

Händel und die Opera seria

1. Mehrererlei vorab:

1.1. Das Theater, namentlich die Oper steht im Zentrum. Es fungiert als Element vieler musikalischer Gebilde und Konfigurationen, und dies weit über das Opernschaffen hinaus. Aber auch das Opernschaffen steht im Zentrum: Niemals war beabsichtigt, die Oper durchs Oratorium abzulösen; eher war an die Parallelität beider Gattungen gedacht; nicht bis zum Beginn der vierziger Jahre war sie realisiert – bedeutende Oratorien, etwa „Deborah“, „Saul“, „Israel in Egypt“ entstanden nachgerade zeitgleich mit Opern, und dies gemäß dem Usus, dass in den Fastenzeiten Oratorien statt Opern aufgeführt werden sollten: Im Opernhaus, nicht in der Kirche!

Händel hat offenbar nie ganz überwinden können, dass nach neuen Opern seit 1741 nicht mehr gefragt wurde – inwieweit haben seine Konkurrenten das Szepter übernommen, inwieweit war Händels Opern-Stil obsolet geworden? Warum?

Indessen sind zentrale Merkmale seines Opernschaffens teilweise in die Oratorien eingewandert, namentlich in die so genannten Aktions-Oratorien: Direkt in den Rezitativen und Arien (auch wenn die Dacapo-Arie eine geringere Rolle spielt als in der Oper, aber es ist ein Gutteil der Affekt-Typen eingewandert!), indirekt in die Chöre, insofern diese sich als vervielfältigte Arien und Rezitative, als Quasi-Szenen begreifen. Allerdings haben Errungenschaften der Oper sich mit Errungenschaften tradierter Sacralmusik zu teilen – etwa mit so genannten Archaismen, in denen Händel an ältere Motetten-Traditionen anknüpft.

1.2. Händels Opern-Erfahrungen sind jene der italienischen Opera seria des frühen 18. Jahrhunderts, d.h. der Oper vor Pietro Metastasio. Auch für das spätere Londoner Opernschaffen spielt Metastasio eine geringe Rolle. Wenn Händel Libretti von ihm vertont, so mit keineswegs marginalen Eingriffen. Das lässt sich drastisch belegen, wenn man Metastasios Libretto „Alessandro nell’Indie“ mit der Einrichtung des Librettos von Händels „Poro“ vergleicht. Kristina Hottas hat dies in einer eindringenden Analyse getan und nachgewiesen, dass Händel wesentliche Vorgänge verändert hat. (K. Hottas 1999). In diesen Veränderungen spielen offenbar „vor-metastasianische“ Anschauungen eine Rolle.

(Auf anderem Blatte steht, dass Metastasio sich Vertonungen seiner Libretti vorstellte, die weit über das ihm Angebotene hinausgingen, möglicherweise erst von Chr. W. Gluck einlösbar waren).

1.3. Händels frühe Londoner Opern trafen auf eine nur durch mittelmäßige Produktionen besetzte Opern-Landschaft in London. Daraus resultiert der ungewöhnliche Erfolg des „Rinaldo“. Neuere Forschungen belegen, dass Händel als der erste wirklich bedeutende englische Opernkomponist des frühen 18. Jahrhunderts angesehen werden muss.

Zugleich aber war die italienische Oper als Institution und Werk-Gattung und theatrales Ereignis ein Fremdkörper: Namentlich für das englische Großbürgertum, dem die italienische Sprache fast unverständlich blieb, die Opern-Vorgänge seltsam, ja, anachronistisch vorkamen – wie aus einer anderen, verschollenen Welt. Auch kam dem angemessenen Verständnis nicht entgegen, dass die Opera seria vom englischen Adel goutiert wurde.

Die Schwierigkeit, italienische Texte zu verstehen, sollte, wenn überhaupt, kompensiert werden durch Musik: Vielleicht resultiert auch daraus, dass Händel seine Opern mit ungewöhnlichem musikalischen Reichtum ausstatten – mit musikalischen Konfigurationen, die notfalls die Vorgänge ohne Text verstehbar machen konnten.

Dies aber – und das ist Händel oft vorgeworfen worden – durch musikalische Komplexität, die ihrerseits schwierig zu rezipieren war. Überdies mit kompositorischen Verfahrensweisen und „Stilen“, die vielen Zeitgenossen als veraltet galten – etwa im Anknüpfen an A. Scarlatti!

Händels Konkurrenten hingegen pflegten einen sehr viel einfacheren „Stile nuovo“ – dies verhalf ihren Werken zu besserer Durchsetzung.

1.4. Händels Opern-Unternehmen, seit Beginn der zwanziger Jahre, befanden sich in zwiefachem Schraubstock: Zum einem waren sie einer Institution verbunden, deren Warenproduktion ihrerseits in weitläufige Geschäftsunternehmen sich verstrickten, daher von deren Gewinnen oder Verlusten abhängig waren (Es waren Übersee-Unternehmen! Händel konnte von deren Unwägbarkeiten keinerlei Ahnung haben). Auch war der Warenproduktion die Konkurrenz eingeschrieben – Händel musste unter Zeitdruck arbeiten, damit ihm seine Konkurrenten nicht zuvor kamen. Zum anderen hatten sie, wie die Opernproduktionen in London überhaupt, ein aristokratisches Publikum zu bedienen, vorausgesetzt, es zahlte. D. h. aber, dass sie von dessen Bedürfnissen abhängig waren. Zuvörderst waren Interessen des englischen Königshauses zu berücksichtigen – diese jedoch waren selbst konträr, weitgehend vom Gegeneinander des Königs und seiner Kinder geprägt. Wenn Händel dem König genügte, so mitnichten den Prinzen. Eben die Kontroversen am Hofe beeinflussten die Konkurrenzkämpfe des Opernbetriebes: Sei es durch die Installation von Konkurrenz-Unternehmungen unter höfischer Protektion, sei es durch das Gegeneinander der Produzenten am Haymarket Theatre.

In diesen Schraubstöcken wurde Händel schrittweise zerrieben – nicht derart, dass er wirklich in Schuldhaft hätte gehen müssen, aber doch bis zur Auszahlungs-Unfähigkeit für die Sänger.

Jede der Opern-Akademien brach nach einigen Jahren zusammen, und dies in zunehmend kürzerer Zeit. Diese Zusammenbrüche haben mehrere physische Zusammenbrüche von Händel zur Folge.

Inwieweit müssen Händels Opern-Unternehmungen als gescheitert angesehen werden?

Ihre wirkliche Bedeutung ist erst im 20. Jahrhundert erkannt worden, und dies auch zögernd, mit sehr widersprüchlichem Echo. (Noch die Händel-Konferenzen 1985 artikulierten Bedenken gegenüber der Möglichkeit, die Opern aufzuführen; ihre Vorgänge wären zu anachronistisch, als dass sie heute interessieren könnten!) Indessen faszinierte die Musik. Neuerlich auch Repräsentanten der Avantgarde, etwa Dieter Schnebel, der vom überwältigenden Melodienreichtum Händelscher Opernarien sprach.

Im Nachhinein erst – also durch die Rezeption Händelscher Opern in ihrer Zeit wenig gedeckt! – dürfte eine Epoche nicht nur der Opern-, sondern der Theatergeschichte nach Händel zu benennen sein, und dies mit gleicher Berechtigung, wie sie dem Begriff des Shakespeare'schen Theaters seit langem zukommt.

2. Da Händels Opern wesentlich in Prinzipien der Opera seria gründen – allerdings in Auffächerungen! –, müssen sie nach ihrer geschichtlichen Legitimation befragt werden. Das misslingt, solange Dramen-Vorstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts maßstabsetzend sind. (Folgerichtig konnten Händels Opern noch in den zwanziger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht anders denn verschnitten, verändert inszeniert werden!)

2.1. Die Opera seria ist kein „kostümiertes Konzert“, sondern „Dramma per musica“, d. h. wirkliches Drama.

Aber sie ist ein Drama der Rollen und Affekte, nicht der unverwechselbaren Individuen, schon gar nicht subtiler psychischer Regungen.

Affekte aber sind nur scheinbar im Menschen produzierte, ihr Handeln steuernde seelische Zustände, Bewegungen des Gemütes. In Wahrheit sind sie gleichsam von außen auf die Figuren geworfen – von Gottheiten, gleichgültig ob sie noch beim Namen genannt werden können! Eben deshalb gewinnen sie Macht, Über-Macht über die Betroffenen; sie überwältigen sie, stoßen sie vor sich her wie der Wind die Blätter. Ihre Gewalt ist die des Übermenschlichen.

Überwältigen sie die Menschen, so die Menschen als Repräsentanten bestimmter sozialer Rollen, denen sie zu genügen haben.

2.2. Die Akteure, denen die Affekte derart „mitspielen“, sind Angehörige des Hofes – inwieweit getreue Abbilder jener Fürsten und ihrer Angehörigen, die in Italien residieren?

Sie sind also König, Königin, Fürst und Fürstin, hochgestellte, selbstverständlich aristokratische Feldherren.

Dies aber in gedoppelter Version: Zum einem rechtmäßige, daher regierende Könige, Fürsten, rechtmäßig agierende Feldherren usw. – dabei ist zunächst ausgeklammert, inwieweit ihre Regentschaft auf der Niederhaltung anderer, nicht minder legitimer Herrschafts-Anwärter beruht. Zum anderen Aristokraten, die bislang an der Herrschaft gehindert wurden, die genötigt sind zur Opposition, zur Intrige.

Repräsentieren die bislang Rechtmäßigen einen idealisierten Hof – insofern sie von möglichen Ränkespielen keine Ahnung haben –, so stehen ihre Gegenspieler für den realen, d.h. intrigengebundenen Hof, für dessen höchst prosaische Regulative ein.

Freilich ist solche Gegenüberstellung idealtypisch – sie klammert aus, was die Rechtmäßigen an Repressionen ausüben – auch den Niedergehaltenen gegenüber, deren Hass, Ränkespiele nicht unbegründet sind.

Wichtig aber ist dennoch die Gegenüberstellung idealer und realer Hofgesellschaft.

2.3. Sind die Akteure von ihren Rollen-Interessen geprägt und beherrscht – sie haben ihre Macht zu halten oder Macht zu gewinnen! – so sind sie zugleich geschüttelt von der Sehnsucht nach individuellem Glück, nach Freundschaft und Liebe, die in Erhalt oder Gewinn aristokratischer Ehe nicht aufgeht. In Situationen äußerster Gefährdung spielt dieses Glücks-Verlangen eine große Rolle.

2.4. Intrigen und Ränkespiele bringen die Rechtmäßigen vorübergehend zu Fall: Sie werden vor unvorhergesehene Ereignisse gestellt, brüskiert, entmachtet, oft genug in den Kerker geworfen, mit dem Tode bedroht.

Vor allem nehmen ihre Besieger ihnen nicht nur die Krone, ihr Amt, sondern, um sie weitergehend zu vernichten, ihre Familie, namentlich die Gattin: Sie steht dem Sieger zu!

2.5. Die Intriganten jedoch sind, vor dem Augenblick ihres Sieges, erst recht darin, vom Verlangen nach wirklicher Liebe geschüttelt. D. h. der Griff nach der Frau des Besiegten gehorcht nicht nur dem Gewinn der Regentschaft (so dass der neu installierte König auch seine Königin hätte).

2.6. Indessen scheitern die Intriganten: Zum einen können sie den zeitweilig Überwundenen nur die reale, aber nicht die ideale Krone nehmen: Sie nämlich ist von Gott gegeben, also dem Rechtmäßigen, in Gottes Auftrag Regierenden, unverlierbar – selbst wenn er getötet würde.

Zum anderen begreift der zeitweilig Überwundene – der Bedrohte, Eingekerkerte –, dass seine Beziehungen im Rollenverhalten nicht aufgehen. Sah er bislang in der ihm rechtmäßig angetrauten – oder rechtmäßig versprochenen – Frau nur sein Eigentum, über das er verfügen kann, so beginnt er sie als Mensch zu lieben, ja, er wird von heftigem Begehren geschüttelt.

Und umgekehrt: Bekennt sich die bedrohte Frau zu ihm geradewegs in seiner Not, geradewegs im Kerker, geradewegs am Fuße des Grabes, im Angesicht des Giftbechers, so gehorcht sie nicht mehr nur ihrem Rollenverhalten, das ihr jegliche Untreue verbietet.

Dass sie den bedrohten Mann liebt, verhilft beiden zu ungewöhnlicher Kraft, und wenn es die Kraft des Abschiedes, die Bereitschaft gemeinsamen Sterbens ist!

Eben dieses sich zueinander Bekennen steigert die Gefährdung: Der Intrigant kann mit der Verweigerung menschlicher Sehnsüchte noch weniger fertig werden als mit den Schwierigkeiten seiner gerade installierten Regentschaft.

Und so droht den zeitweiligen Siegern zweifaches Ungemach: Zum einen haben sie nur gelernt, durch Intrigen nach oben zu kommen, aber nicht, oben sich angemessen zu verhalten. Dies aber ruft Befremden, Zorn, Widerstand selbst ihrer Gefolgschaft hervor: Es sind die engsten Vertrauten, die sich gegen sie wenden.

2.7. Folgerichtig kommt es zu Palastrevolten, in denen der Überwundene, Gefangene, vom Tode Bedrohte befreit und in seine Rechte eingesetzt wird.

Dessen erste Handlung aber darf nicht dem persönlichen Glück, sondern muss dem Wohle des Staates dienen, also dem ehemaligen Rollenverhalten nach Möglichkeit besser genügen als je zuvor. Dabei kann das persönliche Glück notfalls auf der Strecke bleiben: Wie den Liebenden, die ihre Liebe in der Bedrohung eigentlich entdeckt haben, auf dem Throne wirklich zumute ist, geht den Staat, die Politik, die Öffentlichkeit nichts an – solange das Ehepaar rollengemäß agiert.

Die Rettung also ist Gewinn und Verlust zugleich.

2.8. Die erste Aktion der wieder Eingesetzten muss der zukünftigen Bewahrung ihrer Macht gelten. Rache-Aktionen am Intriganten würden Gegenaktionen, d.h. neuerliche Gefährdungen hervorrufen. Also sind Begnadigungen angezeigt – sie gleichen für den Begnadigten einer lebenslangen Haft, auch wenn die Herrscher sich ihnen freundlich zuwenden, um sie endgültig zu binden, zu verpflichten. Ob derlei Bindungen aushalten, wird ausgeblendet.

2.9. In dieser Konfiguration – sie ist eine von mehreren Konfigurationen, zudem idealtypisch gefasst! – werden staatspolitische Situationen, Interessen artikuliert, die im späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert der Realität entsprachen: Revolutionen sind weit entfernt, es geht um tradierte Staatsformen, um die Monarchie: Dass sie nicht intakt sei, wird reflektiert – die Gefährdung der Herrschenden, ihre Blindheit, also auch ihre Überwindbarkeit durch Intrigen stehen dafür ein! –; aber es gibt keine andere Staatsform; daher muss die Monarchie wieder so eingerichtet, d.h. repariert werden, dass sie weiterhin funktioniert.

2.10. Lebt das Drama von Kollisionen, d.h. von ihrer Setzung, Entfaltung, Zuspitzung und (Auf-)Lösung, so auch die Opera seria. Nur kollidieren nicht Individuen miteinander, sondern:

2.10.1. zum einen Repräsentanten sozialer Rollen, Repräsentanten von Affekten, die Affekte selbst, Repräsentanten bestimmter – die Rollen prägender, erhaltender, stabilisierender oder destabilisierender! – Verhaltensweisen, Verhaltens- und darauf bezogener Erwartungsmuster (Also der rechtmäßige und unrechtmäßige Herrscher, der Regierende und der daran Gehinderte, wiederum der Intrigant und sein potentiell bzw. reales Opfer, der sozial Bedrohende und der Bedrohte, der potentiell Vernichtende und der Retter. Oder der Liebende und Hassende, der rechtmäßig Liebende (z.B. der angetraute Gatte oder der Verlobte) und der unrechtmäßig Liebende, der Liebende und der Begehrende, der Treue und Untreue, der Bewahrende und Zerstörende, der Verraten und der Verräter. Und, von den Repräsentanten ablösbar: Liebe und Hass, die Beständigkeit und Unbeständigkeit, Treue, Untreue, Verlässlichkeit und Unverlässlichkeit bzw. Verrat, Bewahren und Zerstören, Ehre und Unehre etc.).

2.10.2. Zum anderen das vorgeordnete Rollenverhalten und der individuelle Glücksanspruch, der das Vorgeordnete verletzen, zerstören kann: Also standesgemäße, durch Standestugenden

untersetzte Liebe gegen standes-ungemäße, indessen für den Menschen existentielle Leidenschaft im Pendel zwischen Liebe und Begehren.

Diese Kollisionen sind existentiell, können tödlich sein. Sie zu beheben, zu lösen oder ab-zudrängen setzt die für die Stabilisierung der Ständegesellschaft erforderlichen Rollen-Ansprüche, Rollen-Erwartungen, Rollen-Verhalten, d.h. die standesgemäßen Tugenden in Kraft – oft auf Kosten des individuellen Glücksanspruches.

2.11. Die szenische Dramaturgie ist die der Aufzüge, Szenen, Auftritte, also auch der Verhaltensäußerungen der Akteure im Auftritt, im Dialog, im Abgang – daher die Rolle der Auftritts- und Abgangsarien. Die Aktion ist durch Expositionen, Verwicklungen und deren Zuspitzung, durch unverhoffte Lösungen aufgrund neuer Verwicklung, schließlich durch ein „Lieto fine“ geprägt, in dem das rechtmäßige System als Wieder-Eingerichtetes sich der Öffentlichkeit präsentiert, von der Öffentlichkeit gefeiert wird. Es wäre denkbar, solch lieto fine als Appell ans Publikum zu werten, mit den Gegebenheiten besser zu leben, als es ihm vorgeführt wurde! Insofern genügt das lieto fine der Moral aufgeklärter Monarchie.

2.12. Dem szenischen Geschehen sind Typisierungen unerlässlich, signifikant für bestimmte im Theater gestaltete soziale und mentale „Lebens-Welten“ (Husserl, Habermas): U.a. die Ombra-Szene als Szene des Totenreichs, der Totenbeschwörung, der Trauer, die Schlachten-szene, die Jagdszene, die Kerkerszene, die Schlummerszene, die Pastorale oder Hirtenszene. Damit verbinden sich spezifische szenische Inventarien, Verhaltensweisen der Akteure, gestische, verbale, musikalische Konfigurationen. Aufschlussreich kommunizieren die szenischen Typen der Opera seria mit denen der französischen Tragédie lyrique (vgl Elke Lang-Becker zur Typisierung der Chasse, Guerre, Sommeil etc.).

2.13. Die musikalische Dramaturgie gründet auf dem Wechsel von Recitativo und Aria.

2.13.1. Die Arien gehorchen dem Affekt, in der Regel entfalten sie e i n e n Affekt, dem sie Vorder- und Hintergrund, d.h. Quasi-Begründungen beistellen; oder sie setzen durch mehrere, einander kontrastierende Teile, kontrastierende Affekte, deren jeder gesondert entfaltet werden muss.

2.13. 2. Die Rezitative wiederum lassen sich in dialogische und monologische Rezitative auf-fächern.

Haben dialogische Rezitative die äußeren Aktionen voranzutreiben – daher das Zurück-schrauben der Musik –, so spiegeln die monologischen Rezitative innere Situationen des Ak-teurs vor der Schwelle der Entscheidung, vor der Schwelle eindeutiger Affekte; ihnen sind Af-fekt-Wechselbäder, Affekt-Entwicklungen zugeteilt.

Sind die Rezitative wesentlich durch Generalbassinstrumente grundiert, so können die mo-nologischen Rezitative obligate Instrumente einbeziehen – als Recitativi von Violini (d.h. mit Streichinstrumenten und basso continuo), später auch als Recitativi von Stromento (d.h. mit Streich- und Blasinstrumenten, für die Seria des frühen 18. Jahrhunderts selten!).

2.13.3. Sind Arien durch Affekte geprägt, so lassen sich Arientypen nach Affekten bilden: Aria bravoura als Helden-, Zornes-, Rache-Arie; Aria di mezzo carattere; Aria parlante, Klage-Arie (in verschiedenen Auffächerungen).

Sind Arien nach ihrer dramaturgischen Position befragt, so ist zwischen Auftritts- und Ab-gangsarien zu unterscheiden. Die wirklich entfalteteten Arien sind meist Abgangs-Arien.

Sind Arien nach ihrer inneren Gliederung befragt, so ist zwischen Dacapo-Arien und Nicht-Dacapo-Arien zu unterscheiden.

Der Begriff *Dacapo* bezieht sich allerdings nur auf die – variative – Wiederkehr der ersten Abschnitte, nicht auf die Anzahl der Teile: Mitnichten sind die Arien dreiteilig in der Folge A-B-A', sondern sie sind, wie R. Strohm und S. Leopold festhalten, fünf- oder sechsteilig in der Abfolge R (=Ritornell), V1 (=erster Vokalabschnitt), Z (=instrumentales Zwischenspiel), V2 (=zweiter Vokalabschnitt), N (=instrumentales Nachspiel), V3 (= neuer, dem Bisherigen kontrastierender Vokalabschnitt), Kadenzierung, danach die Wiederkehr von R V1 Z V2 N, mitunter auch die Wiederkehr von V1, Z, V2, N ohne R.

Indessen kontrastieren R-N und V3 einander: Der in V3 artikulierte Affekt könnte dem Hauptaffekt der Abschnitte R-N begründend, Hintergründe, Abgründe aufreißend beigelegt sein: Der Klage steht der jäh ausbrechende Zorn, der Raserei die ohnmächtige Klage, der Kundgabe beharrlicher Liebe die aufkommende Gefahr begründend zur Seite.

Umso wichtiger ist, bei Erhalt, Bewahrung der Rolle, die Verdrängung des gerade Aufgerissenen. Die so genannte *Dacapo*-Arie also ist ein Portrait des Aufreißens und Verdrängens, als solche unerlässlich!

Anders verhält es sich mit Nicht-*Dacapo*-Arien: Sie sind meist einteilig oder in einfacher Bogenform gestaltet, entfalten einen Affekt ohne Wenn und Aber.

2.13.4. Den Arien stehen wenige *Aria a due*, seltener die *Aria a tre*, im Ausnahmefall die *Aria a quattro* zur Seite, eigentlich Zusammenfügungen mehrerer Abgangs-Arien. Sie gehorchen in ihrem Bau den Prinzipien der *Aria*, meist der so genannten *Dacapo*-Arie; nur ist der Vokalpart auf mehrere Stimmen – im ersten Einsatz nacheinander, dann zunehmend ineinander – verwoben, einmündend in jenen Fußblock des Parallelgesangs, den ich in der Vorlesung „Händels *Concertare*“ nach sozialen und mentalen Gegebenheiten befragt habe.

Stehen die *Aria a due* häufig – nicht immer! – am Ende eines Aufzuges, so könnten sie auf längere Sicht als Keimzelle späterer Akt-Finali gelten.

2.13.5. Der *Opera seria* ist eine – in der Regel mehrsätzliche – *Sinfonia* vorangestellt. So wenig sie die nachfolgenden Vorgänge, Situationen, Affekte vorwegnimmt, so sehr kann sie auf grundsätzliche Situationen, Vorgangsfiguren, Affekte Bezug nehmen – durch die Abfolge einander kontrastierender Sätze und ihre innere Gliederung, durch darin entfaltete Affekte, Affekt-Konfigurationen, Kontraste inbegriffen. Das gilt auch dann, wenn einzelne *Sinfonien* den Opern fakultativ, d.h. auf verschiedenen Opern übertragbar sind: Auch die innerhalb der Oper entfalteten Affekte, Affekt-Konfigurationen, Situationen, Vorgangsfiguren gehorchen übergreifenden Typisierungen, die sich von einer Oper zur anderen übertragen lassen. Dieser Typisierung indessen verdanken die Affekte, Situationen, Vorgangsfiguren ihre Wahrhaftigkeit, Bedeutsamkeit, Prägnanz.

2.13.6. So normiert die Typologie der Arien, Rezitative und *Sinfonien*, so normiert der Einsatz der Instrumente und die Faktur.

Zum einen werden bestimmte Instrumentengruppen nach ursprünglichen sozialen Bedeutungen genommen – Trompeten für die Darstellung heldischer, kriegerischer Haltungen, die Flöte für die Hirtensphäre, Hörner für die Jagd oder für kriegerische Haltungen.

Zum anderen wird der Einsatz der Streich-Instrumente, namentlich die Violinen hinsichtlich spieltechnischer und Affekt-Vermögen ähnlich ausdifferenziert wie der Einsatz der Stimmen. Sollen im Barock-Theater die Affekte aufs Genaueste gestaltet, soll der Affekt-Wechsel als solcher kenntlich gemacht werden, so ist Geringstimmigkeit des Satzes nachgerade erforderlich. Der vierstimmige, namentlich der polyphone Streichersatz ist Ausnahme; in der Regel genügt der zwei- oder dreistimmige Orchestersatz.

3. Indem Händel derlei Regulative aufnimmt, differenziert er sie aus: Vor allem durch so genannt innermusikalischen, der Subtilität ausgedeuteter Affekte zugute kommenden Reichtum.

Nicht nur ist selbst der geringstimmige Instrumentalsatz (auch bei Händel dominieren Streichinstrumente, sind Violini 1 und 2 oft unisono gesetzt!) in sich kontrapunktisch durch reich abgestufte Bewegung der Bässe, sondern es kommt mehrfach zu polyphonen Geweben, in die die Singstimme eingebettet ist.

Auch die Duette sind ausdifferenziert – oft erschütternde Szenen des Abschieds der Liebenden, die aneinander sich klammern, sich verlieren, suchen, finden.

Nicht anders gilt dies für die wenigen ausgedehnten Recitativi Accompagnati, u.a. die Abschiedsszene des Bajazet in der Oper Tamerlano, die als durchkomponierte Szene bezeichnet werden kann, in der jede Phase des Sterbens minutiös gestaltet wird auf dem Wege zur psychologischen Zeichnung.

Ohnehin ist es die musikalische Ausdifferenzierung, der musikalische Reichtum, dem sich das schrittweise Aufbrechen der Affekt-Strukturen zugunsten nicht mehr nur musikalischer Individualität verdankt.

Mitnichten setzt Händel Typisierungen außer Kraft – umso weniger, als sie bedeutungsgeladen, für das So und nicht Anders der Akteure, Situationen, Figuren, für das So und nicht Anders theatraler Präsentationen, für das So und nicht Anders theatraler – und das Theater weit überschreitender – Kommunikation sich als unerlässlich erweisen. Folgerichtig sind sie jedweder Individualisierung vorausgesetzt.

Eine Besonderheit: Anstelle der für die italienische Opera seria großenteils obligaten mehrsätzigen italienischen Sinfonia – aus der sich die Konzert-Sinfonia, später die Sinfonie entwickeln wird – verwendet Händel jene Overture, mit der in der französischen Tragédie lyrique der Prolog beginnt – teils auf den zwei- oder dreiteiligen Einleitungssatz reduziert, teils als Gruppierung von Overture und nachfolgendem Tanzsätzen. Werden, in der Oper „Ariodante“, den Aufzügen mehr oder minder ausgedehnte Tanzszenen angeschlossen, so sind Errungenschaften der italienischen und französischen Oper miteinander verschmolzen, ohne dass das Eigentliche der Opera seria verloren geht.

Geht es in den Overture-Sätzen – ebenso wie in den Prologen der Tragédie lyrique – um klangmächtige und rhetorisch pathetische Gesten, die dem symbolischen Einzug des Hofes, der Festlichkeit des Raumes symbolisch gelten, so sind sie musikalisch ausdifferenziert durch reiche harmonische Stufung, zumindest die Außenstimmen umgreifende Kontrapunkte und gezackte, weit ausgreifende diastematisch-rhythmische Formulierungen. Nicht im Vorwegnehmen von Bestandteilen der Opernakte, wohl aber im musikalisierten Affekt verweisen die Overturen auf zentrale Gegebenheiten des Nachfolgenden – gleich zu Beginn der Oper „Poro“ wird solchermaßen das Tragische der Vorgänge offenbar. Der Affekt-Zusammenhang von Overture und Oper schließt das Fakultative einzelner Einleitungssätze nicht aus – vorausgesetzt, es geht um verwandte Affekte, um Affekt-Verallgemeinerungen, die auch für das jeweilige Werk grundlegend sein könnten.

Um zu verallgemeinern: Sind Händels Opern den Regulativen der italienischen Opera seria grundsätzlich verpflichtet, so reiben sie sich an deren Grenzen, um sie merklich zu überschreiten – wider Händels Absicht?

Carl Dahlhaus (Hrsg.) *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985

Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004

Reinhard Wiesend, Herbert Schneider (Hrsg.) *Oper und Drama im 18. Jahrhundert*, Laaber

Kristina Hottas: *Händels Eingriffe in ein Libretto von Pietro Metastasio – Von Metastasios „Alessandro nell’Indie“ zu Händels „Poro“*, Magisterarbeit Ms. Berlin 1999

Gerd Rienäcker: *Zu einigen Vorgängen der Opera seria*. In: Händel-Jahrbuch 1985

Reinhard Strohm: *Die Opernarien im Settecento*, Rom 1976

Gerd Rienäcker, 20. Juni 2003, Überarbeitung Oktober 2004