Leopold verschweigt, dass die ganze Szene auf Darstellungen des „Musenbergs“ in Renaissance-Intermedien und barocken Festdekorationen verweist, wo die neun Instrumentalparte die Musen und die Sphärenharmonie symbolisieren. Die lydische Tonart F-Dur („Lydia“ ist Venus) und neun Instrumente hatte schon Agostino Steffani in seiner *Niobe* (1688) zur Darstellung der Sphärenharmonie gewählt; auch Cleopatras Vorstellung ist eine solche szenische Allegorie. Aber vielleicht ist sie außerdem Charakterdarstellung ...

Die Kapitel zur Gattungs- und Affekttheorie, zur Rolle der Historie, zu Normen und Formen (vor allem zur Da-capo-Arie als formaler Bändigung der Leidenschaften, Baldesar Gracián zitierend) malen in vielschichtiger Weise die Bedeutung klassizistischer Poetiken und zeitgenössischer „Verhaltensnormen“ für die Personendarstellung aus – Kapitel, die man sich ohne Norbert Elias (*Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2002) kaum vorstellen könnte. Erst recht ‚gesellschaftsorientiert‘, aber nunmehr auch hervorragend originell, ist Leopolds Beitrag zu den Geschlechterrollen. Männer und

Frauen unterscheiden sich nicht nach der Art der Musik, die sie singen, sondern die verschiedenen Gesangstypen entsprechen verschiedenen Arten normgerechten Verhaltens, worunter das Heroische nicht unbedingt „männlicher“ ist als das „Galante“ des Liebhabers, der mit hoher Kastratenstimme Liebesduette singen kann. Frauen sind, je nachdem, stark oder schwach, „zarte Jungfrauen oder mordgierige Zauberinnen“ (S. 143); sie singen diesen Verhaltensschemata entsprechend, selbst wenn sie sich als Männer verkleiden: quod erat demonstrandum. Andererseits sind die Charaktere von Ginevra und Alcina sogar den theatralisch-literarischen Konventionen der Frauendarstellung entwachsen, obwohl diese mit Ariosto, Tasso, Castiglione und Boccaccio ebenfalls zu Wort kommen. „Mutterherzen“ (S. 147–152) wie Erenice und Gismonda beschreibt Leopold als Rollen, für die Händel jenseits von Gut und Böse musikalisch „Partei nimmt“ und die auch meist nicht „besiegt, verraten und verkauft“ werden, wie es Cathérine Clément für die Oper des 19. Jahrhunderts feststellte (*L'opéra, ou la défaite des femmes*, Paris 1979). Unrichtig ist, dass kein anderer Komponist „dem Rollentypus der Mutter soviel Aufmerksamkeit geschenkt“ habe wie Händel (S. 149): In Händels 42 Opern gibt es acht Mütter (und übrigens 16 Väter, acht Ehefrauen), in Antonio Vivaldis 45 Opern gibt es 15 Mütter (25 Väter, 15 Ehefrauen). Vivaldi hat viele seiner Mütter-Libretti selbst in Auftrag gegeben oder durchgesetzt. Und in Metastasios Libretti gibt es nicht nur eine Mutterrolle, sondern vier: Semiramide in *Semiramide riconosciuta*, Eurinome in *Issipile*, Dircea in *Demofoonte* und, wie S. 148 erwähnt, Mandane in *Ciro riconosciuto*.

Das Buch ist auch als Nachschlagewerk benutzbar, da immerhin die Seiten 206–303 aus Synopsen und weiteren hilfreichen Informationen zu 39 Opern bestehen. Es gibt (wahrscheinlich auf Wunsch des Verlags) keine Notenbeispiele, jedoch bisweilen Taktzahlen zur Partitur. Vielleicht stellt sich die Autorin ihre Leser und Leserinnen als ihresgleichen vor: musikkundig und von Händel-Folianten umgeben. Sollten die Leser aber von diesem Idealbild abweichen, dann dient ihnen Silke Leopolds Buch genauso gut, denn es macht die Partituren lebendig. Eine wissenschaftliche wie literarische Glanzleistung.

(März 2010)

Reinhard Strohm

ARNOLD JACOBSHAGEN: *Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung*. Sinzig: Studio · Verlag 2009. 144 S., Abb.

So einen klugen und eleganten Essay hat Händel schon lange wieder verdient. In einem locker gestrickten Text, niemals dozierend und doch immer zum Nachdenken anregend, führt Arnold Jacobshagen die Wirkungsgeschichte des Komponisten vor: als kritische Auseinandersetzung sowohl mit dem traditionellen Wissen über ihn, das schon seit John Mainwaring und Johann Mattheson Schule gemacht und Legende gebildet hat, als auch mit dem postmodernen Wissen, das in neuerer Zeit aus Phantasie, Ideologie und literarischer Einfühlung entsprungen ist. Die Studie schließt in der Tat mit einer kleinen Anthologie („Händel-Imaginationen“) aus biographischer Leseliteratur, Theater- und Filmtexten der Zeit von 1882 bis 1985. Nicht alle dieser Bruchstücke werden ausführlich besprochen; wertvolle Hinweise finden sich im vorausgehenden Kapitel „Held und Antiheld der Popkultur“. Jacobshagens Betrachtung von Händels neueren, unorthodoxen Wirkungen gipfelt in einem Vergleich der Gänsehaut, die das Publikum des UEFA Champions League Finales am 17. Mai 2006 in Paris laut Umfragen beim Anhören des (arrangierten) Themas aus *Zadok the Priest* empfand, mit derjenigen, die wahrscheinlich die Teilnehmer der Krönungsfeierlichkeiten für Georg II. in der Westminster Abbey im Jahre 1727 überkam.

Nicht die Popkultur, sondern ein anderes Thema zieht sich leitmotivartig durch die Studie: des Komponisten historische Sonderstellung bzw. deren kritische Einebnung. Der ‚inszenierte‘ Charakter von Händels Nachwirken wird vielleicht etwas überbetont. Das schon zu Lebzeiten errichtete Denkmal, die Pionierrolle der Händelbiographien und -gedenkfeiern sprechen für sich, aber Händel war kaum „der erste, dessen Musik seit ihrer Entstehungszeit niemals verstummte“ (S. 7): Das war doch wohl Palestrina. Andererseits scheint es logisch, Händels bedeutendste Wirkungen eben mit der öffentlichen, humanistischen Kultursphäre zu assoziieren. Hierzu stimmt auch die klassizistische Metapher des „Pantheons der europäischen Geistesgrößen“, in das der Komponist als erster Musiker eingerückt sei. (Beethovens Händelverehrung beruhte wohl vor allem auf dem Stolz, dass gerade ein Musiker es so weit