Jan Assmann

Spiele der Macht – Macht des Spiels: Georg Friedrich Händels Musiktheater

19. August 2009

Festspiel-Dialoge 2009

© Copyright Jan Assmann
Konstanz

Spiele der Macht – Macht des Spiels: Händels *Theodora*

Spiele der Mächtigen lautet das Motto der diesjährigen Salzburger Festspiele. In der Tat: treffender lässt sich das Thema der Oper, vor allem der barocken Opera seria nicht charakterisieren. Die Opera seria ist die Oper des Souveräns, und hier vor allem des Souveräns, der als Liebender auftritt und dabei zuallermeist seine Macht zur Erreichung auch seiner privaten Ziele einsetzt. Xerxes und Caesar, Tamerlan und Alexander, Richard Löwenherz und Kaiser Otto II. betreten die Opernbühne als Machthaber *und* Liebende, als Rollenträger und Privatpersonen, und es ist vermutlich gerade diese konflikthafte Verbindung, die das aristokratische Publikum des ancien régime fasziniert und in der es sich wiedererkannt hat. Im bürgerlichen Zeitalter wirkt dieser Konflikt von Macht und Liebe, Rolle und Individualität umso befremdlicher.

In *Theodora* aber tritt der Machthaber Valens nicht als Liebender auf; er ist nur Machthaber. Das Stück beginnt mit seinem Erlass, ein Opferfest für Jupiter zu Ehren des Geburtstags von Kaiser Diokletian zu veranstalten und alle, die sich diesem Opfer entziehen, als Rebellen hinzurichten; und es endet mit der Vollstreckung dieses Urteils an Theodora und Didymus, die einen Märtyrer- und Liebestod sterben. Valens will nicht anerkennen, dass auch die Bürger, die aus Treue zu einem anderen Gott Jupiter nicht opfern dürfen, dennoch loyal zu Rom und seinem Kaiser stehen. Für ihn ist Kaisertreue und römische Religion eins und dasselbe, Jupiter opfern heißt dem Kaiser Treue bekunden, das Opfer verweigern heißt Rebellion. Zwischen Religion und Politik gibt es für ihn keinen Unterschied. Wer nicht opfert, muss sterben, das ist das Spiel dieses Mächtigen, das er mit aller Brutalität durchzieht.

Die Formel *Spiele der Macht* lässt sich aber auch umkehren, und die Umkehrung, *Macht des Spiels*, trifft vielleicht sogar noch besser das Wesen der Barockoper. In diesem Fall ist an die Macht eines Spiels gedacht, das drei Medien verbindet: Handlung, Sprache und Musik. Deren Macht besteht darin, dass sie uns berührt, und zwar auf vielfältige und daher besonders intensive Weise. Das möchte ich am Beispiel von *Theodora* zeigen; dafür muss ich aber etwas ausholen. Die Oper, das Spiel, um dessen Macht es hier geht, hat viele Wurzeln, aber eine bestand in einer Debatte über die Macht der Musik und des Spiels. Sie entbrannte in der 2. Hälfte des 16.Jhs. und führte zu einer im doppelten Sinne dramatischen Wende, einem *dramatic turn* der Musik. Die beiden Seiten in diesem Streit vertraten ganz unterschiedliche Vorstellungen von der

Macht der Musik. Für die einen sollte die Musik durch die Schönheit des harmonischen Wohlklangs die Seele erheben, für die anderen sollte sie im Rahmen des dramatischen Spiels nach dem Vorbild der antiken Tragödie durch Furcht und Mitleid und ein ganzes Spektrum von Affekten die Seele rühren und moralisch formen. Der *dramatic turn* war daher zugleich ein *affective turn*. Der antike Musikbegriff, den man jetzt wieder entdeckte, beruht auf der Verbindung von Wort, Melodie und Tanz (Rhythmus). Damit verband sich die Theorie eines natürlichen Zusammenhangs zwischen der Musik und einerseits der menschlichen Seele, andererseits der Mathematik und damit dem Aufbau des Kosmos. Auf der Grundlage dieses Zusammenhangs galt die Musik als die mächtigste der Künste. "Die Musik", schrieb der spätantike Philosoph Boethius, "ist mit uns von Natur aus verbunden und kann den Charakter verderben oder veredeln" und er fährt fort: "nichts ist kennzeichnender für die Natur des Menschen als durch sanfte Tonarten besänftigt und durch deren Gegenteil erregt zu werden." Diese moralische Macht und Verantwortung kann die Musik aber nur in Verbindung mit Sprache und szenischer Aktion wahrnehmen. So ergab sich aus antiquarischen Überlegungen die Forderung nach einer völlig neuen Musik, die sich ganz dem szenischen Wort unterordnete, um ihre formende Gewalt über den menschlichen Charakter auszuüben.

Diese neue Musikästhetik beruhte auf einer Affektsemantik. Die Musik, um das vorweg klarzustellen, ist von Haus aus asemantisch, sie bedeutet nichts, bildet nichts ab, drückt nichts aus. Sie steht aber Semantisierungen offen, die verschiedene Bedeutungen mit verschiedenen musikalischen Elementen verknüpfen können. Die neue Affektsemantik, für die man sich aber auf die Antike und auf den Mythos des Orpheus berief, dessen Gesang die wilden Tiere zu zähmen und die Mächte der Unterwelt zu rühren vermochte, forderte den Solo-Gesang, da ein bestimmter Affekt nur durch nur *eine* Melodie, aber nicht durch ein vielstimmiges Geflecht ausgedrückt werden könne. Das Paradoxe an dieser ersten "querelle des anciens et modernes" war, dass die Vertreter des eigentlich neuen und modernen Stils, des nur von Laute und Streichbass begleiteten Solo-Gesangs, sich als die *Alten*, und die Vertreter der traditionellen Vokalpolyphonie als die *Modernen* verstanden. Die *musica moderna*, die Vokalpolyphonie à la Palestrina, strebte nach Harmonie und auf der Grundlage der kosmischen Verbindungen, die *musica antica* strebte nach moralischer Bildung durch affektive Berührung, auf der Grundlage der seelischen Verbindungen zwischen Tönen und Leidenschaften.

Mit der Oper verband sich also von allem Anfang an ein moralischer Wirkungs- und Bildungsauftrag. Darin sollte die Macht dieses Spiels liegen, das durch die Einbindung

der Musik die menschliche Seele tiefer und intensiver zu berühren vermag als jede andere Kunst. Die Musik sollte durch die Verbindung mit Wort und Szene die ganze Macht über die menschliche Seele zurück gewinnen, die sie bei den Alten besessen hatte. So kommt es zu einer Allianz zwischen Musiktheorie und Psychologie, der Lehre von den "passioni dell' anima", den passions de l'âme einerseits und den musikalischen Mitteln, diese Passionen auszudrücken und zu erregen andererseits. Diese Vorstellung einer engen und natürlichen, in der Natur des Menschen und der Welt gelegenen Verbindung zwischen Musik und Leidenschaften oder, wie man damals sagte, Gemütsbewegungen, bildet die Zentralidee der Oper. Orpheus und Apollo galten als Verkörperungen dieser Idee. So ist es kein Zufall, sondern hohe Programmatik, dass die frühesten Opern um Orpheus und Eurydike sowie Apoll und Daphne kreisen. Orpheus und Apoll sind die Sänger, die mit ihrem von der Lyra oder Kithara begleiteten Gesang die seelenbewegenden Wirkungen hervorbringen, die die Alten der Musik zuschrieben. „Die erste authentische Oper", schreibt Adorno, „Monteverdis Orfeo" (und gleiches gilt durchaus auch für die etwas frühere Oper von Peri, Euridice) „hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Glucksche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus."[1] Die Macht des Spiels, das die Oper auf die Bühne bringt, ist die Macht des Orpheus. Sie beruht vor allem auf der neuen Affektsemantik, der Idee, mit Musik etwas Bestimmtes ausdrücken zu können, das der Hörer nicht nur verstehen, sondern empfindend nachvollziehen kann. So wie die Sprache den verstehenden Geist, berührt die Musik die empfindende Seele, und im Zusammenwirken beider entsteht eine im höchsten Grade gemütsbewegende Sprache und prägnant bedeutende, semantisch aufgeladene Musik, Orpheus-Klänge, die etwas bedeuten wie nur Sprache es vermag, und Worte, die uns berühren und bewegen, wie nur Musik es vermag.

Diesem Orpheus-Prinzip hat sich Händel verschrieben. Händel schreibt eine hochsemantisierte, prägnant bedeutende und in diesem Sinne dramatische Musik. Wie kein anderer Komponist seiner Zeit hat er sich in mehreren seiner Werke mit der Macht der Musik über die menschliche Seele auseinandergesetzt. Er vertonte Drydens Gedichte zum englischen Caecilientag, an dem man die Macht der Musik feierte: *Alexander's Feast* (1736) und die *Ode for St Cecilia's day* (1739), sowie Milton's grosses Gedicht *l'Allegro ed il Penseroso* (1740), in dem es um die Stimmungen der menschlichen Seele zwischen Schwermut und Heiterkeit geht.

[1] Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Frankfurt 1978, „Bürgerliche Oper", 31.

In seinem Oratorium *Solomon* (1749) lässt er König Salomo als Kapellmeister auftreten, und der Königin von Saba die Macht der Musik demonstrieren. „Sweep, sweep the string", so fordert er seine Musiker auf,

> to sooth the royal fair
> and rouse each passion
> with th'alternate air.

Und es erklingt eine pastorale Musik in G-Dur auf die Worte „sweetly flow the lulling sound", als zweites erklingt auf das Geheiß „Rouse us next to martial deeds" eine Sinfonia martiale in D-Dur mit Pauken und Trompeten. Als drittes Stück soll eine Liebesklage gespielt werden: „draw the tears from hopeless love/ lengthen out the solemn air/ full of death and wild despair" und wir hören ein Lamento in g-Moll. Zum Abschluss heißt es: „next the troubled soul release and the mind restore to peace" und es folgt in Es-Dur eine Musik des Friedens. Auch der innere Frieden gehört zu den Gefühlen, die Musik ausdrücken und erzeugen kann. Das ist Händels Vorstellung von der Macht des Spiels und man kann in Salomo durchaus ein Selbstporträt von Händel erkennen. In seinen Opern bringt er die Spiele der Mächtigen auf die Bühne und entfesselt eine Macht des Spiels, zu deren Vervollkommnung er alle seine musikdramatischen Mittel einsetzt. Händels Musik ist *mimetisch*, sie versucht so genau wie möglich Stimmungen, auch Naturstimmungen, abzubilden, und erreicht etwa in Theodora einen Höhepunkt, wenn es um die musikalische Darstellung eines Sonnenaufgangs geht (ich komme darauf zurück), sie ist *expressiv* und versteht sich als Ausdruck jener passions of the soul, vor allem aber ist sie *generativ* oder *performativ*, sie erzeugt das, was sie darstellt. Ihr geht es darum, in Händels Worten, *to rouse each passion with th'alternate air*.

Etwas davon möchte ich im Folgenden am Beispiel der Oper aufzeigen, die dieses Jahr in den Salzburger Festspielen aufgeführt wird. Nun ist aber *Theodora* keine Oper, sondern ein Oratorium. Was bedeutet dieser Unterschied für Händel? Da ging es vor allem um vier Faktoren:

- Englische anstatt italienische Sprache
- Konzertante anstatt szenische Aufführung
- Chöre anstatt homophoner Ensemblegesang
- Biblische anstatt klassisch-antike oder mittelalterliche Stoffe

Alle vier haben etwas mit dem Orpheus-Prinzip der Macht des Spiels zu tun. Um diese

Macht zu entfalten, kommt es auf den Sinn der Worte an; das erfordert die englische Sprache. Zweitens wird der Chor gebraucht, denn in der Antike beruhte die Macht des Spiels vor allem auf der ständigen, bald kommentierenden, bald in die Handlung eingreifenden Präsenz des Chores auf der Bühne. Die opera seria hatte den Chor so gut wie abgeschafft und die kommentierende Funktion in die Arien verlegt. Wenn ein Chor auftrat, dann setzte er sich aus allen Solisten zusammen. Vor allem war sein Gesang immer homophon. Was in einer Oper undenkbar war, das war jene Vokalpolyphonie, von der sie sich ja gerade zugunsten des Musikdramas abgewandt hatte. In seinen Oratorien bringt Händel nun nicht nur den Chor auf die Bühne, sondern lässt ihn auch großartigste polyphone Chormusik singen. Das erforderte drittens konzertante Aufführung, denn damals gab es keine Chöre, die eine so komplexe Musik ohne lange Proben auswendig lernen konnten. Konzertante Aufführung ergab sich aber vor allem durch den vierten Punkt: die Verwendung geistlicher Stoffe, denn für diese war szenische Aufführung verboten. Andererseits durfte in der Kirche nur liturgische Musik gespielt werden. So wurden Händels Oratorien im Theater, aber konzertant aufgeführt.

Bedeutet das nicht eine Abkehr vom Orpheus-Prinzip, vom dramatic turn der Musik, und eine Rückkehr zur Vokalpolyphonie auf Kosten des Musikdramas? Die Antwort ist: nein. Händels Oratorien sind Choropern, die das Ziel verfolgen, auch noch die Tradition der geistlichen Vokalpolyphonie, den barocken Kirchenstil, zu dramatisieren und in das Spiel zu integrieren, um seine Macht zu steigern. Auch in seinen Oratorien schreibt Händel eine hochdramatische Musik. Und auch die geistlichen Stoffe stehen im Dienst des dramatic turn und der Macht des Spiels. Diese Stoffe, vor allem die alttestamentlichen, sind für das nach wie vor puritanisch geprägte Londoner Publikum, das sich mit dem alten Israel identifizierte, unendlich viel packender als die Stoffe der alten und mittelalterlichen Geschichte und Sagenwelt, und Händel wählt bis auf Theodora und Messias alle seine Stoffe aus dem Alten Testament (wobei auch Messias weitgehend auf alttestamentlichen Quellen beruht). Wie sich in den Opern, den Spielen der Macht, die Mächtigen spiegeln konnten, so konnte und sollte sich in den biblischen Choropern die Gesellschaft spiegeln, das Volk.

Händel bleibt also auch in seinen dramatischen Oratorien dem Orpheus-Prinzip treu und schreibt hier eine ebenso dramatische Musik wie in seinen Opern, eine Musik, der es auf maximale Deutlichkeit ihrer semantischen Bezüge ankommt: 1. auf die szenische Situation, 2. auf den Charakter der Figur und 3. und vor allem auf die jeweilige Emotion, Stimmungslage, Leidenschaft, eben: passion of the soul. Darüberhinaus aber

setzt er hier Mittel ein, die auf der Opernbühne unmöglich wären. Davon werden wir noch Beispiele hören.

Händels Oratorien sind imaginäre Opern[2]; das szenische Geschehen vollzieht sich in der Einbildungskraft des Zuhörers. Und genau wie Shakespeare, bei dem sich ja auch der Zuschauer die jeweilige Szenerie vorstellen muss, die Vorstellungskraft mit kräftigen sprachlichen Mitteln stimuliert, greift auch Händel in seinen Oratorien zu besonders prägnanten, kraftvollen musikalischen Mitteln, um seinen Zuhörern die Szene auf deren innere Bühne zu bringen. Theodora ist dafür ein sehr gutes Beispiel. Hier werden mit rein musikalischen Mitteln stärkste Kontraste erzeugt, stärker als in den Opern, wo die Bühnenverwandlungen dem Verständnis der Handlung optisch zu Hilfe kommen. Händels Oratorien sind grandiose Musikdramen, die in manchem die Grand'Opera des 19.Jhs. vorwegnehmen. Wie Belshazzar erfüllt auch Theodora die für die Tragödie massgeblichen aristotelischen Bedingungen der Einheit von Ort und Zeit. Der Ort ist Antiochien, die Zeit ist der Geburtstag des Kaisers Diokletian im Jahre 304, dem Höhepunkt der Christenverfolgung.

Das Stück beginnt mit einer hochoffiziellen Szene: der Verkündung des grausamen Edikts, jeden mit Feuer und Schwert zu verfolgen, der sich dem Opferfest verweigert. Der Offizier Septimius wird von Valens in einer martialischen Trompetenarie con coro (zunächst freilich ohne Trompeten, die erst mit dem Choreinatz dazutreten) beauftragt, das Fest zu kontrollieren und Dissidenten festzunehmen. (1. **Tonbeispiel Go, my faithful soldier)** Sein Freund Didymus wagt einen Einwand zugunsten der Christen, und Valens verfällt in einer zweiten martialischen Arie in einen geradezu osmin-artigen Folter-und-Vernichtungsrausch. (**2. Tonbeispiel Racks, gibbets** Der Chor der Römer respondiert jeweils auf seine derbe, heidnische Weise. (**3. Tonbeispiel)**

Diese ganze Szene steht im lärmigen Zeichen von brutaler militärischer Staatsgewalt. Mit dem Abtritt von Valens und dem Chor ändert sich die musikalische Szenerie. Die beiden Freunde bleiben allein zurück und verständigen sich über ihren Abscheu gegenüber der brutalen Verfolgung, die den Christen droht. Didymus, der Christ, singt von der verzückten Seele, die dem Schwert trotzt, Septimius, der gebildete Heide, singt das Hohelied der Menschlichkeit. In dieser Arie bietet Händel die zarte und darum nur umso unwiderstehlichere Macht der Musik auf gegen das grausame Spiel der Macht. Die musikalischen Figuren bilden das Herabschweben des Mitgefühls ab, des

[2] „Opern im Kopf" (Silke Leopold).

himmlischen Gasts, der herunterkommen und jede menschliche Brust erfüllen soll und beschwören den himmlischen Frieden in der musikalischen Sprache der Empfindsamkeit, die in manchen Motiven bereits an Mozart erinnert. Ein größerer Kontrast zum derben barocken Pomp der Eingangsszene ist nicht denkbar. Hier werden nicht Heidentum und Christentum einander gegenübergestellt, sondern brutale Macht und mitfühlende Menschlichkeit. Auch die beiden Offiziere sind ja Römer. (**4. Tonbeispiel descend, kind pity)**

Die Szene wechselt zu den Christen. Theodora entsagt in einer bedeutenden Arie der Welt, Irene lobt sie als Inbegriff der Tugend, der Chor singt ein mystisches Gebet, da tritt ein Bote auf und bringt die Schreckensnachricht der unmittelbar drohenden Verfolgung. Fliehen – wohin? Da hilft nur Beten, und Irene stimmt ein Gebet an, das in musikalischer Hinsicht eine neue, in den Opern nicht gehörte Dimension erschließt. Textlich geht es um die Sehnsucht aus der Nacht zum Licht: wie der Morgen mit rosigen Schritten sich nähernd die Schatten der Nacht vertreibt, so möge Gott uns befreien aus standhaft ertragenen Leiden zum ewigen Licht. Händel komponiert einen Sonnenaufgang. In repetierenden Achteln, den rosigen Schritten, steigt die Melodie um eine Dezime allmählich nach oben. [3]Aber die geradezu mystische Schönheit dieser Arie liegt nicht nur im Malerischen und in ihrer meditativen Expressivität, sondern auch in ihrem weiten melodischen Atem, der das Gefühl der Sehnsucht eben nicht nur ausdrückt sondern bei denen, die Ohren haben zu hören auf eine geradezu unwiderstehliche Weise auch erzeugt. (**5. Tonbeispiel As with rosy Steps)** Das ist zweifellos geistliche Musik, aber doch voll und ganz im Bannkreis des Orpheus, der Oper, der verzaubernden Macht des Spiels.

In der folgenden Szene wird dann die absoluter Keuschheit verschworene Theodora von Septimius und seiner Truppe an einen Platz geführt, im Vergleich zu dem ihr Folter und Scheiterhaufen als willkommene Gnade erscheinen: zur Prostitution im Venustempel. In einer Arie überantwortet sie sich himmlischem Beistand. Wieder greift die Macht des Spiels sehnsuchtsvoll hinaus in die transzendente Sphäre, so wie vorher schon mit der Arie des Septimius „Descend, kind pity, heavenly guest“, dann mit dem Chorgebet „Come mighty father, mighty lord, with love our souls inspire!“, schließlich mit Irenes Sonnenaufgangsgebet und jetzt mit Theodoras Arie. Gewiss, auch in einer Oper wird zuweilen auf diese Sphäre Bezug genommen – „eterni numi!“ „Giusto ciel!“ – hier aber

[3] Man denkt an Bendas Melodram *Aurora* und was Mozart in der *Zauberflöte* beim ersten Erscheinen der Königin der Nacht daraus gemacht hat.

wird dieser Bezug mit unerhörter Intensität präsent gehalten. Klar: wir sind in einem geistlichen Werk, aber nicht in der Kirche, sondern in einem Musikdrama, dessen Thema wie in jeder Oper die Sehnsucht ist, hier aber eine Sehnsucht, die ins Jenseits hinübergreift. „Angels, ever bright and fair, take o take me to your care“. (**6. Tonbeispiel)**

Der zweite Akt beginnt wie der erste mit einer Szene der feiernden Römer und dem Spiel der Macht. Wir sind schon mitten im Fest, die allgemeine Trunkenheit scheint schon weit vorgeschritten und die beiden Chöre sowie die von ihnen gerahmte Arie des Valens sind reine Tanzmusik. Der erste Chor singt ein fröhliches, stark synkopiertes Menuett, Valens singt seine Arie auf eine hornpipe (**7. Tonbeispiel)** und der zweite Chor bringt ein besonders derbes Rigaudon zu Gehör. (**8. Tonbeispiel)**

Der Kontrast zur folgenden Szene könnte nicht stärker sein. Wir sind im Venustempel, wo Theodora auf ihre Vergewaltigung wartet. Händel beschwört den Ort musikalisch als eine Kerkerszene. Eine Sinfonia erklingt wie ein Accompagnato mit leisen repetierenden Streicherakkorden, aber anstatt der Singstimme stoßen Traversflöten einzelne Klagelaute aus. (**9. Tonbeispiel)**

Wie nach einem Rezitativ stimmt Theodora ihr Lamento an, Largo e staccato, fis moll. Das Ritornell beginnt mit einem stockenden Rhythmus, den wir ein wenig später auf eindrucksvollste Weise als eine Pathosformel der Klage kennen lernen werden, und geht dann pianissimo in bewegtere Figuren über, die einen langsamen Abstieg um eine Quart umspielen: a – gis – fis – eis. Die ganze Arie, eine Cavatina ohne da capo, setzt sich musikalisch zusammen aus dem stockenden Rhythmus, einem stöhnenden Nicht-weiter-können, und diesem In-sich-Zusammensinken. Wenn nach dem kurzen Ritornell, das diese beiden Motive vorstellt, die Singstimme einsetzt, schweigen die Instrumente und lassen sie allein, um Theodoras äußerste Einsamkeit und Ausgesetztheit deutlich zu machen, und nach ihrem Ausruf „hide me“ tritt eine jähe Pause ein. „With darkness deep as is my woe hide me ye shades of Night...” (**10. Tonbeispiel)** Hier erleben wir Theodora auf dem Tiefpunkt ihrer äußersten Verzweiflung. Noch einmal erklingt die Sinfonia mit den Klagetönen der Flöten, das Accompagnato ohne Worte, jetzt in e-moll und doppelt so lang wie beim ersten Mal. Das Lamento der Theodora ist von dieser Sinfonia eingerahmt.

Im folgenden Rezitativ fasst sie sich jedoch mit den Worten des 42. Psalms „warum betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?“ und träumt sich in der

anschließenden Arie, gleichfalls in e-moll, Flügel, um ihrem Kerker zu entkommen: „O that I on wings could rise, swiftly sailing through the skies“. (**11. Tonbeispiel)** In dieser Verzückung verlassen wir Theodora und die Szene wechselt zu Didymus und Septimius. Didymus offenbart sich seinem Freund als Christ, und dieser antwortet voller Verständnis: wenn auch die Christen der Venus und Flora die Ehren verweigern, die ihnen die Römer erweisen, so kann den Göttinnen doch nichts gelegen sein an der grausamen Verfolgung der Christen. Und wieder, wie schon in der ersten Arie des Septimius, verläßt Händel hier die musikalische Sprache des Barock und schreibt im lieblichen A-dur, einer unverhofften Aufhellung nach dieser Sequenz düsterer Moll-Tonarten der ersten Kerkerszene – g-moll, fis-moll, e-moll – eine Musik im neuesten neapolitanischen Stil, mit Synkopen und Schaukelbässen, ein Idiom, das offenbar schon Händel mit dem Begriff der Empfindsamkeit verbunden hat, um Septimius als einen modernen, empfindsamen, individuell denkenden und fühlenden Menschen zu charakterisieren. (**12. Tonbeispiel)**

Wieder wechselt die Szene und wir sind bei Irene und den Christen, die voller Sorge an Theodora denken. Irenes Arie, Larghetto e piano, wieder im unruhig-düsteren e-moll, eine Sarabande, ist ein Gebet: Defend her, heaven. Die drei oberen Streicherstimmen begleiten mit sich ständig wiederholenden absteigenden Dreiklangfiguren in paarweise gebundenen Achteln über einem in getragenen Vierteln dahinschreitenden Sarabandenbass. Hier ist vielleicht der Ort, ein Wort über Händels Orchesterbehandlung einzufügen. Meist dient die Begleitung nur der harmonischen Auffüllung. Händel gibt den Instrumentalstimmen jedoch ausdrucksvolle Figuren, die sich im gleichen Affektcode bewegen. Ich möchte dieses Prinzip „koexpressiv“ nennen. Die Instrumente stimmen auf ihre Weise in die Gebets-Klage der Irene ein. (**13. Tonbeispiel)** Dies Gebet bildet das genaue Gegenstück zu Irenes Arie „As with rosy Steps the morn“; jetzt bricht die Nacht herein und sie bittet die Engel, ihre unsichtbaren Zelte über Theodora auszuspannen. Die 12 Tagesstunden des kaiserlichen Geburtstagsfestes spannen sich zwischen diesen beiden Gebeten voller mystischer Inbrunst. Wieder wechselt die Szene, zurück in Theodoras Kerker. Nie hätten sich bei szenischer Aufführung so rasche Szenenwechsel bewerkstelligen lassen. Didymus, der Retter taucht auf und gewinnt nach einiger Überredung und herrlichen Arien von ihm und ihr, die wir hier überspringen müssen, Theodora für seinen Rettungsplan, die Kleider zu tauschen und in seiner Uniform zu fliehen.

Das folgende Duett in F-moll, der Tonart tiefsten Ernstes, in dem die beiden Liebenden,

die aber angesichts von Theodoras Keuschheitsidealen nur in einem höheren Sinne Liebende sein dürfen, Abschied nehmen und sich ihres Wiedersehens im Himmel versichern, ist in musikalischer Hinsicht einer der großartigsten Höhepunkte des Händelschen Musikdramas überhaupt. Der Orchestersatz ist fünfstimmig, verstärkt um eine Fagottstimme, und im strengsten Kontrapunkt gesetzt. Auch die beiden Singstimmen fügen sich diesem nun siebenstimmig aufgefächerten Satz ein. Nie hätte sich Händel einen so dichten Satz in einer Oper geleistet. Die Stimmen sind selbständig geführt und mit imitierenden Einsätzen, so dass sie gleichsam einander ins Wort fallen und ihre Einwürfe aufgreifen. Allein in den ersten beiden Takten erklingt das aus dem Anruf „to thee" (dir) entwickelte Motiv des Quartsprungs in den enggeführten Stimmen vier mal. (**14. Tonbeispiel)**

Die letzte Szene des II. Aktes wechselt wieder zu den Christen. Irene fordert auf, zu dem zu beten, who raise'd and still can raise the dead to life and joy, und der Chor beginnt, sich die Geschichte des Jünglings von Nain zu erzählen.[4] Die Geschichte wird bei Lukas erzählt, und Thomas Morell macht daraus:

He saw the lovely youth, Death's early prey,
Alas! Too early snatched away.
He heard his mother's funeral cries.
Rise, youth! He said: the youth begins to rise.
Lowly the matron bow'd
And bore away the prize

Händel gliedert den Text in drei Teile, die er musikalisch sehr unterschiedlich gestaltet. Dem ersten Teil in b-moll, einer ganz entlegenen Tonart, gibt er die Form eines Trauerzugs. Die Orchesterbegleitung hält durchweg denselben stockenden Rhythmus, den wir schon in Theodoras Klage With darkness deep gehört haben, und den der Chor mit dem Ruf Alas! semantisiert. (**15. Tonbeispiel)**

Dieser Teil endet mit diminuendo und pianissimo in düsterstem des-moll, in das nun

[4] So steht sie bei Lukas: Und es begab sich danach, daß er in eine Stadt mit Namen Nain ging; und seiner Jünger gingen viel mit ihm und viel Volks. Als er aber nahe an das Stadttor kam, da trug man einen Toten heraus, der ein einiger Sohn war seiner Mutter; und sie war eine Witwe, und viel Volks aus der Stadt ging mit ihr. Und da sie der Herr sah, jammerte ihn derselbigen und sprach zu ihr: Weine nicht. Und trat hinzu und rührte den Sarg an, und die Träger standen. Und er sprach: Jüngling, ich sage dir, stehe auf. Und der Tote richtete sich auf und fing an zu reden. Und er gab ihn seiner Mutter.

forte und a tempo ordinario in B-Dur der kurze zweite Teil mit „Rise, youth! he said“ einbricht, der einzige Moment in diesem Oratorium, wo kurz etwas von dem Monumentalen und Triumphalen aufblitzt, das man aus dem Messias kennt und mit Händelschen Oratorien verbindet. (**16. Tonbeispiel)** Eine jähe Wende von Tod zum Leben. Der Chor endet im dritten Teil, weiter in B-dur und in beschwingtem Dreiertakt, mit einer großen Fuge. (**17. Tonbeispiel)**

Der Chor vollzieht einen regelrechten rite de passage im Medium des Erzählens, einen narrativen Durchgang von tiefster Verzweiflung zu freudiger Zuversicht. Was Händel dem Zuhörer damit vorführt, ist die verwandelnde Macht der Musik. Ähnlich wie in der Zauberflöte Taminos Flötenspiel seine und Paminas Seele den Schrecken des Todes stand halten lässt, so verwandelt der Gesang die verängstigte Gruppe der Christen in eine freudig hoffende Gemeinde. Händel stellte übrigens diesen Chor weit über das berühmte Halleluja des Messias. Mit diesem Chor endet der zweite Akt, übrigens ebenso wie im Messias, wo das Halleluja am Ende des zweiten und nicht, wie er heute meist aufgeführt wird, des dritten Akts steht. Zur Form des dramatischen Oratoriums, wie sie Händel, der sie ja erfunden hat, vorschwebte, gehört offenbar der starke Schluss an dieser Stelle.

Der dritte Akt beginnt mit einem Gebet der Irene, Largo, D-dur das in aufsteigenden Sequenzen die Inbrunst des Hoffens und Flehens ausdrückt: – Lord, to thee each night and day strong in hope we sing and prey (**18. Tonbeispiel)** – Da taucht Theodora in der Rüstung des Didymus auf und erzählt in einer zart-melancholischen Sarabande g-moll die Geschichte ihrer Rettung. Der Chor kommentiert in einer großen Es-Dur-Fuge die Heldentat und betet für Leben und Freiheit des Retters. Da kommt der Bote und berichtet, dass Didymus vor Gericht steht. Theodora hält es nicht, auch Irene gelingt es in einem hochdramatischen Duett in g-moll nicht, sie umzustimmen. Der Textdichter Morell hielt es für richtig, Irene jetzt angesichts des auf Theodora als Märtyrerin wartenden Paradieses in ein Lied der Freude ausbrechen zu lassen: ‚New Scenes of joy come crowding on’, aber Händel komponiert gegen den Text ein Andante larghetto in c-moll, das eher ein lamento darstellt. Szenenwechsel: Didymus steht vor Valens, seinem Richter, als Theodora kommt, um ihn auszulösen und an seiner statt zu sterben.

Septimius singt voll Bewunderung für so viel weiblicher Tapferkeit eine Arie in dem für ihn typischen modernen Stil, ein beschwingtes Menuett in D-dur, der tragischen Situation nicht unbedingt angemessen. (**19. Tonbeispiel)**

Valens verfällt in eine Wutarie, der Chor der Römer, nun erstmals in moll, larghetto e staccato, verwundert sich ob der christlichen Opferbereitschaft, und Valens verurteilt beide zum Tod. Wir müssen uns nun vorstellen, dass beide ans Kreuz geschlagen werden, zuerst Didymus, der eine Arie im pastoralen G-dur anstimmt, die obzwar Largo keine Klage, sondern ganz im Gegenteil einen Lobpreis der Paradiesesfreuden darstellt – streams of pleasure ever flowing – und dann Theodora, die sich mit ihm zu einem Duett vereint, das nun, anders als das f-moll-Duett ihres Abschieds, ein wirkliches, in parallelen Terzen schwelgendes Liebesduett ist. (**20. Tonbeispiel)** Das ist vermutlich, 100 Jahre vor Verdi, dessen Luisa Miller tatsächlich genau 100 Jahre nach Theodora entstand, der erste Liebestod der Operngeschichte. Und wie um dieses Faktum zu besiegeln erscheint Irene und konstatiert: they are gone to prove that Love is stronger far than death. Also doch: Denn stark wie der Tod ist die Liebe und nicht, wie es das Motto der letztjährigen Salzburger Festspiele wollte: stark wie die Liebe ist der Tod. Den Schlusschor hat sich Morell gewiss triumphalistisch vorgestellt – o Love divine thou source of fame – aber Händel komponiert hier in g-moll, der Grundtonart des ganzen Oratoriums, das in g-moll beginnt und immer wieder in diese tragische Tonart zurückfällt, eine Passionsmusik. (**22. Tonbeispiel)**

Händel vermeidet in diesem Stück überhaupt jeden christlichen Triumphalismus. Selbst das Liebesduett am Ende steht in e-moll, wie alle Arien und Duette der Theodora mit Ausnahme von „Angels, ever bright and fair“ und fast alle Chöre der Christen, denen jedes Halleluja und jedes Amen abgeht, in denen die anderen Händelschen Oratorien schwelgen. Gott wird angefleht, aber nicht gepriesen. Die Dur-Tonarten gehören den Heiden, deren Nummern sich von der melancholischen christlichen Grundstimmung stark abheben, auch die Arien des heidnischen, aber empfindsamen Septimius. Theodora ist die schwärzeste Tragödie, die Händel je komponiert hat. Zwar geht es um die Liebe, die alles besiegt: den Trieb und den Tod, aber die sich dennoch nur in einer Passionsgeschichte erfüllen kann. Vielleicht ist das der Grund, warum Theodora zu Händels Lebzeiten ein solcher Misserfolg war. Jedenfalls ist der tragische Charakter des Werkes und seine melancholische, intime Grundstimmung eine Eigenschaft, die dieses Werk weit das übliche barocke Musikdrama hinaushebt und in jedem Falle einen Grund dafür darstellt, es heute als eine von Händels größten Schöpfungen auf die Bühne zu bringen.