



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Szenische Umsetzung von Händel-Oratorien auf der
Opernbühne.“
Bühneninterpretationen einer nicht-szenischen
Gattung und deren Erfolg in Österreich.

Verfasserin

Christiane Zaubmair

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ass.- Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
II.	ORATORIUM – ZUR PROBLEMATIK DES GATTUNGSBEGRIFFES	5
II.1.	Oratorium – Versuch einer Begriffsdefinition	5
II.2.	Die Ausnahmestellung des Händelschen Oratoriums	9
II.3.	Welche Händelschen Werke sind Oratorien?	13
II.4.	Das „Händel-Oratorium“ – eine dramatische Kunstform?	16
II.4.1.	Formen der Oper in den Händel-Oratorien	17
II.4.2.	Dramatische Libretti	19
II.4.3.	Besonderheit „Chor“	22
II.4.4.	Händels Oratorien – Reformopern?	24
III.	HÄNDEL-RENAISSANCE UND DER BEGINN DER SZENISCHEN UMSETZUNG SEINER ORATORIEN IM KONTEXT VON BEGRIFFEN WIE „WERKTREUE“ UND „REGIETHEATER“	28
III.1.	Die Anfänge der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien im deutschsprachigen Raum	29
III.2.	Weitere Stationen der szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien von den fünfziger Jahren bis zur Gegenwart	34
III.3.	Zwischen „Werktreue“ und Experiment. Zum Für und Wider szenischer Händel-Oratorien im Kontext jeweiliger Aufführungstendenzen	37
III.4.	Zur „szenischen Ver(a)u(n)staltung“ von Händel-Oratorien aus heutiger Sicht	42
IV.	SZENISCHE HÄNDEL-ORATORIEN UND DIE REPERTOIRE- UND SPIELPLANGESTALTUNG IN ÖSTERREICH	43
IV.1.	Ein Überblick über szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich von den Anfängen bis heute.	44

IV.2.	Sind szenische Händel-Oratorien heute als barocke Repertoirewerke oder als Lückenfüller in der Spielplangestaltung zu sehen?	49
IV.3.	Zum Erfolgsfaktor szenischer Händel-Oratorien in Österreich	52
V.	<i>SEMELE</i> – EIN HÄNDELSCHES ORATORIUM ALS BÜHNENERFOLG	56
V.1.	Oper oder Oratorium?	56
V.1.1.	Ein opernhafes Libretto in Gestalt eines Oratoriums	56
V.1.2.	Komposition und Zeitstruktur von <i>Semele</i>	58
V.1.3.	Die Bedeutung des Chores in <i>Semele</i>	60
V.2.	Zwischen Aktualisierung und Schlichtheit – Zu Carsens Erfolgsproduktion	63
V.2.1.	Zum Regiekonzept von Robert Carsen	64
V.2.2.	Ausstattungsästhetik	67
V.2.3.	Personenführung und Spielweise	73
V.2.4.	Chor und choreographische Elemente	75
V.2.5.	Umgang der Regie mit der verknüpften Zeitstruktur in <i>Semele</i>	78
V.3.	Rezensionen und Presseecho	80
VI.	<i>THEODORA</i> – EIN DRAMA INNERER GEFÜHLSZUSTÄNDE IN THEATRALISCHER ÜBERSETZUNG	85
VI.1.	Ein Werk „zwischen weltlich und geistlich“	85
VI.1.1.	Libretto	86
VI.1.2.	Strukturelle Besonderheiten in <i>Theodora</i>	89
VI.1.3.	Die Bedeutung des Chores in <i>Theodora</i>	91
VI.2.	Zu Christof Loys <i>Theodora</i>-Produktion	94
VI.2.1.	Loys Regiekonzeption	95
VI.2.2.	Bühne / Kostüme / Licht	98
VI.2.3.	Chor / Choreographie	102
VI.2.4.	Inszeniertes Orgelkonzert – Loys szenische Umsetzung absoluter Musik	103
VI.3.	Rezensionen und Pressestimmen	106
VI.3.1.	Zwischen Jubel und harter Kritik – Szenische <i>Theodora</i> als Erfolgsgarant?	107
VI.3.2.	Vom „theatralischen Etikettenschwindel“	110

VII.	<i>MESSIAH</i> – EIN ERFOLGSGARANT DES KONZERTS	
	„GOES OPERA“	115
VII.1.	Zum Werk	116
VII.1.1.	Libretto	117
VII.1.2.	Strukturelle Besonderheiten	119
VII.1.3.	Besonderheit des Chores	121
VII.2.	Eine szenische Neufassung am <i>Theater an der Wien</i>	122
VII.2.1.	Regiekonzept	124
VII.2.2.	Dramatische Handlung und Figurenkonstellation	126
VII.2.3.	Besonderheiten im Verhältnis von Musik / Wort / Szene	129
VII.2.4.	Der Umgang mit dem Chor	133
VII.2.5.	Choreographisches / Tänzer / Gebärdendarstellerin	137
VII.2.6.	Bühne / Kostüme / Licht	139
VII.3.	Rezensionen	142
VIII.	RESÜMEE	146
IX.	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	151
IX.1.	Notenmaterial	151
IX.2.	Selbstständige Literatur	151
IX.3.	Unselbstständige Literatur	156
IX.4.	Quellen zu den einzelnen Inszenierungen	160
IX.4.1.	Pressespiegel	160
IX.4.2.	Online-Quellen	162
IX.4.3.	DVD- und Videomaterial	162
X.	ANHANG	165

I. EINLEITUNG

Szenische Aufführungen von Händel-Oratorien bereichern auch die Musiktheaterlandschaft in Österreich, zunehmend in den letzten zehn Jahren. Dabei ist einerseits die neuerliche Beliebtheit und der Erfolg derartiger Produktionen auffällig, andererseits bestehen nebenher nach wie vor Diskussionen um die Frage, ob es berechtigt sei, eine nicht-szenische Form wie das Oratorium szenisch aufführen zu lassen, in einer Zeit, in der doch eine historisch informierte Aufführungspraxis in musikalischer Hinsicht jedenfalls bereits die Norm darstellt. Gerade aber diese Abweichung von einer so genannten „historischen Aufführungspraxis“ in der szenischen Realisierung, im Unterschied zur propagierten historisch informierten Aufführungspraxis auf dem musikalischen Sektor, scheint aber seit einiger Zeit äußerst erfolgreich zu sein. Insbesondere Händel-Oratorien in szenisch aufgeführter Form erfreuen sich großer Beliebtheit, auch wenn derartige bühnenmäßige Realisierungen trotz der teils sehr dramatischen Struktur der Werke keinesfalls einer so genannten „historischen Aufführungsweise“ entsprechen. Dennoch treffen diese szenischen Experimente, wie auch jene drei, die ich im Folgenden analysieren werde, offenbar den Geschmack des heutigen Opernpublikums und stellen in jedem Fall eine wesentliche Bereicherung des aktuellen Musiktheaterspielplans dar. Aufgrund der Widersprüchlichkeit zwischen propagierter historischer Aufführungspraxis einerseits und Interesse an szenischen Oratorienumsetzungen andererseits wurde mein Interesse an dieser Thematik so groß, dass ich diese Arbeit diesem spannenden Thema widmen möchte.

Ziel meiner Arbeit soll sein, die Fäden zwischen den theoretischen Diskursen über Händel-Oratorien, beziehungsweise den ersten szenischen Händel-Oratorien-Produktionen im Zuge der Händelrenaissancen und den aktuellen Inszenierungen von Händel-Oratorien in Österreich seit dem Jahr 2000 zu ziehen, wobei ich insbesondere herauszufinden versuche, ob sich ein bestimmter Inszenierungsstil aus den aktuellen Produktionen erkennen lässt. Darüber hinaus stelle ich die Frage, ob und inwiefern Faktoren, die die Spielplangestaltung oder die Erweiterung des Opernrepertoires betreffen, erfolgsbestimmend für szenische Händel-Oratorien sind.

Dabei werde ich zunächst auf die sehr schwierige und durchaus nicht eindeutige Definition des Begriffes *Oratorium* eingehen und im Speziellen die musikalische Gattung des Oratoriums bei Händel in ihren musikalischen und dramaturgischen Besonderheiten näher beleuchten. Weiters sehe ich die Notwendigkeit, auf die Rezeptionsgeschichte der

Händelschen Oratorien einzugehen, um den Weg bis zur aktuellen szenischen Aufführungspraxis der Händel-Oratorien und etwaige Parallelen oder Gegensätze aufzuzeigen.

Methodisch ist mir dabei wichtig, einen theater- und nicht musikwissenschaftlichen Blick auf Händels Oratorien und deren aktuellen Aufführungen zu werfen, weshalb ich auch sämtliche konzertante Aufführungen und deren Aufführungspraxis in dieser Arbeit nicht erwähne. Weiters gehe ich auch nicht auf rein choreographisch realisierte Oratorienaufführungen ein, sondern beachte nur jene Händel-Oratorien, die in opernhafter Konzeption aufgeführt wurden. Auch die musikalische Aufführungspraxis der von mir erläuterten szenischen Oratorien-Aufführungen bleibt nur insofern erwähnt, wenn dies zum Verständnis meiner Analysen notwendig ist. Vielmehr geht es mir darum, eine als „nicht-theatralische“ Gattung deklarierte Form wie das Oratorium theaterwissenschaftlich zu beleuchten und in den aktuellen Diskurs zwischen zeitgenössischem „Regietheater“ und „Werktreue“ zu stellen, was mir nach den zahlreichen beim Publikum erfolgreichen Inszenierungen von Händel-Oratorien und den teils ablehnenden Kritiken als notwendig erscheint.

Dabei gehe ich auch auf die Stationen der szenischen Umsetzung der Händel-Oratorien im Zuge der Händel-Renaissancen ein. Die Miteinbeziehung der Inszenierungsstile von Händel-Oratorien von den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart stellt für mich eine Notwendigkeit dar, um einerseits zu verdeutlichen, dass die szenische Umsetzung von Händel-Oratorien kein Phänomen der Gegenwart ist, und um in der Folge drei ausgewählte Produktionen, die in Österreich innerhalb der letzten zehn Spielzeiten zur Aufführung kamen, auch mit dem Wissen über anfängliche szenische Umsetzungen zu betrachten, soweit sich überhaupt Parallelen ziehen lassen¹. Dabei beschränke ich mich auch in Hinblick auf die Geschichte der szenischen Umsetzung der Händel-Oratorien auf den deutschsprachigen Raum. Sicherlich wäre eine Untersuchung der Regiestile in anderen Ländern, vor allem Englands, sehr interessant. Allerdings würde dies den Rahmen meiner Arbeit völlig sprengen, lege ich doch schließlich den Fokus meiner Arbeit auf die spezielle Sichtweise der Umsetzung szenischer Oratorien in Österreich.

Um auch einen konkreten zahlenmäßigen Überblick über szenische Händel-Oratorien-Produktionen, die Spielstätten und Leading-Teams geben zu können, wurde in

¹ Anm.: Dass ein Vergleich mit den Produktionen der 1920er Jahre nicht in allen im Folgenden analysierten Inszenierungen durchführbar ist, soll an dieser Stelle erwähnt sein.

gründlicher Recherchearbeit eine Dokumentation erstellt. Diese weist sämtliche im gesamten deutschsprachigen Raum zur szenischen Aufführung gelangte Händel-Oratorien-Produktionen seit Jänner 2000 bis Oktober 2010 auf. Diese Recherche stellte einen großen und wichtigen Teil der Arbeit dar, da zu Beginn das erstaunlich große und vielseitige Ausmaß an Inszenierungen Händelscher Oratorien im deutschsprachigen Raum nicht erwartet wurde. Aufgrund der Länge dieser Liste habe ich sie dieser Arbeit als Anhang beigelegt.

Bei der Analyse der drei exemplarisch ausgewählten Produktionen aus Österreich gehe ich vorwiegend nach dem Modell der Transformationsanalyse nach Guido Hiß² vor, da ich zunächst auf die oratorienspezifische Struktur der Werke an sich eingehe und die szenischen Umsetzungen unter besonderer Beachtung dieser strukturellen Aspekte betrachte. Diese Methode habe ich deshalb als geeignet empfunden, da es mir in meiner Arbeit gerade um die Frage geht, inwiefern diese oratoriengenuinen Strukturmerkmale und Eigenheiten szenisch umsetzbar sind, beziehungsweise umgesetzt wurden. In der Verwendung der Terminologie lehne ich mich dabei teilweise an Manfred Pfister³ an.

Als Material für meine Inszenierungsanalysen dienten mir eigene Mitschriften und Notizen zu Vorstellungsbesuchen und Einführungsmatinee, Hausvideos, Fernsehaufzeichnungen, sowie Programmhefte und Pressespiegel. Die Reihenfolge der in dieser Arbeit analysierten Inszenierungen ergibt sich aus der dramatischen Struktur der Werke, beginnend mit dem „opernhaftesten“ Oratorium.⁴ Zum verwendeten Bildmaterial in dieser Arbeit sei erwähnt, dass ich mich bemüht habe, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Schließlich möchte ich jenen Personen und Institutionen danken, die mich in dieser Arbeit unterstützt haben und mir Material für meine Arbeit zur Verfügung gestellt haben. An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Nora Schmid vom Theater an der Wien, Frau Silvia Anrather von den Salzburger Festspielen sowie beim Grazer Opernhaus herzlich für die großzügige Unterstützung mit Videomaterial, Programmheften und Pressespiegel und Generalprobenkarten bedanken.

² Vgl.: Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008. S. 96ff.

³ Vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001.

⁴ Anm.: Weiters soll erwähnt sein, dass ich zur besseren Lesbarkeit die Namen der Werke in Kursiv halte und alle Zitate zwecks Einheitlichkeit in die neue Rechtschreibung übertrage.

Selbstverständlich ergeht auch ein großer Dank an meine Diplomarbeitsbetreuerin Frau Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter, die mich mit großem Fachwissen, Verständnis und Geduld in dieser Arbeit unterstützt hat. Außerdem sei ein besonderer Dank an meine Eltern gerichtet, die mich finanziell und emotional während meiner gesamten Studienzeit unterstützt haben und stets Vertrauen in meine Arbeit gelegt haben.

II. ORATORIUM – ZUR PROBLEMATIK DES GATTUNGSBEGRIFFES

Mit der Frage „Was ist ein Oratorium?“⁵ beginnt Silke Leopold ihren Oratorienführer und kann zu Recht keine eindeutige Antwort bezüglich der Frage nach eindeutigen Gattungsmerkmalen dieser äußerst schwierig zu definierenden musikalischen Gattung geben. Welche gattungseigenen Merkmale allerdings zumindest teils auffindbar sind und inwiefern es im Unterschied zur Gattung der Oper eine Besonderheit darstellt wenn Oratorien heute szenisch aufgeführt werden, will ich nun anhand verschiedener Begriffsdefinitionen der musikalischen Gattung „Oratorium“ zeigen. Weiters werde ich im Speziellen auf die Besonderheiten der Händelschen Oratorien eingehen. Dabei geht es mir in keinem Fall um das Bestreben eine neue Begriffsdefinition zu liefern, sondern lediglich darum, jene gattungsgenuinen Merkmale hervorzukehren, die zum Verständnis für die Analyse der Oratorien-Inszenierungen vonnöten sind. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob das Händel-Oratorium nicht überhaupt als quasi „verhinderte dramatische Kunstform“ gesehen werden kann.

II.1. Oratorium – Versuch einer Begriffsdefinition

Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes „oratorio“ war Betsaal, Bethaus, beziehungsweise „im 17. Jh. insbesondere das einer Kirche angegliederte öffentliche Bethaus“⁶. Weiters tauchte der Begriff im 17. Jahrhundert auch in musikalischem Zusammenhang für jene Werke auf, die zur Aufführung im Oratorium bestimmt waren⁷. So ist im heutigen Sprachgebrauch unter dem Begriff Oratorium vor allem eine eigenständige musikalische Gattung zu verstehen, die jedoch aufgrund ihrer in der Folge zahlreichen und unterschiedlichen Ausformungen schwer eindeutig zu definieren ist. Unter anderem gehört zumal eine „bis heute große Zahl solcher Werke zur Gattung, die nicht den Titel oder Untertitel Oratorium tragen“⁸.

⁵ Leopold, Silke [Scheideler, Ullrich] (Hg.): Oratorienführer. Stuttgart, Weimar, Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2000. S. VII.

⁶ Riethmüller, Albrecht (Hg.): Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht. Ordner IV: M-O. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992. S. 1.

⁷ Vgl.: Riethmüller (1992), S. 1.

⁸ Finscher, Ludwig (Hg.): MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Mut - Que. Bd. 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Metzler, 1997. S. 741.

Als erstes Werk der musikalischen Gattung des Oratoriums wird häufig Emilio de' Cavalieris, im Jahr 1600 in Rom szenisch aufgeführte *Rappresentatione di anima e di corpo* genannt⁹. Dieses war eines der Werke, die im Rahmen der sogenannten „Esercizi spirituali“¹⁰ um Filippo Neri in Rom, im als „Oratorium“ bezeichneten Betsaal¹¹, zur Aufführung kamen. Ob dieses Werk allerdings tatsächlich als „direkter Vorläufer des späteren italienischen Oratoriums“¹² gesehen werden kann, bleibt fraglich¹³.

Schließlich entstanden in der Folge im 17. Jahrhundert verschiedene Ausformungen der musikalischen Gattung des Oratoriums in unterschiedlichster Gestalt (episch, lyrisch, dramatisch) und Länge, allerdings nicht zur szenischen Umsetzung bestimmt und in „religiöse[m], aber nicht liturgische[m] Aufführungsrahmen“¹⁴. So erwähnt Erich Reimer, dass dem Oratorium unter Arcangelo Spagna in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bedeutung eines „geistliche[n] musikalische[n] Drama[s] ohne szenische[r] Darstellung“¹⁵ zukam. Hiermit setzte sich auch so etwas wie ein „einheitlicher, bestimmte poetische und musikalische Merkmale implizierender Oratorio-Begriff“¹⁶ durch, der auch „für das seit Beginn des 18. Jh. im protestantischen Bereich nachweisbare deutsche Oratorium sowie für Händels englische[s] Oratorium“¹⁷ richtungsweisend ist. Da ich im Folgenden noch näher auf die Besonderheiten des Händelschen Oratoriums eingehen werde, sei an dieser Stelle lediglich erwähnt, dass seit dem im 19. Jahrhundert „vom Händelkult der Musikfeste ausgelöste[n] grundlegende[n] Wandel im Gattungsverständnis“¹⁸ das Oratorium als Gattung sehr unterschiedlich aufgefasst wird und es keinen „allgemein verbindlichen normativen Gattungsbegriff“¹⁹ mehr zu geben scheint. Silke Leopold geht in Zusammenhang mit den von den Laienchorbewegungen des 19. Jahrhunderts ausgehenden Oratorienaufführungen sogar so weit, dass sie meint, dass im 19. Jahrhundert das Oratorium „nunmehr vornehmlich ein Werk gleich welchen Inhalts

⁹ Vgl.: Oehlmann, Werner [/Wagner, Alexander] (Hg.): Reclams Chormusik- und Oratorienführer. Stuttgart: Reclam, 1999. S. 176.

¹⁰ Riethmüller (1992), S. 1.

¹¹ Vgl.: Leopold [/Scheideler] (2000), S. VII.

¹² Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 742.

¹³ Vgl.: Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 742.

¹⁴ Leopold [/Scheideler] (2000), S. VII.

¹⁵ Riethmüller (1992), S. 2.

¹⁶ Riethmüller (1992), S. 2.

¹⁷ Riethmüller (1992), S. 2.

¹⁸ Riethmüller (1992), S. 7.

¹⁹ Riethmüller (1992), S. 7.

[sei], wenn es nur genügend Chöre enthielt“²⁰. Letztlich „verliert die Gattung des Oratoriums ihre Konturen“²¹ um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert gänzlich.

So steht man heute vor einer Reihe an mehr oder weniger unterschiedlichen Begriffsdefinitionen. Auffällig ist jedoch, dass sämtliche Definitionen in Lexika auf die nichtszenische Aufführungspraxis als gattungsgenuines Merkmal des Oratoriums verweisen. Zusätzlich gelten auch der zumeist geistliche Inhalt der Texte und die Bedeutung der Chöre als oratorische Besonderheiten, wobei ich in Hinblick auf Händel-Oratorien erwähnen muss, dass nicht jedes als Oratorium bezeichnete Werk letztere Merkmale aufweist. Interessanterweise ergibt sich daher weniger eine Begriffsdefinition aufgrund von strukturellen und formalen Gegebenheiten, sondern vielmehr aus der verbindlichen Koppelung des Oratoriums an eine nicht-szenische Aufführungspraxis. So findet man beispielsweise folgende Definition für das Oratorium:

“An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements. [...] and the normal manner of performance is that of a concert (without scenery, costumes or action).”²²

Ebenfalls auf die nichtszenische Aufführung verweist folgende Definition:

„Der Begriff [Oratorium] bezeichnet eine musikalische Kunstform, die Handlungen und Vorgänge mit epischen und lyrischen Mitteln darstellt, ohne die szenischen Wirkungen des Theaters, Bild und Aktion, zu Hilfe zu nehmen.“²³

Arnold Schering schreibt über die Geschichte des Oratoriums:

„Von der Oper unterscheidet sich das Oratorium grundsätzlich durch Verzicht auf szenische Darstellung; es wendet sich an die Phantasieanschauung des Hörers.“²⁴

Und auch Silke Leopold bringt einen ähnlichen Vergleich an, indem sie die Unterscheidung der Gattungen Oper und Oratorium in der nichtszenischen Darbietung begründet sieht:

²⁰ Leopold [Scheideler] (2000), S. VIII.

²¹ Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 775.

²² Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Nisard to Palestrina. Volume 18. London: Macmillan; New York: Grove, 2001. S. 503.

²³ Oehlmann, [Wagner] (1999), S. 175f.

²⁴ Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums. (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 3. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. S. 5.

„Die Ähnlichkeit in der musikalischen Faktur darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Grenzen zwischen Oper und Oratorium klar gezogen waren. An eine szenische Aufführung war generell nicht gedacht – auch dann nicht, wenn die Sänger kostümiert auftraten und vor einem zur Handlung passenden Bühnenprospekt sangen [...]“²⁵

Doch bereits in jenem als wesentlich deklariertem Merkmal des Oratoriums als „nicht szenisch aufgeführter Gattung“²⁶, bestehen in Hinblick auf die Anfänge des Oratoriums noch etwaige Zweifel, beziehungsweise Unklarheiten. So werden auch Ansichten darüber vertreten, dass es „der historischen Herkunft des Oratoriums kaum gerecht“²⁷ werden würde, wenn die, im frühen italienischen Oratorium enthaltenen, szenischen Elemente „heute als >Abweichungen< von der >Gattungsnorm< zu werten“²⁸ seien.

Weiters ist in der ausführlichen Begriffsdefinition in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* folgende Definition zu finden, die auch den Hinweis auf mögliche szenische Darbietungen von Oratorien gibt:

„Als Gattungsbegriff bezeichnet Oratorium allgemein die zu nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines eigens dafür geschaffenen, meist umfangreichen geistlichen und in der Regel nichtliturgischen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist. Im einzelnen gibt es jedoch einerseits Oratorien, die nicht alle diese Merkmale aufweisen (szenische Oratorien, weltliche Oratorien).“²⁹

Obwohl es Ausnahmen von Oratorien gibt die für eine szenische Aufführung bestimmt sind, so wird in allen angeführten Definitionen grundsätzlich von einer nichtszenischen Darbietung als gattungsgenuinem Merkmal für das Oratorium ausgegangen. Abgesehen von den wenigen Werken, die als szenische Oratorien konzipiert wurden, lässt sich die Gattung am ehesten in ihrer intendierten konzertanten Form von der Oper abgrenzen, da die inhaltlichen und strukturellen Merkmale der Oratorien zu stark variieren. Thematisch, kompositorisch sowie dramaturgisch sind sämtliche Ausformungen innerhalb der Gattung möglich, was besonders am Händelschen Oratorienchaffen klar erkennbar ist. So stelle ich zunächst - trotz der divergierenden Auffassungen über die Gattung des Oratoriums - fest, dass an der nichtszenischen Aufführungsweise als gattungsgenuinem Merkmal allgemein festgehalten wird.

²⁵ Leopold [Scheideler] (2000), S. VII.

²⁶ Anm.: Auf diesen Punkt gehe ich später noch genauer ein.

²⁷ Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 744.

²⁸ Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 744.

²⁹ Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 741.

II.2. Die Ausnahmestellung des Händelschen Oratoriums

Der Komponist Georg Friedrich Händel spielt in der Gattungsgeschichte des Oratoriums zweifelsohne eine außerordentliche Rolle. Er gilt als „der Schöpfer des englischen Oratoriums“³⁰ und im 19. Jahrhundert fasste man „Händels Oratorien nicht nur als historischen Höhepunkt, sondern als zeitlos gültigen Inbegriff der Gattung schlechthin“³¹ auf. Silke Leopold legt zudem die Behauptung nahe, dass Händel „das Oratorium gleichsam neu erfand“³² und „in der neuen dramaturgischen Gestalt [...] der Schlüssel für die neuerliche epochale Veränderung der Gattung an der Wende zum 19. Jahrhundert lag“³³.

Doch worin liegt die Besonderheit der Händelschen Oratorien, dass diese als Höhepunkt der Gattung bezeichnet werden können obwohl die Werke sowohl in Struktur als auch Inhalt so unterschiedlich sind? Gilt als einzig verbindendes Moment womöglich nicht eher die Tatsache, dass Händels Oratorien nicht szenisch aufgeführt wurden? Und kann überhaupt davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Händel-Oratorien tatsächlich um konzertante Werke handelt, zumal sämtlichen Kompositionen ein unglaublich dramatischer Gehalt zugrunde liegt? Diese Fragen drängen sich mir insofern auf, als dass es zunächst zu ergründen gilt, ob es sich bei Händel-Oratorien um Werke handelt die – entsprechend der Definitionen zur Gattung des Oratoriums – zur nichtszenischen Aufführung bestimmt sind und sich tatsächlich von den Opern Händels abgrenzen lassen.

Auf der Suche nach verbindlichen Kriterien der Händel-Oratorien lässt sich zunächst die dreiaktige Gestalt nachweisen, die allerdings eine Gemeinsamkeit mit den Opern Händels darstellt, wie auch überhaupt Formen der Oper in die Oratorien übernommen wurden. Die bedeutende Stellung des Chores in Händels Oratorien kann jedoch als ein wesentliches Merkmal der Händel-Oratorien verstanden werden, das zudem in klarer Abgrenzung zu Händels Opern steht, wenngleich auch die Anzahl der Chornummern und die Funktion der Chöre in den jeweiligen Werken variiert. Zusätzlich bürgerte sich seit 1735 ein, dass zwischen den Akten häufig Orgelkonzerte oder Concerti

³⁰ Finscher, *Sachteil Mut – Que.* Bd. 7 (1997), S. 784.

³¹ Riethmüller (1992), S. 7.

³² Leopold [Scheideler] (2000), S. VIII.

³³ Leopold [Scheideler] (2000), S. VIII. Anm.: Die Autorin verweist unter anderem auf die zentrale Funktion der Chöre, und auf nicht-religiöse Thematiken in Oratorien.

grossi aufgeführt wurden³⁴. Eine wesentliche Gemeinsamkeit der Händel-Oratorien besteht allerdings darin, dass sie alle nichtszenisch dargeboten wurden, auch wenn die Aufführungen in Theatergebäuden stattfanden.

So scheint in diesen genannten Punkten vorerst eine Art Konstitutivum der Händel-Oratorien gefunden zu sein, wie sie auch in der Definition in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ausgeführt ist:

„For Handel in England the word ‘oratorio’ normally designated a musical entertainment that used a three-act dramatic text based on a sacred subject; the musical setting employed the styles and forms of Italian opera and English sacred choral music, although at times modified in their new context; the chorus was considered essential and was thus usually prominent; and the manner of performance was that of a concert, usually at a theatre or concert hall, often with concertos performed between the acts.”³⁵

Doch Ausnahmen bestätigen besonders in Händels Oratorien die Regel. Und so wird meiner Ansicht nach besonders bei diesem Komponisten auch jene Problematik der Gattungsprofilierung sichtbar, die ich anhand der unterschiedlichen Begriffsdefinitionen der Gattung Oratorium bereits aufgezeigt habe. Ausgehend von dem oben angeführten Zitat aus *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* muss der dort gegebene Hinweis auf den geistlichen Inhalt widerlegt werden, da Händels Oratorienlibretti auch weltlichen beziehungsweise mythologischen Inhalts sein können, wie beispielsweise *Semele* und *Hercules*. Die Problematik ist vielmehr darin begründet, dass sich inhaltlich überhaupt keine Eingrenzung vornehmen lässt. So erwähnt Günther Massenkeil sogar, dass gerade in der thematischen Vielfalt der Oratorienlibretti die Eigenheit Händels Oratorien schaffens liegt³⁶.

In Bezug auf die oben erwähnte Sonderstellung der Chöre in Händels Oratorien sind sich sämtliche Definitionen einig. Wesentlich bei Händel scheint, dass nicht nur die Anzahl der Chornummern oft sogar die der Arien übersteigt, sondern dass die „Chöre [...] nicht nur beschreibende und kommentierende Funktionen ausüben, sondern in der Heldenrolle eines Volkes als Meinungsbildner und Entscheidungsträger erscheinen“³⁷ und somit ein wesentlicher Teil der Dramaturgie werden. In ihrer handlungstragenden Funktion

³⁴ Vgl.: Massenkeil, Günther: Oratorium und Passion, Teil 1. (= Handbuch der musikalischen Gattungen herausgegeben von Siegfried Mauser. Bd. 10,1.) Laaber: Laaber, 1998. S. 240.

³⁵ Stanley (2001), S. 515. Anm.: Wichtig ist in Hinblick auf diese Definition noch zu erwähnen, dass hier Händels englische Oratorien, in Abgrenzung zu dessen ersten Oratorien nach italienischer Oratorientradition, meint.

³⁶ Vgl.: Massenkeil (1998), S. 236.

³⁷ Scheibler, Albert [Evdokimova, Julia]: Georg Friedrich Händel. Oratorien Führer. Lohmar: Edition Köln, 1993. S. 13.

werden die Chöre zumal - wie es Klaus Kropfnger formuliert - „zu Knotenpunkten des Ausdrucks“³⁸.

Interessant ist, dass Händels Oratorien formal aus einer Reihe von Opernkompositionen heraus entstanden sind. Oft wird erwähnt, dass Händel in seinen Oratorienkompositionen sich all jene kompositorischen Freiheiten nehmen konnte, die ihm im Rahmen der Opernkomposition nicht möglich gewesen wären. Dies verleitet zunächst zu Gedanken, ob Händels Oratorien womöglich als Vorläufer von moderneren Opernformen gelten könnten, da Händel innerhalb der Gattung Oper kompositorisch zu sehr eingeschränkt gewesen wäre und seine weiteren Kompositionen quasi unter dem Deckmantel des Oratoriums komponiert hatte. Ob dies tatsächlich der Fall war kann allerdings lediglich eine vage Vermutung bleiben. Jedoch muss erwähnt werden, dass Händels Oratorien durchaus Formen der Oper aufweisen und auch formale Strukturen anderer üblichen Gattungen wie des englischen Anthems und der Masque beinhalten. Am ehesten lassen sich Händel-Oratorien als Mischformen dieser Gattungen in unterschiedlichen Ausformungen darstellen, sodass sich - wie Rebekka Sandmeier meint - Händels Oratorien „auf einer Skala zwischen dramatisch – ähnlich der Oper – bis hin zu episch-lyrisch – ähnlich dem Anthem“³⁹ befinden. Die verschiedenen Elemente werden in den Oratorien Händels verschmolzen und immer zu neuer Werkgestalt geformt. Händels Oratorien sind also Werke „von denen jedes gleichsam eine Individualität darstellt, nie etwas bereits Gewesenes wiederholt“⁴⁰ wird.

Bezugnehmend auf die oben erwähnte nichtszenische Aufführungspraxis von Oratorien muss im Speziellen bei Händel ein wesentlicher Punkt vorab erwähnt werden. Es soll im Zuge der Erstaufführung von *Esther* im Jahr 1732 unter der Bezeichnung „Esther, an oratorio or sacred drama“⁴¹ zu einem „Verbot einer opernartigen Darstellung durch den anglikanischen Bischof Edmund Gibson“⁴² gekommen sein, woraufhin *Esther* konzertant aufgeführt wurde. Der Grund für die Verhinderung einer szenischen Darbietung dieses Werkes mag möglicherweise gewesen sein, dass Gibson „in der bühnenmäßigen, im Theater gebotenen Darstellung eines Sujets der heiligen Schrift ein Sakrileg ersten Ranges

³⁸ Kropfnger, Klaus: Händels Oratorium. Aspekte der Gattungsprofilierung, Werkentstehung und Rezeption. In: Danuser, Hermann (Hg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. S. 100.

³⁹ Sandmeier, Rebekka: Die Texte der Oratorien und ihr Kontext. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Das Händel-Handbuch. Band 3. Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Herausgegeben von Michael Zywiets. Laaber: Laaber, 2010. S. 17.

⁴⁰ Kropfnger (1998), S. 104.

⁴¹ Kropfnger (1998), S. 88.

⁴² Bockmaier, Claus: Händels Oratorien. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck, 2008. S. 23.

sah“⁴³. Ein weiterer möglicher Umstand kann auch die „erforderliche Beteiligung der Kapellknaben im Chor, die der bischöflichen Verantwortung unterstanden“⁴⁴ gewesen sein. Tatsache ist jedoch, dass von diesem Zeitpunkt an alle Händel-Oratorien nichtszenisch zur Aufführung kamen. Ob diese in ihrer eigentlichen Anlage jedoch zur szenischen Aufführung bestimmt sein hätten sollen, wenn keine Verbote diesbezüglich erteilt worden wären, steht auch heute noch in Frage.

Die Aufführungsorte der Oratorien Händels zu dessen Lebzeiten waren in der Tat keine sakralen Räume sondern meistens Theaterhäuser oder Konzertsäle. Das erste Händel-Oratorium, das am 14. September 1759, aber somit erst nach dem Tod Händels in einer Kirche zur Aufführung kam, war *Messiah*.⁴⁵ Die auch in der Folge der Rezeption von Händel-Oratorien übliche „Verpflanzung [der Oratorien-Aufführungen] vom Theater in einen großen Kirchenraum [...] stellte[n] einen Traditionsbruch dar“⁴⁶, den es auch in Bezug auf aktuelle Überlegungen zur Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Oratorien-Aufführungen in Theatergebäuden oder Opernhäusern zu bedenken gilt. Zumindest lässt sich insgesamt feststellen, dass der sakrale Gehalt, der den Oratorien generell zugeschrieben wird, bei Händel-Oratorien keinesfalls verbindlich ist, erst recht nicht in Bezug auf den Aufführungsort.

Wesentlich in den Überlegungen zu spezifischen Merkmalen der Händel-Oratorien scheint mir im Grunde die Vielseitigkeit der Werkgestalt zu sein, in der sich die Oratorien zeigen, sodass sie sich gleichsam einer Klassifikation entziehen⁴⁷. Ich schließe mich hiermit der Meinung Scheiblers und Evdokimovas an, die meinen, dass man „den verdeutlichten Begriffsumfang des Oratoriums [...] erst recht nicht bei Händel anwenden“⁴⁸ kann. Paradoxerweise werden Händels Oratorien dennoch oft als Prototyp für diese Gattung angesehen. Womöglich liegt jedoch gerade darin eine weitere Begründung dafür, dass die Genuinität des Oratoriums nicht ergründbar ist, da es sich um eine vielgestaltige, nicht eindeutig definierbare Gattung handelt.

⁴³ Kropfinger (1998), S. 89.

⁴⁴ Bockmaier (2008), S. 23.

⁴⁵ Vgl.: Kropfinger (1998), S. 98.

⁴⁶ Kropfinger (1998), S. 99.

⁴⁷ Vgl.: Finscher, *Sachteil Mut – Que.* Bd. 7 (1997), S. 785.

⁴⁸ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 14.

II.3. Welche Händelschen Werke sind Oratorien?

Bevor ich konkreter auf die szenische Umsetzung von Händel-Oratorien eingehe, stellt sich zunächst die Frage welche Werke Händels denn letztendlich als „Oratorium“ zu bezeichnen sind und somit in mein Forschungsfeld gehören. Die Problematik in der Eingrenzung beginnt schon damit, dass Händel selbst zahlreiche unterschiedliche Bezeichnungen für seine oratorischen Werke gefunden hat. Diese sind von „Oratorio“ für *Samson* über „A Sacred Oratorio“ für *Messiah* oder „Dramatic Oratorio“ für *Theodora* bis zu „A Musical Drama“ für *Hercules* durchaus sehr verschieden und verweisen, wie im Falle von *Hercules*, nicht immer eindeutig auf die Gattungszugehörigkeit zum Oratorium⁴⁹. Bereits bei einem sehr frühen Werk, nämlich *Acis und Galathea*, ergibt sich in meiner Forschungsarbeit diese Zuordnungsproblematik, denn gerade dieses Werk - das sehr häufig auch in jüngster Zeit zu szenischen Aufführungen gelangt - ist in zahlreichen Lexika unter die Händel-Oratorien eingegliedert, in anderen aber wiederum nicht. Die Frage ob es sich bei *Acis und Galathea* tatsächlich um ein oratorisches Werk handelt, ist für mich deshalb von Bedeutung, da die verbindliche Forderung einer nichtszenischen Aufführungspraxis unmittelbar mit der Begriffsdefinition des Oratoriums verknüpft scheint. Im Rahmen meiner Untersuchungen werden daher nur jene, als Oratorien definierte Werke eingegliedert. Wenn ich die beiden sehr aktuellen, und für meine Forschungsarbeit daher ausschlaggebenden Nachschlagewerke - den Oratorienführer von Silke Leopold und Ullrich Scheideler⁵⁰ und das von Michael Zywietz herausgegebene Handbuch zu Händels Oratorien, Oden und Serenaten⁵¹ - heranziehe, so ist in ersterem *Acis und Galathea* als Oratorium angeführt, in letzterem allerdings nicht. Zywietz gliedert *Acis und Galathea* jedoch innerhalb der Oden und Serenaten ein. Allerdings wird auch dort nur die zweite Fassung von *Acis und Galathea* (HWV 49b) erwähnt. Da Silke Leopold und Ullrich Scheideler bereits in ihrem Vorwort des Oratorienführers betonen, dass sie alle Werke in ihr Lexikon aufgenommen haben, die zumindest irgendwann einmal als Oratorium bezeichnet wurden⁵², habe ich beschlossen, dieses Werk als Rechtfertigung dafür zu nehmen, dass ich *Acis und Galathea* in meine statistischen Darstellungen der szenisch aufgeführten Händel-Oratorien miteinbeziehe. Ein weiterer Grund für die

⁴⁹ Anm.: Die genannten Bezeichnungen der Werke sind entnommen aus Leopold [/Scheideler] (2000).

⁵⁰ = Leopold, Silke [/Scheideler, Ullrich] (Hg): Oratorienführer. Stuttgart, Weimar, Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2000.

⁵¹ = Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010.

⁵²Vgl.: Leopold [/Scheideler] (2000), S. IX.

Aufnahme dieses zumindest „oratorischen“ Werkes kommt der relativ großen Bedeutung von *Acis und Galathea* im Spielplan der Opernhäuser zu. Allerdings lasse ich von einer genauen Inszenierungsanalyse von aktuellen szenischen Produktionen dieses Werkes ab, da es sich nicht eindeutig um ein Oratorium handelt und die nichtszenische Grundkonzeption fragwürdig bleibt. Zudem könnte als Argument für die Häufigkeit der szenischen Aufführungen von *Acis und Galathea* gelten, dass es eben kein wirkliches Oratorium sei, was dem Interesse, das ich in dieser Arbeit verfolge, widersprechen würde.

Im Folgenden möchte ich nun sämtliche als Händel-Oratorien geltende Werke anführen, um einerseits einen Überblick über Händels Oratorien zu geben und andererseits aufzuzeigen, welche Werke in mein Forschungsfeld gehören. In chronologischer Reihenfolge – geordnet nach dem Erstaufführungsdatum - gebe ich neben den eindeutig als Oratorien zu deklarierenden Werken auch jene an, bei denen keine einstimmige Gattungszuordnung möglich ist. Als Grundlage für diese Tabelle dienen mir die beiden oben genannten Nachschlagewerke, sowie der *Georg Friedrich Händel Oratorienführer* von Scheibler und Evdokimova⁵³. Für die Erstellung meiner folgenden Liste ist allerdings aufgrund der höchsten Aktualität, des größten Umfangs und der Genauigkeit in puncto Analyse für mich vor allem das Händel-Handbuch von Michael Zywiets⁵⁴ bestimmend, weshalb ich Informationen - wie beispielsweise Jahreszahlen und Schreibweise der Werktitel - aus dieser Publikation beziehe.

Tabelle1: Werkliste Händel-Oratorien. Die Buchstaben >L<, >S< und >Z< verweisen auf die Quelle, aus der die jeweilige Information entnommen ist.: L = Oratorienführer von Leopold und Scheideler⁵⁵. S = Händel-Oratorienführer von Scheibler und Evdokimova⁵⁶. Z = Handbuch der Händel-Oratorien von Zywiets⁵⁷. Weiters markiere ich Werke je nach ihrer Zuordnung folgendermaßen: x = als Oratorium eingeordnet; o = nicht als Oratorium eingeordnet. Werke, die nicht eindeutig als Oratorien eingeordnet sind, wurden mit * markiert. Die Werke sind nach dem Datum ihrer Erstaufführung gereiht, wobei ich mich hierbei auf die Angaben in der Publikation von Zywiets stütze.

⁵³ = Scheibler, Albert [/Evdokimova, Julia]: Georg Friedrich Händel. Oratorien Führer. Lohmar: Edition Köln, 1993.

⁵⁴ = Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010.

⁵⁵ = Leopold, Silke [/Scheideler, Ullrich] (Hg): Oratorienführer. Stuttgart, Weimar, Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2000.

⁵⁶ = Scheibler, Albert [/Evdokimova, Julia] : Georg Friedrich Händel. Oratorien Führer. Lohmar: Edition Köln, 1993.

⁵⁷ = Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010.

Werkliste Händel-Oratorien					
Jahr	Werk	HWV	Werk als Oratorium eingeordnet		
			L	S	Z
1707	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	46a	x	x	x
1707	* Dixit Dominus	232	x	o	o
1708	La Resurrezione	47	x	x	x
1708	* Aci, Galatea e Polifemo	72	o	x	o
1713	* Ode for the Birthday of Queen Anne	76	o	x	o
1718	* Acis and Galatea	49a	x	x	o
1719	Brockes-Passion	48	x	x	x
1720	Esther	50a	x	x	x
1732	Esther	50b	x	x	x
1732	* Acis and Galatea	49b	o	x	o
1733	Deborah	51	x	x	x
1733	Athalia	52	x	x	x
1736	* Alexander's Feast or The Power of Music	75	x	x	o
1737	Il Trionfo del Tempo e della Verità	46b	x	x	x
1738	* An Oratorio	Anh. B. 208	o	o	x
1739	Saul	53	x	x	x
1739	Israel in Egypt	54	x	x	x
1739	* Ode for St. Cecilia's Day	76	o	x	o
1740	L' Allegro, il Penseroso ed il Moderato	55	x	x	x
1742	Messiah	56	x	x	x
1743	Samson	57	x	x	x
1743	* Dettinger Te Deum	283	x	x	o
1744	Semele	58	x	x	x
1744	* Joseph and his Brethren	59	o	x	x
1745	Hercules	60	x	x	x
1745	Belshazzar	61	x	x	x
1746	Occasional Oratorio	62	x	x	x
1747	Judas Maccabaeus	63	x	x	x
1748	Joshua	64	x	x	x
1748	Alexander Balus	65	x	x	x
1749	Susanna	66	x	x	x
1749	Solomon	67	x	x	x
1750	Theodora	68	x	x	x
1751	The Choice of Hercules	69	x	x	x
1752	Jephtha	70	x	x	x
1757	The Triumph of Time and Truth	71	x	x	x

II.4. Das „Händel-Oratorium“ – eine dramatische Kunstform?

Immer wieder stößt man in Texten zu Händel-Oratorien auf die These, dass diese im Grunde eine dramatische und daher eigentlich szenische Kunstform seien. So entzündeten sich derartige Überlegungen zu vermeintlichen szenischen Grundkonzeptionen von Händel-Oratorien bereits an *Esther*⁵⁸ im Zuge der oben beschriebenen verhinderten szenischen Darbietung des Werkes durch Bischof Gibson. Die Meinung, dass Händel seine Oratorien szenisch hätte aufführen lassen, wenn es nicht als verwerflich gegolten hätte, religiöse Themen auf die Bühne zu bringen - beziehungsweise wie im Fall von *Esther* Knaben, die in der Obhut des Bischofs standen, an der Inszenierung zu beteiligen - ist zwar ein interessanter und oft erwähnter Ansatz, allerdings nicht eindeutig haltbar. So gibt es einzelne Oratorien, wie beispielsweise *Semele*, denen eine weltliche Thematik und ein durchaus opernhafes Libretto zugrunde liegen, die aber trotzdem von Händel als Oratorien bezeichnet wurden und nichtszenisch zur Aufführung kamen. Der Umstand, dass Händel nach dem eigentümlichen Vorfall bezüglich szenischer oder nichtszenischer Aufführung von *Esther* seine weiteren Oratorien von Grund auf für nichtszenische Darbietungen konzipierte, ist nun meiner Meinung nach auch ausschlaggebend dafür, Händels Oratorien nicht als szenische Kunstform oder „verhinderte Oper[n]“⁵⁹ zu sehen, auch wenn es weder eindeutige Begründungen beziehend auf die Inhalte, noch in Hinblick auf die Dramaturgie der Oratorienlibretti gibt.

Doch es gab und gibt auch andere Ansichten. So vertritt Winton Dean beispielsweise die These, dass Händels Oratorien durchaus als dramatische Werke gesehen werden müssen und entgegnet der allgemeinen Auffassung von Oratorien als nichtszenischer Gattung:

„The first illusion that needs to be discarded is the idea of a necessary antithesis between oratorio and stage action“⁶⁰.

Deans These nimmt hier allerdings allgemein auf die Gattung des Oratoriums Bezug und ist vor allem auf die Entstehungsgeschichte des Oratoriums gestützt, in der die Entwicklung der Gattung Oratorium die „Frühgeschichte der römischen Oper berührt“⁶¹. So ist heute bekannt, dass frühe, heute als Oratorien geltende Werke, szenisch aufgeführt

⁵⁸ Vgl.: Leopold [Scheideler] (2000), S. 267.

⁵⁹ Zywiets (2010), S. 10.

⁶⁰ Dean, Winton: *Handel's Dramatic Oratorios And Masques*. Oxford: Clarendon Press, 1990. S. 4.

⁶¹ Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S. 744.

wurden⁶². Bei Händel-Oratorien handelt es sich jedoch um Werke, die zu dessen Lebzeiten nie szenisch aufgeführt wurden, auch wenn besonders diese Oratorien oft eine äußerst dramatische Struktur aufweisen. Inwiefern sich jene theatralischen Strukturmerkmale erkennen lassen, beziehungsweise ob sich Händels Oratorien überhaupt in Abgrenzung zur szenischen Schwestergattung Oper setzen lassen, soll im Folgenden näher beleuchtet sein.

II.4.1. Formen der Oper in den Händel-Oratorien

Händel folgt in seinen ersten Oratorienkompositionen⁶³ vor allem der römischen Oratorienform⁶⁴. Zusätzlich greift er in diesen sowie in den folgenden Oratorien Formen aus anderen Gattungen wie der englischen Masque, der deutschen Passion, des Theaters der französischen Klassik⁶⁵ sowie der italienischen Oper auf.⁶⁶ Doch wenngleich Händels Oratorien Kompilationen aus unterschiedlichen formalen Strukturen darstellen, so wird insbesondere auf die Ähnlichkeit zur Gattung Oper hingewiesen. Scheibler und Evdokimova gehen in ihrem Händel-Oratorienführer sogar die Behauptung ein, „dass das Oratorium Händels die Fortsetzung seiner Opern mit gleichen, ähnlichen und nur teilweise anderen Mitteln, Strukturen, Formen und Methoden war.“⁶⁷ Auch die Gliederung in drei Akte, die seit der Zweitfassung von *Esther* von Händel beibehalten wurde, stimmt mit der formalen Gliederung der italienischen Opern überein.⁶⁸ Insbesondere in Hinblick auf die frühen englischen Oratorien ist aufgrund der formalen Ähnlichkeiten „eine klare Abgrenzung gegenüber anderen Gattungen“⁶⁹ nicht möglich. So gehen Scheibler und Evdokimova sogar so weit zu behaupten, dass „durch die Kombination zwischen Rezitativen [...] und Arien und deren unlöslichen musikalisch-dramaturgischen Zusammenhang [...] durch Händel – von seinen frühen italienischen Oratorien abgesehen – eine Art Musikdrama [entsteht]“⁷⁰. Allerdings werden die von der Oper bekannten Formen in unterschiedlichster Art und Weise eingesetzt, und es zeichnet sich eine Tendenz der

⁶² Vgl.: Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 34.

⁶³ Anm.: Hier sind die Oratorien *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* und *La Resurrezione* gemeint.

⁶⁴ Vgl.: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Metzler, 2002. S. 588.

⁶⁵ Vgl.: Dean (1990), S. 33.

⁶⁶ Vgl.: Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 587.

⁶⁷ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 13.

⁶⁸ Vgl.: Bockmaier (2008), S. 23.

⁶⁹ Sandmeier (2010), S. 38.

⁷⁰ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 13.

„Reduktion des Secco- bzw. Obligato-Rezitativs“⁷¹, der „Reduktion der Da-capo-Arien“⁷², sowie die vermehrte Verwendung der Chöre ab. So übersteigt beispielsweise in *Messiah* die Anzahl der Chöre bereits die der Da-capo-Arien. In späteren Oratorien, wie in *Theodora*, sind zudem symphonische Sätze in das Drama eingebaut, die meist als illusionistisches Element bestimmt sind⁷³. Des Weiteren wurden Orgelkonzerte oder Concerti grossi vor dem dritten Akt eingefügt, denen einerseits Unterhaltungscharakter zwischen den Oratorienteilen und andererseits die Funktion einer „das gesamte Drama umfassende[n] Klammer“⁷⁴ zukam. Doch Winton Dean erkennt auch in dieser strukturellen Besonderheit eine aus der Oper geliehene Form und meint, dass die eingebauten symphonischen Sätze erst recht auf ein visuelles Theater hinweisen⁷⁵.

Eine weitere Auffälligkeit in Hinblick auf Ähnlichkeiten zur Oper ist die äußerst dramatische Kompositionsweise Händels, die teils sogar Tendenzen zu einer Art Durchkomposition⁷⁶ erkennen lässt. Auch die Da-capo-Form der Arien verschwindet zunehmend zugunsten eines dramatischen Aufbaus und so ähneln einige englische Oratorien späteren Opernstrukturen. Allerdings verweisen sämtliche heutige Theorien darauf, dass Händels Kompositionen aufgrund der formalen und dramatischen Strukturen zwar opernhaf anmuten, jedoch der Unterschied zur Oper insbesondere darin bestünde, dass Händel seine Oratorien gerade deshalb so dramatisch konzipiert habe, da er die fehlende visuelle und bildhafte Komponente somit ersetzte. Es könnten daher Händel-Oratorien als eine Art Hördrama verstanden werden, die in Hinblick auf eine nichtszenische Darbietung umso dramatischer komponiert wurden. Diese Meinung vertritt beispielsweise auch Helen Geyer, die davon ausgeht, dass die Darstellungslosigkeit eine erhöhte Kunstfertigkeit⁷⁷ in der Komposition forderte. Ob jedoch aus heutiger Sicht die dramatische Struktur der Händel-Oratorien als Grund für eine rein konzertante Aufführung gesehen werden muss, stelle ich in Frage. Vielmehr verstehe ich den dramatischen Gehalt dieser Werke als Argument dafür, warum großes Interesse seitens der RegisseurInnen besteht, sich diesen Werken anzunehmen, während manche Händel-Opern teilweise musikalisch als zu wenig dramatisch empfunden werden. Insbesondere aus heutiger Sicht

⁷¹ Sandmeier (2010), S. 53.

⁷² Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 589.

⁷³ Vgl.: Geyer, Helen: Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 54.

⁷⁴ Geyer (2010), S. 54.

⁷⁵ Vgl.: Dean (1990), S. 71.

⁷⁶ Vgl.: Geyer (2010), S. 57.

⁷⁷ Vgl.: Geyer (2010), S. 57.

muten Händel-Oratorien formal sowie kompositorisch äußerst opernhaf, beziehungsweise als für szenische Umsetzungen geeignet, an. So lässt sich vorerst zusammenfassend am ehesten die zahlenmäßig variierte und unterschiedliche Verwendung der damals üblichen musikalischen Formen als bedeutendster Gegensatz zur Oper hervorheben, wobei auch darin von Werk zu Werk große Unterschiede bestehen.

II.4.2. Dramatische Libretti

Während seines Oratorienschaffens hat Händel vor allem mit vier Librettisten zusammengearbeitet: mit Samuel Humphreys (von 1732 bis 1733), Newburgh Hamilton (von 1736 bis 1746), Charles Jennens (von 1739 bis 1745) und Thomas Morell (von 1747 bis 1757)⁷⁸. Dabei entstand eine Vielfalt an unterschiedlichen Oratorienlibretti, die sich genauso schwer auf Grundmerkmale reduzieren lassen wie die Kompositionen Händels. So fällt auch in Hinblick auf die Libretti eine Abgrenzung der Oratorien Händels von seinen Opern schwer, insbesondere aufgrund der großteils höchst dramatischen Strukturen.

Bereits Händels Werkbezeichnungen verweisen nicht nur - wie ich oben erwähnt habe - darauf, ob das Werk tatsächlich als Oratorium deklariert ist - wie dies beispielsweise im Falle von *Semele* wichtig ist, da wir heute dieses Oratorium ohne die originale Bezeichnung „After the Manner of an Oratorio“⁷⁹ wahrscheinlich eher als Oper einstufen würden - sondern auch auf die dem Werk zugrunde liegende spezielle Dramaturgie, die von episch-lyrisch bis zu opernhaf dramatisch variiert. So wurden beispielsweise *Esther*, *Saul*, *Athalia*, und *Deborah* ausdrücklich als „An Oratorio; or Sacred Drama“⁸⁰ bezeichnet und das mythologische Oratorium *Hercules* wurde als „A musical Drama“⁸¹ deklariert. Während diese Bezeichnungen bereits auf die theatralischen Strukturen der Libretti schließen lassen, bleibt im Falle vom „Sacred Oratorio“⁸² *Messiah* zunächst die Frage über die Dramaturgie des Stückes offen.

Grundsätzlich rühren die großteils dramatischen Strukturen der Händel-Oratorien daher, dass die Vorlagen zahlreicher Libretti oft Schauspiele waren. Die Handlungen von *Esther* und *Athalia*⁸³ gingen beispielsweise auf das gleichnamige Drama von Jean Racine

⁷⁸ Vgl.: Bockmaier (2008), S. 43.

⁷⁹ Dean (1990), S. 392.

⁸⁰ Dean (1990), S. 219ff.

⁸¹ Dean (1990), S. 432.

⁸² Leopold [/Scheideler] (2000), S. 277.

⁸³ Vgl.: Leopold [/Scheideler] (2000), S. 268.

zurück⁸⁴ und das Libretto zu *Semele* von Congreve wurde in seiner ursprünglichen Fassung 1707 als Opernlibretto für John Eccles verfasst⁸⁵. Aufgrund der Tatsache, dass zahlreiche Oratorienlibretti stofflich und thematisch gesehen genauso gut Schauspiele oder Opern sein hätten können, widerlege ich die oft vertretene Meinung, dass sich die Händel-Oratorien aufgrund ihrer Inhalte von den Opern unterscheiden würden⁸⁶. Noch weniger lassen sich die Oratorien Händels als religiöse Kunstform einschränken⁸⁷, auch wenn es einige Oratorien geistlichen Inhalts gibt, wie beispielsweise *Theodora* und *Jephtha*⁸⁸. So finden sich „Kompilationen des fast wörtlichen Bibeltextes [...] nur in Jennens‘ Libretti zu *Messiah* und zu *Israel in Egypt*“⁸⁹.

Wesentlich ist, dass Inhalte und Dramaturgie in Händels Oratorien generell sehr unterschiedlich⁹⁰ sind. Während *Jephtha*, *Solomon* und *Belshazzar* jeweils Stoffe aus dem Alten Testament zugrunde liegen⁹¹, gehen die mythologischen Inhalte von *Semele* und *Hercules* auf Ovids Metamorphosen zurück⁹². Interessant ist dabei, dass Jennens offenbar nur „religiöse“ beziehungsweise „biblische“ Sujets, oder Inhalte, die in „allegorischer Form entsprechende sittliche Grundsätze vermitteln“⁹³, als Oratorien gelten ließ⁹⁴ und Hamilton die inhaltlichen Möglichkeiten des Oratoriums überhaupt auf biblische Sujets einschränkte⁹⁵. Doch Händel selbst ließ für seine Oratorien eine Vielfalt an Stoffen gelten.

Abgesehen von den Inhalten, die stark variieren, lässt sich jedenfalls fast durchwegs eine regelrecht theatralische Dramaturgie feststellen und zwar nicht nur in jenen oben genannten Werken denen ein Schauspiel oder ein Opernlibretto zugrunde liegt. Winton Dean ging in seiner, heute als eines der Standardwerke zu Händels Oratorien geltenden, und 1959 erstmals erschienenen Publikation *Handel's dramatic oratorios and*

⁸⁴ Vgl.: Dean (1990), S. 192.

⁸⁵ Vgl.: Dean (1990), S. 366.

⁸⁶ Vgl.: „[dass der] wesentliche Unterschied zur längst bestehenden Oper [...] nur im Text [bestünde].“ In: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 29.

⁸⁷ Vgl.: Danuser, Hermann (Hg.): *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. S. 103.

⁸⁸ Vgl.: Danuser (1998), S. 103.

⁸⁹ Sandmeier (2010), S. 25.

⁹⁰ Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 47f.

⁹¹ Vgl.: Dean (1990), S. 7.

⁹² Vgl.: Finscher, *Personenteil Gri – Hil.* Bd. 8. (2002), S. 588.

⁹³ Bockmaier (2008), S. 46.: *Gattungstypologie nach Jennens*: „Als regelrechte Oratorien können demnach nur solche Werke gelten, die entweder unmittelbar auf Stoffen aus der biblischen beziehungsweise christlichen Historie basieren oder aber in allegorischer Form entsprechende sittliche Grundsätze vermitteln; ist dies nicht der Fall, könnte man einerseits gewissermaßen von nicht-szenischer Oper, andererseits von Ode sprechen.“

⁹⁴ Vgl.: Bockmaier (2008), S. 46.

⁹⁵ Vgl.: Bockmaier (2008), S. 46f.

*masques*⁹⁶ auf jene oratorischen Werke Händels ein, die einen dramatischen Inhalt haben, und vertritt die Meinung, dass Händel mit Ausnahme von *Messiah* Musik für das Theater geschrieben hat⁹⁷. So stellt er in Werken wie *Athalia*, *Saul*, *Samson*, *Semele*, *Hercules* und *Belshazzar* „consistency of characterization and careful gradation of the drama“⁹⁸ fest. Über *Solomon*, *Theodora* und *Jephtha*, schreibt Dean, dass diese ihren dramatischen Gehalt zwar weniger aus den Libretti beziehen, aber dafür aus Händels dramatischer Komposition erhalten haben⁹⁹. Somit reiht er auch diese in die dramatischen Oratorienwerke Händels ein.

Auch ich vertrete die Meinung, dass die meisten Oratorien Händels theatralische Züge in Hinblick auf ihre Dramaturgie aufweisen. Bis auf wenige Ausnahmen spinnt sich die dramatische Handlung rund um eine zentrale Titelfigur¹⁰⁰ bis zu ihrem Höhepunkt fort. Dabei werden Charaktere in all ihrer Komplexität des inneren Seelenzustandes, und auch „Menschen mit Verwerfungen“¹⁰¹ gezeigt. Dass es dabei nicht immer zu einem, wie in der Oper geforderten, eindeutigen *lieto fine* kommt, soll gerade in Hinblick auf die Unterscheidung zu den Opern Händels erwähnt sein, auch wenn dies aus heutiger Sicht kein Kriterium mehr dafür ist, ein Werk hinsichtlich der Bühnentauglichkeit zu bewerten. Den Oratorientexten insgesamt, ob lyrischer, epischer oder dramatischer Art liegt laut Scheibler jedenfalls „ein dramaturgischer Aufbau und ein handlungsorientierter oder Handlungen und Situationen erzählender Aufbau zugrunde, der mit dramatischen Höhepunkten und philosophischen / lyrischen Einbauten, aber auch epischen Ausbreitungen, eine musikalische Ganzheit erreicht“¹⁰². Auch im Falle eines offenen Schlusses, wie beispielsweise in *Theodora*, wo es kein eindeutiges *lieto fine* gibt, weist die Dramaturgie eine Geschlossenheit auf - diesmal jedoch durch die Anfangs- wie Endtonart g-moll, die eine Art Rahmen bildet. Wenngleich es sich hier um eine kompositorisch konstruierte Dramaturgie handelt, so ist auch hier eindeutig ein dramaturgischer Bogen gespannt.

⁹⁶ = Dean, Winton: *Handel's Dramatic Oratorios And Masques*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

⁹⁷ Vgl.: Dean (1990), S. 41.: „He [Handel] was not writing church music, even in *Messiah*, but entertainment for the theatre.“

⁹⁸ Dean (1990), S. 41.

⁹⁹ Vgl.: Dean (1990), S. 41.

¹⁰⁰ Vgl.: Bockmaier (2008), S. 30.

¹⁰¹ Kropfinger (1998), S. 91.

¹⁰² Scheibler, Albert: *Sämtliche 53 Bühnenwerke des Georg Friedrich Händel*. Opernführer. Lohmar: Edition Köln, 1995. S. 751.

Eine Ausnahme bezüglich dramatischer Librettogestaltung stellt einzig *Messiah* dar, dessen Libretto keine „eigentliche Handlung, oder auch nur dramatische Personen“¹⁰³ aufweist. Der Inhalt ist eine Kompilation von Bibeltexten, wobei der Messias nicht als handelnde Figur auftritt, sondern lediglich verheißen wird. Dass sich diese episch-lyrische Form aber ebenfalls in jüngerer Zeit als Grundlage theatralischer Umsetzungen bewähren konnte, stellt allerdings eine Art geglücktes Experiment dar und verweist keinesfalls auf einen theatralischen Grundcharakter dieses Oratoriums.

Interessant erscheint mir allerdings, dass neben einem Oratorium wie *Messiah* Händel auch Werke wie *Semele* oder *Hercules* ausdrücklich als Oratorien deklariert hat. Ob Händels opernhafte Werke *Semele* oder *Hercules* nun inhaltlich gesehen viel eher als Opern gelten sollten oder nicht, steht jedoch dann nicht zur Debatte, wenn man nicht mehr versucht, Händels Oratorien unter einen bestimmten - meist inhaltlich religiösen und dramaturgisch nicht-theatralen - Rahmen zu quetschen. So meint auch Claus Bockmaier, dass Händels Oratorien in ihrer inhaltlichen und dramaturgischen Vielfalt ernst genommen werden müssen, da der Komponist sich selber an Stoffen nahm, „was ihm dramaturgisch jeweils ins Konzept passt[e]“¹⁰⁴.

Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass sich aufgrund der Vielfalt der Libretti - von biblisch über christlich bis mythologisch - weder eine eindeutige Abgrenzung zur Gattung Oper noch eine inhaltliche Einschränkung vornehmen lässt. Als mögliches gemeinsames Merkmal kann jedoch in fast allen Oratorien eine dramatische Grundstruktur nachgewiesen werden. Auch wenn Händel seine Oratorien zwar nicht zur szenischen Aufführung konzipiert hatte, so lässt sich durchaus erkennen, dass sie in der Gestaltung der Stoffe von „szenischen Vorstellungen geleitet“¹⁰⁵ waren.

II.4.3. Besonderheit „Chor“

Wie in den beiden vorhergehenden Unterkapiteln bereits gezeigt wurde, lassen sich aufgrund der verwendeten Formen sowie der Libretti nicht eindeutig Grenzen zwischen Opern und Oratorien Händels ziehen. Eine wesentliche Differenzierung innerhalb Händels Schaffen kann jedoch durch die Verwendung der Chöre getroffen werden, die eine Abgrenzung zu Händels Opern möglich macht. Bereits die Anzahl der Chornummern

¹⁰³ Erhardt, Tassilo: *Messiah* (HWV 56). In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. (= *Das Händel-Handbuch*. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 314.

¹⁰⁴ Bockmaier (2008), S. 53.

¹⁰⁵ Vgl.: Kropfinger (1998), S. 89.

übersteigt in einigen Oratorien die der Da-capo-Arien, was in Opern undenkbar gewesen wäre. In *Israel in Egypt* sowie *Messiah* ist dabei die „Extremposition [...] des Choratoriums“¹⁰⁶ gefunden. Darüber hinaus kommen den Chören in den Oratorien Händels auch dramaturgisch bedeutende Funktionen zu, sodass sich häufig „Chöre [...], die nicht nur beschreibende und kommentierende Funktionen ausüben, sondern in der Heldenrolle eines Volkes als Meinungsbildner und Entscheidungsträger erscheinen“¹⁰⁷ erkennen lassen. Klaus Kropfinger beschreibt sogar die Chöre als „Schaltstellen der Entwicklung, der dramatischen Zuspitzung und / oder Kommentierung wie auch [...] Knotenpunkte [...] des Ausdrucks“¹⁰⁸. In der Verwendung der Chöre lehnt sich Händel dabei vor allem an die Gesetze der „klassischen Tragödie“¹⁰⁹ an.

Laut Scheibler und Evdokimova lassen sich die dramaturgischen Funktionen der Chöre in Händels Oratorien in vier Bereiche untergliedern. So unterscheiden diese zwischen dem:

- 1.) handlungstragenden, an der Handlung selbst teilnehmenden Chor,
- 2.) Chor, der durch „Warnungen, Vorahnungen, Bedrohungen, Mahnungen“¹¹⁰ den „Impuls zur Entflammung des dramatischen Konflikts“¹¹¹ gibt,
- 3.) Chor, der eine Situation oder ein Ereignis durch Ausdrücke wie beispielsweise Jubel beschreibt,
- 4.) Chor, der eine Handlung schildert und als auktorialer „Erzähler“¹¹² fungiert.

Dabei werden die Chöre in stets unterschiedlich konstituierten Mischformen dieser oben genannten Funktionen eingesetzt. Abgesehen von einem Extrembeispiel wie *Messiah*, dem keine dramatische Handlung zugrunde liegt und bei dem die Chornummern vor allem epische Schilderungen beinhalten, kommen den Chören in anderen Oratorien, wie beispielsweise in *Belshazzar*, unterschiedliche Funktionen zu¹¹³.

Während sich aufgrund der eben genannten Verwendungen der Chöre in den Oratorien ein wesentlicher Unterschied zur Gattung der Oper ausmachen lässt, so muss weiters an dieser Stelle erwähnt sein, dass dem Chor auch in Hinblick auf den Erfolg der Händel-Oratorien sowie der Rezeptionsgeschichte eine wesentliche Bedeutung zukommt.

¹⁰⁶ Geyer (2010), S. 55.

¹⁰⁷ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 13.

¹⁰⁸ Kropfinger (1998), S. 100.

¹⁰⁹ Geyer (2010), S. 55.

¹¹⁰ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 52f.

¹¹¹ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 52.

¹¹² Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 53.

¹¹³ Vgl.: Scheibler, [Evdokimova] (1993), S. 138.

Während Händels Opern vorerst im 19. Jahrhundert in Vergessenheit gerieten, wurden die Oratorien Händels weiterhin insbesondere durch die neu gegründeten „Chorvereinigungen“ sehr häufig aufgeführt. Leopold und Scheideler gehen überhaupt davon aus, dass mit den Chören der Händel-Oratorien der „musikalische Grundstock jener neuen musikalischen Bewegung, die in den bürgerlichen Musikfesten des 19. Jahrhunderts kulminierte“¹¹⁴, gelegt wurde. Auch wenn die Massenaufführungen der Händel-Oratorien heute aus aufführungspraktischer Hinsicht äußerst kritisch betrachtet werden müssen, so liegt dennoch der Grund dafür, dass diese Werke nie ins Abseits gerieten, in der großen Anzahl beziehungsweise der funktional wichtigen Bedeutung der Chornummern in Händel-Oratorien.

Der Chor wird auch angesichts dieses Aspekts – wie es Klaus Kropfänger formuliert - zu einem „Nähe und Distanz zu Händels Oratorien vermittelnde[n] positive[n] Nenner“¹¹⁵. Insgesamt muss der Chor daher als trennendes Element zu Händels Opern gesehen werden.

Doch auch, wenn sich aufgrund dieser Tatsachen eine deutliche Abgrenzung zur Oper ziehen lässt, so muss dies meiner Ansicht nach noch kein Hinweis dafür sein, dass es sich um nichtszenische und undramatische Werke handle¹¹⁶, sei doch abermals betont, dass den Chören äußerst dramatische Funktionen zukommen. Sicherlich entsprach es nicht der damaligen Konvention, Chöre in so bedeutender Weise auf der Bühne agieren zu lassen, stand doch stets in den Opern die Präsentation der SolistInnen im Vordergrund. Doch dramaturgisch gesehen lässt sich in den meisten Oratorien kein Verlust dramatischer Handlung aufgrund der zahlreichen Chornummern feststellen. Im Gegenteil, ist doch in vielen Werken die Bedeutung des Chores ebenbürtig mit der der SolistInnen. So möchte ich anmerken, dass gattungsspezifisch anhand des Elementes des Chores zwar der Unterschied zur Schwestergattung Oper deutlich wird, dies aber noch kein Hinweis auf eine dramatische beziehungsweise undramatische Struktur der Oratorien sein muss.

II.4.4. Händels Oratorien – Reformopern?

Während sich Händel zunächst in seinem Operschaffen an die Regelmäßigkeit Metastasios hielt, hat er mit seinen englischen Oratorien „eine völlig neue Form der

¹¹⁴ Leopold [/Scheideler] (2000), S. IX.

¹¹⁵ Kropfänger (1998), S. 102.

¹¹⁶ Anm.: Diese Auffassung tritt beispielsweise entgegen der Meinung Claus Bockmaiers, der der Ansicht ist, dass der handlungstragende Charakter des Chors in Händels Oratorien „zugleich den Kern von Händels nichtszenischer Oratoriendramaturgie“ beweist. Vgl.: Bockmaier (2008), S. 83.

öffentlichen Musikdarbietung geschaffen“¹¹⁷ und kompositorisch „auch neue Ausdrucksformen“¹¹⁸ verwendet. In den englischen Oratorien war es Händel möglich, dramatische Werke zu komponieren, „ohne dem Regeldrama eines Metastasio Gehorsam leisten zu müssen“¹¹⁹. In wissenschaftlichen Diskursen wird zunehmend auch darauf hingewiesen, dass Händel nach seinem Scheitern mit seinen Opernkompositionen „seine dramatischen Vorstellungen [...] in der Folgezeit [...] in seinen englischen Oratorien verwirklicht“¹²⁰ hat.

Ebenso in aufführungspraktischen Belangen konnte Händel sich innerhalb der Gattung des Oratoriums größere Freiheiten nehmen als in der Oper. So setzte er dem damals in der Oper üblichen Kastraten(un)wesen bereits in seinen Oratorien quasi ein Ende, und nur in *Deborah* und *Theodora* war eine Kastratenrolle vorgesehen¹²¹. Sicherlich stehen sämtliche Neuerungen - dass beispielsweise „die Einzelhelden in den Hintergrund treten, die Hosenrollen verschwinden und de[r] Einsatz von Kastraten stark zurückgeh[t]“¹²² - auch in Zusammenhang mit der handlungstragenden Funktion der Chöre, konstruieren aber in jedem Fall eine Distanz zur Schwestergattung Oper. In Bezug auf die Sängerbesetzung muss zusätzlich erwähnt sein, dass Händel im Unterschied zu den Opern in seinen Oratorien weniger bekannte, englischsprachige Sänger¹²³ - die interessanterweise schauspielerisch besser als gesanglich waren - eingesetzt hat¹²⁴. Einige Punkte der Aufführungspraxis in Händels Oratorien zeigen bereits eine Tendenz zu jenen Neuerungen auf, die in der Folge schließlich auch in der Oper Einzug gefunden haben.

Aufgrund dieser Gegebenheiten, sowie der kompositorischen Freiheiten, die sich Händel besonders in den englischen Oratorien nehmen konnte, ist es kaum verwunderlich, dass heute immer wieder die Meinung auftaucht Händels Oratorien seien sogar als Revolutionsopern zu sehen. Besonders in Hinblick auf seine bildhaften Oratorienkompositionen beziehungsweise seiner „komplexen Klangbilder für eine größere zusammenhängende Idee“¹²⁵ kann er als richtungsweisend für große Komponisten nach seiner Zeit und somit durchaus als revolutionär gelten. Aufgrund der in den Oratorien

¹¹⁷ Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 579.

¹¹⁸ Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 579.

¹¹⁹ Geyer (2010), S. 57.

¹²⁰ Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 587.

¹²¹ Vgl.: Finscher, Sachteil Mut – Que. Bd. 7 (1997), S.785.

¹²² Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 13.

¹²³ Vgl.: Larsen, Jens Peter: Händel-Pflege und Händel-Bild im 20. Jahrhundert. In: Österreichische Musikzeitschrift. Heft 2-3, 40. Jg. (1985), S. 84.

¹²⁴ Anm.: Wenngleich dies meiner Ansicht nach allerdings nicht dahingehend zu interpretieren ist, dass es sich deshalb um eigentlich szenisch intendierte Werke handelt.

¹²⁵ Scheibler (1995), S. 738f.

praktizierten Möglichkeit, durch die Musik menschliche Leidenschaften und Seelenzustände auszudrücken, kann er sogar als Vorbild für Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven gesehen werden.¹²⁶

Zum bereits oben erwähnten zunehmenden Hang zu einer Art Durchkomposition und der Idee, durch die Musik eine Art Illusion zu schaffen und eine quasi „klingende Weltbühne“¹²⁷ zu kreieren, würde die Vermutung aufkommen, dass Händel bereits eine Vorstellung verfolgte, die an die Opern Richard Wagners erinnert. So sieht auch Helen Geyer das englische Oratorium bei Händel als „illusionäres Drama [...], welches im Grunde eine Art Gesamtkunstwerk unter Einbeziehung aller klanglichen Mittel [...] und der Phantasie des Zuhörers“¹²⁸ darstellt. Nun stellt sich die Frage, ob nicht Händels Oratorien vielmehr bereits als verkannte Revolutionsopern gesehen werden könnten, wie beispielsweise Romain Rolland die Opernreform Glucks viel eher an Händels-Oratorien als an dessen Opern anknüpft¹²⁹.

Dem steht das Argument gegenüber, dass zur Zeit Händels eine derart für damalige Zeiten revolutionäre Kompositionsweise gleichzeitig den Verzicht auf szenische Darstellung¹³⁰ bedeutete. Gleich einem Hördrama werden in Händels Oratorien durch die meist epische Funktion der Chöre, sowie den kompositorischen Ausdruck innerer Seelenzustände oder Gefühlsregungen Illusionen erzeugt, die oftmals als Grund für die konzertante Aufführungspraxis genommen werden. So meint beispielsweise auch Silke Leopold, dass diese Art „musikalischer Schilderung [...] dramatischer Situationen [...] die theatralische Szene [ersetzt]“¹³¹. In derartigen Ansichten wird der Standpunkt vertreten, dass die Musik Händels in den Oratorien das Visionelle aus sich heraus darstellt, sodass vor dem inneren Auge des Zuhörers bereits ein Bild entsteht und daher eine szenische Darstellung weder notwendig noch sinnvoll sei. Die Definition der Händelschen Oratorien als rein akustische Dramen, die nur „unter asketischem Verzicht auf äußere visuelle Mittel“¹³² ihres Wertes gerecht werden, ist meiner Meinung nach nur insofern haltbar, als dass die Werke selbst in ihrer nichtszenisch aufgeführten Form als dramatisch gelten können.

¹²⁶ Vgl.: Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 581.

¹²⁷ Geyer (2010), S. 57.

¹²⁸ Geyer (2010), S. 44.

¹²⁹ Vgl.: Rudolph, Hanna: Händel-Renaissance. Eine Studie. Band I. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960. S. 37f.

¹³⁰ Vgl.: Geyer (2010), S. 57.

¹³¹ Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 593.

¹³² Geyer (2010), S. 58.

Dies könnte aber auch für zahlreiche Opern jüngerer Zeit gelten. Wenn Helen Geyer beispielsweise der Ansicht ist, dass der Zuhörer von einem Seherlebnis nur abgelenkt würde¹³³, so könnte dieses Argument auf zahlreiche Opern ebenso übertragen werden, die eine dramatische Komposition aufweisen. Meiner Ansicht nach ist dies aber keine wirklich haltbare Argumentation entgegen szenischer Umsetzungen musikalisch dramatischer Werke – sei es Opern oder Oratorien dramatischer Strukturen betreffend.

Dennoch ist es - trotz aller Beweise, dass viele Händel-Oratorien durchaus dramatischer Struktur sind und bereits Merkmal späterer Opern aufweisen - vage zu behaupten, diese Werke seien im Grunde Reformopern. Sie sind als Oratorien zur nichtszenischen Aufführung konzipiert worden und grenzen sich aufgrund weniger Merkmale von der Gattung der Oper - zumindest eindeutig von jener Händels - ab. Konzeptionell können sie ähnlich wie das Hördrama beschrieben werden, das ebenfalls von seiner Konzeption her für eine innere Bühne geschaffen wurde. Dennoch ist es meiner Ansicht nach spannend heute den Versuch zu unternehmen, diese Werke – auch wenn sie ursprünglich für eine nicht-szenische Aufführung konzipiert wurden - regiemäßig umzusetzen. Dass sich die Oratorien Händels – von dramatisch bis episch-lyrisch – ebenfalls erfolgreich szenisch darstellen lassen, sollen die folgenden Ausführungen dokumentieren. Und dass die Praxis szenischer Aufführungen kein „totales Missverstehen Händel’scher Absichten“¹³⁴ sein muss, sondern die Oratorien in ihrer mehr oder weniger dramatischen Konzeption durchaus ernst genommen werden, möchte ich im Folgenden aufzeigen.

¹³³ Vgl.: Geyer (2010), S. 57.

¹³⁴ Schering (1911), S. 322.

III. HÄNDEL-RENAISSANCE UND DER BEGINN DER SZENISCHEN UMSETZUNG SEINER ORATORIEN IM KONTEXT VON BEGRIFFEN WIE „WERKTREUE“ UND „REGIETHEATER“

Die szenische Umsetzung von Händel-Oratorien ist keine Neuheit. Was in jüngster Zeit oft als „Exotismus“ im Bereich des Musiktheaters verkauft wird und offenbar als Publikumsmagnet funktioniert¹³⁵, begann bereits in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts – insbesondere im Zuge der sogenannten Händel-Renaissance - im deutschsprachigen Raum. Nach der Tradition der konzertmäßigen Massenaufführungen setzte in den 1920er Jahren mit den choreographisch betonten Inszenierungen des Regisseurs Wolfgang Niedecken-Gebhard eine Neuheit von Händel-Oratorien-Aufführungen¹³⁶ im deutschsprachigen Raum ein. Im Folgenden werde ich auf die Entwicklung der verschiedenen Stile szenischer Händel-Oratorien-Aufführungen eingehen, um einen Bogen zu den aktuellen Produktionen schaffen zu können, beziehungsweise den Blick auf gegenwärtige Inszenierungen in Hinblick auf bestimmte szenische Elemente zu schärfen.

Weiters beleuchte ich in Zusammenhang mit den unterschiedlichen Aufführungsstilen jene Diskurse, die sich einerseits bezüglich der Legitimation szenischer Umsetzungen der Händel-Oratorien generell, sowie in den Diskussionen um Werktreue beziehungsweise idealer Aufführungspraxis gestellt haben und heute noch stellen. Denn ebenso wie sich die Regiestile der szenischen Umsetzungen Händelscher Oratorien im Laufe der Zeit gewandelt haben, so haben sich auch immer neue Diskussionen pro und contra szenischer Händel-Oratorien ergeben.

Wenn beispielsweise seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmend für die musikalische Umsetzung eine sogenannte „historische Aufführungspraxis“¹³⁷ als unabdingbar für qualitativ hochwertige Operaufführungen steht, so mutet es beinahe paradox an, wenn heute, nach all den Aufführungspraxis-Maximen, einem „Originalklang“-Ensemble eine moderne Inszenierung gegenübersteht. Diese Tatsache, die auch generell für die Aufführung von Barockopern zutrifft, scheint erst recht seltsam,

¹³⁵ Anm.: Auf diesen Punkt werde ich vor allem in Kapitel IV noch zu sprechen kommen.

¹³⁶ Vgl.: Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 616.

¹³⁷ Anm.: Die Begrifflichkeit der „historischen Aufführungspraxis“ verwende ich in der Bedeutung wie ihn Sabine Henze-Döhring auch als „historisch informierte Aufführungspraxis“ anwendet. Vgl.: Henze-Döhring, Sabine: Spektakel statt Diskurs: Überlegungen zum Thema „Historische Aufführungsbedingungen“. In: Schmid-Reiter, Isolde, Meyer, Dominique (Hg.): L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010. S. 155 – 162.

wenn es sich dabei um Werke wie Oratorien handelt, die von Grund auf für eine nicht-szenische Aufführung bestimmt waren und daher in der szenischen Umsetzung an sich gewissermaßen ein Bruch mit einer sogenannten historischen Aufführungspraxis vorliegt.

Selbstverständlich ergeben sich in diesem Zusammenhang Fragen in Bezug auf die nach wie vor in Kritikerkreisen kursierenden Debatten um sogenannte „Werktreue“ contra zeitgenössischem „Regietheater“. So stehen Meinungen wie jene Larsens, dass „die szenische Darstellung [...] zwischen Oper und Oratorium [...] einen Trennungsstrich ziehen“¹³⁸ sollte, jenen Ansichten gegenüber, die in der szenischen Umsetzung der Händel-Oratorien eine viel werkgenühere Aufführungsform der eigentlich dramatischen Werke sehen als in konzertanten Darbietungen. Inwiefern eine Verunstaltung der Händelschen Oratorien durch szenische Aufführungen stattgefunden haben mag beziehungsweise heute noch stattfindet, oder ob nicht viel mehr gerade jene Bühnen-Inszenierungen den oratorischen Werken Händels viel gerechter werden, versuche ich im Folgenden näher zu erläutern.

III.1. Die Anfänge der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien im deutschsprachigen Raum

Drei Namen müssen in Zusammenhang mit dem Beginn der sogenannten Händel-Renaissance beziehungsweise mit der erneuten Beschäftigung Händelscher Werke für das 20. Jahrhundert zunächst genannt werden. Zum einen Friedrich Chrysander, der im 19. Jahrhundert durch seine „Quellenforschungen und editorische[n] Bemühungen“¹³⁹ und durch seine Gesamtausgabe zu einer Verbreitung Händelscher Werke im 20. Jahrhundert geführt hat¹⁴⁰. Weiters der Kulturhistoriker Oskar Hagen, der die sogenannte „Göttinger Händel-Renaissance“ durch seinen „Impuls zur szenischen Wiederbelebung der Theaterkompositionen Händels“¹⁴¹ in den frühen zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts einleitete¹⁴² und schließlich der Regisseur, der im Zuge dieser Göttinger Händel-Renaissance mit der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien begann: Hanns

¹³⁸ Larsen (1985), S. 85.

¹³⁹ Peusch, Vibeke: *Opernregie. Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Tende, 1984. S. 95.

¹⁴⁰ Vgl.: Peusch (1984), S. 95.

¹⁴¹ Peusch (1984), S. 97.

¹⁴² Anm.: Oskar Hagen inszenierte 1920 im Göttinger Stadttheater Händels *Rodelinda*, welche als Beginn der Göttinger Händel-Inszenierungen gilt. Vgl.: Fischer, Erik: *Die Rezeption der Händel-Oratorien seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. (= *Das Händel-Handbuch*. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 136.

Niedecken-Gebhard. Letztgenannter verwirklichte 1923 in Hannover eine erfolgreiche Inszenierung von Händels *Saul* und machte die szenischen Händel-Oratorien in der Folge in Münster¹⁴³ „zu einem inhaltlichen Schwerpunkt des Spielplans“¹⁴⁴. Generell wurde Händel - nach den aus heutiger Sicht kritisch zu betrachtenden konzertanten Massenaufführungen Händelscher Oratorien und dem Verständnis Georg Friedrich Händels als „kirchlichen“ Oratorienkomponisten¹⁴⁵ - ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der „Göttinger Opern-Renaissance“¹⁴⁶ in einen Opernkomponisten umgewertet und somit der Fokus auf den dramatischen Gehalt, der Händels Kompositionen zugrunde liegt, verschärft. In diesem Zusammenhang des neuen Verständnisses von Händel als dramatischen Komponisten ist auch das gleichzeitig eintretende Interesse für die szenische Umsetzung der Händelschen Oratorien zu sehen.

Die Oratorien-Inszenierungen Hanns Niedecken-Gebhards stellten insofern eine Besonderheit dar, da der Regisseur gerade aufgrund der formalen Anlage der Händel-Oratorien seine spezielle am „Ausdruckstanz orientierte Bewegungsregie“¹⁴⁷ entfalten konnte. Die Inszenierung des *Saul* in Hannover 1923¹⁴⁸, sowie weitere szenische Umsetzungen von Händel-Oratorien in den darauf folgenden Jahren, spielten schließlich eine zentrale Rolle¹⁴⁹ im Zuge der Händel-Renaissance.

In der Inszenierung des *Saul* verwirklichte Niedecken-Gebhard unter anderem jene Aspekte, die als Antwort auf die bereits 1906 von Alfred Heuß geforderte szenische Aufführung von Oratorien im Sinne eines modernen Händel-Bildes¹⁵⁰ gesehen werden können. Niedecken-Gebhard entwickelte im *Saul* einen Regiestil, der sich an die „Ideen des Ausdruckstänzers Rudolf von Laban“¹⁵¹ anlehnte und beispielsweise in der Form von Bewegungschören Ausdruck bekam. Es handelte sich dabei um eine regelrechte Massenaufführung, wie sie für Opern Händels nie hätte stattfinden können. Aufführungsort

¹⁴³ Anm.: Seit 1924 war Niedecken-Gebhard Intendant des Theaters der Stadt Münster.

¹⁴⁴ Peusch (1984), S. 98.

¹⁴⁵ Zywietz, Michael: „...hohe Einfachheit und Originalität der erhabenen Tondichtung“. Die Rezeption der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert. In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 107.

¹⁴⁶ Vgl.: Finscher, Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. (2002), S. 616.

¹⁴⁷ Sandberger, Wolfgang: Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre. In: Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle (Hg.): Händel-Jahrbuch. 55. Jahrgang 2009. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2009. S. 334.

¹⁴⁸ Vgl.: Sandberger (2009), S. 331.

¹⁴⁹ Vgl.: Sandberger (2009), S. 327.

¹⁵⁰ Anm.: „So trat Alfred Heuß schon 1906 für szenische Aufführungen geeigneter Oratorien ein, allerdings sei dafür eine Umgestaltung der modernen Bühne im Sinne eines „Bayreuth-Händels“ notwendig.“ Vgl.: Sandberger (2009), S. 330.

¹⁵¹ Sandberger (2009), S. 330.

dieser Produktion war der Kuppelsaal der Stadthalle in Hannover, in der die über 800 beteiligten Personen und die über 6000 Zuschauer Platz fanden¹⁵². Es war eine monumentale Aufführung, bei der eben der besonders groß dimensionierte Aufführungsraum eine Notwendigkeit für die Inszenierung der großen Chöre war. Dabei teilte Niedecken-Gebhard die Chöre - gemäß ihren unterschiedlichen Funktionen - in einen „betrachtenden Chor“, der im Orchestergraben situiert war, einen „dramatischen Chor“, der auf der Bühne agierte und einen „Bewegungschor“, der „durch körperlich-gestischen Bewegungsausdruck die gesungene Musik plastisch gestaltete“¹⁵³. So konnte Niedecken-Gebhard auch jene praktischen Probleme der gesangstechnisch anspruchsvollen Chorszenen lösen, da er „den in Stimmgruppen ruhig stehenden Chorsängern Tanzgruppen zuteilt[e], die aus dem Affekt der Musik heraus den gestischen Ausdruck gestalte[te]n“¹⁵⁴.

Ein auffallendes Merkmal dieser Aufführung stellt sicherlich dar, dass auf Bühnenbilder oder Ausstattung verzichtet wurde¹⁵⁵, während die riesigen halleneigenen Säulen und eine riesige Orgel den Hintergrund bildeten.¹⁵⁶ Der Versuch lag gerade darin, dieses Oratorium „ohne jede Dekoration, nur durch die Bewegungen verschiedener Bewegungschöre auszudeuten“^{157 158}.

Nach dieser für seinen Stil als „Paradebeispiel“¹⁵⁹ geltenden Oratorien-Produktion entstanden in der Folge in Münster noch weitere Inszenierungen von Händel-Oratorien: *Herakles* 1925, *Theodora* 1926 und *Alexander Balus* 1926.¹⁶⁰ Diese Produktionen fanden - im Unterschied zur Hannoverschen *Saul*-Produktion - in der Ausstattung des Bühnenbildners Hein Heckroth statt. Dieser gestaltete jedoch keine barocken Nachempfindungen, sondern schlichte, geometrisch klare Raumbühnen im „Prinzip des Bauhauses oder der Neuen Sachlichkeit“¹⁶¹.

¹⁵² Vgl.: Sandberger (2009), S. 331f.

¹⁵³ Sandberger (2009), S. 334.

¹⁵⁴ Schmidt, Dörte [/Weber, Brigitta] (Hg.): Keine Experimentierunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. S. 87.

¹⁵⁵ Vgl.: Sandberger (2009), S. 336.

¹⁵⁶ Vgl.: Sandberger (2009), S. 336f.

¹⁵⁷ Wolff, Hellmuth Christian: Die Händel-Oper auf der modernen Bühne. Ein Beitrag zu Geschichte und Praxis der Opern-Bearbeitung und -Inszenierung in der Zeit von 1920 bis 1956. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957. S. 35.

¹⁵⁸ Anm.: Interessant ist meiner Ansicht nach an dieser Stelle der gedankliche Verweis auf die Aufführungspraxis der Händel-Zeit, wo nicht-szenische Oratorien-Aufführungen oft vor dem Hintergrund von Dekorationen, Bühnenbild und Kostümen stattgefunden haben.

¹⁵⁹ Schmidt [/Weber] (1995), S. 101.

¹⁶⁰ Vgl.: Sandberger (2009), S. 338ff.

¹⁶¹ Sandberger (2009), S. 341.

Die Ästhetik der monumentalen Händel-Oratorien-Inszenierungen Niedecken-Gebhards lässt sich als eine „ekstatisch-religiöse Theaterform“¹⁶² sowie eine Art „volksverbindende[m] Gemeinschaftserlebnis“¹⁶³ beschreiben. Dabei wurden die Oratorien in deutschen Übersetzungen aufgeführt¹⁶⁴ und standen in ihrem Stil der Phase des Bühnen-Illusionismus und den Opern Richard Wagners als Kontrast gegenüber. Für diesen Neubeginn der Musiktheaterästhetik im Sinne eines asketischen und stilisierten, sowie tanzgeprägten Aufführungsstils, fernab von der „romantischen Illusionsbühne [...] hin zum Menschen im freien Raum“¹⁶⁵ schienen sich die Oratorien Händels bestens zu eignen. Denn diese verlangten aufgrund ihrer Form und der vermeintlichen Notwendigkeit großer Chöre nach stilisierter, antinaturalistischer Umsetzung und neuen Aufführungsräumen fernab vom Guckkastentheater.

Dieser Aufführungsstil Händelscher Oratorien drang schließlich auch bis nach Österreich vor, weshalb die erfolgreiche *Herakles*-Produktion Niedecken-Gebhards, die zuvor in der Münsterlandhalle zur Aufführung gekommen war¹⁶⁶, 1927 auch im Wiener Konzerthaus aufgeführt wurde¹⁶⁷. Eine erneute Wiederaufnahme dieser Produktion fand schließlich im Jahre 1936 im Zuge der Olympischen Sommerspiele in Berlin¹⁶⁸ statt. Mit dem Blick auf diese Aufführung öffnen sich jedoch dunklere Kapitel in der Geschichte der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien. So eigneten sich die Inszenierungen im Stile Niedecken-Gebhards in ihrem pathetischen, monumentalen Stil im Dritten Reich hervorragend für die „Liturgie des NS-Staates“¹⁶⁹, galten doch Händels Oratorien in dieser Aufführungsform als ideale „>Volksdramen< die den >Gestaltungswillen der Massen< und >edles Führertum< inszenierten“¹⁷⁰. Selbstverständlich wurden dabei die Werke in „(arisierenden) Textänderungen“¹⁷¹ aufgeführt. So gelangte beispielsweise 1936 im

¹⁶² Wolff (1957), S. 35.

¹⁶³ Wolff (1957), S. 35.

¹⁶⁴ Anm.: Dass die oben erwähnte Wiederaufnahme von *Herkules* in jenem zeitgeschichtlichen Zusammenhang von 1936 in einem politischen Kontext missbraucht wurde, muss an dieser Stelle erwähnt sein.

¹⁶⁵ Herz, Joachim: Meine Erfahrungen als Regisseur Händelscher Werke. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S.216.

¹⁶⁶ Vgl.: Fischer, Erik: Die Rezeption der Händel-Oratorien seit Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. S. 138.

¹⁶⁷ Vgl.: Rätzer, Manfred: Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert. Eine Dokumentation. (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 17). Halle an der Saale: Druckerei zu Altenburg, 2000. S. 259.

¹⁶⁸ Vgl.: Fischer (2010), S. 138.

¹⁶⁹ Fischer (2010), S. 141.

¹⁷⁰ Fischer (2010); S. 142.

¹⁷¹ Fischer (2010); S. 142.

Kuppelsaal der Stadthalle Hannover und in der Inszenierung von Rolf Roennecke Händels *The Triumph of Time and Truth* unter dem Titel *Sieg der Zeit und Wahrheit* zur Aufführung.¹⁷²

Ob Händel-Oratorien-Produktionen dieser Art auch in Österreich stattfanden, ist leider nicht nachgewiesen.¹⁷³

¹⁷² Vgl.: Rätzer (2000), S. 277.

¹⁷³ Anm.: Laut Verzeichnis der szenisch aufgeführten Oratorien nach Manfred Rätzer fand bis zum Jahr 1959 in Österreich lediglich eine szenische Aufführung eines Händel-Oratoriums statt. Dabei handelt es sich um Niedecken-Gebhards *Herakles* – Produktion, die 1927 im Wiener Konzerthaus zur Aufführung gelangte. Vgl.: Rätzer (2000), S. 222 – 280.

III.2. Weitere Stationen der szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien von den fünfziger Jahren bis zur Gegenwart

Stilistische Veränderungen hinsichtlich der szenischen Aufführungspraxis von Händel-Oratorien im deutschsprachigen Raum traten schließlich in den fünfziger Jahren ein.

Der Gefallen „eine[r] an historischen Voraussetzungen orientierte[n] szenische[n] Realisierung“¹⁷⁴ der Händelschen Oratorien schwappte in den fünfziger Jahren von England auf Deutschland über. So kam in diesem Stil im Zuge der Göttinger Händel-Festspiele 1961 in der Regie von Günther Weißenborn Händels *Resurrezione*, in deutscher Übersetzung - interessanterweise in der St. Jacobikirche - zur Aufführung.¹⁷⁵

Die Ansicht, dass die szenische Aufführung von Händels Oratorien legitimiert sei, geschah nicht zuletzt in der Folge von Winton Dean's, im Jahre 1959 erschienenen, Monographie *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, in welcher der Autor dem Komponisten Händel jeglichen Charakter eines Kirchenmusikers absprach, ihn stattdessen zu einem dramatischen Komponisten ernannte und Gemeinsamkeiten zwischen Händels Oratorien und der griechischen Tragödie erkannte.¹⁷⁶

Daneben muss auch die Hallische Händel-Renaissance im Zuge der Pflege Händelscher Werke nach 1945¹⁷⁷ erwähnt werden. Diese widmete sich jedoch nach der Gründung der „Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft“ 1955 der „unverfälschten Darbietung des Oratoriums“¹⁷⁸ weshalb in den folgenden Jahren vorerst keine szenischen Interpretationen stattfanden.¹⁷⁹

Eine nächste wichtige Station szenischer Oratorien-Umsetzungen stellen die 1970er und frühen achtziger Jahre dar, in denen es geradezu zu einer zahlenmäßigen Blüte der szenischen Händel-Oratorien-Aufführungen kam, die im Händel-Jubiläumsjahr 1985 schließlich ihren Höhepunkt fand. In dieser Zeit sind auch in Österreich - wie ich in Kapitel IV noch zeigen werde - wieder Händel-Oratorien szenisch aufgeführt worden.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Fischer (2010), S. 146.

¹⁷⁵ Vgl.: Rätzer (2000), S. 222.

¹⁷⁶ Vgl.: Fischer (2010), S. 147.

¹⁷⁷ Vgl.: Herz, Joachim: Meine Erfahrungen als Regisseur Händelscher Werke. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S.216.

¹⁷⁸ Siegmund-Schultze, Walther: Zur Geschichte der Händel-Opern-Renaissance in Halle. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 205.

¹⁷⁹ Vgl.: Siegmund-Schultze (1988), S. 205. Anm.: Obwohl in Halle 1943 auf dem Burghof Giebichenstein *Acis and Galatea* (HWV 49a) in einer Inszenierung von Heinz Rückert aufgeführt wurde. Vgl.: Rätzer (2000), S. 226.

¹⁸⁰ Vgl.: Rätzer (2000), S. 222 – 277.

Im Zuge eines modernen „Regietheaters“ nahmen sich namhafte Regisseure wie Harry Kupfer, Herbert Wernicke und Achim Freyer auch der Inszenierungen Händelscher Oratorien an. Harry Kupfer sah in seinen Konzepten „Händel vom Dramatischen her gesehen [als] eine[n] der Vorväter des epischen Theaters á la Brecht“¹⁸¹. In Österreich inszenierten in dieser Zeit Nicholas Mc Gegan, Herbert Graf, Federik Mirdita, Franz Eugen Dostal und Helmut Sommer¹⁸² Händel-Oratorien. Zu den herausragenden Regiekonzeptionen dieser Phase der 1970er und 1980er Jahre zählt sicherlich die szenische Umsetzung des *Messiah* von Achim Freyer im Händel-Jahr 1985 an der Deutschen Oper Berlin. Da dieses Oratorium keine eigentliche dramatische Handlung aufweist, stellt diese Inszenierung eine Art Experiment dar. Freyer illustrierte die Musik nicht, sondern setzte dem Werk „seine eigenen, Bild gewordenen Gedanken zum Stoff“¹⁸³ entgegen. Den Chor verlagerte er indessen – und das ist besonders in weiterer Folge im Vergleich zu den aktuellen Inszenierungen bedeutend – in den Orchestergraben, wofür er auch damals kritisiert wurde.¹⁸⁴ Gesungen wurde in einer deutschen Übersetzung von Konrad Ameln.¹⁸⁵

Interessant erscheint neben der Quantität der szenisch aufgeführten Oratorien in diesen Jahren¹⁸⁶ auch die Stückwahl. Diese war nicht nur auf besonders bekannte Händel-Oratorien beschränkt, sondern dehnte sich für die szenischen Umsetzungen auch auf jene Werke, die im Konzertbetrieb kaum aufgeführt wurden - wie beispielsweise *Theodora* - aus. Zusätzlich ist besonders an den österreichischen Produktionen zwischen 1970 und 1985 auffallend, dass die szenischen Händel-Oratorienaufführungen auch häufig in Kirchen stattfanden, was sozusagen in doppeltem Sinne den Intentionen Händels widerspricht, der seine Oratorien - wie oben erwähnt - für den weltlichen Theaterraum und zu nicht-szenischer Aufführung bestimmt hatte.

Auffallend in der Entwicklung der szenischen Händel-Oratorien-Aufführungen beziehungsweise von Aufführungen barocker Werke generell ist ebenfalls spätestens seit den achtziger Jahren der Gegensatz einer „an den historischen Gegebenheiten orientierte[n] musikalische[n] Aufführungspraxis, andererseits eine am modernen

¹⁸¹ Marx, Hans Joachim: Zur Einführung. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 113f.

¹⁸² Vgl.: Rätzer (2000), S. 222 – 277.

¹⁸³ Vgl.: Rehbein, Janine: Metamorphosen. Achim Freyers Bühnenwerk 1982 – 2006 unter besonderer Berücksichtigung seiner Zauberflöten-Inszenierungen und des theatralen Umfelds“. Wien: Diss, 2008. S. 61.

¹⁸⁴ Vgl.: Rehbein (2008), S. 62.

¹⁸⁵ Vgl.: Bachmann, Claus-Henning: „Der Messias“ in Bildern. In: Österreichische Musikzeitschrift. Heft 5, 40. Jg. (1985), S. 257.

¹⁸⁶ Vgl.: Rätzer (2000), S. 222 – 277.

Regietheater orientierte moderne szenische Aufführungspraxis“¹⁸⁷. Dieser Umstand gilt interessanterweise für heutige Inszenierungen von Barockwerken ebenso wie für jene vor über zwanzig Jahren. Generell lässt sich ein fast lückenloses Interesse von den achtziger Jahren bis heute bezüglich der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien erkennen, wobei natürlich die Händel-Jubiläumsjahre 1985 und 2009 deutlich herausragen. Auffallend ist bezüglich der beiden Händel-Jubiläums-Jahre, dass sich 1985 Achim Freyer und 2009 Claus Guth sogar an eine szenische Version des *Messiah* wagten.

Während sich jedoch in Hinblick der oben bereits erwähnten Diskrepanz zwischen musikalischer historischer Aufführungspraxis und modernen Inszenierungen eine Brücke von den Produktionen der 1980er Jahre bis zur Gegenwart spannen lässt, so zeichnen sich aber auch auffallende aufführungspraktische Unterschiede von szenischen Händel-Oratorien der letzten zehn Jahre im Vergleich zu jenen der siebziger und achtziger Jahre ab. So sind insbesondere die Aufführung in Originalsprache sowie die zunehmende Abkehr von szenischen Aufführungen im kirchlichen Raum zu erwähnen. Zudem setzen RegisseurInnen in den letzten zehn Jahren - im Unterschied zu den 1980er Jahren - viel stärker auf zeitlosere und schlichtere Konzepte, in denen die Entwicklung der Charaktere wieder mehr in den Vordergrund rückt, anstatt Handlungen in völlig andere Kontexte zu setzen - wie dies beispielsweise in den Holocaust-Konzepten der 1980er geschah. Eingefügte Orgelkonzerte, Originalsprache, Einheitsbühnenbilder und teilweise barock nachempfundene Kostüme lassen sogar eine Tendenz zu einer Orientierung an historischen Darstellungsweisen erkennen. Auch die Chöre werden nicht mehr in den Orchestergraben verbannt, sondern in ihrer handlungstragenden Funktion ernst genommen und in das szenische Geschehen auf der Bühne integriert. Damit geht auch Hand in Hand, dass wieder kleinere Chöre auf die Bühne kommen, was sowohl Vorteile für eine szenische Umsetzung auf der Bühne mit sich bringt, als auch im Sinne der historischen Aufführungspraxis positiv zu vernehmen ist.¹⁸⁸ Namhafte Regisseure wie Christof Loy, Claus Guth, Robert Carsen, Chrisof Nel oder Dietrich Hilsdorf versuchen offenbar trotz der Verwendung zeitgemäßer Regieformen sich intensiv mit den Oratorienwerken Händels auseinanderzusetzen, was sich in einer besonderen Schlichtheit der Konzeptionen und deren Reduktion auf das Wesentliche manifestiert.

¹⁸⁷ Marx, Hans Joachim: Zur Einführung. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3) Laaber: Laaber, 1990. S. 127.

¹⁸⁸ Anm.: Greta Haenen geht davon aus, dass zur Zeit Händels der Chor eher klein besetzt war, und eine übliche Besetzungstärke ca. 17 Mitwirkende umfasste. Vgl.: Haenen, Greta: Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien. In: Zywietz (2010), S. 87.

Bevor ich anhand von drei ausgewählten Inszenierungen die Ästhetik aktueller szenischer Händel-Oratorien-Produktionen genauer untersuche, werde ich im Folgenden auf die Reaktionen und Diskussionen, die sich im Zuge der szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien seit deren Anfängen ergeben haben, näher eingehen.

III.3. Zwischen „Werktreue“ und Experiment. Zum Für und Wider szenischer Händel-Oratorien im Kontext jeweiliger Aufführungstendenzen

Zeitgleich mit den ersten in den 1920er Jahren aufgeführten szenischen Umsetzungen Händelscher Oratorien, setzte mit dem Erfolg dieser Produktionen auch heftige Kritik ein. Besonders in Hinblick auf Werktreue - im Sinne einer Aufführung, die das Werk im Sinne der Uraufführung wiedergibt¹⁸⁹ - stellte sich bei szenisch aufgeführten Händel-Oratorien die Frage nach der Missachtung Händels ursprünglicher Intentionen. Auch wenn - wie ich bereits oben gezeigt habe - immer wieder zu belegen versucht wurde, dass Händels Oratorien im Grunde dramatische Werke seien, so stellt es jedoch ein Faktum dar, dass diese nicht szenisch aufgeführt wurden und spätestens seit *Esther* von vornherein zu ebendieser Darstellungsform konzipiert wurden. Demnach stellen szenische Aufführungen von Händel-Oratorien in jedem Fall einen Bruch mit der historischen Aufführungspraxis der Händel-Zeit dar. Ob oder inwiefern szenische Umsetzungen dennoch gerechtfertigt seien, entfachte bereits in den 1920er Jahren Debatten.

Niedecken-Gebhard äußerte sich zu derartigen Diskussionen insofern, als er sich „gegen eine Festlegung auf gutgemeinte >Werktreue<“¹⁹⁰ aussprach und meinte, dass dadurch einem Regisseur „im wahrsten Sinne ein Schnürleib angelegt“¹⁹¹ werde. Eine ähnliche Meinung vertrat Opernredakteur Thomas Delekat, indem er betonte, dass es „ausschließlich von der Phantasie, der Begeisterungsfähigkeit und [...] der Bildung der Regisseure“¹⁹² abhinge, ob sich ein Werk für die szenische Umsetzung eigne oder nicht. Generell lehnte sich das Musiktheater der zwanziger Jahre „gegen jene falsch verstandene Tradition auf, die unter dem Aspekt der Werktreue zur Konvention gewordene abrufbare Rezeptionsmuster sich zu eigen machte“¹⁹³. Außerdem versuchten Regisseure vor allem szenische Erneuerungen zu schaffen, um das Musiktheater wiederzubeleben.¹⁹⁴ Im Zuge

¹⁸⁹ Vgl.: Peusch (1984), S. 250.

¹⁹⁰ Fischer (2010), S. 150.

¹⁹¹ Fischer (2010), S. 150.

¹⁹² Fischer (2010), S. 150f.

¹⁹³ Peusch (1984), S. 17.

¹⁹⁴ Vgl.: Peusch (1984), S. 216ff.

eines Verständnisses von Regie zugunsten des „Verständlichmachen[s] [...] dramaturgischer Vorgänge“¹⁹⁵ wurden letztendlich auch zahlreiche – aus heutiger Sicht inakzeptable – Eingriffe in Text und in die formale Struktur der Werke, die zudem alle in deutschen Übersetzungen aufgeführt wurden, vorgenommen. Es ließe sich durchaus sagen, dass „Form und Inhalt [...] der Inszenierungsidee durch dramaturgische Bearbeitungen angepasst“¹⁹⁶ wurden. Insbesondere im Dritten Reich versuchte man - wie bereits oben erwähnt - Händels Oratorien nicht zuletzt durch geänderte Titelbezeichnungen, gemäß den politischen Ideen zurecht zu biegen.

Kritik zu derartigen Streichungen und Umtextungen, wie sie in den 1920er Jahren vorgenommen wurden, kam damals unter anderem von Paul Bekker, der die radikale Ansicht vertrat, dass die zu befolgende Werktreue darin bestünde, dass „alles was in der Partitur steht, [...] notwendig, also richtig, was aber nicht in ihr steht [...] überflüssig, also falsch“¹⁹⁷ sei. Laut Bekker sind demnach die textlichen Bearbeitungen zugunsten einer szenischen Neuinterpretation, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts üblich waren, als fehlerhaft zu deklarieren. Auch aus heutiger Sicht sind derartige Bearbeitungen kaum mehr denkbar, stellen sie jedoch auch keine Notwendigkeit dar, um Händel-Oratorien in zeitgemäßen Interpretationen oder in szenischer Realisierung darzubieten. Neben Veränderungen der Textstruktur, für Bekker verpönt, stellt sich aber auch die Frage, inwiefern für ihn szenische Umsetzungen von Händel-Oratorien generell vertretbar waren, deklariert er doch alles, was nicht in der Partitur steht - beziehungsweise nicht ursprünglich vorgesehen war - als überflüssig. Da von Händel keine szenische Umsetzung der Händel-Oratorien intendiert war und jegliche Bühnenrealisation Händelscher Oratorien somit der historischen Aufführungspraxis widerspricht, ist anzunehmen, dass Bekker diese ebenfalls als überflüssig, und somit als Fehlinterpretation gedeutet hätte. Dabei muss allerdings erwähnt sein, dass eine szenische Umsetzung keinesfalls die Notwendigkeit einer Textänderung bedingt. Die Bearbeitung der Texte war jedoch in den 1920er Jahren durchaus üblich geworden und galt vor allem der Rettung des Musiktheaters, die auch durch neue Inszenierungsformen eingeleitet werden sollte.

Im Unterschied zu Paul Bekker vertrat Gustav Mahler die Maxime: „Tradition ist Schlamperei“¹⁹⁸ und missbilligte keinesfalls Eingriffe oder Änderungen in die Werkstrukturen.

¹⁹⁵ Peusch (1984), S. 11.

¹⁹⁶ Vgl.: Peusch (1984), S. 15.

¹⁹⁷ Peusch (1984), S. 35.

¹⁹⁸ Peusch (1984), S. 246.

Im Zuge der sich zu dieser Zeit wandelnden Inszenierungsformen eigneten sich Händels Oratorien jedenfalls sehr gut, um einen neuen Inszenierungsstil zu etablieren und Musiktheater in monumentalen Räumen aufführen zu können. Daher müssen die szenischen Umsetzungen der Händel-Oratorien in den zwanziger Jahren - unabhängig von Überlegungen zu Werktreue oder historischer Aufführungspraxis - als eine Bereicherung des Musiklebens sowie als förderlich für die allgemeine „Händel-Bewegung“¹⁹⁹ gesehen werden, unabhängig davon, dass man dem Werkcharakter der Händelschen Oratorien ohnehin näher kam, indem die Händel-Oratorien von der falschen Tradition der Aufführungen im Kirchenraum befreit und wieder in den Theaterraum verlegt wurden und man Händel zunehmend viel mehr als dramatischen anstatt kirchlichen Komponisten verstand.

Die Diskussionen bezüglich szenischer Umsetzung von Händel-Oratorien und Debatten über Werktreue erhielten in den fünfziger Jahren - insbesondere seit Winton Dean's Händel-Monographie - ein neues Gesicht. So stellte sich die Frage, ob eine werkgerechte Aufführung der dramatischen Oratorien Händels nicht vielmehr darin bestünde, sie szenisch aufzuführen und ihren eigentlich theatralischen Charakter ernst zu nehmen. Ebenfalls bezeichnend für die szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien dieser Jahre waren frühe Unternehmungen in Deutschland, die szenischen Realisierungen an „historischen Voraussetzungen“²⁰⁰ anzuknüpfen. Diese Tendenz tauchte aus einem Versuch der szenischen *Hercules*-Umsetzung der englischen Opera Society auf.²⁰¹ Dass es in Österreich zu derartigen Aufführungen kam, ist nicht anzunehmen, und auch in Deutschland blieb es offenbar lediglich bei Versuchen.

In den 1970er und 1980er Jahren trat schließlich das sogenannte „moderne Regietheater“ seinen Siegeszug in der Umsetzung Händelscher Oratorien an. Noch immer im Wissen um den dramatischen Charakter der meisten Händel-Oratorien kam es zu zunehmender Quantität szenischer Umsetzungen dieser Werke, die schließlich im Händel-Jubiläumsjahr 1985 ihren Höhepunkt fand. Neben den dramatischen Oratorien Händels wurden aber auch episch-lyrische Oratorien inszeniert. Wenn in den 1950er Jahren noch als Begründung der szenischen Realisierung die dramatische Grundstruktur der Händel-Oratorien gegolten haben mag, so scheint es erstaunlich, wenn 1985 ein nicht-dramatisches Oratorium wie *Messiah* in der szenischen Umsetzung von Achim Freyer an der Deutschen Oper Berlin überaus positive Rezensionen erhielt. Überraschenderweise haben sowohl das

¹⁹⁹ Fischer (2010), S. 139.

²⁰⁰ Fischer (2010), S. 146.

²⁰¹ Vgl.: Fischer (2010), S. 146.

Publikum als auch die Kritiken - die generell „gegen geringste Abweichungen vom Gewohnten auf dem Gebiet der Opernregie“²⁰² protestierten - eine überaus positive Haltung gegenüber dieser Umsetzung gezeigt. So ist in einer Rezension zu dieser Aufführung in der *Österreichischen Musikzeitschrift* beispielsweise zu lesen, dass gerade eine derart freie und experimentale Umsetzung des als „populärem Bildungsgut“²⁰³ verstandenen *Messiah* in positivem Sinne diesem Werk „ein Stück Unbehaustheit zurückg[ebe]“²⁰⁴.

Andererseits vertrat beispielsweise Larsen die Ansicht, dass szenische Aufführungen von Oratorien historisch nicht begründbar seien und lediglich als „Modeerscheinung des 20. Jahrhunderts gelten“²⁰⁵ könnten. Aus heutiger Sicht kann man diesem Argument bereits entgegenhalten, dass diese „Mode“ nun schon sehr lange anhält und bereits erfolgreich die Jahrtausendwende um ein Jahrzehnt überdauert hat.

In den 1980ern wurden schließlich Ängste bezüglich regiemäßiger Umsetzungen von Händel-Oratorien laut, mit dem Argument, die Regisseure würden die Werke Händels nicht ernst nehmen und seien der Meinung, „die Musik könne sich ohne die Erfindungskunst der Bühnengestalter keine Geltung verschaffen“²⁰⁶. So bestand der Wunsch einiger Kritiker darin, dass sich die Regie so weit wie möglich zurückhalten und möglichst keine Neuinterpretation zu den Werken finden solle. Larsen sah beispielsweise die szenische Umsetzung von Händel-Opern sowie Händel-Oratorien umso qualitativ hochwertiger, je mehr auf Regieeinfälle zugunsten einer ungestörten musikalischen Vorführung verzichtet wurde²⁰⁷:

„Heute sind wir fast bei dem entgegengesetzten Extrem angelangt. Man hat einen musikalischen Aufführungsstil der Händel-Oper entwickelt, der auch auf das Oratorium übertragen wird. Dazu kommt in großem Umfang eine szenische Darstellung der Oratorien entgegen Händels Praxis, oft mit anmaßender Entfaltung des Bühnen-Apparats zum Schaden der musikalischen Wirkung.“²⁰⁸

In diesem Zitat ist zudem auch jene Problematik der Aufführungspraxis dargelegt, die auch auf die heutigen szenischen Umsetzungen der Händel-Oratorien sowie Barockopern

²⁰² Rehbein, Janine: *Metamorphosen. Achim Freyers Bühnenwerk 1982 – 2006 unter besonderer Berücksichtigung seiner Zauberflöten-Inszenierungen und des theatralen Umfelds*. Wien: Diss, 2008. S. 64.

²⁰³ Bachmann, Claus-Henning: „Der Messias“ in Bildern. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. Heft 5, 40. Jg. (1985), S. 257.

²⁰⁴ Bachmann (1985), S. 257.

²⁰⁵ Larsen (1985), S. 85.

²⁰⁶ Larsen (1985), S. 85.

²⁰⁷ Vgl.: Larsen (1985), S. 85.

²⁰⁸ Larsen (1985), S. 88.

allgemein zutrifft. Die Diskrepanz zwischen der in den 1980er Jahren zunehmenden historischen Aufführungspraxis in der musikalischen Gestaltung und modernen Inszenierungen ist auch bis heute Gegenstand vieler Diskussionen.²⁰⁹ Zur Frage, ob sich dieser gemischte Stil zwischen historisierender und modernisierender Interpretation für eine „werkgetreue“ Wiedergabe eigne, soll auch eine Stellungnahme von Horst Weber aus den 1990er Jahren bezüglich Werktreue angeführt werden, die das Problem bereits in der Übertragung des Begriffes „aus der musikalischen Aufführungspraxis [...] auf die Inszenierungspraxis“²¹⁰ erläutert. Er sieht eine Legitimierung in der oben beschriebenen „gemischten“ Aufführungspraxis, da „die historisch gewordenen Texte [...] nur durch [...] freigesetzte Subjektivität vermittelt werden können“²¹¹. Auch Jürgen Schläder vertritt die Ansicht, dass eine Inszenierung aufgrund ihres „rascheren Alterungs- und Abnutzungsprozess[es]“²¹² in moderner, zeitgemäßer Gestalt gerechtfertigt und nicht wie die Musik einer historischen Aufführungspraxis verpflichtet sei.

Abgesehen von der Diskussion bezüglich zeitgemäßer Regie versus historisierender musikalischer Aufführungspraxis, insbesondere in den 1980er Jahren, stand die Meinung der Berechtigung szenischer Aufführungen besonders der opernhafte Händel-Oratorien²¹³ jenen Ansichten gegenüber, die diese negierten. So vertritt beispielsweise Silke Leopold die Meinung, szenische Händel-Oratorien seien einer der „vielen Bastarde unseres Musiklebens“²¹⁴, die sich nicht aufgrund des dramatischen Werkcharakters, sondern alleine dadurch „rechtfertigen [...], dass man sie macht“²¹⁵.

²⁰⁹ Anm.: Vergleiche beispielsweise: Gess, Nicola, Hartmann, Tina, Sollich, Robert (Hg.): Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne. Bielefeld, Transcript, 2008.

²¹⁰ Weber, Horst: Vom >treulos treuesten Freund<. Eine Einführung in das produktive Dilemma des Regietheaters. In: Weber, Horst (Hg.): Oper und Werktreue. Fünf Vorträge. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. S. 2.

²¹¹ Weber (1994), S. 15.

²¹² Schläder, Jürgen: Über die Veränderung in den Köpfen. Gedanken zur Werktreue in der Oper. Serie über Opernregie. Folge 5. In: Neue Zeitschrift für Musik. Heft 5, 153. Jg. (1992), S. 15.

²¹³ Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 515.

²¹⁴ Leopold, Silke: Respons I. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3) Laaber: Laaber, 1990. S. 107.

²¹⁵ Leopold (1990), S. 107.

III.4. Zur „szenischen Ver(a)(u)nstaltung“ von Händel-Oratorien aus heutiger Sicht

Wenn sich zu einer Zeit der quantitativen Hochblüte von szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in den 1980ern noch immer Diskussionen entfachten, inwiefern sich szenische Aufführungen der Oratorien Händels überhaupt rechtfertigen ließen²¹⁶, so stellt sich seit den letzten zehn Jahren diese Frage kaum mehr. Auch wenn nach wie vor Meinungen dazu geäußert werden, dass Händels dramatische Oratorien im Grunde Hördramen seien und es „verfehlt wäre [...], die oratorischen Werke zu inszenieren“²¹⁷, da sie eben aufgrund ihrer dramatischen Musik keine Szene nötig hätten²¹⁸, so verlagern sich die Schwerpunkte von der Diskussion, „ob“ man Händel-Oratorien szenisch umsetzen soll und kann, vielmehr auf die Frage „wie“ man Händel-Oratorien inszenieren soll. Es scheint also zunehmend unwichtig, ob eine Komposition von Händel als Oper oder als Oratorium konzipiert worden sei. William Christie beispielsweise vertritt die Ansicht, dass „Händel glücklich wäre zu wissen, dass seine Oratorien am Ende des 20., zu Beginn des 21. Jahrhunderts primär als dramatische Stücke wahrgenommen werden“²¹⁹ und auch szenisch zur Aufführung gelangen.

Dafür stehen die szenischen Umsetzungen der Händel-Oratorien zunehmend im Kontext von jenem aktuellen Diskurs um szenische historische Aufführungspraxis, wie er generell in Bezug auf barocke Werke in jüngster Zeit geführt wird.²²⁰ Immer öfter werden Versuche unternommen, „aus den Regiekonventionen der Gegenwart auszubrechen“²²¹ und vor allem durch Mimik und Gestik eine barockisierende szenische Darstellung für barocke Werke zu erschließen. Derartige Tendenzen sind auch in Zusammenhang mit den szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien zu sehen. Ob oder inwiefern Versuche dieser Art in den aktuellen Produktionen in Österreich zu erkennen sind, möchte ich anhand meiner exemplarischen Analysen später noch näher beleuchten.

²¹⁶ Vgl.: Marx (1990), S. 91 – 124.

²¹⁷ Ruf, Wolfgang: Dramatik und Lyrik in den Oratorien und Serenaten Händels. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band IX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. S. 35.

²¹⁸ Vgl.: Ruf (2002), S. 36.

²¹⁹ Vratz, Christoph: Zwischen Grammatik und Ornamentik. William Christie über Sinn und Unsinn von Tempi, Wandlungen in den großen Orchestern und die Fähigkeiten einer idealen Stimme. In: Opernwelt. Jahrbuch 2004, Jg. 45 (2004), S. 46.

²²⁰ Anm.: Vergleiche hierzu beispielsweise die Tagung „Barocktheater Heute“, die 2007 von der „Akademie Musiktheater heute“ und dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin veranstaltet wurde.

²²¹ Kehrmann, Boris: Acht Countertenöre für den Papst. In: Opernwelt. Heft 8, Jg. 49 (2008), S. 58.

IV. SZENISCHE HÄNDEL-ORATORIEN UND DIE REPERTOIRE- UND SPIELPLANGESTALTUNG IN ÖSTERREICH

Abgesehen von den oben beschriebenen regieästhetischen und aufführungspraktischen Überlegungen beziehungsweise den Diskursen über den Sinn oder Unsinn szenischer Händel-Oratorien stellt sich gleichzeitig auch die Frage der Bedeutung dieser Produktionen im Zusammenhang mit der Spielplan – bzw. Repertoiregestaltung. In den 1920er Jahren etablierte sich bereits mit den szenischen Händel-Oratorien-Produktionen Hanns Niedecken-Gebhards ein regelrechtes Erfolgskonzept, das sicherlich auch als eine Art Vorreitermodell für die erst nachfolgende Aufmerksamkeit der Inszenierungen von Händels Opern gesehen werden könnte. Es lässt sich sogar durchaus behaupten, dass erst durch die erfolgreichen szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien die Händel-Opern in die Spielpläne der Opernhäuser zurückgelangten.

Auch in Österreich wurden im Zuge der von Deutschland ausgehenden „szenischen Händel-Renaissancen“ szenisch realisierte Händel-Oratorien gezeigt. Allerdings muss betont werden, dass dies im Vergleich zu Deutschland doch nur sehr spärlich geschah und es sich beispielsweise im Falle der *Hercules*-Inszenierung von Niedecken-Gebhard um eine Übernahme einer Produktion aus Deutschland handelte.

Auffallend ist allerdings, dass insbesondere in den letzten zehn Jahren szenische Händel-Oratorien aufgrund ihres nicht zuletzt internationalen Erfolges auch in österreichischen Musiktheater-Spielstätten vermehrt auf die Spielpläne gesetzt werden. Dabei handelt es sich meist um Koproduktionen mit anderen Festivals oder Übernahmen von erfolgreichen Produktionen aus anderen Ländern. An welchen österreichischen Spielstätten szenische Händel-Oratorien aufgeführt werden und ob sich angesichts der in den letzten zehn Jahren in Österreich gezeigten Produktionen sagen lässt, ob sich szenisch realisierte Händel-Oratorien inzwischen gewissermaßen repertoirefähig gemacht haben oder nicht, werde ich im Folgenden versuchen herauszufinden.

IV.1. Ein Überblick über szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich von den Anfängen bis heute

In Österreich wurden insbesondere in den Phasen der deutschen Händel-Renaissancen auch szenische Händel-Oratorien aufgeführt. Auch wenn die Anzahl derartiger Produktionen anfangs sehr gering war, und erst seit den 1980er Jahren von einem quantitativen Erfolg szenischer Händel-Oratorien an österreichischen Spielstätten die Rede sein kann, lässt sich durchaus spätestens seit den 1970er Jahren bereits ein vermehrtes Interesse erkennen, wie im Folgenden in Tabelle 2 ersichtlich ist.

Tabelle 2: Szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich vom 18. bis 20. Jahrhundert (nach Manfred Rätzer²²²); Werke, die nicht eindeutig dem Oratorium zugerechnet werden, sind mit * gekennzeichnet. Die Reihenfolge der tabellarischen Darstellung ist geordnet nach HWV aufsteigend:

Szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich seit dem 18. bis 20. Jhdt. (nach Manfred Rätzer)					
Werk	HWV	Prem.	Ort	Regie	M.Ltg.
La Resurrezione	47	15.08.1980	Stift Altenburg	Nicholas Mc Gegan	Nicholas Mc Gegan
* Acis and Galatea	49a	24.01.1959	Landestheater Salzburg	Bernhard Paumgartner	Bernhard Paumgartner
		05.08.1972	Steintheater Hellbrunn	Herbert Graf	Ernst Märzendorfer
		21.07.1990	Wörgl, Aula des Gymnasiums	Diethmar Strasser	René Clemencic
Saul	53	27.07.1985	Salzburg Kollegienkirche	Federik Mirdita	Ralf Weikert
Hercules	60	20.01.1927	Konzerthaus Wien	Hanns Niedecken-Gebhard	Paul von Klenau
Judas Maccabaeus	63	12.07.1985	Wien Universitätskirche	Franz Eugen Dostal	Franz Eugen Dostal
Jephtha	70	09.07.1978	Ossiach Stiftskirche	Federik Mirdita	Ivan Fischer
		10.08.1983	Salzburg Kollegienkirche	Federik Mirdita	Ralf Weikert
The Triumph of Time and Truth	71	14.07.1974	Ossiach Stiftskirche	Helmut Sommer	Theodor Guschlbauer

²²² Vgl.: Rätzer (2000), S. 222 – 277.

Aus den von Manfred Rätzer dokumentierten szenischen Aufführungen von Händel-Werken lässt sich zum einen erkennen, dass Österreich in den Jahren der oben beschriebenen ersten Händel-Renaissance der 1920er Jahre mit nur einer szenischen Händel-Oratorien-Produktion vertreten ist. Es handelt sich hierbei um eine Übernahme der *Hercules*-Inszenierung von Hanns Niedecken-Gebhard, die bereits zuvor in Deutschland äußerst erfolgreich war. Dennoch muss positiv vermerkt sein, dass der spezielle Regiestil Niedecken-Gebhards immerhin nicht spurlos an Österreich vorübergegangen ist, auch wenn es vorerst zu keinen weiteren szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich kam.

Schließlich ist eine erste Lücke, die lediglich 1959 durch eine *Acis und Galatea*-Produktion unterbrochen wird, erkennbar, wobei erwähnt werden muss, dass es vereinzelt Gastspiele aus Deutschland gegeben haben mag, die in Tabelle 2 nicht angeführt sind. So stieß ich beispielsweise in meinen Recherchen auf den Hinweis, dass im Jahr 1959 ein Gastspiel der Stuttgarter *Jephtha*-Inszenierung von Günther Rennert in Wien stattgefunden hat.²²³ Dennoch ist von einem Mangel an Händel-Oratorien-Inszenierungen in dieser Zeit auszugehen.

Seit den 1970er und 1980er Jahren nahm schließlich auch die Quantität der szenischen Händel-Oratorien in Österreich wieder zu. Dabei kann man aber in Österreich kaum von einer sogenannten Aufnahme von Händel-Oratorien in den Spielplan österreichischer Musiktheaterspielstätten sprechen. So fanden die meisten Aufführungen in Kirchen statt, und bis auf *Acis und Galatea* konnten die restlichen Händel-Oratorien in Österreich bis zum Jahr 2000 noch keine Opernbühnen erobern. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu Deutschland, wo in dieser Zeit bereits an Häusern wie der Deutschen Oper Berlin, der Komischen Oper Berlin oder am Theater Mannheim Händel-Oratorien szenisch zur Aufführung kamen. Einen Sonderfall als Aufführungsort von szenischen Händel-Oratorien bis Ende des 20. Jahrhunderts stellt in Österreich sicher das Festival *Carinthischer Sommer* in Ossiach dar, das sich bis heute insbesondere der Pflege von sogenannten Kirchen-Opern und szenischen Oratorien widmet. Auffallend ist jedenfalls, dass die österreichischen Landestheater oder großen Opernhäuser im 20. Jahrhundert vorerst noch weitgehend unberührt blieben von der „Modeerscheinung des 20. Jahrhunderts“²²⁴ Händel-Oratorien szenisch auf die Bühne zu bringen. Dies änderte sich aber seit Beginn des 21. Jahrhunderts, wie sich in Tabelle 3 erkennen lässt.

²²³ Vgl.: Rätzer (2000), S. 274.

²²⁴ Fischer (2010), S. 150.

Die in Tabelle 3 angeführten Angaben über die in Österreich seit dem Jahr 2000 aufgeführten szenischen Produktionen von Händel-Oratorien, sind der Zeitschrift *Opernwelt*, beziehungsweise ergänzend dem Online-Verzeichnis des Händel-Hauses Halle²²⁵ entnommen. Obwohl diese Auflistung mit größter Sorgfalt erstellt wurde, kann kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. So sind mir Produktionen bekannt, die weder in der Zeitschrift *Opernwelt* noch im Online-Verzeichnis des Händel-Hauses angeführt sind. Es handelt sich beispielsweise um Christof Nels Inszenierung von *Belshazzar*, einer Koproduktion des Festivals D'Aix-en-Provence, der Staatsoper Unter den Linden Berlin und den Festwochen Alter Musik in Innsbruck, die in Innsbruck im Jahr 2008 aufgeführt wurde. Weiters ist mir eine szenische Aufführung von „*Il Trionfo*“- *Kino trifft Oper*, ein Stück nach dem Händel-Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* bekannt, das in einer Inszenierung von Andreas Leisner am 8. Sept. 2005 im Wiener Metro Kino Premiere hatte. Aufgrund dieser Produktionen ist daher auch anzunehmen, dass es noch weitere, mir unbekannte szenische Produktionen von Händel-Oratorien gibt, die seit Jänner 2000 aufgeführt wurden, aber weder in der Zeitschrift *Opernwelt* erwähnt wurden, noch im Verzeichnis des Händel-Hauses Halle aufgezeigt sind. Zudem sind in der folgenden Tabelle auch nur jene Aufführungen enthalten, die laut meiner Überprüfung tatsächlich szenisch stattgefunden haben. Produktionen, die entgegen der Angaben des Online-Verzeichnisses oder der Zeitschrift *Opernwelt* konzertant und nicht szenisch stattfanden, sind aus meiner Auflistung ausgeschlossen. So habe ich beispielsweise jene Aufführung von *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* von den Salzburger Pfingstfestspielen 2004, die im Online-Verzeichnis des Händel-Hauses als halbszenische Aufführung dokumentiert ist, nicht in meine Tabelle aufgenommen, da es sich laut Homepage der Salzburger Festspiele lediglich um eine konzertante Aufführung in Kostüm und Maske gehandelt hat, was meiner Ansicht nach nicht als „szenisch“ zu werten ist. Auch die Salzburger *Acis and Galatea*-Produktion unter der musikalischen Leitung von Marc Minkowski bei den Pfingstfestspielen Salzburg 2005 war laut Homepage der Salzburger Festspiele eine konzertante Aufführung und scheint daher nicht in Tabelle 3 auf.

Wenngleich die Auflistung nicht als vollständig gelten kann, so stellt sie doch eine gute Übersicht über die Quantität von szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich seit dem Jahr 2000 dar.

²²⁵ Vgl.: Händel-Opern seit 1705. Suche in Operndokumentation.
<http://www.haendel.haendelhaus.de/de/opern/> Zugriff: 9.9.2010.

Tabelle 3: Szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich seit Jänner 2000 bis einschließlich September 2010 laut Opernwelt und dem Online-Verzeichnis des Händel-Hauses Halle²²⁶; Einträge, die ausschließlich im Online-Verzeichnis des Händel-Hauses zu finden waren, sind in Kursiv gehalten. In diesen Fällen handelt es sich bei den Aufführungsdaten um Premieren beziehungsweise Wiederaufnahmen. Die Reihenfolge der tabellarischen Darstellung ist geordnet nach HWV aufsteigend. Werke, die nicht eindeutig dem Oratorium zugeordnet sind, wurden mit * gekennzeichnet.

Szenisch aufgeführte Händel-Oratorien in Österreich seit Jänner 2000 bis einschließlich September 2010					
Werk	HWV	Prem.	Ort	Regie	M.Ltg.
* <i>Acis and Galatea</i>	49a	07.10.2000	Schauspielhaus Wien	Gratzer, Hans	Haselböck, Martin
		25.08.2007	Landestheater Innsbruck Festwochen der Alten Musik	Lawless, Stephen	Mortensen, Lars Ulrik
		01.06.2008	Landestheater Linz	Fuchsberger, Magdalena	Davies, Dennis Russel
Messiah	56	27.03.2009	Theater an der Wien	Guth, Claus	Spinosi, Jean- Christophe
Semele	58	23.03.2002	Opernhaus Graz	Carsen, Robert	Kok, Nicholas
		15.09.2010	Theater an der Wien	Carsen, Robert	Christie, William
Hercules	60	13.06.2005	Wiener Festwochen / Theater an der Wien	Bondy, Luc	Christie, William
Theodora	68	25.07.2009	Salzburger Festspiele	Loy, Christof	Bolton, Ivor

Betrachtet man die in Tabelle 3 angeführte Auflistung der szenisch aufgeführten Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich seit Jänner 2000 bis einschließlich September 2010, so lässt sich feststellen, dass sich in den letzten zehn Jahren fast ausschließlich Landestheater und große Bühnen der szenischen Händel-Oratorien-Produktionen angenommen haben. Dabei ist zu erwähnen, dass es sich im Falle der Produktionen am Theater an der Wien und der Grazer Oper um Übernahmen von erfolgreichen Produktionen aus dem Ausland handelt. Robert Carsens *Semele*-Produktion - die sowohl vom Theater an der Wien 2010 als von der Grazer Oper 2002 gezeigt wurde – ist keine in

²²⁶ Vgl.: Händel-Opern seit 1705. Suche in Operndokumentation.
<http://www.haendel.haendelhaus.de/de/opern/> Zugriff: 9.9.2010.

Österreich entstandene Produktion, sondern wurde aus Aix-en-Provence sozusagen importiert. Dies ist insofern von Bedeutung, als es sich speziell bei dieser Produktion um eine äußerst erfolgreiche Inszenierung handelt und daher die Vermutung naheliegt, dass vielmehr das Interesse am Einkauf eines Erfolgsgaranten zur Übernahme dieser Produktion geführt haben mag als der Umstand, dass es sich hierbei um ein szenisches Händel-Oratorium handelt. In Zusammenhang mit den Produktionen, die am Theater an der Wien gezeigt wurden, muss meines Erachtens auch die Spielplanprogrammatische Schwerpunktsetzung dieses Hauses erwähnt werden. Die erst seit 2005 wieder als Opernhaus geführte Spielstätte hat seit der Umstrukturierung die programmatische Schwerpunktsetzung auf barocke und zeitgenössische Musiktheaterproduktionen gelegt. Dies erklärt einerseits, warum bis 2005 keine szenische Händel-Oratorien-Produktion am Theater an der Wien zur Aufführung kam und begründet andererseits, warum das Theater an der Wien in den letzten Jahren als Spitzenreiter in puncto szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich gelten mag. Darüber hinaus lässt die Spielplanprogrammatische erwarten, dass in Zukunft wahrscheinlich noch mehr szenische Händel-Oratorien an diesem Haus gezeigt werden.

Anhand Tabelle 3 ist ebenfalls ersichtlich, dass es sich in den letzten zehn Jahren bei szenischen Händel-Oratorien-Produktionen vorwiegend um Produktionen handelt, die von namhaften Regisseuren und Dirigenten geleitet wurden. Entgegen meiner ursprünglichen Vermutung, dass sich selten szenisch gezeigte Werke für unbekanntere RegisseurInnen und DirigentInnen eignen würden, da diese gewissermaßen unbeflecktes Terrain betreten könnten, scheint in Österreich in den letzten zehn Jahren der Fokus eher darauf zu liegen, die szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien durch hochkarätige Künstlerpersönlichkeiten zu rechtfertigen beziehungsweise mit ihnen das Publikum zu locken.

Des Weiteren lässt sich aus den obigen Tabellen ablesen, dass in Österreich bis dato kaum die Rede von einer Aufnahme szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in die Spielpläne sein kann. Weder Häuser wie das Theater an der Wien oder die Grazer Oper noch Festivals wie die Salzburger Festspiele haben ihre Händel-Oratorien-Produktionen zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgenommen, auch wenn es sich um erfolgreiche Inszenierungen gehandelt hat. Szenische Händel-Oratorien scheinen in Österreich noch willkommene Abwechslungen in der gesamten Musiktheaterlandschaft zu sein, die sich aber nicht über längere Zeit in den Spielplänen halten, entgegen der Entwicklung in Deutschland, wie ich im Folgenden noch genauer erläutern werde. Dass im Händel-Jubiläumsjahr 2009 in Österreich allerdings erstmals eine szenische Produktion von

Messiah - einem fast nie szenisch aufgeführten Werk – beim Publikum großen Erfolg verbuchen konnte, lässt erwarten, dass die Tendenz szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in Zukunft auch in Österreich steigen wird und generell häufiger Oratorien Händels in Österreich inszeniert werden könnten. Die außerösterreichisch schon länger bestehende Tendenz zunehmenden Interesses an szenischen Händel-Oratorien-Produktionen scheint sich demnach in Österreich künftig ebenfalls abzuzeichnen, auch wenn dies zu jetzigem Zeitpunkt noch nicht der Fall ist, wie ich im Folgenden genauer erläutern werde.

IV.2. Sind szenische Händel-Oratorien heute als barocke Repertoirewerke oder als Lückenfüller in der Spielplangestaltung zu sehen?

Unabhängig von der jüngsten Entwicklung szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich ist generell bemerkenswert, dass sich szenisch aufgeführte Händel-Oratorien seit den 1980er Jahren weltweit betrachtet zu den häufigsten Produktionen von Barockopern oder szenisch aufgeführten Barockwerken überhaupt zählen lassen. So liegen Händels Oratorien in der von Ulrich Frey erstellten Liste zur Häufigkeit von szenisch aufgeführten barocken Werken zwischen 1980 und 2003²²⁷ statistisch gesehen mitunter weit vor dessen Opern. Laut Freys Darstellung folgt quantitativ nach Händels *Giulio Cesare in Egitto*, *Alcina* und *Serse* bereits das oratorische Werk *Acis and Galatea*. Auch *Semele* liegt in der Quantität der Premieren oder Wiederaufnahmen in dieser Zeit vor den bekannten Händel-Opern *Tamerlano* oder *Deidamia*. Erwähnenswert ist auch, dass laut Freys Darstellung weltweit seit den 1980ern häufiger szenische *Semele*-Produktionen gezeigt wurden, als beispielsweise Haydns *Il mondo della luna* oder Mozarts *Mitridate Re di Ponto* zur Aufführung gelangten.²²⁸ Dies soll zumindest einen Hinweis darauf geben, dass szenische Produktionen von Händel-Oratorien spätestens seit den 1980er Jahren durchaus beliebt sind. Neben dem sehr häufig aufgeführten Werk *Acis and Galatea*, das aber - wie ich bereits oben beschrieben habe - gattungsspezifisch einen Sonderfall darstellt, hat sich *Semele* offenbar als ein barocker Spielplanliebling etabliert, wie man an Ulrich Freys Tabelle ablesen kann.

²²⁷ Vgl.: Frey, Ulrich: Was wird gespielt? Eine Bestandsaufnahme. In: Schmid-Reiter, Isolde, Meyer, Dominique (Hg.): *L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie*. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010. S. 25.

²²⁸ Vgl.: Frey (2010), S. 25f.

Gemäß dieser Informationen ließe sich zunächst schlussfolgern, dass entgegen meiner Vermutung einer „Lückenfüller-Position“ szenischer Händel-Oratorien diese vielmehr als barocke Repertoirewerke bezeichnet werden können, vor allem im Vergleich zur Quantität der aufgeführten Barockopern. Doch trotz der generellen Vielzahl von szenischen Händel-Oratorien in den Spielplänen lässt sich – wie bereits oben erwähnt – speziell in Österreich von keiner Aufnahme szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in den Repertoirekanon sprechen. Wie im vorigen Kapitel bereits erläutert, ist die Zahl der Händel-Oratorien-Aufführungen in Österreich auch in den letzten zehn Jahren äußerst niedrig, vor allem im Unterschied zur Vielzahl an derartigen Produktionen in Deutschland, wo sich Händel-Oratorien darüber hinaus auch länger als eine Spielzeit im Repertoire vor allem kleinerer oder mittlerer Spielstätten halten. Diese Erkenntnis erhielt ich aufgrund meiner Forschungsarbeit, im Zuge derer ich eine ausführliche Tabelle zu Aufführungen von szenischen Händel-Oratorien im gesamten deutschsprachigen Raum in den letzten zehn Jahren erstellt habe²²⁹, und auf die ich nun näher eingehen werde.

Tabelle 4, die sich aufgrund ihres Umfangs im Anhang dieser Arbeit befindet, beinhaltet sämtliche szenisch aufgeführte Händel-Oratorien im deutschsprachigen Raum seit Jänner 2000 bis einschließlich September 2010, dokumentiert nach Angaben der Zeitschrift *Opernwelt* mit sämtlichen dort angeführten Aufführungsdaten. Um einen möglichst genauen Überblick über die Quantität der Aufführungen szenischer Händel-Oratorien-Produktionen geben zu können, habe ich neben den Premierendaten auch sämtliche Aufführungsdaten der jeweiligen Produktionen angegeben. Ergänzt wurde diese Tabelle von mir durch Informationen aus dem Online-Verzeichnis des Händel-Hauses Halle²³⁰. Produktionen, die nicht in der Zeitschrift *Opernwelt* angeführt wurden, aber im Online-Verzeichnis angeführt sind, wurden von mir ebenfalls in die Tabelle aufgenommen und sind in Tabelle 4 in kursiv gehalten. Allerdings konnte ich mangels genauer Informationen zu diesen Produktionen lediglich die Premieren und Wiederaufnahmedaten anführen.

Wie sich in Tabelle 4 erkennen lässt, widmen sich in Deutschland häufig kleinere Stadttheater der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien, während in Österreich in den letzten zehn Jahren vorwiegend auf Barock spezialisierte Spielstätten wie beispielsweise das Theater an der Wien (seit 2005) szenische Händel-Oratorien in den Spielplan aufnehmen. Andere Spielstätten wie das Opernhaus Graz sind zwar nicht auf

²²⁹ Vergleiche Tabelle 4 im Anhang dieser Arbeit.

²³⁰ Vgl.: Händel-Opern seit 1705. Suche in Operndokumentation.
<http://www.haendel.haendelhaus.de/de/opern/> Zugriff: 9.9.2010.

barocke Werke spezialisiert, zeigen aber zumindest seit den letzten Jahren zwischendurch auch barocke Werke, seien diese nun rein choreographisch oder szenisch gestaltet.

Wiederum im Unterschied zu Deutschland setzen österreichische Spielstätten mit Ausnahme der *Acis und Galatea* - Produktion in Linz auf namhafte, internationale RegisseurInnen, während in deutschen Theatern zusätzlich zu Produktionen von sogenannten StarregisseurInnen durchaus auch weniger bekannte RegisseurInnen mit der Inszenierung von Händel-Oratorien beauftragt werden, wodurch sich meine oben erwähnte Vermutung berichtigt, dass sich selten szenisch aufgeführte Händel-Oratorien für junge Künstlerpersönlichkeiten als innovative Plattform für szenische Umsetzungen gut eignen.

Ein weiterer wesentlicher Faktor, der sich aus der Auflistung in Tabelle 4 ablesen lässt, ist die Tatsache, dass es sich in Österreich großteils um Koproduktionen mit anderen Häusern handelte, die mit lediglich vier bis sechs Aufführungen und nur in einer Spielzeit in Österreich zu sehen waren, während in Deutschland durchaus von einer Aufnahme szenischer Händel-Oratorien in das Repertoire die Rede sein kann. So hielten sich beispielsweise Dietrich Hilsdorfs *Belshazzar* oder *Saul* mehrere Spielzeiten im Spielplan des Bonner Opernhauses, und auch Christof Loys *Saul* in der Bayerischen Staatsoper München überdauerte mehr als nur eine Spielzeit. Auch an der Oper in Zürich wurde Jürgen Flimms *Il trionfo del tempo e del disinganno* aus dem Jahre 2003 in den Jahren 2004, 2006 und 2007 wieder in den Spielplan aufgenommen. In Österreich hingegen findet sich kein vergleichbares Beispiel. Selbst in einem Haus wie dem Linzer Landestheater wurde eine Produktion wie *Acis und Galatea* nur in einer Spielzeit gespielt, und das obwohl dieses Werk im deutschsprachigen Raum aufgrund der Häufigkeit in den Spielplänen²³¹, fast schon als barockes Repertoirewerk angesehen werden kann und die Produktion in Linz durchaus erfolgreich war.

In der Frage um die Bedeutung von szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in der Spielplangestaltung muss entgegen der scheinbaren Unentbehrlichkeit derartiger Produktionen in deutschen Spielstätten die Situation in Österreich anders beschrieben werden. In österreichischen Musiktheaterspielstätten müssen szenisch umgesetzte Händel-Oratorien bis jetzt noch als Lückenfüller in der Spielplangestaltung gesehen werden, zumal sie einen geringen Prozentsatz ausmachen und es sich kaum um innovative Neuproduktionen, sondern bereits bewährte Erfolgsgaranten aus anderen Ländern handelt. Dennoch bleibt – spätestens seit Claus Guths Neuinszenierung des *Messiah* 2009 im Theater an der Wien - eine steigende Tendenz von österreichischen Neuproduktionen zu

²³¹ Vgl.: Frey (2010), S. 25.

erwarten, nicht zuletzt aufgrund des herausragenden Erfolges der szenischen Händel-Oratorien, die in den letzten zehn Jahren in Österreich zu sehen waren. Publikum und Kritiken zeigten sich begeistert und es lässt sich daher tendenziell zunehmendes Interesse an szenisch umgesetzten Händel-Oratorien vernehmen. Worin mögliche Gründe für die Erfolge dieser szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in jüngster Zeit liegen könnten, versuche ich nun herauszufinden.

IV.3. Zum Erfolgsfaktor szenischer Händel-Oratorien in Österreich

Wie ich bereits oben gezeigt habe, waren phasenweise in den 1920er Jahren, in den 1970er und 1980er Jahren und insbesondere wieder in den letzten zehn Jahren szenische Händel-Oratorien in immer höheren prozentuellen Anteilen barocker Werke in den Spielplänen deutschsprachiger Häuser vertreten. Auch wenn in Österreich noch nicht von einer dauerhaften Aufnahme szenischer Händel-Oratorien in die Spielpläne die Rede sein kann, so sind derartige Produktionen in jüngster Zeit überaus erfolgreich und scheinen gerade aufgrund des Erfolges ein zunehmendes Interesse hervorzurufen. Doch was sind neben den sogenannten Händel-Renaissancen mögliche Gründe für die Erfolgswelle derartiger Produktionen? Warum wirken szenische Händel-Oratorien in den letzten zehn Jahren beinahe wie Publikumsmagneten, und sind – wie im Falle von *Semele* am Theater an der Wien 2010 – bereits Wochen vor der Premiere restlos ausverkauft? Warum bekommen szenische Händel-Oratorien-Produktionen in den letzten Jahren vorwiegend positive Kritik und vor allem die große Zustimmung des Publikums trotz moderner Regie, die bei anderen Barockopernaufführungen zumeist auf Ablehnung stößt?

Als in den 1920er Jahren die ersten szenischen Aufführungen von Händel-Oratorien stattfanden, hatten die Theater mit wirtschaftlichen Problemen und Publikumsschwund zu kämpfen, und man musste neue Besucherschichten gewinnen²³² und veraltete Theatertraditionen ändern. Vergleicht man die wirtschaftlichen Umstände, unter denen die ersten szenischen Händel-Oratorien-Aufführungen stattfanden mit den wirtschaftlichen Problemen der letzten Jahre, so lässt sich hier durchaus eine Parallele ziehen. So ließe sich aufgrund dieses Faktums schlussfolgern, dass die szenischen Händel-Oratorien-Produktionen möglicherweise kostengünstiger zu realisieren seien als andere Barockopern, die ja bekanntlich historisch gesehen in aufwändigen Dekorationen und monumentaler Bühnentechnik zur Aufführung kommen mussten, vorausgesetzt man

²³² Vgl.: Peusch (1984), S. 214.

orientierte sich an historischen Gegebenheiten. Händel-Oratorien als nicht-szenische Theaterform könnten auch mit kostengünstigeren Mitteln szenisch erfolgreich umgesetzt werden, da es sich in jedem Fall um eine Innovation durch die szenische Umsetzung handelt. Anders formuliert würden demnach wenige szenische Mittel, schlichte Kostüme und ein schlichtes Bühnenbild genügen, und man könnte alleine durch eine semiszenische oder szenische Interpretation eines Oratorienwerkes aufgrund der gattungsspezifischen Besonderheit das Interesse des Publikums und somit ausreichende Besucherzahlen gewinnen. Diese Überlegung mag möglicherweise im Falle von diversen Händel-Oratorien-Produktionen, die an kleinen Spielstätten stattfanden, zutreffen, ist aber in Bezug auf Produktionen szenischer Händel-Oratorien die in Österreich in den letzten zehn Jahren gezeigt wurden, nicht haltbar. So handelt es sich hierbei fast ausschließlich um teure Produktionen, für die Spezialensembles unter namhaften Dirigenten, internationale Regiegrößen und Gesangstars engagiert wurden. Von auffallend kostengünstigen Produktionen kann im Falle der in Österreich gezeigten Produktionen in den letzten zehn Jahren nicht die Rede sein.

Ein weiterer Faktor für den Erfolg und die damit einhergehende zunehmende Beliebtheit szenischer Händel-Oratorien mag hingegen die außergewöhnliche Mischung des Bekanntheitsgrades der Händelschen Oratorien im Konzertbereich bei gleichzeitiger Neuheit deren szenischer Umsetzung sein, was derartige Produktionen zugleich als „Publikumsmagneten“ und „Spielplanexoten“ auszeichnet. Während ein genereller Aspekt der Spielplangestaltung von Opernhäusern der ist, neben den bekannten Standardwerken auch unbekanntere Opern wiederzuentdecken und für Bühnenaufführungen zu entstauben, gehören die Oratorien Händels zum Standardrepertoire der Konzerthäuser. So verbinden sich meiner Ansicht nach in szenischen Händel-Oratorienaufführungen zwei wesentliche Kriterien für die Spielplangestaltung: einerseits der Bekanntheitsgrad eines Werkes als Publikumsgarant, wie dies in Opernhäusern sonst nur bekannte Repertoireoperne darstellen, und andererseits das „Unbekannte“, „Neue“ und „bisher nicht Gewesene“ und somit Reizvolle an szenischen Händel-Oratorien. Dieser Aspekt ist meiner Meinung nach bereits ein wesentlicher Grund dafür, warum sich szenische Händel-Oratorien generell gut – und wahrscheinlich besser als die meisten Barockoperne – verkaufen lassen.

Als zusätzlichen Erfolgsfaktor der jüngsten szenischen Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich möchte ich die Starbesetzungen erwähnen. So werden die Hauptrollen in Händel-Oratorien - übrigens entgegen der Händelschen Aufführungspraxis – vorwiegend mit namhaften und berühmten SängerInnen wie Cecilia Bartoli, Christine

Schäfer oder Bejun Mehta besetzt. Jörg Königsdorf äußert diesbezüglich sogar die Meinung, dass die „Saat des Jubeljahrs 1985“²³³ insofern aufgegangen sei, als dass sich sogar Sänger für derartige Produktionen begeistern können, „die man normalerweise nicht mit Barockoper in Verbindung bringt“²³⁴. So zum Beispiel Cecilia Bartoli, die ihre erste Händel-Rolle als Semele in Robert Carsens gleichnamiger Inszenierung sang²³⁵ und auch in dieser im Folgenden analysierten Erfolgsproduktion erneut 2010 im Theater an der Wien für ausverkaufte Vorstellungen gesorgt hat.

Zudem obliegt die musikalische Leitung szenischer Händel-Oratorien-Produktionen in Österreich meist ExpertInnen in Bezug auf historische Aufführungspraxis, beziehungsweise SpezialistInnen für Barockmusik, wie William Christie oder Jean-Christophe Spinosi. Dementsprechend häufig werden auch Spezialensembles wie *Les Arts Florissants*, das *Ensemble Matheus* oder das *Freiburger Barockorchester* für szenische Händel-Oratorien-Produktionen eingesetzt²³⁶. Ebenso werden für die Inszenierungen namhafte Regiepersönlichkeiten engagiert. So stehen neben jenen Produktionen, die aufgrund ihres „Experimentiercharakters“ von der jüngeren Generation von RegisseurInnen umgesetzt werden - wie im Falle von *Il Trionfo* im Metro-Kino oder *Acis und Galathea* des Linzer Landestheaters, das im Linzer Kaufhaus *Arkade* aufgeführt wurde - jene Oratorienaufführungen, die von sogenannten StarregisseurInnen dieser Zeit wie Claus Guth, Christof Loy und Robert Carsen inszeniert wurden. Dass sich beispielsweise Claus Guth eines *Messiah* in szenischer Aufführung annimmt, gilt für viele Freunde oder auch Hasser des Regietheaters alleine schon als Grund dafür, sich ein derartiges Ereignis nicht entgehen zu lassen. Mit dem Engagement der Elite der Operszene steigern sich dementsprechend Kartenverkauf und mediales Interesse.

So wurde von Claus Guths *Messiah*-Inszenierung - die fälschlicherweise im Vorfeld als „szenische Uraufführung“²³⁷ dem Publikum schmackhaft gemacht wurde – zusätzlich eine DVD produziert, eine Fernsehaufzeichnung im ORF und auf *arte* ausgestrahlt und darüber hinaus eine Aufzeichnung dieser Produktion am Wiener Rathausplatz beim „Openair-Filmfestival“ im Sommer 2010 vorgeführt. Auch damit wird

²³³ Königsdorf, Jörg: Sogkraft, Süffiges und Seichtes. Was bringen die neuen CDs und DVDs des Händel-Jahres?. In: Opernwelt. Heft 4, Jg. 50 (2009), S. 12.

²³⁴ Königsdorf (2009), S. 12.

²³⁵ Vgl.: Königsdorf (2009), S. 12.

²³⁶ Vergleiche hierzu die im Folgenden analysierten Produktionen von *Theodora*, *Messiah* und *Semele*.

²³⁷ Anm.: Wie in dieser Arbeit bereits erwähnt wurde, fand 1985 bereits eine szenische Aufführung Händels *Messiah* in der Inszenierung von Achim Freyer statt.

die Besonderheit derartiger Produktionen und deren medialer Wiederverwertbarkeit aufgrund des „Ausnahme“-Status im Kanon der Operaufführungen noch unterstrichen.

Insgesamt stellen szenische Händel-Oratorien auch in Österreich eine Bereicherung und Popularisierung der Werke einerseits und wahrscheinlich barocker Opern generell dar. Dass die Vermarktung aufgrund der Ausnahmestellung dieser Produktionen gut funktioniert, soll hiermit gezeigt werden sein. Das Publikum scheint zunehmend Interesse an szenischen Händel-Oratorien zu erlangen, was sich an ausverkauften Vorstellungen und überaus positiven Reaktionen erkennen lässt.

Zusammenfassend kann von einer Erfolgswelle szenischer Händel-Oratorien in Österreich auszugehen sein, die – so lässt sich vermuten – ähnlich wie in Deutschland sogar zu einer Aufnahme szenischer Händel-Oratorien in das Repertoire von kleineren und mittleren Spielstätten führen könnte. Szenische Händel-Oratorien-Produktionen, die in Österreich in den letzten zehn Jahren gezeigt wurden, sprechen jedenfalls für weiteres Interesse an Händel-Oratorien-Inszenierungen. Neben den oben erwähnten Erfolgsfaktoren wie Bekanntheitsgrad der Werke, Engagements von Opernstars und medialer Präsenz ist sicherlich auch von einer bestimmten Ästhetik der in Österreich gezeigten Händel-Oratorien-Inszenierungen auszugehen, die das Publikum offenbar positiv anspricht. Daher stellt sich für mich die Frage, ob sich aus den szenischen Händel-Oratorien-Produktionen, die in Österreich in den letzten Jahren gezeigt wurden, ein bestimmter Regiestil erkennen lässt, der möglicherweise ein Grund dafür sein mag, dass ein Publikum, das generell dem Regietheater kritisch gegenüber steht, Gefallen an derartigen Produktionen findet. Es gilt daher Fragen hinsichtlich möglicher stilistischer Ähnlichkeiten oder Unterschiede zu beantworten und der Überlegung nachzugehen, wie RegisseurInnen mit Werken umgehen, die ursprünglich für nicht-szenische Aufführungen konzipiert wurden. Denn ein Erfolgsfaktor steht für mich außer Frage: es ist die Außergewöhnlichkeit der szenischen Umsetzung, die in erster Linie die Besonderheit von szenischen Händel-Oratorien-Produktionen ausmacht.

V. *SEMELE* – EIN HÄNDELSCHES ORATORIUM ALS BÜHNENERFOLG

Händels *Semele* gehört sicherlich zu jenen Werken, die fast schon als barockes Repertoirewerk gesehen werden können, was nicht zuletzt daraus resultiert, dass dieses Werk ohnehin oft als Oper und nicht als Oratorium verstanden wird. Abgesehen von der opernhafte Form dieses Werkes, worauf ich im Folgenden näher eingehen werde, stellt insbesondere Robert Carsens Erfolgsproduktion, die seit über zehn Jahren in sämtlichen großen Häusern Europas und davon zwei Mal in Österreich gezeigt wurde, ebenfalls einen Sonderfall dar. Doch wodurch sich Carsens Inszenierung auszeichnet, inwiefern er das Stück einerseits in seiner Werkgenuinität ernst nimmt, es aber auch in eine moderne Sprache übersetzt und somit für ein heutiges Publikum verständlich macht, werde ich im Folgenden aufzeigen. Darüber hinaus kristallisieren sich insbesondere anhand dieser Produktion auch in Zusammenhang mit den zuvor gestellten Überlegungen über etwaige Erfolgsfaktoren im Zuge einer Repertoire- und Spielplangestaltung konkrete Merkmale heraus, auf die ich ebenfalls näher eingehen werde.

V.1. Oper oder Oratorium?

Zunächst gilt es besonders bei *Semele* auf die Eigenheiten dieses Oratoriums einzugehen und sich die Frage zu stellen; worin die Besonderheit dieses Werkes im Unterschied zu Händel-Opern liegt, denn gerade *Semele* wird oft nicht als Oratorium, sondern als Barockoper angesehen. So stellt sich bereits an diesem Punkt die Frage, ob es überhaupt Besonderheiten in der szenischen Umsetzung eines Oratoriums wie *Semele* im Unterschied zu Händels Opern geben könne, falls es sich bei diesem Werk doch nur um eine verhinderte Oper handelte.

V.1.1. Ein opernhafte Libretto in Gestalt eines Oratoriums

Sicherlich stellt sich bei keinem Händelschen Oratorium so sehr die Frage nach der Gattungszugehörigkeit wie bei *Semele*. Es ist ein höchst dramatisches Werk, das sogar ursprünglich als Opernlibretto von William Congreve für den Komponisten John Eccles für eine szenische Aufführung im Jahr 1707 konzipiert wurde, jedoch letztlich nie zur

Aufführung gelangte.²³⁸ Händel ließ dieses Libretto hingegen ungefähr vierzig Jahre später neu bearbeiten²³⁹, und brachte *Semele* nicht als Oper, sondern „after the manner of an Oratorio“²⁴⁰, das heißt in nichtszenischer Aufführung im Jahr 1744 in London im Covent Garden Theatre erstmals zur Aufführung.²⁴¹

Bei *Semele* handelt es sich um ein Oratorium, gegliedert in drei Akte, das den mythologischen Stoff um Semele, Jupiters Geliebte, behandelt, die am Ende aufgrund ihrer Anmaßung, Unsterblichkeit erlangen zu wollen und gottesgleich zu werden, sterben muss. Sämtliche für die Gattung der Oper übliche Inhalte wie Hybris, Eifersucht, Liebe und Intrigen werden in diesem Oratorium thematisiert. Auch das Personenverzeichnis mutet sehr opernhafte an. So stehen im Zentrum der verheiratete Jupiter und seine junge Liebhaberin (Semele), die eigentlich schon jemand anderem (Athamas) versprochen ist. Als Jupiter Semele zu sich in sein Liebesnest entführt, erfährt Jupiters eifersüchtige Gattin Juno über ihre Kundschafterin Iris von dieser Affäre, schwört Rache und stürzt letztendlich über Intrigen Semele in den Tod. Dabei spielt eine List mithilfe von Somnus, dem Gott des Schlafes – gezeichnet als komische Figur - ebenfalls eine wesentliche Rolle in dieser Oper. Handlung sowie Charaktere muten durchaus opernhafte an und auch die damals geltende Konvention des *lieto fine* wurde erhalten. So endet dieses Oratorium nicht mit dem tragischen Tod Semeles, sondern mit der Geburt von Bacchus, dem Gott der menschlichen Glückseligkeiten wie des Weines und der Ekstase, der als Sohn von Jupiter und Semele aus deren Asche hervorgeht.

Ausgehend vom Libretto zu *Semele* ließe sich dieses Werk zweifellos für ein Opernlibretto halten. Stoffe, die den Unterschied zwischen Göttern und Menschen thematisieren und dabei die Gefahren aufzeigen, die sich aus der gefährlichen Verbindung einer solchen Beziehung beziehungsweise der menschlichen Hybris ergeben, finden sich zudem nicht nur in Barockopern, sondern auch in später entstandenen Opern. Thematisch lassen sich beispielsweise sogar Parallelen mit Wagners *Lohengrin* erkennen. So erinnert die verhängnisvolle Bedingung, die der Beziehung zwischen Jupiter und Semele zugrunde liegt - dass Semele Jupiters eigentliche Gestalt nicht erkennen darf - an Lohengrins

²³⁸ Vgl.: Leopold, Silke: Händels „Semele“ oder: Eine Oper ist ein Oratorium ist eine Oper. In: *Semele*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 26.

²³⁹ Anm.: Vermutlich von Newburgh Hamilton.

²⁴⁰ Dean, Winton: *Handel's Dramatic Oratorios And Masques*. Oxford: Clarendon Press, 1990. S. 392.

²⁴¹ Vgl.: Dean (1990), S. 392..

Forderung, dass Elsa nicht nach dessen Namen, Art und Herkunft fragen dürfe, worin ebenfalls bereits das tragische Ende der Liebesbeziehung vorprogrammiert ist.²⁴²

Neben diesem tragischen Inhalt liegt in *Semele* allerdings auch einiges an Bühnenwirksamer Komik. So ist die Somnus-Szene zu Beginn des dritten Aktes, „auch wenn sie dem Gang der Handlung nichts hinzufügt, [...] von so umwerfender Komik, wie erst die Opera buffa des späteren 18. Jahrhunderts sie wieder erschuf“²⁴³. Gerade derart komische Szenen eignen sich besonders für eine szenische Umsetzung, lässt sich doch durch eine gelungene Inszenierung, sowie durch zusätzliche Mittel wie Maske und Kostüm der Effekt des Komischen im Unterschied zu einer rein konzertanten Darbietung verstärken. Daher liegt es nahe, *Semele* als Oper beziehungsweise als szenisch darzustellendes Werk zu verstehen.

Nach den Gesichtspunkten der dramatischen Struktur, der Dramatis personae, sowie der Thematik ließe sich *Semele* aus heutiger Sicht als Oper verstehen, eignet sich dieses Werk doch sehr gut für eine szenische Umsetzung. Dennoch wäre es meiner Ansicht nach falsch, *Semele* grundsätzlich als Oper zu bezeichnen, da dieses Werk neben den soeben beschriebenen operhaften Merkmalen auch oratorienspezifische Eigenheiten - vor allem die kompositorische Struktur betreffend – aufweist, die eine Unterscheidung zu Händels Opern möglich machen.

V.1.2. Komposition und Zeitstruktur von *Semele*

Wenngleich *Semele* aus heutiger Sicht als Oper verstanden werden könnte, so unterscheidet sich dieses Werk besonders in kompositorischer Hinsicht deutlich von Händels Opern. Da Händel *Semele* nicht als Oper, sondern als Oratorium konzipierte - das heißt für eine nicht-szenische Aufführung bestimmte -, war er nicht so sehr von den Konventionen der Opera seria eingeschränkt, sondern konnte Innovationen, vor allem die dramatische Komposition betreffend, vornehmen.²⁴⁴ So war es Händel möglich sich frei von den Konventionen der Gattung der opera seria, sowie „ohne Rücksicht auf die Erwartungen des Publikums, neue Gedanken über die Verbindung von Musik und Drama [zu] machen“²⁴⁵. *Semele* besticht durch äußerst dramatische Kompositionsweise und ist

²⁴² Vgl.: Dean (1990), S. 370.

²⁴³ Leopold, Silke: Händels „Semele“ oder: Eine Oper ist ein Oratorium ist eine Oper. In: *Semele*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 29f.

²⁴⁴ Vgl.: Leopold (2010), S. 27.

²⁴⁵ Leopold (2010), S. 27.

daher ein Beispiel für den oben bereits beschriebenen dramatischen Kompositionsstil Händels, den er in seinen Oratorien anwenden konnte und der heute in wissenschaftlichen Abhandlungen oft mit Hördramen verglichen wird.²⁴⁶ Dieser Kompositionsstil muss im Unterschied zu Händels Opern gesehen werden, stellt aber in Zusammenhang mit heutigen Überlegungen bezüglich der Eignung dieses Werkes für szenische Umsetzungen keinen Grund mehr dar, *Semele* als ein lediglich für konzertante Aufführungen geeignetes Werk einzustufen. Das Gegenteil ist der Fall. Insbesondere die dramatische Komposition von *Semele* ist vielleicht ein Grund dafür, dass dieses Werk heute zumal schon aufgrund der dramatischen Musik erfolgreicher ist als viele Opern Händels. Anders formuliert ließe sich behaupten, dass *Semele* zwar aufgrund historischer Konventionen nicht als Oper konzipiert werden hätte können, aus heutiger Sicht aber aufgrund der damaligen Neuerungen viel interessanter scheint als viele Barockopern dieser Zeit.

Einhergehend mit diversen oratorienspezifischen Merkmalen, die sich in *Semele* nachweisen lassen, ergeben sich allerdings auch Schwierigkeiten in Hinblick auf szenische Realisierungen. Vor allem die stark verknappte Zeitstruktur, wie sie sämtlichen Oratorien Händels zugrunde liegt, da sie Hand in Hand mit der dramatischen Kompositionsweise Händels geht, birgt Probleme im Falle von szenischen Umsetzungen. Am Beispiel des Oratoriums *Semele* lässt sich dieser Umstand besonders klar aufzeigen, da es auch eine Opernvorlage zu demselben Stoff gibt, in welcher diese Schwierigkeiten nicht erkennbar sind. So verkürzte Händel in seiner Oratorienversion im Unterschied zur Opernvorlage sämtliche Szenen, sodass „eine Bühnendarstellung gar nicht mehr möglich gewesen wäre“²⁴⁷. Die Opferszene des 1. Aktes, die in einer Oper aufgrund des optischen Reizes der szenischen Darstellung eines ständig wieder verlöschenden Altarfeuers von besonderer Bedeutung und somit ausgedehnter Länge sein müsste, wurde von Händel aufgrund der rein akustischen und fehlenden szenischen Darstellung auf ein wesentlich kürzeres Ausmaß verknappt.²⁴⁸ Das stete Auflodern und Erlöschen des Altarfeuers wird hier lediglich durch Berichterstattungen des Chores sowie von Cadmus erläutert, wodurch in möglichst kurzer Zeit der nötige Inhalt transportiert wird.

Ein ähnliches Beispiel stellt die Szene, in der *Semele* von Jupiter in Gestalt eines Adlers ergriffen und fortgeflogen wird, dar. Wäre in einer Oper diese Szene bestens für eine spektakuläre Bühnendarstellung in barocker Manier geeignet gewesen, so wird bei

²⁴⁶ Vgl.: Leopold, Silke: „Semele“ von John Eccles und Georg Friedrich Händel. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 32.

²⁴⁷ Leopold [/Scheideler] (2000), S. 283.

²⁴⁸ Vgl.: Leopold (2010), S. 28.

Händel dieses wichtige Moment der Handlung lediglich in den Bericht Cadmus' in der dritten Szene des ersten Aktes in das Rezitativ „Ah, wretched prince“²⁴⁹ verpackt. Auch die Todesszene Semeles, wenn Jupiter in Gestalt einer Wolke herabschwebt und mit seinen Blitzen Semele verbrennt, ist nur in Semeles Rezitativ „Ah me! Too late“²⁵⁰ erklärt, beziehungsweise durch Händels Szenenanweisungen im Libretto beschrieben. Während sich in einer Oper sicherlich eine ausgedehnte Sterbearie an diesem dramatischen Höhepunkt befinden würde, ist dieses Moment im Oratorium lediglich auf ein Rezitativ verkürzt.

Wäre *Semele* als Oper komponiert worden, wären diese Szenen wohl kaum auf derart unspektakuläre Berichterstattungen verkürzt worden. So lässt sich zusammenfassend sagen, dass in Händels *Semele* die verknappte Zeitstruktur, beziehungsweise die Streichung von publikumswirksamen Bühnenhandlungen und die Verlegung der notwendigen Inhalte in die dramatische Komposition²⁵¹ sicherlich die größten Schwierigkeiten im Falle von szenischen Umsetzungen darstellen, die aus der oratorienspezifischen Struktur begründet sind.

V.1.3. Die Bedeutung des Chores in *Semele*

In Bezug auf die besondere Bedeutung des Chores, die für RegisseurInnen meist Schwierigkeiten in der szenischen Umsetzung von Oratorien bedingt, ist im Falle von *Semele* zu erwähnen, dass dies eines der wenigen Oratorien Händels ist, wo die Anzahl der Chornummern geringer als die Anzahl der Arien ist. Nur zehn Chornummern kommen insgesamt vor, was bedeutet, dass in *Semele* die Anzahl der Chornummern nicht einmal die Soloarien Semeles, ungeachtet der Ensemblenummern, übersteigt. Dennoch sind die Chöre für die Handlung von großer Bedeutung und es kommen ihnen unterschiedliche Funktionen im Werk zu, weshalb in *Semele* die Chöre im Falle von szenischen Umsetzungen keinesfalls außer Acht gelassen werden dürfen. Rollenspezifisch stellt der Chor im ersten und dritten Akt Priester Thebens dar, und repräsentiert somit einen Teil des irdischen Volkes, während im zweiten Akt der Chor die Rolle der Liebesgötter und Zephyre beziehungsweise Nymphen und Schäfer im Reich der Götter, in das Semele von Jupiter gebracht wurde, übernimmt. Dramaturgisch gesehen erhält der Chor ebenfalls verschiedene Bedeutungen, gemäß der Einteilung in die oben erläuterten verschiedenen

²⁴⁹ Vgl.: I. Akt, 3. Szene.

²⁵⁰ Vgl.: III. Akt, 7. Szene.

²⁵¹ Vgl.: Leopold (1988), S. 32.

Funktionen des Chores in Händel-Oratorien von handlungs-tragend, über kommentierend, beschreibend oder die Handlung ersetzend.

Im ersten Akt kommt dem Chor, der an der Tempelzeremonie teilnimmt und zuerst dem Paar Athamas und Semele Glück wünscht²⁵² und dann durch die negativen Omen die Protagonisten dazu bringt, die Zeremonie abubrechen²⁵³, eindeutig handelnde Funktion zu. Dies zeigt sich nicht zuletzt dadurch, dass die Priester die Figuren direkt ansprechen. Da die Situation des Altarfeuers nicht szenisch dargestellt wird, und das Auflodern und Niedergehen der Flammen durch die Reaktionen des Chores gleichsam ersetzt wird, muss somit dem Chor zusätzlich eine die Handlung ersetzende Funktion zugesprochen werden. Interessant ist im ersten Akt auch die Bedeutung der Chornummer „Hail, Cadmus, hail“²⁵⁴, da hier dem Chor zwar keine Handlungsfunktion zukommt, die Aussage des Chores aber dennoch für das Verständnis der Situation nötig ist.²⁵⁵ Es handelt sich hierbei um einen Chor, der die Situation der von Jupiter entführten Semele, die zuvor von Cadmus geschildert wurde, durch Jubel kommentiert beziehungsweise näher beschreibt und dieser Situation erst dadurch eine positive Grundstimmung verschafft. Auch in der darauf folgenden Chornummer „Endless pleasure“²⁵⁶ kommt dem Chor eine beschreibende Funktion zu, da dieser - in Gestalt der Priester und Auguren - Semeles Liebesglück mit Jupiter und ihr damit verbundenes Glück zwar erläutert und die positive Stimmung, die dieser Situation zugrunde liegt ausdrückt, aber dabei nicht in die Handlung eingreift oder diese vorantreibt.

Im zweiten Akt beschreiben die Liebesgötter und Zephyre zunächst den Seelenzustand Semeles in „How engaging“²⁵⁷, während in der Chornummer „Now Love that everlasting boy“²⁵⁸ die Zephyre und Liebesgötter als eine Art Gehilfen für Jupiter fungieren, die Semele wieder aufheitern sollen. Diese Chornummer fungiert als Ersatz für die im Oratorium nicht szenisch dargestellten Liebesfreuden, die Semele als Ablenkung von ihrer Traurigkeit zuteilwerden. Dabei sind die Liebesgötter und Zephyre wiederum handelnde Figuren, wie sich aus der direkten Rede zu Semele schließen lässt. Am Ende des zweiten Aktes stimmt der Chor der Nymphen und Schäfer auf Aufforderung von Semele

²⁵² Vgl.: „Lucky omens“, I. Akt, 1. Szene.

²⁵³ Vgl.: „Avert these Omens“ und „Cease, cease your vows“, I. Akt, 1. Szene.

²⁵⁴ Vgl.: I. Akt, 4. Szene.

²⁵⁵ Anm.: In dieser Chornummer wird die Entführung Semeles durch Jupiter thematisiert.

²⁵⁶ Vgl.: I. Akt, 4. Szene.

²⁵⁷ Vgl.: II. Akt, 3. Szene.

²⁵⁸ Vgl.: II. Akt, 3. Szene.

und Ino in die Lobhymne „Bless the glad earth“²⁵⁹ ein und tritt somit wiederum als handelnde Personengruppe in Erscheinung.

Im dritten Akt kommt der Chor erst wieder nach dem tragischen Tod Semeles als Gruppe der Priester zum Einsatz und drückt in „Oh terror and astonishment“²⁶⁰ in kommentierender Funktion einerseits den Schrecken über das tragische Schicksal Semeles aus, fungiert jedoch gleichzeitig als eine Art auktorialer Verkünder der moralischen Botschaft an das Publikum und nimmt als neutraler Kommentator zu dem durch Hybris selbstverschuldeten Tod Semeles Stellungnahme. In diesem Fall ließe sich - vergleichbar mit epischen Theaterformen - der Chor als eine von außerhalb der Handlung hinzutretende Gruppe beschreiben, die das Schicksal Semeles kritisch kommentiert. Besonders interessant ist letztendlich der freudige Schlusschor „Happy, happy shall we be“²⁶¹, der nach dem soeben tragischen Tod Semeles die Handlung in eine fröhliche Schlussnummer umschlagen lässt. In dieser Nummer stecken einerseits die freudige Reaktion über die von Jupiter geforderte Eheschließung zwischen Athamas und Ino, sowie der einzige Verweis auf die Existenz von Bacchus, dessen Geburt aus Semeles Asche in Händels Oratorium nicht direkt erzählt wird, sondern auf die nur indirekt in dieser letzten Chornummer verwiesen wird. Dem Schlusschor kommt hier neben der beschreibenden Funktion also auch eine die Handlung ersetzende Funktion zu.

Die Chornummern, wenngleich sie in *Semele* zahlenmäßig im Vergleich zu anderen Oratorien relativ gering scheinen, sind von derart großer Wichtigkeit für das Verständnis der Handlung, dass sie nicht problemlos gestrichen werden können. Im Falle von szenischen Realisierungen muss daher von Seiten der Regie ein besonderes Augenmerk auf die Behandlung des Chores in *Semele* gerichtet werden, was sowohl eine Herausforderung für die Regie, als auch für die Ausstattung²⁶² und nicht zuletzt den Chor selbst bedeutet. Meiner Ansicht nach liegen insbesondere in der Bedeutung des Chores im ansonsten sehr opernhafte Oratorium *Semele* die Schwierigkeiten bei szenischen Realisierungen. Wie beispielsweise Robert Carsen mit dieser Herausforderung umgegangen ist, werde ich im Folgenden, im Zuge meiner Inszenierungsanalyse am Beispiel von Carsens *Semele*-Inszenierung, näher erläutern.

²⁵⁹ Vgl.: II. Akt, 4. Szene.

²⁶⁰ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

²⁶¹ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

²⁶² Anm.: Hier ist vor allem die kostümtechnische Umsetzung gemeint.

V.2. Zwischen Aktualisierung und Schlichtheit – Zu Carsens Erfolgsproduktion

Die im Jahr 1996 in Aix-en-Provence erstmals aufgeführte *Semele*-Inszenierung von Robert Carsen gilt als eine der großen Erfolgsproduktionen des kanadischen Opernregisseurs. Während in Kreisen der Wissenschaft einerseits in den 1990er Jahren die szenische Umsetzung von Händel-Oratorien, wie bereits oben beschrieben wurde, noch auf ihre Daseinsberechtigung hin diskutiert wurde, gelang Robert Carsen mit seiner szenischen Umsetzung dieses Händel-Oratoriums ein grandioser Erfolg, der nun bereits seit über vierzehn Jahren anhält und diese Inszenierung quer durch Europa touren lässt. Obwohl *Semele* heute zu den am häufigsten szenisch aufgeführten Barockwerken zählt, stellt sich dennoch die Frage, was die Inszenierung - unabhängig von der Beliebtheit des Werkes - so erfolgreich macht, beziehungsweise gemacht hat. Immerhin handelt es sich bei diesem Werk um ein Oratorium, das sich, wie zuvor beschrieben, teilweise schlecht für eine Inszenierung eignet oder zumindest gewisse Tücken im Falle einer szenischen Realisierung beinhaltet. So werde ich im Folgenden versuchen herauszufinden, mit welchen stilistischen, ästhetischen und szenischen Mitteln Robert Carsen Händels *Semele* derart erfolgreich umsetzen konnte.²⁶³

Zur Besetzung sei erwähnt, dass es sich bei der Grazer Aufführung aus dem Jahr 2002 und der Wiener Aufführung im Jahr 2010 um zwei komplett unterschiedliche Ensemblebesetzungen und verschiedene Orchester unter jeweils anderer musikalischer Leitung handelt. Während in Graz das Orchester der Grazer Oper unter Nicholas Kok spielte und das Solistenensemble aus Ann Helen Moen (*Semele*), Marlin Miller (*Jupiter/Apollo*), David McShane (*Cadmus / Somnus*), Clair Powell (*Juno*), Stephanie Houtzeel (*Ino*), Andrew Watts (*Athamas*), Margareta Klobučar (*Iris*) bestand, spielte im Theater an der Wien das barocke Spezialensemble *Les Arts Florissants* unter der Leitung von William Christie und das Sängensemble setzte sich zusammen aus Cecilia Bartoli (*Semele*), Charles Workman (*Jupiter/Apollo*), David Pittsinger (*Cadmus / Somnus*), Malena Ernman (*Ino*), Birgit Remmert (*Juno*), Matthew Shaw (*Athamas*) und Kerstin Avemo (*Iris*). In Graz war der hauseigene Opernchor, im Theater an der Wien der Arnold Schönberg Chor zu erleben. Welches Orchester, beziehungsweise welche SängerInnen jeweils engagiert wurden, ist insofern von Bedeutung, beachtet man die von mir oben

²⁶³ Anm.: Als Vorlage für meine Inszenierungsanalyse der in Österreich stattgefundenen Aufführungen am Opernhaus Graz im Jahr 2002 und am Theater an der Wien im Jahr 2010 dienen mir unter anderem Hausvideos, Pressespiegel und Programmhefte, sowie das Produktionsbuch zur Aufführung am Theater an der Wien.

gestellten Überlegungen zu den möglichen Erfolgsfaktoren von szenischen Händel-Oratorien. So steht beispielsweise das Spezialensemble *Les Arts Florissants* für die oben erwähnte Annahme, dass insbesondere barocke Spezialorchester für derartige Produktionen herangezogen werden, und das Engagement von Cecilia Bartoli für die Produktion am Theater an der Wien sorgte bereits im Voraus für ausverkaufte Vorstellungen. Dennoch möchte ich darauf hinweisen, dass es sich in beiden Fällen – sowohl in Graz, als auch in Wien – um sehr erfolgreiche Aufführungen gehandelt hat, wie ich später noch genauer zeigen werde.

V.2.1. Zum Regiekonzept von Robert Carsen

Robert Carsen hat die mythologische Geschichte um Semele „nicht in einer mythologischen oder fantastischen Welt angesiedelt“²⁶⁴, sondern diese Geschichte als eine Art „Royal Soap Opera“²⁶⁵ in Verbindung mit der britischen Königsfamilie gesetzt. Die für Carsen zeitlose „Geschichte von maßlosem Ehrgeiz und einer fatalen Liebesbeziehung“²⁶⁶ verlagerte er somit in die heutige Zeit, wobei aber keinesfalls der Inhalt geändert werden musste. Die Problematik von standesbedingten Gegensätzen und die Gefahr von Beziehungen zwischen Göttern und Menschen in der Mythologie, oder wie im Falle Carsen’s zwischen „Monarchen und einer sozial nieder gestellten Geliebten“²⁶⁷ sind eine zeitlose Thematik, die damals wie heute jene Moral enthält, die vor menschlicher Hybris warnen soll.

Wenn Carsen die Geschichte in die heutige Zeit und in die Geschehnisse und Gerüchte rund um die britische Royal Family verlegt, so bleibt er dennoch ganz dicht an der Fabel. Nicht zuletzt war auch der Librettist William Congreve selbst jemand, der in seinen Libretti Bezug auf aktuelle Zeitgeschehnisse nahm und „Figuren aus der fremden [...] Welt der griechischen Mythologie zu realistischen und wieder erkennbaren Persönlichkeiten machte“²⁶⁸. Bezeichnenderweise galten Congreves „große satirische Komödien [als] scharfe und gewissenhafte Beobachtung der englischen Monarchie und

²⁶⁴ Carsen, Robert: Der Fall Semele. In: Händel, Georg Friedrich: Semele. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 15.

²⁶⁵ Brug, Manuel: Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil. Deutschland: Henschel Verlag, 2006, S. 250.

²⁶⁶ Carsen (2010), S. 15.

²⁶⁷ Burton, Ian: Die Geliebte des Königs. In: Händel, Georg Friedrich: Semele. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 35.

²⁶⁸ Burton (2010), S. 40.

Aristokratie²⁶⁹, sodass man in Bezug auf das aktualisierende Inszenierungskonzept von Robert Carsen von einem kongenialen, den Intentionen des Autors gerecht werdenden Konzept sprechen kann. Denn auch zu Händels Zeiten galt es quasi als eine „Praxis, Jupiter mit dem regierenden Monarchen und Hera (Juno) als seine Gattin zu identifizieren“²⁷⁰.

Neben dem aktualisierenden Regiekonzept besteht aber auch in dieser Produktion der heute so häufige und auch erfolgreiche Fall der Verbindung von moderner Inszenierung mit historisch informierter musikalischer Aufführungspraxis. Während in Graz im Jahr 2002 das Orchester der Grazer Oper unter der musikalischen Leitung von Nicholas Kok spielte, wurde für die Produktion am Theater an der Wien 2010 das barocke Spezialensemble *Les Arts Florissants* unter der musikalische Leitung von dem Barockspezialisten William Christie engagiert.

In Bezug auf die gespielte Fassung ist zu erwähnen, dass es bis dato noch keine kritische Urtextausgabe von Händels *Semele* gibt. Den genannten Aufführungen in Österreich liegt die Ausgabe von Clifford Bartlett²⁷¹ zugrunde. Weiters wurden auch einige Striche vorgenommen, auf die ich allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingehen werde. Es sei lediglich erwähnt, dass beispielsweise in der Somnus-Arie „Leave me, loathsome light“²⁷² das Da Capo gestrichen wurde, was möglicherweise mit der komplexen Choreographie und der damit einhergehenden, geforderten zeitlichen Straffung zusammenhängt. Arien wie „The morning lark“²⁷³, „Hymen, haste“²⁷⁴ oder „Despair no more“²⁷⁵ wurden gänzlich gestrichen, da diese zum Verständnis der Handlung nicht unbedingt notwendig sind. Da bekannt ist, dass Händel selbst immer wieder für seine Aufführungen zahlreiche Striche und Änderungen vorgenommen hat, und Streichungen auch aus heutiger Sicht keinen gravierenden Eingriff in die Werkstruktur der Händel-Oratorien darstellen, und auch nicht in Zusammenhang mit der Eignung für szenische Umsetzungen von *Semele* zu setzen sind, kann eine nähere Betrachtung der Strichfassung für die folgende Inszenierungsanalyse auch weitgehend unbeachtet bleiben.

²⁶⁹ Burton (2010), S. 40.

²⁷⁰ Zywiets, Michael: The Story of Semele (HWV 58). In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 343.

²⁷¹ Vgl.: Bartlett, Clifford (Hg.): Händel, Georg Friedrich: Semele. Version for English National Opera. London: King's Music, 1999.

²⁷² Vgl.: III. Akt, 1. Szene.

²⁷³ Vgl.: I. Akt, 1. Szene.

²⁷⁴ Vgl.: I. Akt, 1. Szene.

²⁷⁵ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

Erwähnenswert sei lediglich, dass keine Chornummer gestrichen wurde, was aus der oben beschriebenen, besonderen Bedeutung des Chores in *Semele* zu begründen ist.

So bleibt vielmehr die Frage, mit welchen szenischen und ästhetischen Mitteln Robert Carsen die dramatische Spannung das ganze Stück über aufrecht zu erhalten vermag, werden doch die meisten bühenwirksamen Handlungen in diesem Oratorium lediglich durch Berichterstattung ersetzt.

Carsen erzählt die Handlung ohne große Hinzufügung von zusätzlichen Ereignissen. Was im Stück nicht vorkommt, erfindet er auch nicht hinzu, und auch Schlüsselszenen der Geschichte wie die Spiegelszene behält Carsen bei und versucht nicht, ein modernes Pendant dafür zu finden. Galt das Symbol des Spiegels im Barock als Warnung vor Eitelkeit und „der ersten Hauptsünde, der Superbia“²⁷⁶, könnten Regisseure heute durchaus auf den Gedanken kommen, ein modernes Gleichnis für Semeles verhängnisvolle Verzückung über ihr eigenes Spiegelbild zu finden. Doch Carsen versucht hier keine zwanghafte Aktualisierung, sondern bleibt bei der bedeutungsgeladenen Wirkung des Spiegels, zählte doch im Barock „der eitle Blick in den Spiegel [...] als der Moment, in dem der Mensch dem Tod verfällt“²⁷⁷. Die heute noch bekannte Metapher geht in ihrer Wirkung und Bedeutung auch in Carsens Inszenierung für das heutige Publikum noch auf.

Stilistisch folgt Carsen von Anfang bis Ende der oratorischen Schlichtheit und verzichtet auf effektvolle Bühnenereignisse, wie dies bereits die dramaturgische Struktur des Werkes vorgibt. So zeigt er weder das lodernde Altarfeuer, noch die Entführung Semeles durch Jupiter im ersten Akt und er verzichtet auch auf einen bühmentechnisch effektvollen Tod Semeles durch Jupiter. Es ließe sich zwar an dieser Stelle argumentieren, dass er sämtliche konkrete bildhafte Szenenanweisungen Händels im Libretto außer acht lässt, andererseits folgt Carsen durch seine Darstellung jedoch genau der ebenso schlichten Oratorienstruktur, womit er gerade dem Werk an sich und der dramatischen Komposition gerecht wird. Durch zahlreiche szenische Ausdrucksmöglichkeiten wie dem gekonnten Einsatz von Bühnenbild, Kostümen, Personenführung und nicht zuletzt durch die szenische Einbeziehung des Chores versteht es Carsen, die notwendigen Informationen zum Verständnis der jeweiligen Handlungen - auch wenn diese nicht unmittelbar optisch dargestellt werden - verständlich zu machen und darüber hinaus die oben genannte

²⁷⁶ Bohnert, Karin: „Ihr werdet sein wie Gott“. Eva – Semele – Superbia“. In: Händel, Georg Friedrich: *Semele*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010, S. 20.

²⁷⁷ Bohnert (2010), S. 20.

zeitliche Aktualisierung des Stoffes zu erzielen, was ich nun im Einzelnen näher beschreibe.

V.2.2. Ausstattungsästhetik

Die Ausstattung von Patrick Kinmonth erzeugt in großer Einfachheit jene Konnotationen, die zum Verständnis der Aktualisierung, beziehungsweise der Anspielung Carsens auf die britische Königsfamilie notwendig sind, wobei der Bezug zur antiken Götterwelt und die Kontraste zwischen irdischen und überirdischen Schauplätzen erhalten bleiben. Zusätzlich löst Kinmonth die mit den epischen Strukturen verbundenen räumlichen Schwierigkeiten, wie beispielsweise die Altarszene im ersten Akt, geschickt auf, indem er eine klar verständliche Spielmöglichkeit zwischen „szenisch präsentem Schauplatz und *off stage*“²⁷⁸ zulässt.²⁷⁹

Als Schauplatz des ersten Aktes zeigt Kinmonth nicht den ursprünglich in den Szenenanweisungen von Händel intendierten Tempel Junos und einen goldenen Altar auf dem Flammen auflodern²⁸⁰, sondern einen aristokratisch anmutenden, schlichten Bühnenraum, mit rotem Teppich und rot-goldenen Stühlen, der auf die Hochzeitszeremonie zwischen Athamas und Semele und den zahlreichen geladenen Gästen hinweist. Durch den roten Läufer und die spezielle Bestuhlung wird bereits die Konnotation zur Aristokratie erzeugt, was gleichzeitig eine Annäherung des ursprünglich fiktiven Raumes an die irdische Realität bedeutet. Zusätzlich fungiert der rote Teppich als Verbindung zum - für die Handlung ebenso bedeutenden - linken *off stage*-Bereich, in dem im ersten Akt die Altarszene stattzufinden scheint. Die Problematik der epischen Erzählweise dieser inhaltlich bedeutenden Situation wird von Kinmonth klug gelöst, indem er diesen *off stage*-Bereich durch die im linken Teil situierte markante große Türe, den dorthin führenden roten Läufer, sowie dem von rechts nach links aufwärtsstrebenden schrägen Bühnenboden betont. Dadurch ist in der ersten Szene eine für das Publikum verständliche Anspielung dieses Bereiches durch Solisten und Choristen möglich, indem

²⁷⁸ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001. S. 341.

²⁷⁹ Anm.: Vergleiche hierzu Abbildung 1. Hier wird durch den roten Teppich und die offene Türe eine Verbindung zwischen dem gezeigten Schauplatz und dem hier inhaltlich miteinbezogenem, wenngleich für das Publikum nicht sichtbaren *off stage*-Bereich, in dem sich die Altarfeuerszene abzuspielen scheint, erzeugt.

²⁸⁰ Vgl.: Bartlett, Clifford (Hg.): Händel, Georg Friedrich: Semele. Version for English National Opera. London: King's Music, 1999. S. 10.

diese den Altar scheinbar von der Türe aus beobachten können und im Stile der Mauerschau das Aufflackern und Erlöschen des Altarfeuers kommentieren.



Abbildung 1: *Semele*, 1. Akt.²⁸¹

Dabei stellen die Türe und der schräg abfallende Bühnenboden die bleibenden Elemente des Bühnenbildes während des ganzen Stückes dar. Dem Portal kommt hierbei die Funktion als Übergang zwischen dem sichtbaren *on-* und dem angespielten, aber für das Publikum unsichtbaren *off stage*-Bereich zu. Gleichsam könnte die Türe inhaltlich auch die Schwelle von der irdischen in die göttliche Welt bedeuten oder ließe sich in dieser Inszenierung als Übergang von der königlichen in die Welt Semeles bezeichnen. Die Bühnenschräge verstärkt dabei diese Assoziationen. Wenn Semele beispielsweise in „Endless pleasure“²⁸² aufwärts gehend durch diese Türe abgeht, scheint dies, als ob sie nun auch in übertragenem Sinne in ihrer Standesposition aufsteigen würde.

Das erste Bild des zweiten Aktes zeigt noch immer den im ersten Akt ausgerollten roten Teppich, wobei die vielen Stühle verschwunden sind. Stattdessen befinden sich zwei rot-goldene, im gleichen Stil wie die Stühle gehaltene Thronsessel am rechten Ende des roten Teppichs und deuten somit die königliche Residenz von Juno und Jupiter an, in der sich im zweiten Akt die Eifersuchtsszene und die Intrigenpläne Junos mithilfe ihrer Assistentin Iris abspielen. Die schräge Bühne kommt hier unter anderem der komischen schauspielerischen Darstellung der Figur Iris‘ zugute, die Carsen in seiner Inszenierung vor Juno tollpatschig hinstolpern lässt. Anstatt der von Händel intendierten paradiesartigen

²⁸¹ Foto entnommen aus: <http://derstandard.at/1284594491650/Theater-an-der-Wien-Im-Koenigreich-der-Seitenspruenge>. Zugriff: 17.11.2010.

²⁸² Vgl.: I. Akt, 4. Szene.

Landschaft, einer „pleasant country“²⁸³, die eine Art Olymp darstellen solle, zeigt Kinmonth einen irdischen, allerdings aristokratischen Schauplatz, anspielend auf die britische Royal Family.

Das Bühnenbild wandelt sich jedoch im zweiten Akt, nach einer kurzen Umbaupause vor Semeles Arie „Oh sleep why dost thou leave me“²⁸⁴ in eine kontrastierende Atmosphäre. Waren bis dahin die königlichen Farben Rot und Gold bestimmend, so dominiert nun die Farbe Blau, wobei im Laufe des zweiten Aktes die mondscheindurchflutete, himmlische Atmosphäre durch einen hinzukommenden Sternenhimmel im Hintergrund und einen - zunächst wie ein Vollmond vor der Türe leuchtenden, sich aber im Laufe der Inszenierung als Erdball entpuppenden - Planeten ergänzt wird. Im Zentrum dieses neuen Bühnenraumes steht ein großes Doppelbett, das einerseits das Liebesnest Semeles und Jupiters andeutet und andererseits - wie als Motiv in anderen Carsen-Inszenierungen vielfach verwendet - auch eine „Metapher der Psyche“²⁸⁵, hier wahrscheinlich ein Hinweis auf den getrübbten Seelenzustand Semeles ist. Nicht zuletzt erklärt Semele auf diesem Bett auch erstmals ihre Zweifel und Ängste bezüglich der ungleichen Liebesbeziehung mit Jupiter.

Der dritte Akt beginnt schließlich in einem gleichfalls dunklen, in Blau gehaltenen Raum, in dem allerdings das vorher gezeigte Bett fehlt, wobei im Hintergrund wieder ein funkelnder Sternenhimmel gezeigt wird, und an der Rampe ein transparenter Schleier eingezogen ist. Dahinter verbirgt sich das Reich von Somnus, dem Gott des Schlafes, der von scheinbar träumenden Personen umringt hinter diesem Schleier liegt und erst durch den Auftritt von Juno und Iris aufgeweckt wird. Nach der sich hinter dem Schleier abspielenden, äußerst effektvollen Schlafchoreographie und Junos und Iris' Suche nach Somnus, spielt sich die übrige Szene zwischen Somnus, Juno und Iris vor dem Schleier ab.

Zurück im Reich Semeles - erkennbar durch das bezeichnende, große Bett in der Mitte des in Dunkelblau gehaltenen Raumes - spielt anschließend die verhängnisvolle Szene zwischen der verkleideten Juno und Semele, welche schließlich in der Spiegelszene ihren Höhepunkt findet.

²⁸³ Bartlett, Clifford (Hg.): Händel, Georg Friedrich: Semele. Version for English National Opera. London: King's Music, 1999. S. 99.

²⁸⁴ Vgl.: II. Akt, 2. Szene.

²⁸⁵ Brug, Manuel: Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil. Deutschland: Henschel Verlag, 2006. S. 252.



Abbildung 2: *Semele*, 3. Akt, 3. Szene.²⁸⁶

Während Junos Arie „Above measure is the pleasure“²⁸⁷ findet auf offener Bühne ein Umbau zurück in den königlichen Raum mit dem roten Teppich und den beiden Thronstühlen statt. Die Tatsache, dass dieser offensichtliche Abbau von Semeles und Jupiters Liebesnest auf Kommando von Junos Dienern stattfindet, unterstreicht umso deutlicher die gelungene Entledigung Junos von ihrer Rivalin und die Rückkehr in ihr bisheriges königliches Eheleben²⁸⁸, wie sie es in ihrer Arie schildert.

Semele beschreitet schließlich in ihrem letzten Auftritt den für sie verhängnisvollen königlichen Raum und sinkt bezeichnenderweise auf Jupiters ausgebreitetem Hermelinmantel, in der Hand sein Zepter haltend, tot zusammen. Unter der optischen Erscheinung Jupiters – hier gezeigt durch aristokratische Requisiten und Kostüme – muss Semele sterben.

Nachdem der Leichnam Semeles feierlich von Dienern hinausgetragen wurde, wird dieser königliche Raum wieder in ein glänzendes, festliches Licht getaucht, in dem die Handlung schließlich in einem fröhlichen Fest zum Anlass des frisch vermählten Paares Athamas und Ino und des scheinbar ebenfalls wieder vereinten Paares Jupiter und Juno endet.

Kinmonth hat auch die Kostüme in dieser Inszenierung schlicht, elegant und dennoch aussagekräftig gestaltet. Der Stil ist zeitgemäß, und so sind die SolistInnen sowie der Chor und die Statisterie in schwarzen Anzügen, beziehungsweise in eleganten

²⁸⁶ Foto entnommen aus: <http://pak.blog.pl/archiwum/?rok=2009&miesiac=3>. Zugriff: 17.11.2010.

²⁸⁷ Vgl.: III. Akt, 6. Szene.

²⁸⁸ „Wish what joy shall I mount to my heav’n again, at once from my rival and jealousy freed!“ Vgl.: Bartlett, Clifford (Hg.): Händel, Georg Friedrich: *Semele*. Version for English National Opera. London: King’s Music, 1999. S. 192.

Abendkleidern zu sehen. Dabei hebt sich Juno als englische Queen mit typischer Frisur, Krone und dem bekannten Handtäschchen optisch hervor, und auch Jupiter tritt am Ende in hermelinbesetzter Königsgestalt auf. Die Kostüme von Juno und Jupiter ermöglichen somit die Annäherung des fiktiven Mythenstoffes an die Realität, und darüber hinaus die zum Verständnis für das Inszenierungskonzept Carsens notwendige Assoziation mit der britischen Königsfamilie. Auch die beiden anderen mythologischen Figuren, Somnus und Iris, werden in ihren Kostümen an die irdische, zeitgemäße Realität angeglichen. Iris, die darstellerisch als komische Figur interpretiert wird, ist in einem biedereren, altmodisch anmutenden, roten Damenkostüm gekleidet, das eine Assoziation mit einer Sekretärinnen-beziehungsweise Assistentinentätigkeit zulässt. Somnus, der Gott des Schlafes, wird von Juno und Iris im dritten Akt – diesmal ist die Herrscherin übrigens mit Gummistiefel, Trenchcoat und Kopftuch ausgestattet – bezeichnenderweise im Pyjama aufgefunden, wodurch zusätzlich ein komischer Effekt erzielt wird.

Im Unterschied zu den mythologischen Figuren dieser Handlung hebt sich die Protagonistin nicht eindeutig von den übrigen, elegant gekleideten Figuren ab. Anfangs trägt Semele – gemäß ihrem Eheversprechen zu Athamas - ein Brautkleid und später als Liebhaberin Jupiters ein helles Negligée, das sie schließlich im Zuge ihres Wunsches nach Gottesgleichheit gegen ein goldenes Abendkleid eintauscht.²⁸⁹

Insgesamt fällt auf, dass Kinmonth mit seinen Kostümen eindeutig in der irdischen Welt verankert bleibt und nicht in eine Götterwelt eintaucht. Neben den oben genannten optischen Andeutungen auf die Royal Family spielen die Kostüme auch in Hinblick auf die Rollentrennung des Chores in „Priester“ im ersten und dritten Akt und „Liebesgötter und Zephyre“ im zweiten Akt, die natürlich in dieser Inszenierung nicht in einer derartigen Gestalt präsentiert werden, eine große Rolle. So tragen die Chordamen das ganze Stück hindurch Abendkleider, allerdings je nach Rollenfunktion in unterschiedlichen Farben gehalten. Die unterschiedlichen Personengruppen in den Akten sind also nur durch die farbliche Trennung der Abendkleider der Chordamen, von dunkel im ersten und dritten Akt, und hell²⁹⁰ im zweiten Akt, ausgedrückt. Die männlichen Choristen sind dabei dementsprechend in schwarze Anzüge im ersten und dritten Akt und helle Anzüge im zweiten Akt gekleidet. Cadmus, Athamas und Ino heben sich in Bezug auf die Kostüme

²⁸⁹ Anm.: Vergleiche hierzu II. Akt.

²⁹⁰ Anm.: In Graz handelt es sich dabei um blau bis silberfarbene lange, weich fließende Seidenkleider, in Wien tragen die Choristinnen die gleichen Abendkleider wie im ersten und dritten Akt, allerdings in Gold- und Cremefarbtönen.

kaum vom Chor ab. Cadmus und Athamas tragen wie die Choristen einen schwarzen Anzug und Ino ein elegantes, schwarzes, samtenes Abendkleid.

Neben der eben beschriebenen weltlichen und stilistisch eleganten sowie schlichten Ästhetik der Kostüme muss erwähnt sein, dass dieses Element in Carsen's Inszenierung nicht nur symbolische Funktion wie die Identifizierung der unterschiedlichen Stände und Figuren erfüllt sowie als Assoziation mit der englischen Queen gesehen werden soll, sondern im Laufe der Inszenierung auch zum bedeutenden dramaturgischen Element wird. Wenn beispielsweise Semele im zweiten Akt über ihre Sorgen und das Leid ihrer eigenen Sterblichkeit klagt und Jupiter die Liebesgötter und Zephyre anfleht, Semele wieder fröhlich zu stimmen, so zeigt Carsen diese Freuden, die ihr zuteil werden, darin, dass sie von materiellen Präsenten in Form von Kleidern und Schmuck überhäuft wird, wobei ihr letztendlich nur das Kleid einer anderen Dame aus der Menge²⁹¹ gefällt, und sie ihr eigenes während der Chornummer „Now Love that everlasting boy invites“²⁹² mit ebendieser tauscht. An welche ablenkenden Freuden Händel tatsächlich in dieser Szene dachte, kann insofern bedeutungslos sein, da die Hinzuerfindung des Kostümtausches an dieser Stelle in szenischer Übertragung ebenso jene unstillbare Unzufriedenheit Semeles widerspiegelt, die ihr letztendlich noch zum tödlichen Verhängnis wird.

Auch am Schluss kommt dem Element des Kostüms metaphorische Bedeutung zu. So wird der Leichnam Semeles im dritten Akt bezeichnender Weise in den hermelinumsäumten Königsmantel Jupiters gehüllt, womit Carsen verbildlicht, dass Semele im Anblick von Jupiters wahrer Gestalt ihren Tod gefunden hat. Ohne die Notwendigkeit, Händels Szenenanweisungen, in denen von der herabschwebenden Wolke und von Blitz und Donner die Rede ist, zu befolgen, fand Carsen mit diesem schlichten Gestus der im Hermelinmantel Jupiters eingehüllten, toten Semele ein klar verständliches Bild, sodass die tatsächliche Sterbeszene, die in der Oratorienhandlung eigentlich nicht stattfindet, somit hier auch nicht fehlt. Für das Publikum ist verständlich, dass Semele unter der göttlichen - beziehungsweise in dieser Inszenierung königlichen - Erscheinung ihres Geliebten zugrunde ging.

²⁹¹ Anm.: In Graz handelt es sich dabei um ein blaues, in Wien um ein goldenes Kleid.

²⁹² Vgl.: II. Akt, 3. Szene.

V.2.3. Personenführung und Spielweise

Neben den schlichten, aber inhaltstragenden Lösungen durch Bühnenbild und Kostüm ist auch der Inszenierungsstil durch Schlichtheit geprägt. Keineswegs statisch, aber auf jegliche Art von unnützem Zusatz verzichtend, teilweise durch Bewegungschoreographie ergänzt, wird die dramatische Handlung vor allem durch kluge Personenführung gezeigt. Neben der oben beschriebenen Figurencharakterisierung durch Kostüm, Requisiten, Maske und nicht zuletzt die gezeigten Schauplätze, gelingt es Carsen, durch Mimik, Gestik und Bewegung beziehungsweise dem Verhalten der einzelnen Figuren klar erkennbare Charaktere zu gestalten. Dabei ist vor allem der Unterschied zwischen Komik und Tragik, den Carsen zwischen den Figuren herausarbeitet, ein gelungenes Mittel für die bühnenwirksame Inszenierung dieses Oratoriums, wie besonders an den komischen Figuren Iris und Somnus deutlich wird. Dabei nähert Carsen durch die Personenregie die jeweiligen Figuren an reale, menschliche, teils wiedererkennbare Charaktere an.

Während Semele, Jupiter, Athamas, Ino und Cadmus sozusagen dem tragischen Personal angehören, legt Carsen die Rollen von Juno, Iris und Somnus komisch an. So lässt Carsen die tollpatschige Gehilfin Iris in ihrem ersten Auftritt zu Beginn des zweiten Aktes den roten Teppich ihrer Vorgesetzten entlang stolpern, als diese Juno mit Zeitungsartikel und fotografischen Indizien über die Affäre zwischen Jupiter und Semele aufklären möchte. In dieser, von Carsen außergewöhnlich komisch angelegten Szene gibt Juno gemeinsam mit ihrer Assistentin in den jeweils klischeehaften Kostümen ein äußerst publikumswirksames Duo von eifersüchtiger „Queen“ und ihrer einfältigen, aber tollpatschigen Assistentin ab. Iris steht Juno in ihren Racheplänen bei und folgt ihr sprichwörtlich aufs Wort, rollt sie doch auch auf die Worte Junos „Let her fall [...] rolling down the depths of night“²⁹³ höchst persönlich den Teppich entlang. Und natürlich kommt für die britische Queen letztendlich auch nur ein „speedy flight“²⁹⁴ in Frage, um ihren Gatten Jupiter wieder zurückzubekommen – gezeigt durch ein Flugticket der British Airways, das sie aus ihrem Handtäschchen hervorkramt. Die tollpatschige Iris kann ihr so schnell kaum nachkommen und stolpert am Ende dieser Szene abermals ihrer Vorgesetzten hinterher, wobei sie natürlich ihre Gepäcksstücke am Weg verliert.

Auch in der Somnusszene muss Iris ein weiteres Mal ihrer Vorgesetzten zur Hand gehen, aber diesmal mit ihren weiblichen Reizen, die den verschlafenen Somnus an

²⁹³ Vgl.: *Accompagnato Juno*: „Awake Saturnia from thy lethargy“, II. Akt, 1. Szene.

²⁹⁴ Vgl.: „A speedy flight we'll take“ aus der Arie der Juno: „Hence, Iris, hence away“, II. Akt, 1. Szene.

Pasithea denken lassen, was es Juno ermöglicht, den magischen Stab an sich zu reißen. Dabei ist diese Szene keinerlei pathetisch, sondern äußerst komisch inszeniert, zeigt sich doch der Gott Somnus als schlaftrunkener Dummkopf im Pyjama, der sich leicht zu vorgegaukelten Verführungen hinreißen lässt.

Im Unterschied zu diesen komischen Szenen, in denen Carsen die Figuren slapstickartig agieren lässt und eher übertrieben zeichnet, gestaltet er die restliche Handlung und somit auch die anderen Rollen äußerst ernst. Semele wird dabei von Carsen als Identifikationsfigur für das Publikum angeboten, zeigt sie doch einerseits eine von Hybris geblendete Haltung, die letztendlich auch bestraft wird, weist aber andererseits jene sympathischen Züge einer jungen Liebenden auf, die eben bloß zur höheren Standesschicht dazugehören will, um ihrem Geliebten gerecht zu werden. Trotz ihres anmaßenden Begehrens ist Semele eine sympathische, junge Liebende, die auf naive und unschuldige Art und Weise ihre Wünsche verwirklichen möchte. Carsen selbst meint über Semele, dass sie „ein junges und bezauberndes Mädchen [sei], das in seinen eigenen Ehrgeiz verstrickt und durch seine Eitelkeit dem Untergang geweiht“²⁹⁵ ist. Wesentlich dabei ist, dass Carsen Semele nicht als moralisches Negativbeispiel für die Menschheit zeigt, sondern sie als realistischen und menschlichen sowie liebenswürdigen Charakter darstellt. So wird zu Beginn eine verzweifelte junge Frau gezeigt, die im Zwiespalt zwischen der befohlenen Eheschließung mit Athamas und ihrer Liebe zu Jupiter steht und die letztendlich ihrem Herzen folgt und sich auf „endless pleasure“ und „endless love“²⁹⁶ einlässt und dabei so überzeugend glücklich scheint, dass sie in ihrem Liebestaumel viele anzustecken vermag, wie in diesem Fall den gesamten Chor. Besonders im dritten Akt schimmert aber die naive Seite Semeles durch, da sie Juno in Gestalt Inos tatsächlich glaubt und sich selbst bereits als gottesgleich zu erkennen vermag, was ihr schließlich zum tödlichen Verhängnis wird. Doch Semele gesteht sich letztendlich ihre Schuld ein und zeigt sich reumütig aufgrund ihrer „pride and impious vanity“²⁹⁷.

Auch Jupiter, der erfolgreiche, begehrenswerte, aber verheiratete Lebemann, der nicht auf seine Affären verzichten will und in Carsens Inszenierung sogar gleich nach dem Tod Semeles bereits wieder Ausschau nach neuer Sexualbekanntschaft hält, ist als wieder erkennbare, realistische Figur gezeichnet.

Aus dieser klar gezeichneten Figurencharakterisierung ergibt sich in Carsens Inszenierung ein logisch gesponnenes Netz aus zwischenmenschlichen, und für das

²⁹⁵ Carsen (2010), S. 14.

²⁹⁶ Vgl.: Aria and Chorus „Endless pleasure, endless love“, I. Akt, 4. Szene.

²⁹⁷ Vgl.: *Accompagnato Semele*: „Ah me! Too late I now repent“, III. Akt, 7. Szene.

Publikum teils wiedererkennbaren, Beziehungen, das durch Lieben, Intrigen, Leiden und Freuden eine stets spannende sowie komische Handlung entstehen lässt. Durch einfache Mittel, insbesondere durch die Annäherung der mythologischen Figuren an realistische Charaktere und die Überzeichnung der komischen Figuren durch übertriebene körperbezogene Aktionen erreicht Carsen eine klar verständliche und abwechslungsreiche Figurenzeichnung.

V.2.4. Chor und choreographische Elemente

Während generell der Umstand gegeben ist, dass die Chöre, die in szenischen Oratorien auf der Bühne agieren sollen, in aufführungspraktischer Hinsicht eine kaum bewältigbare Problematik darstellen, ist im Falle von *Semele* aufgrund der geringeren Anzahl der Chornummern zumindest quantitativ eine szenische Erarbeitung der Chorszenen möglich. Die Problematik des regiemäßigen Umgangs mit den Chornummern in *Semele* liegt allerdings vielmehr in der besonders wichtigen, weil zumeist handlungstragenden Funktion des Chores begründet. Da bei Oratorien neben der Problematik der fehlenden Bühnenhandlungen ohnehin schon die Gefahr für eine allzu statische und handlungsarme Regie besteht, ist in den Chornummern die Schwierigkeit umso größer, da der Aspekt der individuellen Personenführung wegfällt. Dennoch sollen gerade die Chorszenen, in denen die bühnenwirksamen Handlungen gleichsam ersetzt werden, dazu dienen, die dramaturgische Spannung aufrecht zu erhalten. Bei einem Oratorium wie *Semele* wäre es aufgrund der wichtigen Funktion des Chores, wie beispielsweise im ersten Akt, wenn der Chor die Altarfeuerszene beschreibt, kaum möglich denselben in den Orchestergraben zu verlegen. Da die ChoristInnen zudem handelnde Figuren wie Priester oder Zephyre, Nymphen und Schäfer darstellen und aufgrund ihrer kommentierenden, oder die Handlung ersetzenden Funktion, inhaltlich von großer Bedeutung sind, liegt es nun in der Kreativität der regieführenden Person wie der Chor bühnenwirksam einzusetzen ist.

Robert Carsen hat den Chor in seiner Inszenierung in die Handlung geschickt eingebunden und als dynamisierendes und handlungstragendes Element eingesetzt. Dabei hat er den Chor nicht in zwei verschiedene Gruppen aufgeteilt, sondern die beiden unterschiedlichen Rollen des Chores lediglich durch die Farben der Kostüme angedeutet²⁹⁸, wodurch es ihm möglich war jeweils den gesamten Chor auf der Bühne agieren zu lassen.

²⁹⁸ Anm.: Dies ist durch die dunkle, beziehungsweise helle Abendkleidung ausgedrückt.

Dabei nähert Carsen auch die ChoristInnen an realistische Figuren an, anstatt im Mythologischen verhaftet zu bleiben.

Zu Beginn des ersten Aktes stellt der Chor keine Priester, wie im Libretto vorgesehen, dar, sondern geladene Gäste und Teilnehmer der Zeremonie anlässlich der bevorstehenden Eheschließung zwischen Athamas und Semele. Dabei sind die Herren und Damen des Chores auf die gleiche Anzahl von Sesseln verteilt, die zunächst kirchenähnlich in je einer Reihe links und rechts vom roten Teppich und dann auf den gesamten Bühnenraum verteilt sind und vom Chor choreographisch bespielt werden, wodurch die Szene deutlich an Dynamik gewinnt. Schließlich beobachten diese Gäste das aufflackernde und erlöschende Altarfeuer vermeintlich durch die große Tür und beschreiben und kommentieren diesen Vorgang dementsprechend durch freudige oder erschrockene Reaktionen. Geschickt setzt Carsen den Chor auch in „Hail, Cadmus, hail“²⁹⁹ ein, lässt er doch die gesamte vorherige Gästeschar, nachdem die Sessel von Dienern entfernt wurden, mit Zeitungen auftreten, aus denen sie – und gleichzeitig auch das Publikum – von der Entführung Semeles durch Jupiter erfährt. Die in der Oratorienhandlung ausgesparte Entführungsszene wird somit durch Requisiten – durch Zeitungen, auf deren Titelblättern von der Entführung berichtet wird – erklärt. Der Chor steht somit auf der gleichen Stufe der Informiertheit wie das Publikum, das ebenso lediglich durch die mediale Berichterstattung von diesem Ereignis informiert wurde, ohne das Geschehen mitverfolgt zu haben.

In der folgenden Nummer „Endless pleasure“³⁰⁰ nutzt Carsen den Chor, um optisch Dynamik zu erzeugen, indem er diesen - durch Semeles Liebesfreuden inspiriert und ihrem Beispiel folgend – choreographisch einsetzt. Dabei artet diese Aktion keinesfalls in eine pornographische Orgie aus, wozu der doch anzüglich zu verstehende, den Liebesakt zwischen Jupiter und Semele beschreibende Text³⁰¹ verleiten könnte. Carsen zeigt jedoch keine nackten Brüste, sondern lässt die nobel gekleideten Paare elegant, aber sinnlich sich begehend paarweise zu Boden gleiten.

Im zweiten Akt fungiert der Chor als Dienerschaft, beziehungsweise helfende Schar für Jupiter, der Semele fröhlich zu stimmen versucht. In der Inszenierung von Carsen geschieht dies durch dargebrachte Geschenke. Mit materiellen Freuden versucht der Chor, Semele von ihrem unmöglichen Wunsch abzulenken. Am Ende des zweiten Aktes stimmt

²⁹⁹ Vgl.: I. Akt, 4. Szene.

³⁰⁰ Vgl.: I. Akt, 4. Szene.

³⁰¹ „On her bosom Jove reclining, useless now his thunder lies; to her arms his bolts resigning, and his lightning to her eyes“ Vgl.: Bartlett (1999), S.83ff.

nach Aufforderung Semeles der Chor in den himmlischen Hymnus „Bless the glad earth“³⁰² ein und reicht den vorher noch außerhalb der Tür leuchtenden Mond beziehungsweise Erdball feierlich rundum. Auch im zweiten Akt sind die räumlichen Aktionen der ChoristInnen choreographisch inszeniert und exakt, meist paarweise, angeordnet. Wiederum fungiert der Chor als ein die Handlung durch einfache Aktionen und choreografierte Gesten ausdrückendes Kollektiv.

Im dritten Akt drückt der Chor als moralisierendes Kollektiv in „Oh terror and astonishment“³⁰³ zunächst das große Erschrecken über den tragischen Tod Semeles durch choreografiertes In-sich-Zusammensinken und Niederknien aus. Doch die Betroffenheit dieser Situation schlägt bereits mit der Ankunft von Ino und Athamas anlässlich ihrer beschlossenen Vermählung wieder in die anfangs gezeigte feierlich zeremonielle, positive Stimmung um, wobei der Chor wiederum die geladene Gästeschar verkörpert, die letztendlich in „Happy, happy shall we be“³⁰⁴ ausgelassen und völlig betrunken zu Boden sinkt, als wäre die Tragödie um Semele bereits wieder vergessen. Besonders im Schlusschor wird der räumlich sowie dramaturgisch dynamisierende und bereichernde Effekt des agierenden Chores deutlich, da ohne die ausgelassene Menschenmenge kaum ein so rascher Stimmungswechsel ohne großen Bühnenumbau möglich wäre.

Wesentlich ist, dass Carsen den Chor als Kollektiv inszeniert und keine Individuen zeigt. Choreographisch von Philippe Giraudeau präzise einstudiert, wird der Chor durch klare Bewegungsabläufe und Gesten zum handlungsbegleitenden, sowie den Inhalt in einfache Aktionen übersetzenden und dabei ausdrucksstarken Kollektiv. Dabei geht es nicht um eine realistische, sondern um eine stilisierte aber eindeutig verständliche Gesten- und Körpersprache, die Dynamik in an sich statische oder handlungsarme Szenen bringt.

Das choreographische Element als optische Bereicherung von handlungsarmen Stellen wird auch zu Beginn des dritten Aktes in der Somnus-Szene eingesetzt, die von einer exakt einstudierten und stimmungsvollen Schlafchoreographie - ausgeführt von der Statisterie - begleitet wird. Die schlafende Menge wird dabei von den mit Taschenlampen bewaffneten Eindringlingen, Juno und Iris, in ihrem Schlaf gestört, was sich in choreografiertem Räkeln und schläfrigen Gesten äußert. Neben der Funktion der Dynamisierung dieser an sich statischen Szene fungiert hier der Bewegungschor auch als lebendiges Bühnenbild. So wird letztendlich alleine durch die Schlafchoreographie –

³⁰² Vgl.: II. Akt, 4. Szene.

³⁰³ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

³⁰⁴ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

beginnend mit der Symphony des dritten Aktes und endend nach der zweiten Somnuserie „More sweet is that name“³⁰⁵ – der Schauplatz³⁰⁶ charakterisiert.

V.2.5. Umgang der Regie mit der verknappten Zeitstruktur in *Semele*

Wie bereits oben erwähnt, ging mit der Umarbeitung des *Semele*-Librettos in ein Oratorium die Kürzung „der Rezitative und der Einbau wichtiger und dominanter Chorpartien“³⁰⁷ einher, wodurch die dramatische Textstruktur eine deutliche Umgewichtung erfuhr. Robert Carsen baut in seiner Inszenierung daher in Chornummern oder durch den Einsatz von Bewegungschören, durch die geschickte Verwendung von Requisiten oder durch hinzuerfundene Aktionen jene zum Verständnis der Handlung notwendigen Momente ein, sodass die dramatische Handlung verständlich wird, ohne dass dabei im Text nicht vorhandene Momente hinzu erfunden werden müssten. So versucht Carsen beispielsweise in der Altarszene des ersten Aktes nicht, eine pompöse und Bühnenwirksame Pyrotechnik ins Spiel zu bringen, sondern bleibt – gemäß der dramatischen Struktur des Librettos – auf der Erzählebene des Chores, um dieses inhaltlich wichtige Ereignis auszudrücken.

Geschickt geht Carsen auch mit der szenischen Lösung der Entführung Semeles durch Jupiter vor. Auch hier verzichtet er auf eine visualisierte Darstellung dieses Ereignisses, sondern lässt stattdessen den Chor mit Zeitungen, in denen von dem Liebesglück zwischen Semele und Jupiter auf den Titelseiten berichtet wird, auftreten. Das Publikum erfährt durch Zeitungsüberschriften wie „By Jove“ und „Jupiter and Semele – it’s official“³⁰⁸, das heißt durch Berichterstattung, von Jupiters und Semeles Affäre, wie in Folge auch Juno aus der Zeitung von der Liebschaft ihres Gatten erfährt.

³⁰⁵ Vgl.: III. Akt, 1. Szene.

³⁰⁶ Anm.: Hier ist das Reich des Gottes des Schlafes gemeint.

³⁰⁷ Zywiets (2010), S. 348.

³⁰⁸ Vgl.: Abbildung 3.



Abbildung 3: *Semele*, 2. Akt, 1. Szene.³⁰⁹

Weiters verzichtet Carsen, wie bereits oben in Zusammenhang mit dem Schlusschor des ersten Aktes „Endless pleasure“³¹⁰ erläutert, auf offen gezeigte Liebesspiele zwischen Semele und Jupiter. Im zweiten Akt, wenn Semele und Jupiter sich in ihrem gemeinsamen Liebesnest befinden und Semele von „Amors süßen Freuden“³¹¹ wieder beglückt werden soll, finden keine erotischen Handlungen, sondern die oben beschriebene Kleidertauschszene statt. Statt lustvollen Liebesnächten und den sexuellen Freuden, die Semele mit Jupiter erfährt und trotz denen sie ein ungestilltes Verlangen nach Unsterblichkeit verspürt, verlegt Carsen diesen Inhalt auf eine materielle Ebene: Semele ist trotz aller Geschenke, die sie von Jupiter erhält, um zufrieden gestimmt zu werden, immer noch in ihrem gefährlichen Ehrgeiz gefangen und gibt sich mit Gold und Geschmeide nur bedingt zufrieden. Carsen verzichtet in diesen Fällen nicht auf szenisch realisierte Handlung, sondern verlegt diese lediglich in andere, auf der Bühne gut realisierbare und inhaltlich ebenso verständliche Aktionen, wodurch er die den Szenen zugrundeliegenden Grundstimmungen ebenso darstellen kann.

Die im Libretto fehlende Sterbeszene Semeles, die lediglich in den Szenenanweisungen³¹² nach Semeles Rezitativ „Ah me! Too late“³¹³ erläutert ist, wird von Carsen allerdings auf der Bühne gezeigt. Dabei verzichtet er aber auf einen effektvollen Tod durch die Blitze Jupiters, sondern lässt - wie bereits oben in der Abhandlung zu den Kostümen beschrieben - Semele auf Jupiters Hermelinmantel tot zusammensinken. Durch

³⁰⁹ Foto entnommen aus: <http://kurier.at/kultur/2033002.php>. Zugriff: 17.11.2010.

³¹⁰ Vgl.: I. Akt, 3. Szene.

³¹¹ Vgl.: „Now Love that everlasting boy invites to revel while you may in soft delights“, II. Akt, 3. Szene.

³¹² „The cloud bursts, and Semele with the palace instantly disappear“. Vgl.: Bartlett (1999), S.194.

³¹³ Vgl.: III. Akt, 7. Szene.

die Streichung des folgenden Rezitativs „Of my illboding dream“³¹⁴ wird der einsame Tod Semeles direkt durch den bedrückenden Chor kommentiert.

Die Geburt von Bacchus, des Gottes „des Weines, der Fruchtbarkeit und der Ekstase“³¹⁵, wird genau wie im Libretto nur indirekt im Schlusschor „Happy, happy shall we be“³¹⁶ erwähnt. In Carsens Inszenierung endet das Stück daher in einem champagnerfreudigen Trinkgelage, bei dem am Ende alle Beteiligten betrunken zu Boden sinken und Jupiter sich bereits auf eine neue Liebschaft einzulassen scheint.

Es liegt also offenbar an der szenischen Umsetzung und den Regieeinfällen, ob dieses Werk trotz der oratorienspezifischen, nicht-szenischen Merkmale szenisch umsetzbar ist oder nicht. Dass dies möglich ist, beweist Carsen. So löste diese Produktion schließlich großartige Reaktionen beim Publikum sowie ein äußerst positives Presseecho aus, worauf ich im Folgenden näher eingehe.

V.3. Rezensionen und Presseecho

Robert Carsens *Semele*-Inszenierung kann als DIE Erfolgsproduktion der szenischen Händel-Oratorien jüngster Zeit gelten. Bereits 1996 wurde diese Produktion in Aix en Provence erstmals aufgeführt, koproduziert mit der English National Opera, sowie der Flaamse Opera und der Oper Köln³¹⁷ und von da an setzte sich der Erfolg durch sämtliche große Häuser Europas fort.

Auch die in Österreich gezeigten Produktionen wurden äußerst positiv angenommen. So meint Harald Hebling vom *Kurier*, dass Graz mit dieser Produktion einen Erfolg „trotz leerer Sitze“³¹⁸ feiere. Dabei kann der Hinweis auf die schlecht verkaufte Premiere eigentlich lediglich als Indiz dafür gesehen werden, dass das damalige Interesse an szenisch umgesetzten Händel-Oratorien zumindest beim Grazer Opernpublikum nicht sehr groß gewesen sein kann und das Werk an sich offenbar nicht zum Kartenkauf verlockt hat. Dennoch war die Aufführung damals ein großer Erfolg, und es wurde vor allem Carsens kluges, gegenwartsbezogenes Regiekonzept gelobt³¹⁹. So wird

³¹⁴ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

³¹⁵ Vgl.: Mythologisches – rund um Semele. In: Händel, Georg Friedrich: Semele. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 46.

³¹⁶ Vgl.: III. Akt, 8. Szene.

³¹⁷ Vgl.: Koch, Heinz W.: Opernwelt. Heft 3, Jg. 48 (2007), S. 51.

³¹⁸ Vgl.: Hebling, Harald: Queen zu Gast in Graz. Premiere von Händels „Semele“. In: *Kurier*, 27.03.2002.

³¹⁹ Vgl.: „Carsens Inszenierung [...] beschäftigt sich klug mit Gegenwart und britischer Monarchie.“ In: *Kurier*, 27.03.2002.

auch in der *SteirerKrone* die „höchst lebendige und lebensfrohe“³²⁰ Aufführung besonders Carsens pointenreicher Inszenierung zugeschrieben.

Einen Ausnahmefall stellt Robert Spoulas Kritik vom *Standard* dar, in dem er an dieser Produktion besonders jene Mängel ankreidet, die laut ihm daraus herrühren, dass *Semele* eben ein Oratorium sei, das sich nicht gut inszenieren ließe und dessen inszenierungsungeeignete Tücken auch Robert Carsen zu bewältigen nicht gelungen seien. So schreibt er nach der einleitenden Fragestellung ob *Semele* ein Oratorium oder nun doch eine Oper sei:

„Weder ist das Problem des statisch auftretenden und zudem vor allem recht unpräzise singenden Chores gelöst, noch gelang es einen dramaturgisch sinnvollen Faden zu spinnen.“³²¹

Entgegen Spoulas Meinung, dass Robert Carsen die szenische Umsetzung der oratorienspezifischen Problematiken missglückt sei, sollen hier aber auch jene Meinungen, die ebenfalls genau auf diese oratorienspezifischen Fakten eingehen, gegenübergestellt sein, die Carsens Umsetzung als äußerst gelungen empfinden. So zum Beispiel die Rezension der österreichischen Nachrichtenagentur APA zur Grazer *Semele*-Premiere, die mit folgendem Satz beginnt:

„Georg Friedrich Händels „Semele“ im Grazer Opernhaus ist der Beweis dafür, dass auch ein Oratorium in szenischer Fassung an Bühnenwirksamkeit so manche Oper zu übertreffen vermag.“³²²

Vor allem in den Kritiken zur Premiere am Theater an der Wien im Jahr 2010 war das Presseecho bezüglich der Regie äußerst positiv. So schreibt Gert Korentschnig vom Kurier von einer exzellenten und humoristischen Regie³²³, und Karl Löbl, der in seiner Kritik in *Österreich* besonders auf die werk genuinen Schwierigkeiten dieses Oratoriums hinweist, indem er meint, dass die lediglich kommentierenden Chöre „die theatralische Wirkung zu stören scheinen“³²⁴, lobt die Produktion auch in Bezug auf die Regie. Renate Wagner vom

³²⁰ Vgl.: VF: Besondere Barocke Kostbarkeit. *Semele* von Georg Friedrich Händel an der Grazer Oper. In: *SteirerKrone*, 25.03.2002.

³²¹ Spoula, Robert: Statik, Slapstick und ein paar Witze zu viel. Georg Friedrich Händels „Semele“ an der Grazer Oper in einer Inszenierung von Robert Carsen. In: *Der Standard*: 26.03.2002.

³²² Zehetleitner, Karin: Händels Oratorium als ästhetisches Bühnenspektakel. In: *APA*, 24.03.2002.

³²³ Vgl.: Korentschnig, Gert: Triumph für die neue Festivalchefin. In: *Kurier*, 17.09.2010.

³²⁴ Löbl, Karl: Begeisterung für „La Bartoli“. Koloratur-Könnerin als „Semele“ im Theater an der Wien. In: *Österreich*, 17.09.2010.

Neuen Volksblatt spricht von einer „außergewöhnlich gelungene[n] Inszenierung“³²⁵, und auch Judith Schmitzberger von der *Wiener Zeitung* weist auf das „Meisterwerk“ der Regie hin, die „Händels Oratorium [...] in einer schwung- und stimmungsvollen Inszenierung“³²⁶ zeigt.

Einhellig gelobt wird auch das Bühnenbild von Patrick Kinmonth, das sowohl bei der Grazer Aufführung 2002 als auch in Wien 2010 durch die Schlichtheit, den Minimalismus und die Eleganz sämtliche Kritiker überzeugen konnte. So schreibt sogar Robert Spoula vom *Standard*, der von der Produktion offenbar wenig überzeugt ist, von einem „durch schlichte Eleganz beeindruckende[n] Bühnenbild Patrick Kinmonths“³²⁷. Das Erfolgsrezept der großen Wirkung durch einfache Mittel³²⁸ scheint hier allgemein gut angekommen zu sein.

Neben der fast ausnahmslos positiv angenommenen Inszenierung muss auch der musikalische Erfolg der Produktionen erwähnt sein. Während in Graz das hauseigene Orchester unter Nicholas Kok zu hören war, wurde in Wien im Vorfeld sowie auch im Nachhinein in den Kritiken William Christie als Barockspezialist mit seinem Spezialensemble *Les Arts Florissants* regelrecht angepriesen. Wenngleich auch in Graz die Äußerungen über die musikalische Umsetzung von *Semele* durchwegs zufrieden stellend sind, so ist im Falle der Wiener Aufführung der Umstand der Kombination einer zeitgemäßen Regie mit musikalisch historisch informierter Aufführungspraxis ein wesentlicher Erfolgsfaktor. Renate Wagner vom *Neuen Merker* äußert sich diesbezüglich folgendermaßen:

„William Christie [...] durfte [in Wien] wieder auf >seine< Musiker [...] zurückgreifen. Das Ergebnis ist nicht anders als >deliziös< zu bezeichnen. [...] war auch der stürmisch gefeierte Orchesterpart des Abend[s] ein unabdingbarer Faktor des Gelingens.“³²⁹

Neben dieser Erfolg versprechenden Kombination von historisch informierter musikalischer Aufführungspraxis und moderner Regie ist des Weiteren zu erwähnen, dass das Theater an der Wien überdies noch mit einer Starbesetzung aufwartete und Cecilia

³²⁵ Vgl.: Wagner, Renate: Liebling der Götter. Händels „Semele“ am Theater an der Wien: Jubel für Cecilia Bartoli, viel Beifall auch für die Inszenierung und die Instrumentalisten. In: Neues Volksblatt, 17.09.2010.

³²⁶ Schmitzberger, Judith: Von Lachen erfüllte Musik. Phänomenaler Opern-Auftakt im Theater an der Wien mit Händels Oratorium „Semele“. In: Wiener Zeitung, 17.09.2010.

³²⁷ Spoula, Robert: Statik, Slapstick und ein paar Witze zu viel. Georg Friedrich Händels „Semele“ an der Grazer Oper in einer Inszenierung von Robert Carsen. Der Standard: 26.03.2002.

³²⁸ Vgl.: Schmitzberger, Judith: Von Lachen erfüllte Musik. Phänomenaler Opern-Auftakt im Theater an der Wien mit Händels Oratorium „Semele“. In: Wiener Zeitung, 17.09.2010.

³²⁹ Wagner, Renate: Der neue Merker online. Zugriff: 16.09.2010.

Bartoli als Semele engagierte. Diese Starbesetzung mag auch ein Grund dafür gewesen sein, dass im Theater an der Wien, im Unterschied zu der zuvor erwähnten mageren Besucherzahl bei der Grazer Premiere 2002, bereits lange im Vorhinein alle Vorstellungen restlos ausverkauft waren. So war „die Bartoli“ auch Bestandteil sämtlicher Überschriften wie „Jubel für Bartoli“³³⁰, „Saisonstart mit Bartoli in Händels >Semele<“³³¹ und „>La Bartoli< im Koloraturenrausch“³³². Cecilia Bartoli galt als Erfolgsgarant der Produktion, obwohl diese an sich schon - wie die Kritiken der Grazer Aufführung zeigen - erfolversprechend war. Dennoch sorgt ein Star in der ohnehin großartigen Besetzung offenbar für restlos ausverkaufte Vorstellungen. Es wird wohl kaum ausschließlich das zunehmende Interesse des Publikums an szenisch umgesetzten Händel-Oratorien der Grund dafür gewesen sein, dass sich ungefähr acht Jahre später die gleiche Produktion in Österreich wesentlich besser verkaufen ließ.

Wenn auch Robert Carsens *Semele* sicherlich zu der erfolgreichsten Produktion der letzten Zeit gehört, und sogar fast 14 Jahre nach der Erstaufführung Jörg Königsdorf in der Zeitschrift *Opernwelt* Carsens Inszenierung als einen der „Glücksfälle[...] der Händel-Regie“³³³ bezeichnet, so sollen neben der exzellenten Inszenierung auch die oben erwähnten Erfolgsfaktoren wie historisch informierte musikalische Aufführungspraxis sowie eine dementsprechende Starbesetzung mitbedacht werden. Dennoch machte nicht zuletzt die szenische Umsetzung dieses Werk, das zum einen lange in Vergessenheit geraten war und zudem auch kein Liebling des Konzertrepertoires gewesen war, zu einem erfolgreichen und bekannten Musiktheaterwerk der letzten Jahre. Die Tatsache, dass *Semele* zu den meistaufgeführten Barockwerken an Opernhäusern zählt³³⁴ bestätigt sicherlich, dass sich dieses Oratorium offenbar besser szenisch aufführen lässt als konzertant. Es ließe sich meiner Ansicht nach sogar durchaus sagen, dass das Werk in seinen Eigenheiten viel eher erfasst wird, wenn es szenisch zur Aufführung gelangt.

Im Falle von Carsens Inszenierung wird das Werk an sich in seinen oratorienspezifischen Eigenheiten, wie oben beschrieben, ernst genommen und zahlreiche

³³⁰ Wagner, Renate: Liebling der Götter. Händels „Semele“ am Theater an der Wien: Jubel für Cecilia Bartoli viel Beifall auch für die Inszenierung und die Instrumentalisten. In: Neues Volksblatt, 17.09.2010.

³³¹ Weber, Derek: Ein Oratorium mit Humor und Tiefgang. Theater an der Wien: Saisonstart mit Bartoli in Händels „Semele“. In: Salzburger Nachrichten, 17.09.2010.

³³² Roschitz, Karlheinz: „La Bartoli“ im Koloraturenrausch. Theater an der Wien: Saisonöffnung mit Händels „Semele“ in Carsens Regie. In: Kronen Zeitung, 17.09.2010.

³³³ Königsdorf, Jörg: Sogkraft, Süffiges und Seichtes. Was bringen die neuen CDs und DVDs des Händel-Jahres?. In: Opernwelt. Heft 4, Jg. 50 (2009), S. 12.

³³⁴ Vgl.: Frey, Ulrich: Was wird gespielt? Eine Bestandsaufnahme. In: Schmid-Reiter, Isolde, Meyer, Dominique (Hg.): L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010. S. 25.

Intentionen Händels, wie beispielsweise Elemente der Komik, Gesellschaftskritik und Dramatik kommen für das heutige Publikum in dieser szenischen Aufführung wahrscheinlich besser zum Ausdruck, als in jeglicher konzertanten Umsetzung. In einer nahe am Stück orientierten Inszenierung, wie in der Umsetzung von Robert Carsen, scheint die Interpretation, wenngleich entgegen der historischen Aufführungspraxis, näher am Werk zu liegen. Dies mag womöglich auch die Kritiken zu derart großartigen Rezensionen bewogen haben.

VI. *THEODORA* – EIN DRAMA INNERER GEFÜHLSZUSTÄNDE IN THEATRALISCHER ÜBERSETZUNG

Im Unterschied zu *Semele* stellt sich bei *Theodora* nicht die Frage der Gattungszugehörigkeit. *Theodora* - von Händel selbst als „An Oratorio“³³⁵ bezeichnet - ist neben *Messiah* sein einziges Werk mit christlichem Inhalt und weist neben dem geistlichen Stoff auch sämtliche andere oratorische Merkmale wie Handlungsarmut und zahlreiche Chöre auf. Obwohl *Theodora* eindeutig der Gattung Oratorium zuzurechnen ist, fand bereits in den 1920er Jahren in Münster, wie bereits zuvor erwähnt, eine szenische Umsetzung dieses Werkes statt. Wenn auch die Anzahl der Inszenierungen dieses Oratoriums nicht sehr hoch ist, so besteht dennoch damals wie heute offensichtlich Interesse an der szenischen Umsetzung, obwohl es sich hierbei um ein Werk handelt, das auch konzertant nur äußerst selten aufgeführt wird. Doch auch in Österreich ist eine szenische Produktion dieser Oratorien-Rarität bisher zu vermerken. So wurde *Theodora* im Händel-Jubiläums-Jahr 2009 im Rahmen der Salzburger Sommerfestspiele auf den Spielplan gesetzt und in der Inszenierung von Christof Loy gezeigt. Loys Umgang mit den oratorienspezifischen Eigenheiten dieses Werkes gestaltet sich dabei sehr speziell, worauf ich später ausführlich eingehe. Dass es sich bei *Theodora* um ein Oratorium handelt, das sich schwer szenisch umsetzen lässt, resultiert insbesondere aus den strukturellen und dramaturgischen Besonderheiten des Werkes, die ich nun näher erläutere.

VI.1. Ein Werk „zwischen weltlich und geistlich“

Händels aus eigener Sicht als Lieblingsoratorium³³⁶ bezeichnetes Werk, handelt vom Kampf der Heiden gegen Christen im alten Rom sowie von der Geschichte zweier sich liebender, tugendhafter Menschen, die letztlich den Märtyrertod erleiden. *Theodora* liegt ein geistlicher, sogar christlicher Stoff zugrunde, das Libretto erläutert aber in erster Linie die Gefühlszustände und Empfindungen der Personen, welche in dieser schwierigen Konstellation gefangen sind, insbesondere vom Liebespaar Didymus und Theodora. Dabei bewegt sich dieses Oratorium zwischen weltlicher und geistlicher Thematik. Es lässt sich sogar sagen, dass die beiden thematisierten unterschiedlichen Glaubensgruppen gleichsam den Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Thematik dieses Stücks ausdrücken.

³³⁵ Dean (1990), S. 575.

³³⁶ Vgl.: Dean (1990), S. 559.

So steht die „lustvoll interpretierte Körperlichkeit der Römer [...] bis hin zu Prostitution und Vergewaltigung“³³⁷ für die weltliche Thematik, während die „reine Liebe“ zwischen Theodora und Didymus die geistliche beziehungsweise spirituelle Ebene darstellt.

Neben der Schwankung zwischen weltlicher und geistlicher Thematik ist in Hinblick auf die Struktur des Werkes zu erwähnen, dass trotz bestehender Handlung und klar definierter Charaktere das Werk vielmehr lyrisch³³⁸ als dramatisch ist, was sich weniger aus der Geschichte ergibt, sondern vielmehr aus der speziellen Gestaltung durch Händel, der sich verstärkt auf die Ausdeutung der Seelenzustände der Charaktere beschränkt und somit den Fortgang der Handlung in den Hintergrund treten lässt. Im Unterschied zu *Semele* handelt es sich bei *Theodora* um ein weniger opernhafes, sondern um ein vielmehr philosophisches³³⁹ Oratorium. Inwiefern sich vorantreibende Handlungslinien und Momente des Stillstands ergänzen, beziehungsweise diese in Kontrast stehen, lässt sich anhand genauerer Betrachtung des Librettos erkennen.

VI.1.1. Libretto

Das Libretto zu Händels *Theodora* stammt von Thomas Morell, der es nach der Vorlage von Robert Boyles Werk *The Martyrdom of Theodora and Didymus* verfasste.³⁴⁰ Die „Märtyrer-Legende aus der Zeit Diokletians“³⁴¹ ist in drei Teile gegliedert. Dabei steht die Handlung um die Christin Theodora und Didymus, der Theodora liebt und inzwischen heimlich zum Christentum übergegangen ist, im Mittelpunkt. Der wesentliche Konflikt für Didymus ergibt sich daher einerseits aus dem Konflikt zwischen den beiden Glaubensgruppen, sowie aus der Entscheidung zwischen Gehorsam und Liebe, da Didymus entgegen der Befehle des Statthalters Valens handeln muss, wenn er seine geliebte Theodora retten möchte.

Die Tragödie beginnt damit, dass Theodora dem Befehl Valens nicht nachgibt und den „heidnischen Opfer- und Götterdiensten fernbleiben“³⁴² will. Theodora wird infolge

³³⁷ Jonigk, Thomas: Sieben Exkurse zur Leibes- und Liebesthematik in Händels *Theodora*. In: Händel, Georg Friedrich: *Theodora*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 53.

³³⁸ Vgl.: Smith, Ruth: Händels *Theodora* – ein einzigartiges Werk. In: Händel, Georg Friedrich: *Theodora*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 42.

³³⁹ Vgl.: Geyer, Helen: Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. (= *Das Händel-Handbuch*. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 53.

³⁴⁰ Vgl.: Leopold (2000), S. 289.

³⁴¹ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 465.

³⁴² Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 466.

ihrer Verweigerung gefangen genommen um als Lustobjekt den Soldaten ausgeliefert zu werden. Im zweiten Teil gelingt es Didymus, ins Gefängnis einzudringen und mit Theodora die Kleider zu tauschen; um ihr eine unerkannte Flucht zu ermöglichen. Als Didymus sich im dritten Akt vor Gericht befindet, stellt sich Theodora freiwillig, und beide werden von Valens zum Tode verurteilt. Im Unterschied zu *Semele* gibt es hier kein lieto fine, sondern das Werk endet tragisch mit dem Tod von Didymus und Theodora. Dabei hat Händel aber die ursprünglich von Morell für den Schluss vorgesehene Textpassage, nämlich die Berichterstattung der Hinrichtung von Theodora und Didymus, nicht vertont, obwohl diese als eine hoffungsvolle Botschaft und als Aufruf für das Christentum verstanden war.³⁴³ Händel ließ das Oratorium stattdessen tragisch in einem g-moll Chor enden.

Unterschiedliche tiefgründige, philosophische Fragen werden in *Theodora* nebeneinander aufgeworfen. Wie bereits oben erwähnt, finden sich sowohl weltliche als auch geistliche Themen, die dieses Werk äußerst komplex und vielschichtig werden lassen. So ist der „Konflikt zwischen Gesetz beziehungsweise den Bedingungen und Gültigkeiten existierender Gesetze und menschlicher Einsicht“³⁴⁴ auf politischer Ebene genauso wie auf moralischer Ebene als Hauptthematik zu erkennen. Darüber hinaus werden Werte wie Tugend, Treue, Moral, Macht und Freiheit³⁴⁵ abgehandelt. Es sind aktuelle Themen, die auch dem Regisseur als Ausgangspunkt für eine heutige szenische Auseinandersetzung mit diesem Stück gegolten haben. Inhaltlich mag dieses Oratorium für eine szenische Umsetzung daher zunächst geeignet erscheinen, was sich jedoch bei näherer Betrachtung des Librettos als unrichtig erweist. Während in Opern jene Themen anhand konkreter tragischer bis romantischer Liebesbeziehungen zweier Menschen entfaltet werden könnten, lässt Händel derartige Handlungen in den Hintergrund treten und die zwischenmenschlichen Beziehungen unklar verschwimmen, zugunsten der Thematisierung allgemeingültiger Werte. So ist die Liebesbeziehung zwischen Didymus und Theodora zwar indirekt thematisiert, doch ist sie in keiner Szene konkretisiert oder für das Publikum eindeutig erfassbar, sondern ließe sich ebenso als eine Art christlicher, opferbereiter Nächstenliebe deuten. So vertritt Ruth Smith beispielsweise die Ansicht, dass es überhaupt keine Liebesbeziehung gäbe, da „Theodora [...] für Didymus nur christliche Liebe und

³⁴³ Vgl.: Smith, Ruth: Händels *Theodora* – ein einzigartiges Werk. In: Händel, Georg Friedrich: *Theodora*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 40.

³⁴⁴ Geyer, Helen: *Theodora* (HWV 68). In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. (= *Das Händel-Handbuch*. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 461.

³⁴⁵ Vgl.: Smith (2009), S. 41.

Dankbarkeit³⁴⁶ empfinde. Auch Helen Geyer merkt an, dass sich von Theodora „keine auffallend liebesgetränkte Zuneigung zu Didymus“³⁴⁷ erkennen lässt. Die offensichtliche Zurückdrängung der Liebeshandlung nimmt dabei dem Stück einiges an Bühnenwirksamkeit. Was in einer Oper wahrscheinlich als Haupthandlung ausgestaltet wäre, wird in diesem Oratorium zur Hintergrundinformation. Die tatsächliche Form von Liebe spielt in Händels Oratorium keine vorrangige Rolle. Letztendlich steht im Vordergrund nicht eine Liebestragödie³⁴⁸ wie etwa bei Romeo und Julia, sondern der im christlichen Glauben verankerte Märtyrertod, resultierend aus diversen Konflikten, die zwar thematisiert, aber nicht konkret abgehandelt werden.

Motive der körperlichen Liebe werden zudem in diesem Oratorium in Verbindung mit den Forderungen des heidnischen Statthalters Valens gesetzt, und sind somit in negativem Sinne thematisiert. Daher wird die Wahrscheinlichkeit, dass zwischen Theodora und Didymus auch eine geschlechtliche Liebe besteht, umso geringer. Doch damit eröffnet sich eine weitere Schwierigkeit in Bezug auf die szenische Umsetzung. Wie lässt sich die Liebesbeziehung zwischen Didymus und Theodora unter Verzicht auf jegliche körperliche Annäherung der beiden szenisch verdeutlichen? Zudem enthält das Werk keine einzige Liebesarie, da Theodoras Arien lediglich die Liebe als göttliche Allmacht thematisieren. Nicht Didymus gelten ihre Ausschweifungen über Liebe, denn sie erklärt die Kraft der Liebe als eine christliche Botschaft. Auch das Duett von Didymus und Theodora am Ende des III. Aktes ist nicht als Liebesduett zu deuten, sondern als Lobgesang auf das Vertrauen in die letztendliche Belohnung ihres „reinen“ und tugendhaften, sowie christlichen Handelns.³⁴⁹

Das Problem einer szenischen Umsetzung von *Theodora* ergibt sich in Hinblick auf das Libretto vor allem aus der „inneren Dramatik“³⁵⁰ des Werkes. So steht in *Theodora* auch keinesfalls „die Lösung eines Problems durch den Helden im Vordergrund, sondern der Umgang der Figuren mit einem moralischen Dilemma“³⁵¹ - in diesem Fall Didymus‘ und Theodoras Überwindung der Unterdrückung durch Valens mit dem Märtyrertod – oder, anders ausgedrückt, die Erlösung der Qualen und Leiden aus dem christlichen Glauben heraus. Im Vordergrund der Geschichte steht also nicht ein Liebespaar, dessen

³⁴⁶ Smith (2009), S. 42.

³⁴⁷ Geyer (2010), S. 458.

³⁴⁸ Vgl.: Geyer (2010), S. 461.

³⁴⁹ Vgl.: „Objects pure of pure desire“, III. Teil, 6. Szene.

³⁵⁰ Geyer, Helen: Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 53.

³⁵¹ Sandmeier (2010), S. 35.

konkretes Schicksal abgehandelt wird, sondern die Thematisierung allgemeingültiger moralischer Werte und Inhalte, fassbar gemacht durch die Ereignisse, die Theodora und Didymus erfahren.

VI.1.2. Strukturelle Besonderheiten in *Theodora*

Die oben beschriebene Zurückdrängung der äußeren Handlungssequenzen³⁵² hinter die großen Grundsatzfragen, die in diesem Werk aufgeworfen werden, äußert sich auch in der strukturellen Gestaltung dieses Oratoriums.

Generell basiert dieses Werk auf einem Handlungsstrang, der zu Beginn durch den Konflikt, dass sich Theodora als Christin gegen die Befehle Valens' auflehnt und sich auch Didymus als Christ auf die Seite seiner Liebe³⁵³ stellt, entfacht wird. Diese Situation wird im Laufe der gesamten Handlung schließlich in einer sich steigernden „Finalspannung“³⁵⁴ fortgeführt, wobei sich die Steigerung auf die Frage über den Ausgang der Situation der Gefangenen zuspitzt. Doch im Unterschied zu dem – in der opera seria üblichen - *lieto fine*, findet die Geschichte ein tragisches Ende. Wenngleich zunächst auch bei *Theodora*, aufgrund eines sich logisch fortspinnenden Handlungsstranges³⁵⁵ die Vermutung eines dramatischen und daher zur szenischen Umsetzung geeigneten Werkes besteht, lässt sich dies durch genauere Betrachtung der jeweiligen Szenen teils widerlegen.

So finden im Unterschied zu einem opernhafte und dramatischen Oratorium wie *Semele*, in *Theodora* noch seltener bühnenwirksame, handlungsreiche Situationen statt. Szenen, in denen sich dramatische Situationen ereignen, beschränken sich auf die Verhaftung von Theodora durch Septimius im ersten Teil, die Kleidertauschszene im zweiten Teil und die anschließende Abschiedsszene sowie die Flucht Theodoras aus dem Gefängnis. Schließlich zählen das gerichtliche Verhör von Didymus, das durch die Selbstausslieferung Theodoras im dritten Teil unterbrochen wird sowie die letztliche Verurteilung beider zum Tod zu den handlungsreichen Vorgängen, die sich für szenische Realisationen eignen.

³⁵² Anm.: Aufgrund der mehrdeutigen Bedeutungsweise des Begriffes *Handlung* lehne ich mich hier an die Definition von Manfred Pfister an. Vgl.: Pfister (2001), S. 268ff.

³⁵³ Anm.: Hierbei ist, wie oben erwähnt, unklar ob Theodora und Didymus als Liebespaar im geschlechtsgemeinschaftlichen Sinne zu deuten sind.

³⁵⁴ Pfister (2001), S. 147.

³⁵⁵ Anm.: Es lassen sich keine zusätzlichen Nebenhandlungen ausmachen, da sich auch die übrigen Figuren in die Haupthandlung als treibende Kräfte einfügen.

Weitere bühnenwirksame Momente werden jedoch lediglich durch Berichterstattung ersetzt. Ein Beispiel dafür ist die Gefangennahme von Didymus nach dessen Kleidertausch mit Theodora, welche durch einen Botenbericht im dritten Teil³⁵⁶ ersetzt wird. Ebenso findet die Hinrichtung der beiden nicht auf der Bühne statt, sondern wird in der letzten Szene von Irene lediglich berichtet.³⁵⁷

Insgesamt weist *Theodora* eine lyrisch-dramatische Struktur³⁵⁸ auf, da die Figuren in ihren Arien hauptsächlich ihre Hoffnung über die Zukunft ausdrücken und nicht ihren gegenwärtigen Zustand beschreiben.³⁵⁹ So klagt beispielsweise Theodora in ihrer Arie „Angels, ever bright and fair“³⁶⁰ nicht über die gegenwärtige Gefangennahme, sondern beschreibt ihre vor ihrem inneren Auge visualisierte künftige Rettung durch Engel. Ebenso beschreibt Didymus in seiner letzten Arie „Streams of pleasure ever flowing“³⁶¹ bereits den Zustand des kommenden Paradieses, anstatt über das gegenwärtige Todesurteil zu klagen. Auffällig ist darüber hinaus, dass es in den Arien - vor allem in den Arien Theodoras - zumeist nicht um deren eigene Gefühlszustände geht, sondern um allgemein gültige, christliche Werte wie Tugend, Moral oder Freiheit. Diese angestrebten Ideale werden in bestimmten Situationen wie christliche Rettungsanker propagiert. So zum Beispiel in Didymus' Arie „Deeds of kindness to display“³⁶² im zweiten Teil, die ähnlich einem Gebet anmutet und weniger seinen eigenen Worten entsprungen ist, als vielmehr eine christliche Wertvorstellung zu sein scheint, derer sich Didymus zu fügen bereit ist. Diese retardierenden, philosophisch anmutenden Momente sind es letztlich, die den dramatischen Fortgang der Handlung zu stoppen scheinen und die sich, vor allem in Hinblick auf szenische Umsetzungen, als besonders problematisch erweisen, insbesondere daher, dass es sich zumeist nicht um die eigenen Gefühlszustände der Figuren handelt. Diese zahlreichen einer moralischen Metaebene entsprungen zu sein scheinenden Momente philosophischen Charakters sind jedoch in eine, in sich klar gegliederte, und gut aufgebaute Handlung eingebettet, wodurch sich diese Art Mischform dramatischen und lyrischen Werkcharakters ergibt.

Der dramaturgische Aufbau des Werkes ist auch musikalisch unterstrichen, und die dramatische Komposition daher dementsprechend klar strukturiert. So liegt der tragischen

³⁵⁶ Vgl.: „Undaunted in the court stands Didymus“, III. Teil, 3. Szene

³⁵⁷ Vgl.: „Ere this, their doom is past and they are gone“, III. Teil, 7. Szene.

³⁵⁸ Vgl.: Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 47.

³⁵⁹ Vgl.: Smith (2009), S. 42.

³⁶⁰ Vgl.: I. Teil, 5. Szene.

³⁶¹ Vgl.: III. Teil, 6. Szene.

³⁶² Vgl.: II. Teil, 3. Szene.

Märtyrergeschichte die Grundtonart g-moll zugrunde, mit der Händel das Werk sowohl beginnt als auch abschließt³⁶³. Interessanterweise steht auch das ursprünglich bereits für die Aufführung bestimmte, eingefügte Orgelkonzert³⁶⁴ in g-moll. Der generell traurige und getragene musikalische Grundcharakter von *Theodora* entspricht der christlichen Glaubensvorstellung, wie sie in diesem Werk dargestellt wird, steht aber beispielsweise in Kontrast zur eher pathetisch wirkenden Komposition des *Messiah*, dem zweiten Werk, dem ebenfalls eine christliche Thematik zugrunde liegt. In *Theodora* scheint die Konzentration auf das große Leid, das für die Protagonisten aufgrund ihres christlichen Glaubens entsteht, den musikalischen Grundcharakter zu erwirken und die Komposition in eine negative Grundstimmung zu färben. Letztlich spiegelt Händels Musik den tristen Inhalt sowie den tragischen Ausgang der Geschichte wider.

Ob, oder inwiefern sich die spezielle, lyrisch-dramatische Struktur für eine szenische Umsetzung eignet, oder wie beispielsweise Christof Loy mit den strukturellen Gegebenheiten dieses Werkes in seiner Inszenierung umging, werde ich später erläutern.

VI.1.3. Die Bedeutung des Chores in *Theodora*

Der Chor ist auch in *Theodora*, wie in *Semele*, in unterschiedliche Personengruppen geteilt. Zum einen stellt er die Gruppe der heidnischen Römer, zum anderen die der unterdrückten Christen dar, womit sich dieser in der interessanten, gespaltenen Rolle zwischen Täter und Opfer³⁶⁵ befindet. Dabei wechselt der Chor nicht wie in *Semele* aktweise, sondern auch innerhalb der einzelnen Teile zwischen diesen beiden Rollen, wobei die Gewichtung quantitativ gleichwertig verteilt ist. Im ersten Teil finden sich zwei Heidenchor-Nummern und drei Christenchor-Nummern, im zweiten Teil zwei Heiden- und eine Christenchornummer und im dritten Teil eine Heidenchornummer und der Schlusschor der Christen „O Love Divine“³⁶⁶.

Wesentlich ist, dass auch in *Theodora* dem Chor neben der kommentierenden oder beschreibenden, auch konkret handelnde Funktion zukommt. Der Chor greift also in die Handlung ein und bestimmt diese mit, anstatt lediglich in Distanz zu verbleiben.³⁶⁷ Als Beispiel für einen in die Handlung aktiv eingreifenden Chor kann die Chornummer der

³⁶³ Vgl.: Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 470ff.

³⁶⁴ Anm.: Es handelt sich hierbei um das Konzert für Orgel und Orchester in g-Moll, op. 7 Nr. 5 HWV 310.

³⁶⁵ Vgl.: Leopold (2000), S. 290.

³⁶⁶ Vg.: III. Teil, 7. Szene.

³⁶⁷ Vgl.: Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 478.

Heiden „Venus laughing from the skies“³⁶⁸ genannt werden, wo diese auf Valens‘ Befehl, Theodora zu vergewaltigen, reagieren und sich zur Tat bereit erklären. Als rein kommentierende Personengruppe tritt der Chor der Heiden in „How strange their ends“³⁶⁹ in Erscheinung, als diese, zwar erkennbar als spielinterne Figuren, allerdings ohne die Handlung aktiv voranzutreiben, Didymus‘ und Theodoras Verhalten bei der Verurteilung, beschreiben. Neben den kommentierenden oder aktiv in die Handlung eingreifenden Chören sind auch jene Chornummern zu erwähnen, in denen wesentliche, für das Verständnis der Handlung notwendige Informationsvergabe stattfindet, wie bereits im Eingangschor der Heiden „For ever thus stand fix’d“³⁷⁰ im ersten Teil. Hier wird die Ausgangssituation des Beschlusses von Valens sowie der daraus resultierende Konflikt für die Christen vom heidnischen Volk erläutert sowie das tragische Schicksal von Theodora bereits prophezeit.³⁷¹ Durch die Betonung der Bestrafung von allen, die Widerstand leisten würden, wird die konfliktreiche Geschichte in Gang gebracht, wobei zunächst der Chor die Position des Feindes angenommen hat. Einen wesentlichen Impuls zur Fortspinnung der dramatischen Handlung gibt auch der Chor der Christen in „Go, gen’rous, pious youth“³⁷² am Ende des ersten Teils, als er Didymus in seiner Rettungsaktion bestärkt und ihn fortschickt. Auch hier – ähnlich wie beim Chor der Heiden zu Beginn – fungiert der Chor als handelnde Personengruppe und gleichzeitig als moralisierende, kommentierende Menge, die an dieser Stelle Didymus‘ Tod in Form der Erlösung durch ewige Ruhe³⁷³ vorhersieht. Die Chöre stellen hier sowohl handelnde Personengruppen, das heißt „spielinterne Figuren“³⁷⁴ dar, die allerdings nicht nur durch aktive Handlungen, sondern auch durch Kommentierung oder Berichterstattung einerseits das Geschehen in epischem Sinne erläutern, und andererseits wichtige Impulse zum Voranschreiten der dramatischen Handlung geben.

Neben Chören, die zusätzlich zu kommentativer Funktion auch aktiv in die Handlung einbezogen sind, weist *Theodora* Chornummern auf, in denen der Chor nicht in die Handlung eingreift, sondern lediglich reflexive Momente gestaltet. Beispielsweise verkündet der Chor der Christen in „He saw the lovely youth“³⁷⁵ am Ende des zweiten

³⁶⁸ Vgl.: II. Teil, 1. Szene.

³⁶⁹ Vgl.: III. Teil, 5. Szene.

³⁷⁰ Vgl.: I. Teil, 1. Szene.

³⁷¹ Anm.: Hierzu ist zu bemerken, dass auch die Tonart g-moll, mit der die Komposition beginnt und endet, diese Prophezeiung beziehungsweise Vorwegnahme des tragischen Endes ebenso unterstreicht.

³⁷² Vgl.: I. Teil, 7. Szene.

³⁷³ Vgl.: „In glory, peace and rest“, I. Akt, 7. Szene.

³⁷⁴ Pfister (2001), S. 112ff.

³⁷⁵ Vgl.: II. Teil, 6. Szene.

Teils den Glauben an die Auferstehung von den Toten. Wenn auch die Zuordnung zur Funktion der beschreibenden oder kommentierenden Chöre nahe liegt, so ist dies insofern nicht richtig, als dass es sich in diesem Fall um ein erzähltes Gleichnis handelt, das zwar indirekt auf das Geschehen Bezug nimmt, aber generell außerhalb der konkreten dramatischen Handlung liegt. Gleichsam wie ein spielexternes Figurenkollektiv³⁷⁶ verkünden die Christen an dieser Stelle eine dem christlichen Glauben entsprungene Botschaft, die zwar in Bezug zu Didymus' Handeln steht, aber nicht direkt der dramatischen Handlung entspringt, sondern als auktoriales, reflexives Moment des Stillstands zu beschreiben ist. Ebenso stellt der Schlusschor der Christen „O love divine“³⁷⁷ einen Sonderfall dar. In Reaktion auf Iris' Nachricht des Todes von Didymus und Theodora nehmen die Christen hier keinesfalls direkt Bezug auf den Tod der beiden, sondern stimmen stattdessen in eine Art Glaubensbekenntnis über den Sieg der Liebe über den Tod ein. Den Glauben an das paradiesische Ende vermittelnd, und die Verankerung in ihrem christlichen Glauben verdeutlichend, lässt diese Chornummer das Ende weitgehend offen. So wird dem Publikum nicht eine abschließende Moral, bezugnehmend auf die vorausgegangene Geschichte, wie beispielsweise in *Semele* verkündet, sondern der christliche Erlösungsgedanke als Schlussequenz angefügt. Damit bleibt letztlich das Dramenende - ob die Christen trotz ihres hoffnungsvollen Glaubens getötet oder letztendlich gerettet, beziehungsweise erlöst werden - offen. Demnach bleibt es dem Publikum überlassen, einen hoffnungsvollen oder hoffnungslosen Ausgang in dem Schluss des Werkes zu sehen.³⁷⁸

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass das Element des Chores in *Theodora* einen unverzichtbaren Teil des gesamten Werkes darstellt. Sowohl als spielexterne als auch zumeist spielinterne Figurengruppe, die entweder kommentierend oder handelnd in die dramatische Struktur des Werkes eingebunden ist, kommen dem Chor zahlreiche unterschiedliche und dabei wesentliche Funktionen zu. Dabei stehen die Chornummern in ausgewogenem Verhältnis zu den Rezitativen und Arien und keinesfalls in einem Übermaß³⁷⁹, wie dies in einem sogenannten Choratorium wie *Messiah* der Fall ist. Im Hinblick auf die Überlegung von szenischen Umsetzungen dieses Werkes muss erwähnt sein, dass aufgrund der teils in die Handlung eingreifenden Funktion die Möglichkeit,

³⁷⁶ Vgl.: Pfister (2001), S 110.

³⁷⁷ Vgl.: III. Akt, 7. Szene.

³⁷⁸ Anm.: An dieser Stelle sei allerdings auf den traurigen g-moll Schluss von Händel hingewiesen.

³⁷⁹ Vgl.: Geyer, Helen: Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 53.

gleichzeitig aber auch die Pflicht für die regieführende Person besteht, den Chor in die szenische Aktion miteinzubeziehen. Wesentlich in Hinblick auf die dramaturgische Gestalt dieses zwischen philosophischer Reflexion und aktiver Handlung schwebenden Werkes ist dabei, dass gerade im Chor diese Art „Zweiweltenmodell“³⁸⁰ erkennbar ist.

VI.2. Zu Christof Loys *Theodora*-Produktion

Wie bereits oben erwähnt, handelt es sich bei *Theodora* um ein Oratorium, das weder im Konzertbetrieb häufig aufgeführt noch im Opernbereich gerne gespielt wird, und es darüber hinaus ein Werk ist, das sich aufgrund der oben beschriebenen lyrisch-dramatischen Struktur und des philosophischen Grundcharakters nicht eindeutig zur szenischen Umsetzung eignet. Umso interessanter scheint es, dass die *Salzburger Festspiele* im Händeljahr 2009 eine szenische Umsetzung von *Theodora* in der Inszenierung von Christof Loy ins Programm aufgenommen haben, und diese sogar als erste Premiere³⁸¹ zeigten. Sicherlich liegt der Grund dafür im Händel-Jubiläumsjahr 2009. Dass es sich jedoch dabei um ein derart unbekanntes Werk und noch dazu um ein Oratorium handelt, scheint zunächst verwunderlich, auch wenn immer wieder – jedoch selten – szenische Umsetzungen von *Theodora* im deutschsprachigen Raum stattgefunden haben.

Wenn ich zuvor von einem zunehmenden Erfolg von szenischen Händel-Oratorien in Österreich gesprochen habe, so stellt diese Produktion sicherlich einen besonderen Fall in Hinblick auf diese Vermutung dar. Denn gerade an Christof Loys Inszenierung von *Theodora* entzündeten sich in den Rezensionen erneut Diskussionen im Hinblick auf die Notwendigkeit von szenischen Umsetzungen derartiger Werke. Dem eindeutigen musikalischen Erfolg dieser Produktion steht eine deutlich erkennbare Uneinigkeit der Meinungen in Hinblick auf die szenische Umsetzung gegenüber, die sich alleine schon aus den grundsätzlichen Diskussionen um die Inszenierung der nicht-szenischen Gattung des Oratoriums ergaben. Daher ist für mich die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen der oben erläuterten Werkstruktur, der Dramaturgie und des Inhalts von *Theodora* und der konkreten szenischen Umsetzung ebendieses Werkes in all seinen strukturellen Eigenheiten durch Christof Loy besonders interessant. Auffällig ist dabei, dass es sich in diesem Fall keineswegs um eine Regie handelt, die das Werk nicht ernst zu nehmen

³⁸⁰ Vgl.: Geyer (2010), S. 53.

³⁸¹ Anm.: Bei der ersten Opernpremiere der Salzburger Sommerfestspiele handelt es sich um ein besonderes Ereignis, bei dem sämtliches Staraufgebot im Publikum vertreten ist und die Medien präsent sind.

scheint und es mit außergewöhnlichen Regieeinfällen zu überdecken und neu zu erfinden versucht. Vielmehr handelt es sich in der Inszenierung von Christof Loy um eine szenische Fassung, die die Struktur des Werkes belässt. Inwiefern dies geschieht, werde ich im Folgenden versuchen aufzuzeigen.

VI.2.1. Loys Regiekonzeption

Christof Loy, der sich im Zuge der Inszenierung von *Theodora* nicht das erste Mal mit einem Händel-Oratorium szenisch auseinandersetzte³⁸², ging es in dieser Regiearbeit keinesfalls schlichtweg um eine moderne Erzählweise der Geschichte von Theodora und Didymus, die gemeinsam den Tod erleiden, sondern er versuchte die Geschichte in ihrer tieferen Bedeutung zu erfassen und beschäftigte sich mit den zu Grunde liegenden philosophischen Grundsatzfragen. Dabei meint er selbst, dass er sich bereits aufgrund der oratorienspezifischen Eigenheiten mit diesem Werk anders als mit einer Oper beschäftigen müsse³⁸³. Er erklärt in diesem Zusammenhang, dass er sich aufgrund der wenigen szenischen Anlässe, die *Theodora* bietet, „einer szenischen Erzählform weitgehend zu verweigern“³⁸⁴ versucht hat. Die Vorgehensweise in Hinblick auf Personenregie und Rollenerarbeitung beschreibt er daher als „Erproben und Erfahren von Musik“³⁸⁵, die er eher als „Performance-Prozess“³⁸⁶ deklariert.

Christof Loy, dessen Regiestil sich generell durch „Konzentration, Reduktion und Präzision auf die entscheidenden Blicke, Gesten und Haltungen auszeichnet“³⁸⁷ hat diese Eigenschaften auch in *Theodora* zur Maxime gemacht. Dabei spielt in Loys Inszenierungen auch immer ein starker Drang nach choreographischer Bewegungsregie eine große Rolle, wie auch in dieser Produktion, worauf ich in Bezug auf den Umgang mit den Chören später noch genauer eingehe. Wichtig ist jedoch, dass Loy selbst betont, dass es ihm nicht um die illusionäre Darstellung oder Verkörperung jeweiliger bestimmter

³⁸² Anm.: Christof Loy inszenierte Händels *Saul* in München.

³⁸³ Vgl.: Jonigk, Thomas: Diesseits und Jenseits. Der Regisseur Christof Loy im Gespräch mit Thomas Jonigk. In: Händel, Georg Friedrich: *Theodora*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 21.

³⁸⁴ Jonigk (2009), S. 22.

³⁸⁵ Jonigk (2009), S. 22.

³⁸⁶ Jonigk (2009), S. 22.

³⁸⁷ Kalchschmid, Klaus: Konzentration, Reduktion, Präzision. Christof Loy und sein minutiöses Körpertheater. In: *Opernwelt*. Jahrbuch 2008, Jg. 49 (2008), S. 62.

Rollen gehe, sondern vielmehr im Brecht'schen Sinn um eine „Transparenz des szenischen Geschehens“³⁸⁸.

Christof Loy lässt daher die SängerInnen und ChoristInnen in unterschiedlichen Konstellationen auf der Bühne agieren, wodurch aussagekräftige, inhaltstransportierende Bilder entstehen. So symbolisiert unter anderem die unterschiedliche Anzahl der Personen auf der Bühne Intimität oder Öffentlichkeit. Beispielsweise findet die Gefängnisszene im zweiten Teil unter Ausschluss des Chores statt, während der Chor in so genannten öffentlichen Szenen wie der Kundmachung von Valens' Forderung im ersten Teil oder der Gerichtsszene im dritten Teil auf der Bühne präsent ist. Dabei sind nicht immer eindeutige Auf- oder Abtritte gegeben. Loy gestaltet vielmehr fließende Übergänge zwischen den Szenen, indem er auch während der einzelnen Situationen fast unbemerkt SolistInnen oder ChoristInnen auf- oder abtreten lässt, wie beispielsweise in Septimius' Arie „Descend kind pity, heav'nly guest“³⁸⁹ im ersten Teil, in dem die ChoristInnen teils mit Stühlen wieder auftreten und bereits die Ankunft der Christen in der folgenden Szene vorweg nehmen. Dabei lässt Loy aber auch hier keinen offensichtlichen Unterschied zwischen Christen und Heiden erkennen, genauso wenig wie er die SolistInnen nicht immer klar hervorzuheben scheint. So schleicht sich beispielsweise auch Valens teils unbemerkt unter die chorische Menge, um oft erst viel später tatsächlich in der Handlung als Statthalter erkennbar zu werden.

Durch dieses Verschwimmen der Szenenübergänge tritt dramaturgisch wie szenisch die eigentliche Haupthandlung in den Hintergrund, was der dramatischen Struktur und dem Wechsel zwischen handlungsreichen Situationen und rein reflexiven Momenten entspricht. Lediglich die Beziehung zwischen Theodora und Didymus wird szenisch wie optisch hervorgehoben, wobei die Liebesbeziehung zwischen den beiden sowohl im Text als auch in der Inszenierung, durch ledigliche Andeutung einer geschlechtsgemeinschaftlichen Beziehung - beispielsweise durch zarte Berührungen - angedeutet wird. So konstruiert Loy bewusst intime Situationen, wo Theodora und Didymus alleine auf der Bühne zurückbleiben, was die spezielle Verbindung zwischen den beiden hervorkehrt. Auch optisch sind Theodora und Didymus als zusammengehörendes Protagonistenpaar gekennzeichnet, insbesondere ab der Kleidertauschszene im zweiten Teil.

Im Stil der vagen Andeutungen oder performanceähnlichen Spielweise zeigt Christof Loy auch jene als bühnengeeignet geltenden Situationen, die ich zuvor als solche

³⁸⁸ Jonigk (2009), S. 22.

³⁸⁹ Vgl.: I. Akt, 2. Szene.

beschrieben habe. Einzige Ausnahme ist die Kleidertauschszene im zweiten Teil, die tatsächlich durch die konkrete Aktion in Szene gesetzt wurde. Diese stellt insofern eine Besonderheit dar, als Loy die übrigen handlungsreichen Situationen in abstrahierte, performanceartige Vorgänge übersetzt. So wird die Verhaftung von Theodora durch Septimius in der fünften Szene des ersten Teils von Loy, dem Text entsprechend, in eine körperliche Geste übertragen. Am Ende ihrer Arie „Angels, ever bright and fair“³⁹⁰ wird Theodora von Septimius auf Händen von der Bühne abgetragen. Dabei trägt Theodora, dem Inhalt gemäß, ein jungfräulich weißes Kleid.³⁹¹ Auch die Selbstausslieferung Theodoras am Ende der Oper findet szenisch wenig spektakulär, aber durch einfache, assoziative Momente inhaltlich klar verständlich statt: Theodora und Didymus setzen sich mit dem Rücken zum Publikum, im Unterschied zu den restlichen Figuren auf der Bühne, die in den Zuschauerraum blicken. Theodora und Didymus kehren der restlichen Welt nun tatsächlich „den Rücken zu“.

Konsequenterweise werden insgesamt weder Vergewaltigungsszenen, noch körperlich lustvolle, dem heidnischen Prinzip zuzuordnende Rauschzustände szenisch dargestellt. Loy übersetzt beispielsweise den Chor der Heiden „Venus loughing from the skies“³⁹² zu Beginn des zweiten Teils, indem der Chor als lauernde Menge die verstört wirkende, nunmehr in lustvolles Rot gekleidete Theodora wie ein Stück Fleisch oder eine Puppe packt und wieder von sich weg stößt. In keiner Szene jedoch verdeutlicht Loy die körperliche Lust, geschweige denn die hier gemeinte Vergewaltigung. Loy verbleibt konsequent in seiner choreographierten und lediglich andeutenden, assoziativen, szenischen Übersetzung des Inhalts.

Auch die unterschiedlichen Sessel-Positionen oder Sessel-Choreographien tragen zum Verständnis des Inhalts zusätzlich bei. Während zu Beginn lediglich links und rechts außen wenige Stühle platziert sind, werden im Laufe des Stückes von ChoristInnen und SolistInnen Stühle auf die Bühne getragen, formiert und wieder abgetragen. Dabei wirken diese Aktionen nicht immer exakt choreographiert, sondern teils willkürlich. Oft entstehen dabei äußerst aussagekräftige Formationen, wie beispielsweise die wenigen, umgefallenen Stühle im zweiten Teil, wenn sich Theodora bereits in Gefangenschaft befindet, oder die Sesselformation am Ende, die den Gerichtssaal andeutet. Auch die Unterscheidung Theodoras als Christin vom heidnischen Volk, unter der Führung des Statthalters Valens zu Beginn des ersten Teils, wird klar durch die Randposition der wenigen auf den

³⁹⁰ Vgl.: I. Akt, 5. Szene.

³⁹¹ Anm.: Vergleiche hierzu „Clad in robes of virgin white“, I. Akt, 5. Szene.

³⁹² Vgl.: II. Akt, 1. Szene.

Bühnenseiten platzierten Stühle verdeutlicht. So sitzt Theodora bereits zu Beginn auch räumlich im Abseits. Zusätzlich wird die christliche Haltung Theodoras dadurch suggeriert, dass Theodora zu Beginn in einem kirchlichen Raum brav auf ihrem Stuhl sitzend einen Kontrast zur Menge bildet, die sich offensichtlich amüsiert.

Christof Loys szenisches Verfahren, mit Hilfe von Bewegungsregie, der Anordnung von Figuren im Raum, von Tempo und Stillstand und der Kreation von assoziativen Momenten lässt genügend Freiraum zum Nachdenken und zur individuellen Beschäftigung mit dem Inhalt dieses Oratoriums. Keinesfalls versucht Loy in konkreter szenischer Umsetzung den Handlungsablauf auf der Bühne zu verwirklichen. Dabei ist mir wichtig zu erwähnen, dass Loy sich auffallend strikt an den handlungsarmen, aber hoch philosophischen Inhalt sowie die oratorische Struktur des Werkes hält. Im Sinne der dramatischen Komposition Händels als hörbarem Drama ließe sich sagen, dass Loy nicht vorrangig den Text, sondern die hochdramatische Musik inszeniert, beziehungsweise realisiert.

So lässt sich anhand dieser szenischen Umsetzung von *Theodora* sicherlich die Meinung Manuel Brugs über Loy als Regisseur von Barockwerken bejahen, indem dieser meint, Loy lege sich in der Inszenierung dieser alten Werke nicht auf eine bestimmte Regietradition fest, sondern entwickle seine Konzepte immer unterschiedlich aus dem jeweiligen szenischen Kontext heraus.³⁹³ Dies stimmt, bezogen auf die *Theodora*-Inszenierung, umso mehr, als Loy das Oratorium in seiner nicht-szenischen Form, das dennoch mit dramatischen und bühnengeeigneten Inhalten ausgestattet ist, in seiner Werkstruktur äußerst ernst nimmt.

VI.2.2. Bühne / Kostüme / Licht

Loys oben erwähnter Inszenierungsstil, der sich den jeweiligen Strukturen der Werke anzupassen scheint und in diesem Fall die eigentlich nicht-szenische Gattung szenisch umsetzt, spiegelt sich auch in den optischen Gegebenheiten wie Bühnenbild, Kostüme und Licht wider. So verwundert es auch nicht, dass sich in Hinblick auf die Bühnengestaltung von *Theodora* eine Ähnlichkeit mit Loys Münchner *Saul* erkennen lässt, die nicht unerwähnt bleiben kann. So deutete der anfangs weiße Raum mit einer Orgelempore und

³⁹³ Vgl.: Brug (2006), S. 147.

Stühlen auch im *Saul* bereits visuell „auf den kirchlichen Charakter dieses Oratoriums“³⁹⁴ hin, oder deutete zumindest an, dass dieses Oratorium gemeinhin als sakrales Werk verstanden werde. Annette Kurz schuf für Loys Salzburger *Theodora* ebenfalls einen kirchenähnlichen Raum, in dessen Hintergrund eine monumentale, halb verhängte Orgel prangt. Auch die zwei messingfarbenen Deckenluster, sowie die schlichten, hellen Holzstühle rufen Assoziationen mit Kirchenräumen und dem sakralen Inhalt des Werkes hervor. Dabei stellt dieser Bühnenraum ein Einheitsbühnenbild dar, das in der fast vier Stunden dauernden Vorstellung kaum Wandlungsmöglichkeit zulässt. Lediglich die Stühle werden von Chor und SolistInnen zu verschiedenen Formationen verschoben, von der Bühne abgetragen oder wieder zurückgebracht, wodurch räumlich Dynamik entsteht. Generell bietet dieser äußerst schlichte Bühnenraum allerdings wenig Möglichkeiten für eine abwechslungsreiche, szenische Umsetzung, sondern unterstützt eher den statischen Charakter des Oratoriums. Zusätzlich erzeugt Annette Kurz‘ Bühnenraum auch optisch eine Anspielung auf den konzertanten Charakter dieses Werkes. Neben der Andeutung eines Kirchenraums wirkt auch die Ausnutzung des gesamten Bühnenraums des großen Festspielhauses, welche dem Publikum eine Sicht bis auf die Brandschutzwände geboten hat, dem Eindruck einer opernmäßig realisierten Inszenierung entgegen. Der Blick auf die nackten Wände des sonstigen *off stage*-Bereiches, der bei szenischen Aufführungen für das Publikum nicht sichtbar ist, erzeugt Assoziationen mit konzertanten Aufführungen, die nicht zuletzt durch die Kostüme unterstrichen werden.

Ursula Renzenbrink kleidet den gesamten Chor, sowie alle SolistInnen mit Ausnahme von *Theodora* einheitlich in schwarze Anzüge, beziehungsweise schlichte schwarze Kleider. Lediglich die Protagonistin tritt anfangs in einem weißen Kleid auf und trägt ab dem zweiten Teil ein rotes Kleid, das sie bekanntlich in der Gefängnissszene gegen *Didymus*‘ Anzug tauscht. Die Wahl der Farben Weiß und Rot von *Theodoras* Kleid stehen dabei in Relation zum Libretto. Zunächst tritt *Theodora* als fromme, tugendhafte, jungfräuliche Gestalt in reinem Weiß gekleidet auf, entsprechend der Textpassage „Clad in robes of virgin white“³⁹⁵ im ersten Teil. Das rote Kleid suggeriert hingegen das Gegenteil zur jungfräulichen Reinheit, und somit die sexuelle Triebhaftigkeit, körperliche Liebe, Lust, sowie die Macht, die von den Heiden ausgeht. Zusätzlich erscheint *Theodora*, die sich nun farblich eindeutig vom Rest der Figuren abhebt, gleichsam als „rotes Tuch“, ist sie doch auch den Heiden, allen voran *Valens*, als Feindin gegenübergestellt. Weitere

³⁹⁴ Brug, Manuel: *Opernregisseure heute*. Mit ausführlichem Lexikonteil. Deutschland: Henschel Verlag, 2006. S. 143.

³⁹⁵ Vgl.: I. Teil, 5. Szene.

Assoziationen bezüglich des roten Kleides ergeben sich ab dem Kleidertausch mit Didymus. So werden Konnotationen mit dem Blut Christi hervorgerufen, im Anblick des im roten Kleid gehüllten Didymus', der sich für Theodora opfert, beziehungsweise ließe sich auch sagen, dass Didymus im wahrsten Sinne des Wortes die Last Theodoras an sich nehmen wollte. Abgesehen von Theodoras Kleid, das zahlreiche Assoziationsmöglichkeiten eröffnet, wirken die Kostüme insgesamt jedoch wenig aussagekräftig und bringen – bis auf die Assoziation mit einer konzertanten Aufführung – kaum Konnotationen ins Spiel.

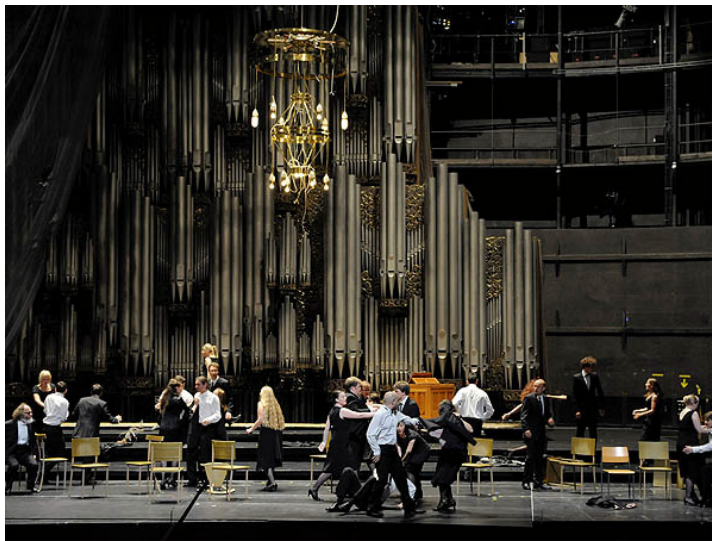


Abbildung 4: *Theodora*. Bühnenbild mit überdimensionaler Orgel im Hintergrund.³⁹⁶

Ebenso wie das Bühnenbild und die Kostüme ist auch das Lichtdesign von Stefan Bolliger sehr schlicht und unspektakulär gestaltet. Das düstere Einheitsbühnenbild und die schwarzen Kostüme werden zumeist in ebenso düsteres Licht getaucht. Zwischenzeitliche, plötzliche Erhellungen, als würde jemand für kurze Zeit den Lichtschalter anmachen, finden – selten - im auffälligen Situationswechsel statt. Einzig der Einsatz von *follow spots*, gerichtet auf bestimmte Figuren, die sich so vom Dunkel des restlichen Bühnenraumes abheben, ist ein auffälliges und dabei durchaus inhaltsreiches Gestaltungselement. So befindet sich beispielsweise Irene in der vierten Szene des zweiten Teils, in der sie laut Libretto alleine mit der Gruppe der Christen ist - in Loys Inszenierung aber räumlich gesehen neben Theodora und Didymus steht - in einem singulären Lichtkegel. Die inhaltlich vorgesehene räumliche Trennung von Irene und Theodora und

³⁹⁶ Foto entnommen aus: <http://rossignols.wordpress.com/2009/07/26/festspielsommer-die-karawane-zieht-weiter/>. Zugriff: 17.11.2010.

Didymus findet hier also lediglich durch die lichttechnische Hervorhebung Irenes durch einen *follow spot* statt.

Im Unterschied zu den inhaltlich klaren Hervorhebungen einzelner Personen durch spezielle, personenspezifische Beleuchtung, sowie die Schaffung von räumlicher Distanz oder Nähe der Figuren durch unterschiedlichen Helligkeitsgrad scheint die generelle Grundbeleuchtung des dunklen oder hellen Raumes nicht immer logisch aus dem Inhalt erklärbar zu sein. Wenn auch die hauptsächlich düstere Beleuchtung durchaus dem musikalischen sowie inhaltlichen Grundcharakter dieser tragischen Geschichte entspricht, so lässt sich der Einsatz von heller Raumausleuchtung nicht genauso einfach durch positive Textpassagen erklären. Durchaus inhaltsgetreu wird das Licht in bestimmten Szenen wie beispielsweise in Irenes Arie „Lord, to Thee each night and day“³⁹⁷ eingesetzt, indem die Arie im Dunkel beginnt und letztendlich in heller Beleuchtung endet. Im Unterschied dazu mutet das düstere Licht in Didymus' hoffnungsvoller Arie „Sweet rose and lily, flow'ry form“³⁹⁸ beinahe seltsam an, obwohl diese Szene inhaltlich im Gefängnis spielt. Doch musikalisch und auch inhaltlich gesehen hat diese, in Es-Dur stehende, Arie den Charakter als würde Licht ins Dunkel der Zelle kommen. Hier müsste man also rein intuitiv von einem eher kontrastierenden Beleuchtungsprinzip sprechen, was aber nicht als einheitliches Konzept für die gesamte Inszenierung erkennbar ist. Daher lässt sich meiner Ansicht nach kaum festlegen, ob der Einsatz des Lichtes konsequent dem Inhalt entsprechend, oder kontrastierend eingesetzt wurde. Insgesamt sei aber nochmals auf die Schlichtheit des Beleuchtungskonzeptes hingewiesen und auf die generell düstere Grundstimmung.

Noch einmal Bezug nehmend auf die Grundästhetik des Bühnenbildes von Annette Kurz lassen sich im Rückblick auf die erste *Theodora*-Inszenierung im deutschsprachigen Raum im Jahr 1926 in der Münsterlandhalle, im Bühnenbild von Hein Heckroth, interessanterweise gewisse Parallelen ziehen. Auch in Heckroths schlichtem Einheitsbühnenbild, das aus Stufen und Quadern bestand, wurde auf Farben weitgehend verzichtet, und es wurden die unterschiedlichen Räume lediglich abstrakt angedeutet.³⁹⁹ Dies wurde damals durchaus positiv „im Zeichen einer sakralen, feierlichen

³⁹⁷ Vgl.: III. Teil, 1. Szene.

³⁹⁸ Vgl.: II. Teil, 5. Szene.

³⁹⁹ Vgl.: Sandberger, Wolfgang: Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre. In: Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle (Hg.): Händel-Jahrbuch. 55. Jahrgang 2009. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2009. S. 342.

Gemessenheit“⁴⁰⁰ und somit dem Oratorium entsprechend von der Kritik aufgenommen. Besonders interessant scheint mir, dass in Heckroths Bühnenbild ebenfalls im Hintergrund der Bühne sichtbar eine Orgel situiert war. Besonders diese Tatsache stellt eine eindeutige Ähnlichkeit zur aktuellen Produktion dar, die meiner Ansicht nach die interessanteste Parallele darstellt. Der optische Hinweis auf die Gattung des Oratoriums, die nach allgemeinem Empfinden noch immer – wie oben erwähnt im Falle Händels fälschlicherweise – im sakralen Raum als Aufführungsort verankert scheint, stellt offenbar damals wie heute die Bedingungen für den Bühnenraum. Dass in Loys Inszenierung die Assoziation mit dem sakralen Gehalt des Werkes sowie mit der nicht-szenischen Gattung des Oratoriums auch für die optische Umsetzung eine wesentliche Rolle gespielt haben mag, scheint offensichtlich. Bühnenbild, Kostüme und Beleuchtung unterstreichen nicht nur den düsteren Grundcharakter, sondern stellen optisch einen Bezug zum geistlichen Gehalt und der konzertanten Form von *Theodora* her.

VI.2.3. Chor / Choreographie

Der Chor besteht in dieser Produktion aus ca. fünfzig Personen, was eine beachtlich große Zahl darstellt, vergleicht man diese Aufführung mit anderen aktuellen szenischen Oratorienproduktionen, in denen der Chor meist aus lediglich dreißig Personen besteht. Sicherlich war auch die große Bühne ein Grund für diese eher große Chorbesetzung, da Loy so den Raum auch tatsächlich mit Menschen füllen konnte, nutzt er doch letztlich die Anordnung von Figurengruppen im Raum als szenisches Gestaltungselement.

Interessant ist, dass aufgrund des großen Chores die Möglichkeit gegeben wäre, die Gruppe in Heiden und Christen zu trennen. Christof Loy teilt aber den Chor nicht in zwei unterschiedliche Figurengruppen auf, sowie er überhaupt auf jegliche offensichtliche Identifikation mit Rollen verzichten möchte. Vielmehr formt er den Chor zu einem einheitlichen Bewegungschor. So ist zunächst optisch keine Unterscheidung zwischen Heiden und Christen möglich. Wie bereits im Münchner *Saul* aus dem Jahr 2003 lässt Loy den Chor als eine oft eher chaotisch wirkende, sich aber immer wieder in Gruppen oder zu aussagekräftigen Formationen findenden Menschenmenge agieren. Die oben erwähnte Vorliebe für eine Art Bewegungsregie, die sich vor allem in Zusammenhang mit der Musik ergibt, wird in *Theodora* fast zum einzigen dynamischen Element, das sich insbesondere auf die Bewegungsregie des Chores bezieht. Es entstehen zahlreiche Formationen des

⁴⁰⁰ Sandberger (2009), S. 342.

Chores, die durchaus die Handlung des Werkes transportieren und auch großteils dem Publikum eine Zuordnung zur jeweiligen Personengruppe ermöglichen. So zum Beispiel in dem eingefügten Orgelkonzert, auf das ich später noch zurückkomme, in dem der Chor – hier eindeutig als feindliches heidnisches Volk erkennbar - Theodora bedrängt.

In Hinblick auf die Verwendung von Bewegungschören soll an dieser Stelle erwähnt sein, dass sich durchaus wieder eine auffallende Parallele mit den Oratorien-Inszenierungen Hanns Niedecken-Gebhards ziehen lässt. Wenngleich dieser seine riesigen Chöre in unterschiedliche Funktionen einteilte, und dementsprechend räumlich platzierte, so setzte er zusätzlich zu den agierenden oder rein betrachtenden Chören Bewegungschöre ein, die „die gesungene Musik plastisch“⁴⁰¹ umsetzten. Auch wenn es sich bei Christof Loys Chören nicht um eindeutig durchchoreographierte Chöre handelt, so vertritt Loy aber durch seine Art „Raumchoreographie“⁴⁰² insofern einen ähnlichen Ansatz, als es ihm um die optische und körperliche Interpretation von Musik und Libretto geht.

Wie sich die körperliche und choreographische Umsetzung von Musik und Inhalt, durch den Chor und die SolistInnen in Loys Inszenierung genau gestaltet, werde ich nun anhand des inszenierten Orgelkonzertes des dritten Teils erläutern, da sich dieses aufgrund der fehlenden Textpassage exemplarisch besonders gut zur Erläuterung von Loys Bewegungsregie eignet.

VI.2.4. Inszeniertes Orgelkonzert – Loys szenische Umsetzung absoluter Musik

Entsprechend der historischen Aufführungspraxis wurde in der Salzburger *Theodora*-Produktion ein Orgelkonzert eingefügt. Es wurde zwar - entgegen der damals üblichen Pausenfüllerfunktion - zwischen zweiter und dritter Szene des dritten Teils gelegt, entspricht aber insofern einer gewissen Art von „werktreuer“ Annäherung an Händels *Theodora*, indem Loy die Einfügung dieses Konzerts unter anderem zur Verstärkung des sakralen und nicht zuletzt oratorienhaften Charakters dieses Oratoriums unterstreichen möchte, und es somit von der Gattung der Oper entfernt.

Dramaturgisch gesehen empfindet Loy das im dritten Akt eingefügte Orgelkonzert als Gelegenheit zur Reflexion, als Moment „des Stillstandes, quasi eine Intensivierung des nicht-narrativen Inszenierungsansatzes“⁴⁰³. Interessanterweise konstruiert Loy aber szenisch keinesfalls Stillstand auf der Bühne, im Gegenteil. Durch klar strukturierte

⁴⁰¹ Sandberger (2009), S. 334.

⁴⁰² Jonigk (2009), S. 22.

⁴⁰³ Jonigk (2009), S. 26.

Bewegungsabläufe findet in konzentrierter Form das Konzept der „Raumchoreographie“⁴⁰⁴ Entsprechung.

Das inszenierte Orgelkonzert, das durch die große szenische Dynamik fast wie eine Art zweiter Höhepunkt nach der Kleidertauschszene im zweiten Akt anmutet, verdeutlicht hier am intensivsten die feindliche Beziehung zwischen Valens und Theodora, sowie von Heiden und Christen, oder Körperlichem und Geistlichem im allgemeinen.⁴⁰⁵ Wenn auch im Libretto keine eigentliche Auseinandersetzung zwischen dem römischen Statthalter und Theodora stattfindet, so hilft dieses hinzuerfundene dramaturgische Moment Loys die oben genannten Gegensätze zu verdeutlichen.

Doch wie schafft es Loy ohne Text, sondern lediglich durch die szenische Ausdeutung absoluter Musik, die Dramaturgie der Geschichte fortzuspinnen, zu kommentieren, beziehungsweise Beziehungen der Figuren untereinander zu verdeutlichen? Der spielende Organist ist – als spieleexterne Figur - während des gesamten Konzerts auf der Bühne⁴⁰⁶ sichtbar, in der linken hinteren Bühnenhälfte stehen fünf Stühle wie zuvor in einer Reihe, restliche acht Stühle sind in der gesamten vorderen Bühnenhälfte verteilt und teils umgeworfen. Auch räumlich gesehen wird somit deklariert, dass dieses Konzert Teil des inhaltlichen Zusammenhangs ist und nicht aus dem Gesamtwerk als Einzelstück herausfällt.

Zunächst lässt Loy nach Theodoras Arie „When sunk in anguish and despair“⁴⁰⁷ im ersten Teil des Orgelkonzerts⁴⁰⁸ „Staccato ma non troppo allegro“ Valens auftreten, der auf Theodora zugeht. Iris weicht daraufhin von Theodora zurück und hält sich wie Didymus und die wenigen auf der Bühne situierten ChoristInnen zurückhaltend im Hintergrund. In abwechselndem Stillstand und Bewegung entsteht eine Szene, in der Theodora von Valens zunehmend bedrängt zu sein scheint, während allmählich die ChoristInnen, sowie die übrigen SolistInnen abtreten. Lediglich Valens und Theodora bleiben zurück und gehen am Ende dieses musikalischen Abschnitts ebenfalls getrennt von der Bühne ab. Nachdem zunächst im Folgenden „Adagio ad libitum“ die Bühne leer ist, treten im nächsten musikalischen Abschnitt „Andante larghetto e staccato“ Valens von links und Theodora von rechts wieder auf und gehen wie zwei Feinde aufeinander zu. So gestaltet sich dieser Abschnitt des Orgelkonzerts wie eine erneute, zunehmende Bedrängung Theodoras durch

⁴⁰⁴ Jonigk (2009), S. 22.

⁴⁰⁵ Vgl.: Jonigk (2009), S. 26.

⁴⁰⁶ Anm.: Hier muss erwähnt werden, dass nicht die überdimensionale Orgel, die lediglich das Bühnenbild darstellt, bespielt wird, sondern sich separat eine tatsächlich bespielbare Orgel auf der Bühne befindet.

⁴⁰⁷ Vgl.: III. Teil, 2. Szene.

⁴⁰⁸ Vgl.: Händel, Georg Friedrich: Konzert für Orgel und Orchester g-moll, op. 7 Nr. 5 HWV 310.

Valens. Gleich wie Theodora Valens räumlich auszuweichen versucht, läuft er ihr nach und lässt sie nicht entkommen. Wenn sich Theodora beispielsweise auf einen der Stühle setzen möchte, eilt er ihr nach und setzt sich zu ihr. Diese Bedrängnis spitzt sich mehr und mehr zu, bis Theodora Valens auch körperlich angreift und ihm das Sakko vom Leib reißt. Während dieser körperlichen Auseinandersetzung, bei der auch Theodora wütend ihr Sakko abwirft, tritt der Chor von links und rechts hinter der riesigen Bühnenorgel hervor und verteilt sich wie eine gaffende, bedrohliche Menge im Raum. Theodora und Valens heben sich nun optisch durch ihre weißen Hemden von der restlichen schwarz gekleideten Menge ab, wodurch sich die Auseinandersetzung zwischen den beiden optisch weiter gut verfolgen lässt. Theodora, die nunmehr versucht der feindlichen Menge in verschiedene Richtungen auszuweichen, wird zunehmend bedroht und bedrängt. Wiederum setzt sich ständig jemand zu ihr, egal wohin sie auch flüchten will.

Als Theodora in der Umzingelung durch die Menge nicht mehr fliehen kann, will sie Valens erneut körperlich angreifen, doch dieser ist stärker und Theodora sinkt im „Adagio ad libitum“ wie tot vor seinen Füßen zu Boden, während die Menge wie ein eingefrorenes Standbild um sie steht. Es folgt ein kurzer Stillstand, bevor sich der Chor im folgenden Menuett wieder langsam in Bewegung setzt. Auch Valens kehrt sich von Theodora ab, sucht sein Sakko, wirft jenes von Theodora auf die Gefallene, hängt sein eigenes über einen Stuhl und lehnt sich - mit dem Rücken zum Publikum - gegen die Sessellehne, während der Chor allmählich abtritt.

Erst im letzten musikalischen Abschnitt - der Gavotte - tritt der Chor, teils mit Stühlen, wieder auf und füllt erneut den Raum, wodurch ein aussagekräftiges Bild entsteht. Theodora liegt noch immer regungslos am Boden im linken vorderen Teil der Bühne, Valens lehnt noch immer - mit dem Rücken zum Publikum – an der Sessellehne, kontrastierend zu Theodora im rechten hinteren Teil der Bühne. Auf einem Sessel zwischen Theodora und Valens sitzt - vom Chor vorerst noch nicht optisch zu unterscheiden - der Bote, der in der folgenden Szene mit „Undoubted in the court stands Didymus“⁴⁰⁹ die nächste Szene beginnt. Die schwarze Menge, verteilt auf Stühlen im Raum, lässt den vorderen Bereich zwischen den Solisten frei, als letztlich Didymus, gekleidet in Theodoras rotem Kleid von rechts auftritt und sich im rechten vorderen Bühnenteil auf einen Stuhl setzt und somit den Bereich der Solisten zum dahinter sitzenden Chor abgrenzt. Mit diesem assoziationsreichem Schlussbild, in dem Theodora und

⁴⁰⁹ Vgl.: III. Akt, 3. Szene.

Didymus bereits wie zwei Verurteilte anmuten, und Valens ihnen auch optisch die kalte Schulter zu zeigen scheint, endet das Orgelkonzert.

Anhand dieses in Bewegung übersetzten und visualisierten Konzertes wird besonders deutlich sichtbar wie sich Loys Konzept einer „Raumchoreographie“⁴¹⁰ gestaltet. Unter bewusstem Ausnutzen von räumlicher Nähe und Distanz, von Bewegung und Stillstand, von Intimität und Öffentlichkeit schafft es Loy ohne Sprache Inhalte zu vermitteln und darüber hinaus die dramatische Spannung zu steigern. So erklärt sich daraus auch die Tatsache, dass sich selbst ein scheinbar rein konzertantes Werk szenisch gestalten lässt und sich in retardierenden, textfreien Momenten durch entsprechende Inszenierung Inhalte vermitteln lassen. Christof Loy hat dieses Konzept auf das gesamte, seiner Meinung nach aufgrund der speziellen Struktur ebenfalls mehr konzertante, Werk *Theodora* übertragen. Ob sich Loys reduzierte szenische Erzählweise für die Umsetzung dieses Werkes als geeignet erwiesen hat, oder ob diese Inszenierung als zu minimalistisch vom Publikum und der Kritik empfunden wurde, werde ich im Folgenden anhand der Rezensionen und Pressestimmen erläutern.

VI.3. Rezensionen und Pressestimmen

Im Unterschied zur fast gänzlich, und zwar in jeder Hinsicht, umjubelten *Semele*-Produktion von Robert Carsen, wurde die Salzburger *Theodora* äußerst differenziert aufgenommen. Obwohl es vom Publikum einhelligen Jubel bei der Premiere gab, der insbesondere der musikalischen Umsetzung, sowie den Sängern galt, waren die Pressestimmen zur Regie von positiver Zustimmung bis vernichtendem Urteil sehr unterschiedlich. Dabei liefen viele Kritiken sogar darauf hinaus, aufgrund dieser Produktion generell die Frage nach der Berechtigung der Inszenierung von Oratorien erneut aufzuwerfen. Dies ist besonders interessant, bedenkt man, dass es - wie oben genauer ausgeführt - derartige Diskussionen insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren gab, als im Zuge des so genannten modernen Regietheaters deutlicher Widerspruch gegen derartige szenische Versuche von Seiten der KritikerInnen und WissenschaftlerInnen kam. Umso spannender scheint es nun also, dass fast dreißig Jahre später derartige Diskussionen bezüglich der szenischen Umsetzung einer nicht-szenischen Gattung, erneut Thema der Kritiken sind, weshalb ich auf diesen Punkt in Folge noch genauer eingehe.

⁴¹⁰ Jonigk (2009), S. 22.

VI.3.1. Zwischen Jubel und harter Kritik – Szenische *Theodora* als Erfolgsgarant?

Wie bereits oben erwähnt, wurde die Regie durch teils äußerst harte Kritik als langweilig bis belanglos abgetan. Harte Kritik kommt beispielsweise von Christoph Irrgeher, der in der *Wiener Zeitung* sogar betont, dass *Theodora* „unnötigerweise inszeniert“⁴¹¹ wurde, da die Regie nur die Ereignislosigkeit noch mehr.⁴¹² Er bezeichnet Loys Raum-Installationen durch Bewegung darüber hinaus sogar als „unansehnlich“⁴¹³.

Reinhard J. Brembeck von der *Süddeutschen Zeitung* meint, dass „Loy nicht den entscheidenden Ansatz“ [gefunden habe] „dieses, sich allen musikdramatischen Konventionen entziehende Meisterwerk szenisch aufzuschlüsseln“⁴¹⁴ und daher die „Regie eine gewisse Ratlosigkeit provoziert“⁴¹⁵. Dabei wird insbesondere die für das Verständnis der Handlung wenig förderliche Vereinheitlichung von Chor und SolistInnen durch gleiche Kostüme als Grund für eine nicht gelungene szenische Umsetzung angeführt.

Vernichtende Kritik in vielerlei Hinsicht kommt vor allem von der *Kronen Zeitung*. Hier ist die Rede von einem „vier Stunden dauernde[n] Dreiteiler, ohne dramatische Momente“, von „lähmender Spannungsarmut“, ausgelöst von einer brechtschen, „epischen Theaterform“ das wie „Lehrtheater“ anmutet und von einem „hässlichen Bühnenbild“ und „Alltagskostümen“ unterstrichen wird.⁴¹⁶

Mildere, aber dennoch negative Worte über die Regie kommen von Joachim Lange von der Frankfurter Rundschau:

„Doch mit seiner [Loys] Diskurs-Ästhetik bleiben seine Darsteller allzu verwechselbar, gewinnen keine soziale und kaum psychologische Kontur. So bleibt das Ganze seiner Inszenierung eher ein Beinahe-Konzert mit Stühle-Rücken und verfehlt die Magie einer szenischen Eigendynamik und damit auch jede theatralische Verbindlichkeit“.⁴¹⁷

⁴¹¹ Irrgeher, Christoph: Unerträglich ist die Nichtigkeit. Salzburg: Christof Loy formt Händels „Theodora“ zum kargen Bühnenspektakel. In: *Wiener Zeitung*, 28.07.2009.

⁴¹² Vgl.: Irrgeher, Christoph: Unerträglich ist die Nichtigkeit. Salzburg: Christof Loy formt Händels „Theodora“ zum kargen Bühnenspektakel. In: *Wiener Zeitung*, 28.07.2009.

⁴¹³ Irrgeher, Christoph: Unerträglich ist die Nichtigkeit. Salzburg: Christof Loy formt Händels „Theodora“ zum kargen Bühnenspektakel. In: *Wiener Zeitung*, 28.07.2009.

⁴¹⁴ Brembeck, Reinhard J.: Dem Tod ins Auge gesehen. Christine Schäfer begeistert in der Titelrolle von Händels Oratorium „Theodora“ bei den Salzburger Festspielen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.07.2009.

⁴¹⁵ Brembeck, Reinhard J.: Dem Tod ins Auge gesehen. Christine Schäfer begeistert in der Titelrolle von Händels Oratorium „Theodora“ bei den Salzburger Festspielen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.07.2009.

⁴¹⁶ Vgl.: Roschitz, Karlheinz: „Lehrtheater“ als Stehtheater. In: *Kronen Zeitung*, 27.07.2009.

⁴¹⁷ Lange, Joachim: Eigendynamik gegen Furor. Salzburger Festspiele beginnen in Moll: Händels „Theodora“, inszeniert von Christof Loy. In: *Frankfurter Rundschau*, 27.07.2009.

Negative Kritik in Hinblick auf die performanceartige Regieführung kommt auch von der *Neuen Zürcher Zeitung*. So schreibt Peter Hagmann, dass „diese Bewegungen so zufällig und nicht selten so klischeehaft [wirken], dass man sie bald ins Pfefferland wünscht“⁴¹⁸. Zusätzlich kritisiert er, dass Loy „keine deutende Geschichte, wie es Claus Guth [...] mit Händels >Messiah< tat“⁴¹⁹ erfand. Der Minimalismus der Regie, sowie die Schlichtheit der Ausstattung wurden hier also keineswegs in positivem Sinne verstanden. Interessant ist im Übrigen der Vergleich mit Guths *Messiah*-Produktion, die auf einem völlig anderen Konzept basierte und gerade wegen der Hinzuerfindung konkreter, dramatischer Begebenheiten von vielen Seiten bemängelt wurde, worauf ich im folgenden Kapitel eingehen werde.

Der zahlreich angeführten Missbilligung der Performancehaftigkeit von Loys Konzept stehen jedoch auch Meinungen gegenüber, in denen besonders die schlichte Inszenierung, die dem Werk strukturell und dramaturgisch entspricht, gelobt wird. Ljubiša Tošić vom *Standard* hebt die „präzise szenische Reduktion“⁴²⁰ besonders hervor und schreibt:

„Loy ist hier eine Menscheninstallation gelungen, die frei von verzierendem und effekthascherischem Opernaktionismus Wert auf delikate Ausleuchtung der Charaktere legt. Einen dermaßen bewussten Umgang mit Figuren würde man den meisten Operninszenierungen wünschen.“⁴²¹

Auch in den *Salzburger Nachrichten* äußert sich Ernst P. Strobl zu den „aufregende[n], symbolhafte[n] Bilder[n] für die Geschichte mit jeweils ausgeklügelter Körpersprache“⁴²² äußerst positiv. Er empfindet diese Produktion zwar als „schwere Kost“⁴²³, betont aber „die dramatische Dichte“⁴²⁴ die Loy in seiner Inszenierung erreicht, wodurch er „aus dem statischen Oratorium eine Oper machte“⁴²⁵. Diese Meinung vertritt auch Christian Wildhagen, der die Salzburger Eröffnungspremiere als „anspruchsvollen, anstrengenden, [jedoch] ungemein bereichernden“⁴²⁶ Premierenabend ansah.

⁴¹⁸ Hagmann, Peter: Oratorium oder Oper – oder Musik? „Theodora“ von Händel als Eröffnungspremiere im Großen Festspielhaus. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.07.2009.

⁴¹⁹ Hagmann, Peter: Oratorium oder Oper – oder Musik? „Theodora“ von Händel als Eröffnungspremiere im Großen Festspielhaus. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.07.2009.

⁴²⁰ Tošić, Ljubiša: Eine delikat-diskrete Menscheninstallation. In: *Der Standard*, 27.07.2009.

⁴²¹ Tošić, Ljubiša: Eine delikat-diskrete Menscheninstallation. In: *Der Standard*, 27.07.2009.

⁴²² Strobl, Ernst P.: Sterben für die Liebe im Jenseits. In: *Salzburger Nachrichten*, 27.07.2009.

⁴²³ Strobl, Ernst P.: Sterben für die Liebe im Jenseits. In: *Salzburger Nachrichten*, 27.07.2009.

⁴²⁴ Strobl, Ernst P.: Sterben für die Liebe im Jenseits. In: *Salzburger Nachrichten*, 27.07.2009.

⁴²⁵ Strobl, Ernst P.: Sterben für die Liebe im Jenseits. In: *Salzburger Nachrichten*, 27.07.2009.

⁴²⁶ Wildhagen, Christian: Nie sollst du mich begehren. Askesenpapier: Händels Oratorium „Theodora“ eröffnet die Salzburger Festspiele. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.07.2009.

Interessant ist die ausführliche Stellungnahme von Laszlo Molnar, der in seiner Rezension beide Pole der Kritiken zu Loys Regie vereint. So kritisiert er zunächst Loys „extrem reduziertes, post-dramatisches Theater“⁴²⁷, das zunächst „anstrengend, auch unbefriedigend und ärgerlich“⁴²⁸ scheint. Schließlich kehrt er diese Äußerungen allerdings ins Positive und bemerkt, dass sich das, was er zunächst als langweilig empfunden habe letztendlich als äußerst „radikale, höchst verstörende, schließlich und nachhaltig: faszinierende Lösung“⁴²⁹ entpuppte. Insbesondere merkt er positiv an, dass Loys Konzept „Musik und Szene eins“⁴³⁰ werden ließ.

Während in Hinblick auf die Regie einerseits Lob über den szenischen Minimalismus, andererseits arge Kritik über eine zu einheitliche und wenig dramatische Inszenierung die beiden gegensätzlichen Grundmeinungen bilden, die ebenso die Ausstattung betreffen, sind sich die Kritiken in Hinblick auf die musikalische Umsetzung alle einig. Das Freiburger Barockorchester unter der musikalischen Leitung von Ivor Bolton wird durchgängig in höchsten Tönen gelobt, und teils als einziger Grund für den Erfolg dieser Produktion angesehen. Es scheint also auch hier das oben erwähnte Erfolgsrezept eines barocken Spezialensembles für Händel-Oratorien zu gelten.

Auch die SolistInnen, insbesondere Christine Schäfer und der Countertenor Bejun Mehta überzeugten großteils sowohl stimmlich als auch darstellerisch. Da es sich besonders im Falle dieser beiden Sänger, insbesondere bei Christine Schäfer, um bereits bekannte Gesangsstars der Salzburger Festspiele handelt, scheint es umso verwunderlicher, dass trotz dieser erstklassigen Besetzung der Kartenverkauf auch für die Premiere schlecht voranging, was für eine Salzburger Erstopremiere äußerst unüblich ist. Hier muss die Frage gestellt werden, ob es sich für ein Festival wie die Salzburger Festspiele nicht eher um ein riskantes Wagnis, als um einen Erfolgsgaranten gehandelt habe, ein szenisch präsentiertes und noch dazu eher unbekannteres Händel-Oratorium auf den Spielplan zu setzen. Dies muss besonders im Zusammenhang mit der von mir zuvor näher ausgeführten Überlegungen über das vermeintliche Erfolgsrezept von inszenierten Händel-Oratorien gesehen werden, da im Falle von *Theodora* scheinbar als einzig wiedererkennbares Element dafür die historisch informierte musikalische Aufführungspraxis gelten mag.

⁴²⁷ Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

⁴²⁸ Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

⁴²⁹ Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

⁴³⁰ Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

Neben der Unbekanntheit des Werkes könnte ein weiterer Grund für die schlechte Etablierung dieser Produktion auch der Geschmack des Premierenpublikums der Salzburger Sommerfestspiele sein. So weisen auch sämtliche Kritiken darauf hin, dass es seltsam anmutete, dass für ein derartiges mediales Ereignis, an dem es ohnehin in erster Linie nicht um Kunst, sondern um „opulente Auftritte“⁴³¹ des Festspielpublikums gehe, ein Werk mit sakralem und eher trübem Inhalt gewählt wurde. Möglicherweise mag als Grund für den eher trägen Vorverkauf gelten, dass sich das Publikum, das sich die teuren Karten einer Salzburger Festspielpremiere leisten kann, weniger Gefallen an einer derartigen Produktion findet und sich lieber für eine Mozartpremiere entschieden hat. Ob dies allerdings tatsächlich als wesentlicher Grund für einen geringeren Verkaufserfolg gesehen werden kann, muss lediglich eine Vermutung bleiben. Immerhin berichten sämtliche Kritiken - auch jene die sich negativ über die Produktion geäußert haben - von einem einhelligen Jubel und viel Applaus von Seiten des Premierenpublikums.

VI.3.2. Vom „theatralischen Etikettenschwindel“⁴³²

Betrachtet man die großen Diskussionen, die sich im Laufe der Händel-Oratorien-Inszenierungen der 1970er und 1980er Jahre ergeben haben, in denen es insbesondere um die Frage ging, ob es denn sein dürfe, dass das „moderne Regietheater“ nicht einmal vor Oratorien halt mache, mutet es umso verwunderlicher an, wenn im Jahr 2010 die Kritiken an der Salzburger *Theodora*-Produktion vielmehr ein Zuwenig als ein Zuviel an Regie feststellen und dies als Kritikpunkt nehmen. Verwunderlich erscheint dies meiner Ansicht nach deswegen, weil es sich im Falle dieser Produktion keinesfalls um eine skandalöse Inszenierung handelt, sondern um eine szenische Umsetzung, die das Werk in seiner oratorischen Struktur, seinen philosophischen Inhalten und in seinem dramatisch-lyrischen Gehalt äußerst ernst nimmt.

Doch gerade dieser Regieminimalismus animierte zahlreiche KritikerInnen dazu, Händel-Oratorien als ungeeignet für szenische Umsetzungen festzuschreiben, und sehen das ihrer Ansicht nach eindeutige Scheitern der Regie in der oratorienartigen Struktur des Werkes begründet. So schreibt beispielsweise Christoph Irrgeher von der *Wiener Zeitung*, dass der Abend ein Erfolg gewesen wäre, hätte man dieses Oratorium als Konzert

⁴³¹ Lange, Joachim: Eigendynamik gegen Furor. Salzburger Festspiele beginnen in Moll: Händels „Theodora“, inszeniert von Christof Loy. In: Frankfurter Rundschau, 27.07.2009.

⁴³² Löbl, Karl: Keine Oper zu Beginn. Salzburger Festspiele: Start mit „Theodora“. In: Österreich, 27.07.2009.

aufgeführt.⁴³³ Im Kurier ist sogar von einer „Themenverfehlung“⁴³⁴ die Rede, da es sich laut Gert Korentschnig bei *Theodora* um ein Oratorium handle, das seiner Ansicht nach nicht theatralisch umgesetzt werden solle und darüber hinaus in ein kleineres Theater oder seiner Ansicht nach „am besten in eine Kirche“⁴³⁵ gehöre. Hierbei muss erwähnt sein, dass es sich insofern um eine falsche Aussage handelt, da Händel selbst seine Oratorien in Theaterräumen und nicht in Kirchen aufführen ließ. Zudem möchte ich anhand dieses Beispiels auch anmerken, dass in den Kritiken zur szenischen Umsetzung von *Theodora* die Urteile häufig auf Basis einer falschen Information gebildet wurden. So heißt es zum Beispiel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, wo für eine szenische Umsetzung plädiert wird, fälschlicherweise, dass es sich bei *Theodora* um ein Oratorium handle, „das nach dessen [Händels] eigener Praxis szenisch gegeben wurde“⁴³⁶. Dass dies mit heutiger Kenntnis über die historische Aufführungspraxis nicht der Wahrheit entspricht, habe ich bereits zuvor näher erläutert.

Doch unabhängig von etlichen Missverständnissen und unterschiedlichen Meinungen in Bezug auf Aufführungspraxis und gattungsspezifischer Eigenheiten dieses Oratoriums ist interessant, dass den Hintergrund für viele negative Äußerungen über die Inszenierung stets Fragen nach der generellen Rechtfertigung szenischer Umsetzungen von Oratorien bilden. Diesmal jedoch beziehend auf eine fast konzertant empfundene szenische Umsetzung, im Unterschied zu jenen Regiekonzepten vor ca. dreißig Jahren, die Beschimpfungen zum Opfer fielen, wenn sie allzu innovativ und neuartig erschienen. Im Vergleich dazu scheint es in Bezug auf Loys *Theodora*-Inszenierung zumeist nicht um die Regieästhetik an sich zu gehen, sondern um die erneut aufgeworfene, allgemeine Frage zur Sinnhaftigkeit oder Berechtigung, Oratorien szenisch umzusetzen, was an die oben erläuterten Diskussionen der 1970er und 1980er erinnert. So schreibt Wilhelm Sinkovicz von der *Presse* beispielsweise:

„Wozu ein Oratorium inszeniert werden muss, hat an diesem Premierenabend wahrscheinlich niemand herausgefunden.“⁴³⁷

⁴³³ Vgl.: Irrgeher, Christoph: Unerträglich ist die Nichtigkeit. In: Wiener Zeitung, 28.07.2009.

⁴³⁴ Korentschnig, Gert: Gibt es denn keine wichtigen Opern? In: Kurier, 27.07.2009.

⁴³⁵ Korentschnig, Gert: Gibt es denn keine wichtigen Opern? In: Kurier, 27.07.2009.

⁴³⁶ Wildhagen, Christian: Nie sollst du mich begehren. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.07.2009.

⁴³⁷ Sinkovicz, Wilhelm: Fataler Irrtum zum Auftakt. Salzburger Festspiele. Händels „Theodora“: Sängerfest in sinnlosem Theaterrahmen. In: Die Presse, 27.07.2009.

Auch Karl Löbl von *Österreich* äußerte sich völlig überzeugt davon, dass es sich bei dieser Produktion um einen „theatralischen Etikettenschwindel“⁴³⁸ handle, da dieses Oratorium eben „für den Konzertsaal und nicht für die Bühne“⁴³⁹ bestimmt sei.

Jürg Stenzl von der *Berliner Zeitung* erwähnt sogar im Zuge seiner negativen Äußerung zur szenischen Umsetzung von Oratorien den Zusammenhang mit den radikalen Äußerungen von Gegnern der Oratorieninszenierungen in den 1970er und 1980er Jahren im Stile des damaligen modernen „Regietheaters“. So äußert er sich zum szenischen Konzept Christof Loys folgendermaßen:

„Sicher, das Missverständnis seit der deutsch-nationalen „Händel-Renaissance“ auf der Bühne, Da-Capoprien als „Handlungsarien“ umzudeuten und szenisch auszuagieren, ist hier glücklicherweise beseitigt, aber die heikle Balance zwischen taktfreier Aktion (in den Rezitativen) und Kontemplation (in den Arien) wurde ebenso abgeräumt“.⁴⁴⁰

Von sämtlichen Kritiken als besonders pikant wurde der Zusammenhang zwischen der szenischen Version von *Theodora* als Eröffnungspremiere und der Kritik schürenden Festrede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009 von Daniel Kehlmann empfunden. Dieser äußerte sich geradezu vehement gegnerisch über sämtliche Ausformungen des so genannten modernen „Regietheaters“ und „kritisierte den Modernisierungszwang des heutigen Theaters“⁴⁴¹. Dass insbesondere durch diese Festrede die szenische Aufführung von *Theodora* unmittelbar in eine Debatte um die Berechtigung von „Regietheater“ gesetzt wurde, verwundert freilich keineswegs. So heißt es beispielsweise in der Rezension der *Stuttgarter Zeitung* durchaus polemisch:

„Wo anders aber als an Festspielorten lässt sich mit gebündelten Mitteln wagen, was vielleicht ungesagt bliebe? Etwa der Versuch, ein Oratorium von Georg Friedrich Händel szenisch - Achtung: mit Mitteln des Regietheaters – auszudeuten.“⁴⁴²

Bleibt neben den Stimmen von generellen Gegnern szenischer Interpretationen von Oratorien und den bejahenden Äußerungen für Loys *Theodora*-Inszenierung scheinbar ein absoluter Gegensatz, so stellt die Rezension Lazlo Molnars vom Online-Magazin *KlassikInfo.de* eine interessante Äußerung dar, die unabhängig von Überlegungen zu

⁴³⁸ Löbl, Karl: Keine Oper zu Beginn. In: *Österreich*, 27.07.2009.

⁴³⁹ Löbl, Karl: Keine Oper zu Beginn. In: *Österreich*, 27.07.2009.

⁴⁴⁰ Stenzl, Jürgen: Das Spiel der Mächtigen. Mit Händels erkanntem Oratorium „Theodora“ nehmen die Salzburger Festspiele ihren Lauf. In: *Berliner Zeitung*, 28.07.2009.

⁴⁴¹ Dpa: Wie viel Freiheit darf man sich herausnehmen? In: *Gießener Allgemeine*, 27.07.2009.

⁴⁴² Thieme, Götz: Liebestod im Schatten der Orgel. In: *Stuttgarter Zeitung*, 27.07.2009.

historischer Aufführungspraxis, „Regietheater“ oder Vorlieben für bestimmte Inszenierungsformen zu sein scheint, da Molnar weder eine Verurteilung einer szenischen Umsetzung noch ein Plädoyer für rein konzertante Aufführungen dieses Oratoriums zu finden versucht. So schließt er seine ausführliche Rezension über die Salzburger *Theodora*-Premiere mit folgender Passage ab:

„Anders als bei einer konzertanten Aufführung gibt es keinen puren Genuss der Musik: das Bild zwingt in seiner Reduktion, in seiner Isolierung, dazu, genau hinzuhören, um seine Bedeutung zu entschlüsseln. [...] Denn nun sind die Bilder eingebrannt, der Text verstanden, die Musik über ihre ästhetische Erscheinung hinaus dekodiert: *Theodora* hört sich nach dieser „Reinigung“ ganz neu, viel klarer, transparenter, geschärfter. Das muss man alles erst einmal durchstehen. Aber keiner hat je gesagt, Theater müsse immer ein lockerer Abendspaziergang sein.“⁴⁴³

Molnar erläutert hiermit einen Standpunkt, der meiner Ansicht nach auch eine neue Sichtweise auf die generelle szenische Umsetzung von Oratorien bietet. Die Beschreibung eines eigenständigen, weil völlig andersartigen Rezeptionsvorganges eines rein akustisch konzipierten Werkes, das sich in zusätzlich bebildeter Weise zeigt, wird von Molnar somit als neuartiges Erlebnis beschrieben, das überhaupt nicht mit dem Konzert- oder Opernerlebnis verglichen werden müsse. Es geht ihm nicht um die Frage ob eine Inszenierung von Oratorien gerechtfertigt oder „richtig“ sei, sondern allein um die Beschreibung der Neuheit der Kombination von Oratorium mit Regie, als wäre zwischen Ballett und Oper eine neue Form der Bühnendarstellung einer musikalischen Form gefunden. Genau darin liegt auch meiner Ansicht nach die Besonderheit von szenischen Oratorien. Es ist ein Versuch eine neue Sichtweise auf Werke zu schaffen, deren dramatischen Gehalt man als ZuhörerIn einer konzertanten Aufführung nicht auf gleiche Weise wie in einer szenischen Aufführung erfassen kann. Sicherlich könnte Händels dramatische Musik als Hördrama verstanden werden, wie dies in einigen Kritiken der Fall ist, die Inszenierungen von Händel-Oratorien aus diesem Grunde als unnötig bezeichnet haben. Dennoch eröffnet eine szenische Adaption eines „Hördramas“ wie *Theodora* einen neuen Zugang für das Publikum sich mit dem Werk auseinanderzusetzen, wobei speziell Loys Inszenierung den Neuzugang nicht auf konkrete Ideen festzulegen versuchte, sondern den RezipientInnen vielfältige Interpretationsmöglichkeiten offen legte. Der Umstand, dass die meisten KritikerInnen anhand von Loys *Theodora* dennoch einen Anlass zur erneuten

⁴⁴³ Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

Diskussion über szenische Händel-Oratorien-Produktionen sehen, zeigt jedoch, dass die allgemeine Einstellung auch im 21. Jahrhundert noch stark in Thesen zu „Werkgenauigkeit“ oder „Werktreue“ verhaftet scheint und kaum Neuzugänge zulässt, auch dann nicht, wenn die Struktur des Werkes ernst genommen wird.

VII. *MESSIAH* – EIN ERFOLGSGARANT DES KONZERTS „GOES OPERA“

Händels *Messiah* gehört zweifellos zu dessen populärsten Werken und wird darüber hinaus oft „als das Urbild des Oratoriums schlechthin“⁴⁴⁴ bezeichnet. Es gibt keine Fasten- oder Adventzeit, in der dieses Werk nicht auf den Spielplänen der großen Konzerthäuser steht sowie in diversen Kirchenkonzerten, unter anderem in von Universitäten oder Laienchören ausgehenden Aufführungen, gespielt wird. Die Bekanntheit des Werkes, insbesondere des berühmten „Hallelujah“, geht sogar so weit, dass das Werk bis inklusive Werbezwecke „Verwendungen jeglicher Art“⁴⁴⁵ findet. In Hinblick auf die große Popularität des Werkes scheint es also kaum verwunderlich, wenn *Messiah* auch in szenischer Umsetzung zur Aufführung gelangt. Dennoch stellt eine szenische Produktion des *Messiah* ein seltenes und außergewöhnliches Experiment dar, was insbesondere in der nicht-dramatischen Struktur des Werkes begründet ist.

Ein derartiger Versuch fand bekannterweise von Achim Freyer im Händel-Jahr 1985 an der Deutschen Oper Berlin statt. Trotz dieses erfolgreichen Unterfangens, stellt die szenische Umsetzung des *Messiah* mehr als zwanzig Jahre später am Theater an der Wien ein erneutes Wagnis dar. Wiederum wurde diese szenische *Messiah*-Produktion anlässlich eines Händel-Jubiläums-Jahres, dem 250. Todestag des Komponisten, in Angriff genommen. Und wiederum von einem äußerst erfolgreichen Musiktheaterregisseur, nämlich Claus Guth, der seine szenische Fassung des Händelschen *Messiah* am 27.03.2009 „uraufführen“⁴⁴⁶ ließ. Es handelt sich hierbei insofern um eine außergewöhnliche Produktion, da das Werk aufgrund seiner speziellen Struktur sich nicht für eine szenische Umsetzung eignet und daher Änderungen vorgenommen werden mussten, um es Bühnentauglich zu machen. Inwiefern Umstrukturierungen und Hinzuerfindungen vorgenommen wurden, um eine szenische Fassung dieses konzertanten Werkes zu erstellen, und welche werk genuinen Strukturen eine szenische Umsetzung erschwerten, werde ich im Folgenden erläutern.

⁴⁴⁴ Leopold [/Scheideler] (2000), S. 277.

⁴⁴⁵ Leopold [/Scheideler] (2000), S. 279.

⁴⁴⁶ Anm.: In den Medien, sowie im Programmheft zu dieser Aufführung war immer wieder von einer „Uraufführung“ die Rede, was meiner Ansicht nach mit Skepsis gesehen werden muss, da es sich weder um eine erstmalige szenische Interpretation des *Messiah* handelte, noch das Werk völlig neu bearbeitet wurde.

VII.1. Zum Werk

Händels *Messiah* nimmt eine Sonderstellung unter dessen Oratorien ein. Das von Händel als „Sacred Oratorio“⁴⁴⁷ bezeichnete und am 13.04.1742 in Dublin, im Zuge einer Wohltätigkeitsveranstaltung aufgeführte Werk nimmt sowohl in Hinblick auf das Libretto, die Struktur, den Inhalt, sowie die Rezeptionsgeschichte eine Ausnahmeposition im Vergleich zu allen anderen Oratorien Händels ein. Bevor ich auf die strukturellen Besonderheiten eingehe, muss zur Rezeption dieses Werkes erwähnt sein, dass es sich zwar in Dublin um eine erfolgreiche Uraufführung handelte, die Londoner Erstaufführung jedoch zunächst Diskussionen auslöste, „ob ein weltliches Theater und die damit assoziierten Sänger und Instrumentalisten für die Darbietung eines geistlichen Oratoriums zulässig seien“⁴⁴⁸. Die Problematik lag insbesondere darin, dass sich dieses Werk gattungsspezifisch schwer zuordnen ließ, da es einen biblischen Inhalt behandelte, der aber trotzdem „jede gottesdienstliche Verwendung ausschloss“⁴⁴⁹. Händels *Messiah* stand somit zwischen der Gattung des dramatischen Oratoriums und Kirchenmusik.

Dennoch setzte seit der erfolgreichen Aufführung 1750 in der Kapelle des Londoner *Foundling Hospitals*⁴⁵⁰ ein kontinuierlicher Erfolg des *Messiah* ein, und so avancierte dieses Werk spätestens seit 1752 zu einem Fixpunkt in den Oratoriensaisonen.⁴⁵¹ Insbesondere die damals unübliche Aufführung eines Händelschen Oratoriums in der Kirche statt im Theater - allerdings außerhalb der liturgischen Feier - stellte eine Besonderheit dar, die sich heute bekanntlich als übliche Aufführungstradition für Oratorienaufführungen, insbesondere des *Messiah*, erweist.

Zu Händels *Messiah* sei zudem erwähnt, dass an diesem Oratorium im Laufe der Zeit zahlreiche unterschiedliche musikalische Bearbeitungen vorgenommen wurden und es letztlich auch heute keine Endfassung von *Messiah* gibt.⁴⁵² Im Unterschied dazu war jedoch der Text, aufgrund seines prophetischen und überzeitlich gültigen Charakters, „nie ästhetischen Geschmacksveränderungen unterworfen“⁴⁵³. Vielmehr bot beziehungsweise bietet Jennens' Libretto aufgrund seiner eigentümlichen Struktur zahlreiche Möglichkeiten

⁴⁴⁷ Bockmaier (2008), S. 113.

⁴⁴⁸ Erhardt, Tassilo: *Messiah* (HWV 56). In: Zywiets, Michael (Hg.): *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. (= *Das Händel-Handbuch*. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 321.

⁴⁴⁹ Leopold [/Scheideler] (2000), S. 278.

⁴⁵⁰ Vgl.: Waczkat, Andreas: *Georg Friedrich Händel. Der Messias*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008. S. 40.

⁴⁵¹ Vgl.: Erhardt (2010), S. 321.

⁴⁵² Vgl.: Erhardt (2010), S. 326.

⁴⁵³ Erhardt (2010), S. 322.

neuer, innovativer Herangehensweisen an das Stück bei gleichbleibendem Text. Darin liegt unter anderem das Interesse von diversen Popsängern, wie beispielsweise Stevie Wonder begründet, die neue Interpretationen dieses Werkes versuch[t]en.⁴⁵⁴

So ergeben sich im Zuge der Überlegungen zur außergewöhnlichen Popularität von Händels *Messiah* Fragen nach den herausragenden Besonderheiten dieses Werkes. Die Tatsache, dass nun schon seit über 250 Jahren kontinuierliches Interesse besteht dieses Werk aufzuführen und der Umstand, dass Händels *Messiah* derart zahlreiche unterschiedliche Bearbeitungen erfahren hat, erfordern eine genaue Betrachtung der speziellen strukturellen Gegebenheiten dieses Oratoriums. So werde ich zunächst auf die Eigenheiten des Librettos, sowie die oratorischen Gattungsmerkmale beziehungsweise strukturellen Besonderheiten näher eingehen und zudem die Frage nach der Funktion des Chores in diesem Werk stellen, das immerhin als „Choratorium“ bezeichnet wird. Dabei versuche ich nun insbesondere jene Merkmale näher zu erläutern, die zum Verständnis der szenischen Neubearbeitung von Claus Guth notwendig sind, da ich im Anschluss daran diese Inszenierung analysiere.

VII.1.1. Libretto

Wie bereits oben erwähnt, unterscheidet sich das Libretto zu *Messiah* grundlegend von den Libretti sämtlicher anderer Händelscher Oratorien. Der Librettist Charles Jennens schuf hier keinesfalls einen dramatischen Text mit biblischem Inhalt, sondern er stellte das Libretto zu *Messiah* aus Bibeltexten zusammen, die er in drei große Abschnitte gegliedert und thematisch strukturiert hat. So besteht das Libretto aus „etwa 83 Bibelverse[n]“⁴⁵⁵, wovon „knapp 60 Prozent dem Alten Testament“⁴⁵⁶ entnommen sind. Der Rest setzt sich aus dem Neuen Testament, unter anderem aus den Paulusbriefen, weniger aus Zitaten der Evangelisten zusammen. Hervorzuheben ist dabei - besonders in Hinblick auf szenische Umsetzungen - das Fehlen eines eindeutigen Handlungsstranges beziehungsweise eines

⁴⁵⁴ Anm.: Vergleiche hierzu das Gospel-Album Handel's Messiah: A Soulful Celebration von 1992. Vgl.: Erhardt (2010), S. 322.

⁴⁵⁵ Erhardt, Tassilo: Messiah (HWV 56). In: Zywiez, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 313.

⁴⁵⁶ Erhardt, Tassilo: Messiah (HWV 56). In: Zywiez, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 313.

dramatischen Aufbaus. Das Libretto weist also keine konkreten „Konflikte und deren Entwicklungen“⁴⁵⁷ auf.

Verschiedene Meinungen bezüglich der Ausdeutung des Librettos - sei es als „>Leben Jesu< in Schriftworten“⁴⁵⁸, oder „liturgische [...] Textsammlung, also eine kompakte Version des Jahreskreises“⁴⁵⁹ - kursieren heute noch, wobei keine Leseart als die einzig gültige aufzufassen sein kann. Letztlich beschäftigt sich umfangreiche Literatur mit Abhandlungen über die Interpretation von Jennens' *Messiah*-Libretto. Interessanterweise wird oft betont, dass Jennens sein Libretto im Zuge der Debatten um den englischen Deismus, der vor allem die Menschengestalt Jesu Christi herauszustellen versuchte⁴⁶⁰, verfasste. Anders formuliert gilt die Leseart des *Messiah*-Textes, in der vor allem die göttliche und nicht menschliche Natur des Messias hervorgehoben wird, als Gegenposition zum Deismus.⁴⁶¹ Ruth Smith vermag hingegen im Libretto von *Messiah* unterschwellig Anspielungen auf die damalige politische Gegenwart zu erkennen. Doch eine genauere Ausführung über die verschiedenen Auslegungen von Jennens' Libretto würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weshalb ich an dieser Stelle gewissermaßen gezwungen bin – unabhängig von den interpretatorischen Auslegungen des Librettos – mich lediglich auf jene strukturellen und dramaturgischen Aspekte zu konzentrieren, die zum Verständnis des Inhalts und in Folge für meine Auseinandersetzung mit der szenischen Umsetzung von Claus Guth, notwendig sind. Im Versuch, das Libretto von *Messiah* auf einen komprimierten, sämtliche Interpretationen zulassenden, gemeinsamen inhaltlichen Nenner zu bringen, ist für mich vor allem die Kenntnis darüber von besonderer Wichtigkeit, dass diesem Werk eine Grundthematik zugrunde liegt, die als „vielmehr [...]abstrakte[s], für das damalige Christentum zentrale Verständnis von Jesus als verheißenen Messias im Vordergrund“⁴⁶² steht. Anders formuliert ließe sich sagen, dass es sich um eine Reflexion über die Verkündung des Messias handelt, und nicht um eine konkrete dramatische Handlung⁴⁶³.

⁴⁵⁷ Scheibler [Evdokimova] (1993), S. 385.

⁴⁵⁸ Erhardt (2010), S. 314.

⁴⁵⁹ Erhardt (2010), S. 314.

⁴⁶⁰ Vgl.: Waczkat, Andreas: Georg Friedrich Händel. Der Messias. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008. S. 31.

⁴⁶¹ Vgl.: Waczkat, Andreas: Georg Friedrich Händel. Der Messias. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008. S. 31.

⁴⁶² Erhardt (2010), S. 314.

⁴⁶³ Anm.: Vergleiche hierzu die Definition von *Handlung* bei Manfred Pfister. Vgl.: Pfister (2001), S. 269ff.

Eine weitere Auffälligkeit, die sich aus der „im anglikanischen Bereich komplizierten Problematik der Christus-Darstellung“⁴⁶⁴ ergibt, ist das Fehlen einer handelnden Hauptfigur, sowie der *dramatis personae* überhaupt. So brachte Jennens beispielsweise bereits insofern zahlreiche Änderungen an den Bibeltexten an, indem er „Umformungen der ersten Person im biblischen Text in die dritte Person im Libretto“⁴⁶⁵ vornahm, um so die Tatsache zu umgehen, dass Jesus Christus als konkrete Figur agieren würde. In keinem Fall lassen sich handelnde Personen in diesem Stück feststellen, sondern die Solisten könnten genauso gut ihre Perspektiven als Mensch oder Gott wechseln.⁴⁶⁶ Zudem wird dies auch erkennbar, da die Solonummern nicht bestimmten Figuren, sondern lediglich den jeweiligen Stimmfächern zugewiesen sind.⁴⁶⁷ Das Fehlen von handelnden Personen unterstreicht wiederum den epischen Charakter dieses Werkes.

So lässt sich das Libretto zu *Messiah* als eine Collage, beziehungsweise Kompilation von Bibeltexten beschreiben, wobei Jennens diese Texte inhaltlich so zusammengestellt hat, dass sich klar erkennbare, inhaltliche Strukturen und Gliederungen nachweisen lassen, auch wenn es sich dabei nicht um eine dramatische Entwicklung im eigentlichen Sinne handelt. Inwiefern diese strukturellen Besonderheiten in Händels *Messiah* nachweisbar sind, werde ich im Folgenden näher erläutern.

VII.1.2. Strukturelle Besonderheiten

Wenngleich es sich im Falle des *Messiah*-Librettos um kein dramatisches handelt, so sind die verwendeten Texte und Bibelstellen inhaltlich klar strukturiert und ergeben so einen logischen Ablauf, „von der Verheißung über die Passion bis zur Erlösung“⁴⁶⁸ des Messias. Jeder der drei Abschnitte kreist um eine bestimmte Thematik. So liegt dem ersten Teil als „zentraler Grundgedanke [...] die Ankündigung des Messias, seine Geburt und die Erfüllung der Weissagungen“⁴⁶⁹ zugrunde. „Der zweite Teil handelt von seinem Leiden, seiner Himmelfahrt und dem Sieg über die Heiden und der dritte Teil vom Jüngsten

⁴⁶⁴ Geyer, Helen: Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywiez, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 52.

⁴⁶⁵ Erhardt, Tassilo: *Messiah* (HWV 56). In: Zywiez, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 313.

⁴⁶⁶ Vgl.: Kuhn, Konrad: Stichworte zu Händels „*Messiah*“. In: Händel, Georg Friedrich: *Messiah*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S.54.

⁴⁶⁷ Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 385.

⁴⁶⁸ Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 374.

⁴⁶⁹ Koopman, Ton, Siemons, Jan H.: Vorwort. In: Händel, Georg Friedrich: *Messiah*. Stuttgarter Händel-Ausgaben. Edited by Ton Koopman & Jan H. Siemons. Urtext, 2009. S. III.

Gericht und der Erlösung der Menschheit durch den Auferstandenen⁴⁷⁰. Dabei ist insofern eine Art Rahmenhandlung gegeben, als dass der Erlösungsgedanke am Schluss „einen Bogen zum Anfang zurück“⁴⁷¹ spannt. Dramaturgisch gesehen gibt es zwar keine Konflikte, die sich in dramatischen Entwicklungen zu Höhepunkten zuspitzen,⁴⁷² wodurch der Text an sich kaum Spannungsentwicklung zulässt, aber ein inhaltlich logischer Aufbau ist dennoch erkennbar.

Klar strukturiert ist auch die Verwendung der jeweiligen musikalischen Formen. Nachdem das Stück mit einer Art Ouvertüre beginnt, folgen in abwechselnder Reihenfolge Rezitative, Arien, Duette und Chöre. So „sieht die wahrscheinlich von Jennens stammende Szeneneinteilung für jede Szene einen klimaxartigen Aufbau aus Rezitativ – Arie – Chorsatz vor, von welchem aber des öfteren abgewichen wird.“⁴⁷³ Insgesamt lässt sich ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Chor- und Solonummern sowie Rezitativen erkennen. Dabei sind die Arien und Rezitative keinen Charakteren - wie in den dramatischen Oratorien Händels -, sondern lediglich den Stimmfächern (Sopran, Alt, Tenor, Bass) zugeordnet, da es keine konkreten Personen in *Messiah* gibt. Wesentlich ist dabei, dass die Trennung von Rezitativ und Arie und deren abwechselndes Aufeinanderfolgen nicht wie in einem dramatischen Werk aus dem Inhalt begründet ist⁴⁷⁴, sondern lediglich aus dem Anspruch einer gleichmäßigen musikalischen Struktur heraus bedingt scheint.⁴⁷⁵ Kompositorisch lässt sich Händel aber dennoch mehr Freiheiten als in anderen Werken, verzichtet in einigen Arien auf die Da-Capo-Gestalt, bedient sich vielseitiger musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten und verwischt thematisch auch die Übergänge einzelner Nummern zugunsten eines musikalisch-dramatischen Aufbaus.⁴⁷⁶

Kompositorisch gesehen lässt sich also in *Messiah* durchaus eine dramatische Entwicklung erkennen. So werden Gruppen von Musiknummern zu kleinen Sinneinheiten, beispielsweise erkennbar durch die Tonarten, zusammengeschlossen. Es wechseln beispielsweise im Bass-Accompagnato „Thus saith the Lord“⁴⁷⁷ im ersten Teil plötzlich Tonart, Klangfarbe und Rhythmik und kündigen so einen inhaltlich neuen Abschnitt an.⁴⁷⁸

⁴⁷⁰ Koopman, Ton [/Siemons, Jan H] : Vorwort. In: Händel, Georg Friedrich: *Messiah*. Stuttgarter Händel-Ausgaben. Edited by Ton Koopman & Jan H. Siemons. Urtext, 2009. S. III.

⁴⁷¹ Leopold [/Scheideler] (2000), S. 278.

⁴⁷² Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 385.

⁴⁷³ Erhardt (2010), S. 323.

⁴⁷⁴ Anm.: Hier ist im Groben die Einteilung in handlungsarme Arien und handlungsreiche Rezitative gemeint.

⁴⁷⁵ Vgl.: Leopold [/Scheideler] (2000), S. 278.

⁴⁷⁶ Vgl.: Leopold [/Scheideler] (2000), S. 278.

⁴⁷⁷ Vgl.: I. Teil, 5. Accompagnato.

⁴⁷⁸ Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 388.

Versucht man die einzelnen Teile in Untergruppen zu zergliedern, so lässt sich der erste Teil grob gesehen in „die Ankündigung des Messias, seine Geburt und die Erfüllung der Weissagungen“⁴⁷⁹ einteilen. Musikalisch gesehen kann dabei mit der Ankündigung der Geburt im Rezitativ „Behold, a virgin shall conceive“⁴⁸⁰ und dem Wechsel von g-Moll auf D-Dur ein dramatischer Höhepunkt dieses Abschnittes festgestellt werden. Im zweiten Teil drückt die Komposition einen weiteren dramatischen Höhepunkt im Accompagnato „Thy rebuke hath broken His heart“⁴⁸¹ unter anderem durch ungewöhnliche Harmonien aus.⁴⁸² Wenn letztlich im dritten Teil die Erlösung durch den Messias verkündet wird, unterstreicht Händel dies in der letzten Arie, sowie in den beiden folgenden Schlusschören, in jubelndem D-Dur.⁴⁸³ Wenn an dieser Stelle auch keine genaue musikalisch-dramatische Analyse gegeben werden kann, so soll hiermit zumindest der wichtige Hinweis darauf gegeben werden, dass sich kompositorisch eine eindeutige Abfolge von emotionalen Höhen und Tiefen, sozusagen eine Art musikalische Dramaturgie erkennen lässt, die insbesondere auch für eine szenische Bearbeitung von Bedeutung ist. So stellt sich im Falle der szenischen Neufassung von *Messiah* die Frage ob oder inwiefern diese dramaturgisch an der musikalisch-dramatischen Entwicklung orientiert ist, worauf ich im Zuge meiner Inszenierungsanalyse noch eingehen werde.

VII.1.3. Besonderheit des Chores

Wenn *Messiah* üblicherweise als „Choratorium“ bezeichnet wird, so rührt dies sicherlich in erster Linie daher, dass die zahlenmäßige Präsenz der Chornummern gerade in diesem Werk außerordentlich groß ist. So lassen sich ungefähr gleich viele Chor- wie Solonummern in diesem Werk ausmachen, wobei im mittleren Teil „der Chor das Hauptgewicht der Vertonung trägt“⁴⁸⁴. Zudem meint beispielsweise Klaus Kropfnger, dass im *Messiah* die „Stellung der Chöre ein inhaltliches Moment [...], das formbildend wirkt“⁴⁸⁵, erkennbar ist. Auf kompositorischer Ebene ist beispielsweise eine Art

⁴⁷⁹ Koopman [/Siemons] (2009), S. III.

⁴⁸⁰ Vgl.: I. Teil, Rezitativ vor 8. Arie & Chor.

⁴⁸¹ Vgl.: II. Teil, 26. Accompagnato.

⁴⁸² Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 388.

⁴⁸³ Vgl.: Scheibler [/Evdokimova] (1993), S. 389.

⁴⁸⁴ Bockmaier (2008), S. 119.

⁴⁸⁵ Kropfnger, Klaus: Händels Oratorium. Aspekte der Gattungsprofilierung, Werkentstehung und Rezeption. In: Danuser, Hermann (Hg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. S. 95.

verbindender Rahmen zwischen dem Chor „For unto us a Child is born“⁴⁸⁶ aus dem ersten Teil und „Worthy is the Lamb“⁴⁸⁷ aus dem dritten Teil nachweisbar.

Während in den meisten Oratorien Händels dem Chor mehrere unterschiedliche Bedeutungen, insbesondere auch handelnde Funktionen zukommen, stellen auch in dieser Hinsicht die Chöre in *Messiah* einen Sonderfall dar. So übernimmt in diesem Oratorium der Chor keine handlungstragende Funktion, mit der Ausnahme von „He trusted in God“⁴⁸⁸ und „Let us break their bonds“⁴⁸⁹ im zweiten Teil, in dem sich weitgehend sagen ließe, dass hier der Chor einmal die Rolle der spottenden Menge und im zweiten Fall die einer auffordernden Gemeinschaft trägt.⁴⁹⁰ Dies bleibt aber meiner Ansicht nach nur eine vage Interpretation, da diese Chöre ebenso als episch betrachtet werden können, da *Messiah* insgesamt keine *dramatis personae* aufweist und es daher keine spielinternen Dialogpartner für die chorische Figurengruppe gibt.

So bleibt insgesamt im Grunde lediglich darauf hinzuweisen, dass dem Chor in *Messiah* die gleiche Funktion wie den Soli zukommt: die Verkündung der prophetischen Verheißungen, sowie die Reflexion darüber – in diesem Fall als Kollektiv und nicht als Einzelfigur.⁴⁹¹ Dass sich jedoch eine szenische Erarbeitung dieses Werkes neben der epischen Struktur auch aufgrund der Quantität der inhaltlich zudem essenziellen Chornummern als problematisch erweisen kann, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Dem jeweiligen konkreten Umgang mit dem Chor im Falle einer Inszenierung, und der Frage wie die szenische Erarbeitung des Chores bei *Messiah* bewerkstelligt werden kann, werde ich mich im Folgenden noch genauer widmen.

VII.2. Eine szenische Neufassung am *Theater an der Wien*

Wie bereits oben erwähnt, stellt die szenische Version des Händelschen *Messiah*, die 2009 im *Theater an der Wien* zur Aufführung kam, zwar keinen erstmaligen Versuch dar, dieses Werk zu inszenieren, es handelt sich allerdings sicherlich um eine Ausnahmeproduktion, um eine Art Wagnis oder Experiment, da sich dieses Stück aufgrund der nicht-dramatischen Struktur kaum für eine szenische Umsetzung eignet. Claus Guth entwarf hierfür mit seinem Dramaturgen Konrad Kuhn und dem Ausstatter Christian Schmidt eine

⁴⁸⁶ Vgl.: I. Teil, 11. „For unto us a child is born“.

⁴⁸⁷ Vgl.: III. Teil, 47. „Worthy is the Lamb“.

⁴⁸⁸ Vgl.: II. Teil, 25. „He trusted in God“.

⁴⁸⁹ Vgl.: II. Teil, 37. „Let us break their bonds“.

⁴⁹⁰ Vgl.: Kuhn (2009), S. 53.

⁴⁹¹ Vgl.: Kuhn (2009), S. 55.

szenische Neufassung des *Messiah*, die bereits vorab groß als Uraufführung angekündigt wurde. Hierzu muss jedoch eingangs bereits erwähnt sein, dass es sich um eine falsche Information handelt, da Guths *Messiah* nicht den ersten Versuch darstellt, Händels *Messiah* szenisch auf die Bühne zu bringen, wemgleich Achim Freyer 1985 in Berlin ein völlig anderes Konzept in seiner *Messiah*-Inszenierung verfolgte. Die Tatsache, dass die szenische Version des *Messiah* am *Theater an der Wien* im Vorfeld als Uraufführung gehandhabt wurde und dies auch im Programmheft zu lesen ist, hebt allerdings zumindest ein wesentliches Merkmal dieser Produktion heraus: den Charakter des Außergewöhnlichen und Neuartigen, wodurch das Publikum im Vorhinein darauf eingestimmt wurde, dass es sich hierbei um ein interessantes Experiment von Seiten des Regieteams handelte. So entwickelte das Leading-Team ein Konzept, das durch Hinzuerfindung einer dramatischen Handlung und der Entwicklung einer dramatis personae das Werk in ein völlig neues Licht rückte.

Die Aufführungen von *Messiah* im *Theater an der Wien* fanden passend vor Ostern statt, die mediale Präsenz für diese außergewöhnliche Produktion war gesichert und mit Christophe Spinosi und seinem *Ensemble Matheus* war außerdem ein Garant für qualitativ hochwertige und historisch informierte musikalische Umsetzung gefunden. So ließ bereits im Vorfeld diese Produktion auf ein außergewöhnlich erfolgreiches Musiktheaterereignis hoffen. Der Erfolg beim Publikum war letztlich tatsächlich sehr groß, wemgleich die Kritiken teilweise negative Urteile zu dieser szenischen Konzeption laut werden ließen. Insgesamt stellte diese Produktion jedoch einen großen Erfolg dar, an dem auch das mediale Interesse lang anhaltend sehr groß war. So strahlten der ORF sowie *arte* jeweils die Fernsehübertragung einer Vorstellung aus, im Zuge des Open-Air-Filmfestivals am Wiener Rathausplatz wurde im Sommer 2010 an einem Abend die Produktion auf Leinwand noch einmal öffentlich gezeigt, und schließlich wurde eine DVD produziert. Als Hauptgrund für dieses außergewöhnliche mediale Interesse muss sicherlich in erster Linie der Umstand gesehen werden, dass es sich bei der Kombination von Händels *Messiah* und einer modernen Inszenierung um ein ungewöhnliches Unterfangen handelte. Das Interesse des Publikums und der Medien spricht jedenfalls für das oben bereits erwähnte Erfolgsrezept der Kombination von populärem Werk in ungewöhnlicher szenischer Interpretation eines „Starregisseurs“ bei musikalisch historisch informierter Aufführungspraxis.

Wie es dabei Claus Guth und sein Team gelingen konnte, dieses nicht-dramatische Werk erfolgreich auf die Bühne zu bringen, beziehungsweise welche Bearbeitungen nötig

waren um *Messiah* gewissermaßen bühnentauglich zu machen, werde ich im Folgenden näher erläutern.

VII.2.1.Regiekonzept

Wie geht ein Regisseur mit einem Stück um, das keine dramatische Handlung und keine *dramatis personae* aufweist? Eine Möglichkeit, die der nicht-narrativen Struktur des Werkes äquivalent entsprechen würde, wäre ein installationsartiges Konzept, in dem es eben nicht um die Darstellung von individuellen Charakteren und die Entwicklung von dramatischen Handlungssträngen ginge, sondern in dem durch performanceartige und reflexive Ausdeutung Zustände wie Bedrängung, Zuneigung, Leid, etc. auf der Bühne visualisiert werden würden. Achim Freyer, der sich 1985 an eine szenische Version von Händels *Messiah* wagte, sah hingegen eine Möglichkeit darin, dass er die Geschichte vom Leben Jesu Christi bis zu dessen Tod und Auferstehung konkret darstellte, indem er den Messias höchst persönlich auf der Bühne zeigte, sowie „selbst erfundene Figuren, teilweise aus der Kunstgeschichte entlehnt“⁴⁹², auf der Bühne agieren ließ. Dabei entstanden unter bewusstem Einsatz von Farbe sowie christlichen Symbolen eindrucksvolle Bilder, wobei es Freyer darum ging, „die Komplexität zu zeigen, die in diesem Stoff, in diesem Werk steckt“⁴⁹³.

Claus Guth, sein Dramaturg Konrad Kuhn, sowie der Ausstatter Christian Schmidt fanden eine neue Erzählweise zu den Themen, um die es in Händels *Messiah* geht. Im Wunsch eine konkrete, heutige Geschichte zu erzählen, die Menschen zeigt, wenn sie sich in einer Extremsituation befinden, erfanden sie eine dramatische Handlung rund um Figuren, die in die „Situation einer existenziellen Bedrängtheit“⁴⁹⁴ geraten. Guth versuchte nicht, Christus’ Leidenswege zu veranschaulichen beziehungsweise ein Passionsspiel auf die Bühne zu bringen oder Bibelzitate schön zu bebildern, sondern er erzählt mit seiner szenischen Version die Geschichte einer Familie, die mit den Themen zu Leben, Leid und Tod konfrontiert ist. Die Geschichte rund um die dazu erfundenen Figuren erzählt von einer Familie, deren Vater beruflich in Konflikte gerät und aus seiner ausweglosen Situation nur mehr den Weg durch Selbstmord findet. Dabei betont Claus Guth selbst, dass

⁴⁹²Rehbein, Janine: *Metamorphosen. Achim Freyers Bühnenwerk 1982 – 2006 unter besonderer Berücksichtigung seiner Zauberflöten-Inszenierungen und des theatralen Umfelds*. Wien: Diss, 2008. S. 63.

⁴⁹³Imre, Fabian: *Händel-Herausforderung und Chance*. In: *Opernwelt*. Heft 4. Jg. 26 (1985), S. 15.

⁴⁹⁴Schmid, Nora: *Aufschreie, Sehnsuchtsmomente, Erlösungshoffnungen*. Claus Guth, Konrad Kuhn und Christian Schmidt im Gespräch. In: *Händel, Georg Friedrich: Messiah*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S. 21

es ihm nicht primär um die konkrete Familiengeschichte gehe, sondern dass diese lediglich „eine Krücke“ sei, „um [...] Situationen herzustellen und um Persönlichkeiten auf der Bühne zu finden“⁴⁹⁵. Die hinzu erfundene dramatische Handlung, die nicht chronologisch, sondern filmisch in Form von Rückblenden erzählt wird, ist durch Nebenhandlungen und zusätzliche Erzählebenen ergänzt. So setzt Guth Figuren ein, die in ihrer wortlosen Sprache eine eigene Erzählfunktion innehaben. Beispielsweise stellt der Tänzer Paul Lorenger im Laufe der dramatischen Handlung nicht nur den lebendigen Vater, sondern passagenweise auch den bereits verstorbenen, als Lebender unter den Toten weilenden Vater dar, der die Hinterbliebenen nicht zur Ruhe kommen lässt. Die Gebärdendarstellerin Nadia Kichler, die Teile des Bibeltextes in Gebärdensprache übersetzt, fungiert ebenfalls auf einer anderen Erzählebene, ähnlich einem „Engel“, der „zu einem spricht – und man kann nur intuitiv erahnen, was einem da kommuniziert wird“⁴⁹⁶. Auch der Chor ist im Verlauf der dramatischen Handlung teils auf eine eigene Erzählebene gehoben, vom Publikum erkennbar durch eine ausgefeilte Bewegungschoreographie von Ramses Sigl, die diese differenzierte Kommunikationsebene verdeutlicht.

Claus Guth und sein Team nehmen dabei das Werk sehr ernst und gestalten ihre szenische Neufassung unter starker Berücksichtigung der strukturellen Eigenheiten, der musikalischen Dramaturgie und des Librettos. Dabei wird der Text häufig auch wörtlich genommen, wodurch in manchen Situationen vor dem Hintergrund der Ernsthaftigkeit der Bibelstellen auch komische Momente entstehen, worauf ich später noch näher eingehen werde. Claus Guth begrüßt gerade diese „Spur von Humor oder Leichtigkeit“⁴⁹⁷ und möchte damit auch eine gewisse Unbefangenheit in Hinblick auf die Herangehensweise an ein so ernsthaftes Thema erzeugen.

Dennoch betont Guth, dass es ihm nicht um die Erzählung der „Geschichten von Menschen von nebenan“⁴⁹⁸ gehe. Es sollten durchaus Assoziationen zu religiösen Fragestellungen hervorgerufen werden, wie beispielsweise Konnotationen des erlebten Leides von den Figuren mit dem Erdulden und Erleiden von Jesus Christus. Die Tatsache, dass die Menschheit mit den religiösen Grundfragen von *Messiah* konfrontiert ist, soll dabei durch die Kombination dieses Werkes mit einer heutigen erfundenen dramatischen Handlung und einer konkreten dramatis personae ins Bewusstsein des Publikums gebracht werden. Guth versucht also nicht ein nicht-narratives Werk durch ebenso abstrakte

⁴⁹⁵ Schmid (2009), S. 23.

⁴⁹⁶ Schmid (2009), S. 29.

⁴⁹⁷ Schmid (2009), S. 31.

⁴⁹⁸ Schmid (2009), S. 25.

Ausdeutung und Stilisierung umzusetzen, sondern setzt ein, in erster Linie kontrastierendes, Regiekonzept entgegen.

VII.2.2. Dramatische Handlung und Figurenkonstellation

Wie bereits oben erwähnt, wurden für die szenische Neufassung des *Messiah* eine dramatische Handlung sowie Nebenhandlungen und eine konkrete dramatis personae hinzu erfunden. Der Inhalt der Handlung ist im Programmheft, entsprechend dem auf der Bühne gezeigten Ablauf der jeweiligen Situationen, folgendermaßen beschrieben:

„Ein Mensch ist gestorben. Selbstmord?

Wie sollen die anderen damit leben?

Wie kam es dazu?

Da war die Taufe. Schlechte Nachrichten für den Vater des Neugeborenen.

Seine Frau – hilflos;

Unerwarteter Trost. Eine verbotene Liebe entsteht.

Sich trennen, verlassen werden, nicht mehr weiter wissen.

Der Priester kann nicht helfen, hadert mit sich selbst.

Katastrophe.

Wie umgehen mit Tod, Verlust, Trauer, Schuldgefühl?

Der Leichenschmaus – Stunde des Gerichts?

Wo ist Hoffnung auf Erlösung?“⁴⁹⁹

Der Grund, warum ich an dieser Stelle die komplette Inhaltsbeschreibung wie sie im Programmheft abgedruckt ist anführe, liegt darin, dass diese in der Formulierungsweise und abgehackten Struktur ziemlich genau der Erzählweise der auf der Bühne gezeigten Situationen - die teils in Rückblenden erzählt, oder durch reflektierende Momente der zusätzlich eingeschobenen Erzählebenen unterbrochen werden - entspricht. Guth beginnt die Vermittlung seiner narrativen Handlung mit der Begräbnissituation und erzählt zunächst in Rückblenden, schließlich zurückkehrend zur Beerdigung und dann vorausschauend, von den jeweiligen Geschehnissen, die mit diesem Todesfall zusammenhängen. Ungeachtet der nicht chronologischen Erzählweise Guths lässt sich die Haupthandlung inhaltlich vereinfacht auch als die „Geschichte von drei Männern – vielleicht sind es Brüder – und von den Verwicklungen, die sie und ihre Frauen und Kinder

⁴⁹⁹ „Zur Handlung der szenischen Fassung“. In: Händel, Georg Friedrich: *Messiah*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S. 14.

miteinander haben⁵⁰⁰, erzählen. Die Grobstrukturierung der erfundenen dramatischen Handlung in einzelne thematische Abschnitte erfolgt dabei erstaunlicherweise nicht in die drei originalen Teilabschnitte des Werkes, wie sie beispielsweise Achim Freyer in seiner szenischen Version beibehielt⁵⁰¹, sondern in sechs kleinere Handlungsabschnitte: Trauerfeier (1.Ouvertüre bis 10.Arie), Beginn der Rückblende / Taufe (11. Chor bis 18. Chor), Leidenswege (19. Chor bis 25. Chor), Einsamkeiten / Zweisamkeiten / Tod (26. Accompagnato bis 36. Arie), Ende der Rückblende / vor Beginn der Trauerfeier (37. Chor bis 39. Halleluja), nach der Trauerfeier (40. Arie bis 48. Chor).⁵⁰²

Dabei sind die jeweiligen Abschnitte nicht nur inhaltlich, sondern auch optisch miteinander verbunden und ergeben eine zusammenhängende Einheit durch das ganze Werk hindurch, im Gegensatz zu der von Jennens in drei unterschiedliche Teile klar gegliederten originalen Werkstruktur. In Guths Fassung sind die Übergänge zwischen den einzelnen Situationen, die innerhalb der sechs Teilabschnitte dargestellt sind, fließend gestaltet. Es gibt keine harten Sprünge von einer Situation in die nächste, was insbesondere auch optisch durch die Drehbühne - die einen sichtbaren langsamen Wechsel von einer räumlichen Situation in die nächste ermöglicht - hervorgerufen wird. Sogar der Übergang von der Begräbnissituation in die rückgeblendete Taufe passiert fließend, interessanterweise indem sich die Drehbühne gegen den Uhrzeigersinn in den nächsten Raum dreht. Dabei kann man beobachten, wie die Figuren teils sichtbar von einer Situation in die nächste schreiten. Die dramatische Handlung wird dabei in folgendem dramaturgischem Ablauf geschildert: Zu Beginn wird die Konsequenz der Katastrophe gezeigt, woraufhin in Form von Rückblenden die Entwicklung der chronologisch aufeinanderfolgenden Situationen, wie es zu dieser Katastrophe kommen konnte, aufgerollt wird, die in der Selbstmordszene schließlich den Höhepunkt der dramatischen Handlung findet. Im Anschluss an die Peripetie wird der Handlungsstrang wieder von der anfänglichen Begräbnissituation weitergesponnen. Ähnlich einer Vorausschau werden die Folgen der Katastrophe anhand der jeweiligen beteiligten Figuren in den weiteren Situationen erläutert, wobei als weiterer kleiner Höhepunkt der Streit zwischen zwei Männern beim Leichenschmaus gelten kann. Letztlich bleibt das Ende offen, mündet die Handlung schließlich in einen reflexionsartigen Schlusschor der spielexternen Figuren der zusätzlich eingeschobenen Erzählebenen, die im Laufe des Stückes immer wieder

⁵⁰⁰ Schmid (2009), S. 23.

⁵⁰¹ Anm.: Achim Freyer zeigte beispielsweise die Strukturierung in drei Teile unter anderem optisch durch einen blauen, einen schwarzen und einen roten Raum.

⁵⁰² Vgl.: Synopsis. In: Händel, Georg Friedrich: *Messiah*. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S. 10ff.

zwischen den Situationen der Haupthandlung in zumeist kommentierender oder reflektiver Funktion eingeschoben sind.

Die in Guths szenischer Fassung hinzu erfundene Figurenkonstellation ergibt sich aus einem Ehemann (Tänzer / Paul Lorenger), dessen Ehefrau (Sopran / Cornelia Horak), seiner Schwägerin (Sopran / Susan Gritton) und deren Mann (Alt / Bejun Mehta) sowie deren Kind (Knabensopran / Martin Pöllmann), einem zweiten Schwager beziehungsweise Bruder⁵⁰³ (Bass / Florian Boesch) und einem Priester (Tenor / Richard Croft). Im Vergleich mit Jennens' Libretto, in dem es keine *dramatis personae* gibt und die Solonummern auf vier Stimmfächer verteilt wurden, ließe sich nun von einer quantitativen Erweiterung der *dramatis personae* auf insgesamt sechs Rollen plus einem Tänzer sprechen, wovon die für Sopran geschriebenen Nummern auf zwei Sopranistinnen und einen Knabensopran aufgeteilt wurden. Die zusätzliche achte Rolle der Gebärdendarstellerin ist, wie die Figur des Ehemanns, eine stumme Rolle, die allerdings außerhalb der dramatischen Haupthandlung steht und von den übrigen Figuren nicht direkt wahrgenommen wird und sich - oft gemeinsam mit dem Chor - quasi in einer anderen Dimension befindet. Dieser zusätzlich eingeschobenen Ebene gehört auch der Chor an, auf dessen Funktion ich später noch zurück komme.

Da aus dem Originaltext keine Charakterisierung der *dramatis personae* hervorgeht, weil es diese nicht gibt, erfolgte die Entwicklung der Figuren und deren Charaktereigenschaften für Guths szenische Fassung prozessartig und allmählich im Laufe der Probenarbeit, und wurde auf die Sänger regelrecht maßgeschneidert, wobei sich die Grundzüge der Figuren natürlich aus der hinzu erfundenen Handlung ableiten ließen. Laut Guths eigener Aussage steckt allerdings „in diesen Figuren mehr Persönlichkeit von Sängern drin, als es sonst der Fall ist“⁵⁰⁴.

Zudem erhielten die Figuren keine Rollennamen, sowie im Programmheft auch nicht von eindeutigen Rollenzuordnungen wie „Onkel“ oder „Mutter“ die Rede ist, weshalb ich in Folge für meine Analyse die realen Namen der DarstellerInnen verwenden werde. Als Protagonisten könnte man Paul Lorenger⁵⁰⁵ sehen, der durch Phasen von Freude, Leid, Verzweiflung, Tod und Auferstehung geht. Stellenweise erinnert daher seine Rolle an Jesu Christi oder ruft zumindest Konnotationen zur Figur des Messias im Zusammenhang mit dem Originaltext und der Inszenierung hervor, wie zum Beispiel am

⁵⁰³ Anm.: Ob es sich hierbei wirklich um Schwager oder Bruder handeln soll bleibt eine Vermutung, wie auch Claus Guth selbst meint.

⁵⁰⁴ Schmid (2009), S. 24.

⁵⁰⁵ Anm.: Wie oben erwähnt, verwende ich in meiner Analyse die realen Namen der DarstellerInnen, da es keine Rollennamen gibt.

Ende der Arie „He was despised“⁵⁰⁶, wenn sich Paul Lorenger wie gezeißelt immer wieder zu Boden fallen lässt. Allerdings ließe sich ebenso eine Konnotation zwischen der Figur des Pfarrers mit Jesu Christi herstellen, wenn dieser im Chor „He trusted in God“⁵⁰⁷ von der Menge verspottet wird. Ebenso werden Christus-Assoziationen mit der Figur des Neugeborenen erzeugt, was aufgrund des Textes „For unto us a Child is born“⁵⁰⁸ in Zusammenhang mit dem, in der dramatischen Handlung gerade zuvor getauften Kind, naheliegend scheint. Jedoch ist eine eindeutige Umlegung der Messias-Figur auf eine konkrete Figur keinesfalls möglich. Vielmehr lässt Claus Guth durch sein Angebot an Figurenkonstellationen und Situationen bewusst offen, inwiefern das Publikum Assoziationen zu den Bibeltexten herstellt.

VII.2.3. Besonderheiten im Verhältnis von Musik / Wort / Szene

In Hinblick auf den strukturellen Aufbau der szenischen Neufassung lässt sich die Einteilung der dramatischen Handlung in die oben genannten sechs Teilabschnitte, am ehesten in Verbindung mit der musikalischen Struktur des Werkes setzen. Diese Ansicht vertrete ich insofern, als der Ausgangspunkt für die Erfindung der einzelnen dramatischen Abschnitte der szenischen Version unterschiedliche, emotionale Extremzustände waren, die in Händels *Messiah* auch in der Komposition ausgedrückt werden. Letztlich lässt sich in *Messiah* eine musikalische Dramaturgie nachweisen, die der hinzuerfundenen dramatischen Handlung in vielen Punkten gleicht, vor allem in Hinblick auf Stimmungs-, beziehungsweise Tonartenwechsel. So stellt beispielsweise der Übergang zwischen der tristen und dramatischen Bass-Arie „The people that walked in darkness“⁵⁰⁹ in h-moll zum darauf folgenden freudigen Chor in G-Dur „For unto us a child is born“⁵¹⁰ musikalisch einen klaren Kontrast dar. Szenisch vollzieht sich dieser Tonartenwechsel nicht nur durch einen emotionalen Stimmungswechsel, sondern durch einen extremen Zeitsprung. Von einer unheimlichen Situation, in der Florian Boesch den bereits Verstorbenen als unheimliche Energie wahrnimmt, findet ein Übergang zur rückgeblendeten Taufszene, in der der noch Lebende in Gesellschaft der fröhlichen Taufgäste die Taufe seines Kindes feiert, statt. Der auffallende musikalische Kontrast in Händels Komposition diene der

⁵⁰⁶ Vgl.: II. Teil, 20. Arie.

⁵⁰⁷ Vgl.: II. Teil, 25. Chor.

⁵⁰⁸ Vgl.: I. Teil, 11. Chor.

⁵⁰⁹ Vgl.: I. Teil, 10. Arie.

⁵¹⁰ Vgl.: I. Teil, 11. Chor.

szenischen Neufassung hier eindeutig dem Aufbau der dramaturgischen Struktur – in diesem Fall dem Beginn der Rückblende.

Neben Stimmungsübergängen, in denen die musikalische der neuen dramatischen Struktur zu entsprechen scheint, lassen sich auch einige Situationen nachweisen, in denen ein kontrastierendes Prinzip angewandt wurde. Hierfür möchte ich als Beispiel den A-Dur Chor „And the glory of the Lord shall be revealed“⁵¹¹, der noch dazu in freudigem $\frac{3}{4}$ Takt steht, anführen. Szenisch findet zu diesem Zeitpunkt - im Kontrast zur positiven Stimmung der Musik - noch immer die Trauerfeier statt, zu deren Anlass der Chor diese Nummer aus dem Gotteslob zu singen scheint. Daher wirkt diese freudige Botschaft keinesfalls positiv überzeugend, wie dies der ursprünglichen Intention des Komponisten entsprochen haben mag. Die Stimmung wirkt - der szenischen Situation der Trauerfeier entsprechend – getrübt, handelt es sich letztendlich auch nicht um die persönliche Überzeugung der singenden Menge, da diese in der Inszenierung lediglich den Text wiedergibt, der im Gotteslob gedruckt steht. Darauf folgend steht der szenische Fortgang allerdings wieder in Einklang mit dem musikalischen Wechsel in das folgende dramatische Bass-Accompagnato „Thus saith the Lord“⁵¹² in d-moll. Hier lässt Claus Guth den Bassisten Florian Boesch erstmals auftreten, der wie ein unwillkommener Gast zum Sarg stürmt, diesen öffnet und auf die aufgeschlitzten Pulsadern des Toten verweist. Wird musikalisch an dieser Stelle ein erster Konflikt erkennbar, so wird dieser auch szenisch als solcher dargestellt.

Es finden sich aber auch Momente, wo ein bewusst gesetzter Gegensatz zwischen Inszenierung und Musik zu bestehen scheint. So zum Beispiel im Chor „But thanks be to God“⁵¹³ in Es-Dur, wo der Chor in Guths Inszenierung, während er vom Dank an Gott singt, traurig Sessel⁵¹⁴ zu einem Scheiterhaufen stapelt. Dabei entsteht eine Art Sarkasmus, als ob die Danksagung als negativ gemeintes „Dank Gott“ verstanden werden müsste. Auch in der Chornummer „Lift up your heads, O ye gates“⁵¹⁵, in der die Ankunft des Herrn in jubelndem Dur angekündigt wird, steht der szenische Vorgang in Kontrast zur Musik. An dieser Stelle tritt in der Inszenierung der offenbar betrunkene „Bruder“⁵¹⁶, dargestellt von Florian Boesch, auf, der sich mitten im Raum zum Schlafen hinlegt. Die

⁵¹¹ Vgl.: I. Teil, 4. Chor.

⁵¹² Vgl.: I. Teil, 5. Accompagnato.

⁵¹³ Vgl.: III. Teil, 45. Chor.

⁵¹⁴ Anm.: Es handelt sich hier vermutlich um die vorher als Kirchenstühle verwendeten Holzessel.

⁵¹⁵ Vgl.: II. Teil, 30. Chor.

⁵¹⁶ Anm.: Es muss erneut erwähnt bleiben, dass es nicht klar ist, ob es sich tatsächlich um einen Bruder des Protagonisten handelt.

scheußliche Erscheinung des völlig Betrunkenen steht hier in absolutem Kontrast zur Komposition und wirkt dadurch verstörend. Das Publikum kann die jubelnde Verkündigung der Ankunft des Herrn in diesem Zusammenhang nicht ohne weiteres und nicht ohne zum Nachdenken angeregt zu sein, glauben. Eine zusätzliche Assoziation lässt der zwischenzeitliche Auftritt eines kleinen Buben, gekrönt mit einer Kindergeburtstags-Papierkrone zu, der, als er den schlafenden Betrunkenen sieht, diesen mit dessen zuvor abgelegtem Ledermantel zudeckt und wieder abgeht. Könnte vielleicht doch das Kind mit der Pappkrone in entferntem Sinne für die Ankunft des Erlösers stehen? All dies bleibt natürlich offen. In jedem Fall geben derartige verstörende Momente jedoch Raum für zahlreiche Interpretationen, bedingen diese aber auch, da unüberhör-, beziehungsweise unübersehbar eine Unstimmigkeit zwischen Gehörtem und Gesehenem besteht. So meint auch Claus Guth selbst, dass er „bewusst Fehlsuren“⁵¹⁷ gelegt habe, und auch Konrad Kuhn spricht von bewussten Reibungsstellen.⁵¹⁸ Insgesamt lässt sich sagen, dass die szenische Gestaltung in vielfältiger Weise der Komposition gegenüber tritt, sei es in absolutem Einklang bis hin zum völligen Kontrast.

Interessanterweise erfolgt auch der Umgang mit dem Text keinesfalls ausschließlich in einem wehevollen und feierlichen Stil⁵¹⁹, wie normalerweise der Inhalt des *Messiah* ausgelegt wird. Vielmehr werden die Textpassagen sogar wörtlich genommen, wodurch sich unter anderem sehr komische Situationen ergeben. So bekommt Cornelia Horak als Mutter des Taufkinde in der „Pifa“⁵²⁰ (Sinfonia pastorale) Plüschschafe geschenkt, was in Zusammenhang mit dem biblischen Inhalt dieses Abschnitts, der Ankunft der Engel und Hirten, und in Zusammenhang mit dem folgenden Rezitativ „There were shepherds“⁵²¹ eine witzige Idee darstellt, die sich aus der wörtlichen Textausdeutung ergibt. Als Paradebeispiel für die Entstehung einer komischen Situation durch wörtliche Umsetzung des Textes möchte ich die Arie „How beautiful are the feet“⁵²² erwähnen. Der Text beschreibt hier wörtlich wie schön die Füße dessen sind, der frohe Botschaften bringt und Heil verkündet⁵²³, wobei selbstverständlich die Heilsverkündigung inhaltlich im Vordergrund steht. Claus Guth und sein Team nehmen den Text an dieser Stelle jedoch wörtlich und machen tatsächlich die Füße zum Thema dieser Szene. Die

⁵¹⁷ Schmid (2009), S. 25.

⁵¹⁸ Vgl.: Schmid (2009), S. 25.

⁵¹⁹ Vgl.: Schmid (2009), S. 25.

⁵²⁰ Vgl.: I. Teil, 12. Pifa (Sinfonia Pastorale).

⁵²¹ Vgl.: I. Teil, Rezitativ vor 13. Accompagnato.

⁵²² Vgl.: II. Teil, 34a. Arie.

⁵²³ Vgl.: „How beautiful are the feet of Him that bringeth glad tidings of salvation that saith unto Zion, Thy God reigneth!“ II. Teil, 34a. Arie.

szenische Situation zeigt hier Cornelia Horak und Bejun Mehta in einer verbotenen Liebesnacht, wobei die Sopranistin die Füße ihres Liebsten betrachtet, und dabei den Text „how beautiful are the feet“ singt. Selbstverständlich hat diese unerwartete Komik bei der Vorstellung im Publikum für dementsprechendes Gelächter gesorgt. Auch der darauffolgende Chor mit dem Text „Their sound is gone out“⁵²⁴ mutet in diesem Zusammenhang äußerst pikant an, zudem Claus Guth den Chor als Gruppe, die zuvor an der Wand gelauscht hat, inszeniert.

Ein weiterer besonderer Punkt, auf den ich an dieser Stelle eingehen möchte, ist der schwierig zu meisternde Umgang eines Regisseurs/ einer Regisseurin mit Textpassagen, die lediglich Verheißungen, Verkündungen und prophetische Botschaften bedeuten, aus denen Händels *Messiah* fast gänzlich aufgebaut ist. Besonders in Hinblick auf die Solisten wird dieser Umstand insofern problematisch, wenn trotzdem ein, für das Publikum verständlicher, inhaltlicher Zusammenhang zwischen den religiös gehaltvollen Texten und den der hinzuerfundenen Handlung entsprungenen Situationen bestehen sollte. Claus Guth erfindet daher auch Momente, in denen die Figuren den Text als Vortrag innerhalb der dramatischen Handlung zum Besten geben, sodass es für das Publikum eindeutig ist, dass es sich hier um ein Bibelzitat und nicht um die eigenen Worte der jeweiligen Figur(en) handelt. Dies geschieht beispielsweise in der Inszenierung während der Situation der Tauffeier, in welcher der Bub Martin Pöllmann ein Lied vorträgt, wobei es sich in der Komposition um das Rezitativ „There were shepherds“⁵²⁵, das Accompagnato „And lo, the angel of the Lord“⁵²⁶, das Rezitativ „And the angel said unto them“⁵²⁷ und das Accompagnato „And suddenly there was with the angel“⁵²⁸ handelt. Die Bühnensituation, die an familiäre Weihnachtsfeiern erinnert, an denen die Enkelkinder ihren Großeltern auswendig gelernte Gedichte oder Weihnachtslieder vortragen - wobei es meist gar nicht um den verstandenen Inhalt, sondern vielmehr um das persönliche Bemühen der Kinder geht - erzeugt selbiges Empfinden auch in der Inszenierung. Es scheint primär um den Vortrag an sich, als um den Inhalt zu gehen, wodurch die Wortbedeutung des Textes hinter die szenische Aktion zurücktritt. Dadurch wird jedoch die stilistische Diskrepanz zwischen dem Bibeltext und der heutigen dramatischen Handlung minimiert. Auf ähnliche Art und Weise setzt Guth auch den Chor in vortragender Funktion des Öfteren ein, worauf ich später noch eingehen werde.

⁵²⁴ Vgl.: II. Teil, 35. Chor.

⁵²⁵ Vgl.: I. Teil, Rezitativ vor 13. Accompagnato.

⁵²⁶ Vgl.: I. Teil, 13. Accompagnato.

⁵²⁷ Vgl.: I. Teil, Rezitativ vor 14. Accompagnato.

⁵²⁸ Vgl.: I. Teil, 14. Accompagnato.

Guth verwendet zudem die Texte auch in ihrer inhaltlichen Bedeutung als tröstende oder Mut spendende Bibelzitate. So beispielsweise in der Sopran-Arie „Rejoice greatly, O daughter of Zion“⁵²⁹, in der Susan Gritton die in dieser Situation verzweifelte Cornelia Horak mit diesen Worten aufzumuntern versucht. Darüber hinaus werden die Texte auch oft in übertragenem Sinne, zur Verstärkung des Ausdrucks von negativen oder positiven Emotionen, verwendet, wie beispielsweise in der Bass-Arie „Why do the nations“⁵³⁰, als Florian Boesch den blutüberströmten Leichnam Paul Lorengers entdeckt.

Insgesamt wird der originale Text in Zusammenhang mit den jeweiligen erfundenen Situationen so vielseitig in Kombination gesetzt, dass die Inszenierung Guths letztlich dem entspricht, was Konrad Kuhn über das Libretto des *Messiah* sagt, wenn er davon spricht, dass die Solisten „in ihrer Haltung zwischen Reflexion als Mensch unter Menschen und einem Durch-sich-hindurch-sprechen-Lassen Gottes bzw. einem Sich-zu-eigen-Machen des Bibelwortes“⁵³¹ stets wechseln.

VII.2.4. Der Umgang mit dem Chor

Der Chor stellt besonders in diesem Oratorium eine Problematik für die szenische Umsetzung dar. Zum einen, weil es sich bei *Messiah* um ein Werk handelt, das eine ungewöhnlich große Anzahl an Chorstellen beinhaltet, zum anderen, weil man heute als RegisseurIn vor der Frage der bühenwirksamen Umsetzung, beziehungsweise vor dem Problem inwiefern der Chor in die Regie eingebunden werden kann oder soll, steht. Dabei sei zu bedenken, dass auch die technischen Anforderungen an die Chormitglieder im Falle eines Oratoriums wie *Messiah* enorm sind, und sich bei einer szenischen Einbeziehung des Chores die Bedingung des Auswendiglernens stellt. Darüber hinaus ergeben sich zusätzlich noch jene Fragen zur Tauglichkeit epischer Chöre für szenische Umsetzungen.

Während Achim Freyer in seiner szenischen *Messiah*-Version diese Fragen insofern umging, indem er den Chor schlichtweg im Orchestergraben positionierte⁵³² und somit von der Bühnenhandlung gänzlich ausschloss, geht Claus Guth mit der Problematik des Chores ganz anders um. Er bezieht diesen in die szenischen Vorgänge in unterschiedlichen Funktionen mit ein und lässt ihn auch auf weiteren Erzählebenen agieren. Zusätzlich studierte der Chor komplexe Gebärdenchoreographien mit Ramses Sigl

⁵²⁹ Vgl.: I. Teil, 16. Arie.

⁵³⁰ Vgl.: II. Teil, 36. Arie.

⁵³¹ Schmid (2009), S. 54.

⁵³² Vgl.: Rehbein, Janine: *Metamorphosen. Achim Freyers Bühnenwerk 1982 – 2006 unter besonderer Berücksichtigung seiner Zauberflöten-Inszenierungen und des theatralen Umfelds*. Wien: Diss, 2008. S. 62.

ein, die in der Inszenierung besonders effektiv zum Einsatz kamen. Der besonders intensive Einsatz des aus gut vierzig Personen bestehenden Chores trug einiges zur Dynamik dieser Inszenierung bei - sowohl in der Funktion als handelndes Kollektiv, als auch als kommentierende Menge oder geheimnisvolle Verkünder von prophetischen Botschaften. Besonders in Momenten des dramatischen Stillstandes fungiert der Chor als dynamisierendes Element und spinnt Spannungsbögen zwischen den unterschiedlichen Situationen der dramatischen Haupthandlung.

Für Situationen, in denen die ChoristInnen als unmittelbare Teilnehmer der Haupthandlung auftreten, erfindet Claus Guth für den Chor Momente, in denen die ChoristInnen den Text als eine Art Vortrag darbringen, wie ich bereits oben erwähnt habe. In dieser Funktion tritt der Chor erstmals als teilnehmende Gästeschar der Trauerfeier auf, im Zuge derer die ersten Chornummern „And the glory of the Lord shall be revealed“⁵³³ und „And He shall purify the sons of Levi“⁵³⁴, wie aus dem Gotteslob gesungen, vorgetragen werden. Dadurch kommt dem Chor eine konkrete Rolle in der dramatischen Handlung – als Gäste der Trauerfeier – zu. Auch im berühmten „Halleluja“⁵³⁵-Chor singen jene geladenen Gäste - diesmal jedoch ohne Gotteslob - diese Nummer in Zusammenhang mit der Trauerfeier, wobei genau mit dieser Chorstelle die Rahmenhandlung, bezugnehmend auf die Trauerfeierszene des Beginns, geschlossen wird. Interessanterweise wirkt dieses „Hallelujah“ im Vergleich zu üblichen konzertanten Interpretationen emotional gedämpft, was wiederum aus der traurigen szenischen Situation, an der der singende Chor teilnimmt, begründet scheint.

Doch auch ohne die Übersetzung epischer Chorstellen in szenische Vortragssituationen setzt Guth den Chor als ein an der dramatischen Handlung teilnehmendes Kollektiv ein. So zum Beispiel in „He trusted in God“⁵³⁶, wo der Chor als lästernde Gruppe auftritt, die den Pfarrer mit dem Text „let Him [God] deliver Him, if He delight in Him“⁵³⁷ verspottet. Während diese Chornummer allerdings, wie oben erwähnt, ohnehin textlich indirekt als Handlungschor bezeichnet werden kann, setzt Guth an manchen Stellen den Chor auch in handelnder Funktion ein, an denen dies nicht aus dem Text begründet ist. Zum Beispiel in „Behold the lamb of God“⁵³⁸, wenn er als böses

⁵³³ Vgl.: I. Teil, 4. Chor.

⁵³⁴ Vgl.: I. Teil, 7. Chor.

⁵³⁵ Vgl.: II. Teil, 39. Chor.

⁵³⁶ Vgl.: II. Teil, 25. Chor.

⁵³⁷ Vgl.: II. Teil, 25. Chor.

⁵³⁸ Vgl.: II. Teil, 19. Chor.

Kollektiv den Protagonisten zunehmend bedrängt, dass dieser sich seiner „Schuld“⁵³⁹ in der bevorstehenden kritischen Geschäftsbesprechung stelle. Auch im Chor „The Lord gave the word“⁵⁴⁰ wird der Chor in handelnder Funktion eingesetzt. Wenn an dieser Stelle die Rede von „the company of the preachers“⁵⁴¹ ist, so preisen in dieser szenischen Situation die ChoristInnen religiöse Zeitungen oder Sekten-Zeitschriften⁵⁴² an. Als agierende Menge propagiert hier der Chor durch seine gesungenen Botschaften und die angepriesenen Zeitungen einen bestimmten Glauben beziehungsweise eine religiöse Überzeugung, wodurch der originale Text inhaltlich in diesem modernen Kontext, wenngleich auf eine andere Art und Weise, wiederum sinnvoll erscheint.

Darüber hinaus fungiert der Chor auch als beobachtendes Kollektiv beziehungsweise als mitfühlende Personengruppe wie in „All we like sheep“⁵⁴³ wenn der Chor die Leiden, die dem Protagonisten widerfahren, regelrecht körperlich nachzuempfinden scheint. In diesen Situationen wirkt der Chor wie ein menschliches Kollektiv, das Gefühle wie Angst, Leid, Sorge mitempfindet, oder wie „Stimmen im Kopf eines Solisten werden“⁵⁴⁴. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass der Chor nicht durchgehend als kontrastierender Gegenpart zu den SolistInnen zu sehen ist, stellt er doch in diesem Fall eine Art Über-Ich des Solisten dar.

Doch auch als Kollektiv, das wie in einer Art Selbstgespräch durch die originalen Bibeltexte Trost zu finden scheint, kann der Chor aufgefasst werden.⁵⁴⁵ So macht sich der Chor beispielsweise in „Since by man came death“⁵⁴⁶ Mut, was auch durch das angezündete Feuerzeug am Schluss symbolisiert wird, auf dessen kleine Flamme der gesamte Chor am Schluss dieser Chornummer hoffnungsvoll blickt.

Guth setzt den Chor zumeist jedoch auf einer eigenen, metaphorischen Erzählebene ein, die er insbesondere durch die Gestenchoreographie der ChoristInnen, aber auch durch spezielle räumliche Anordnungen hervorhebt. Ein Beispiel dafür ist „For unto us a child is given“⁵⁴⁷, wenn sich der Chor zwar im selben Raum wie die Taufgäste befindet, jedoch an die Wand zurückgedrängt ist und von den handelnden Figuren nicht wahrgenommen wird. Vielmehr wirkt hier der Chor wie eine kommentierende Menge. An dieser Stelle kommt,

⁵³⁹ Anm.: Ob diese Figur in der Handlung tatsächlich der Schuldige ist, kann wiederum nur Vermutung bleiben.

⁵⁴⁰ Vgl.: II. Teil, 33. Chor.

⁵⁴¹ Vgl.: II. Teil, 33. Chor.

⁵⁴² Anm.: Auch die Tatsache, dass es sich um Sekten-Zeitschriften handelt, ist eine Vermutung.

⁵⁴³ Vgl.: II. Teil, 23. Chor.

⁵⁴⁴ Vgl.: Schmid (2009), S. 28.

⁵⁴⁵ Vgl.: Kuhn (2009), S. 54.

⁵⁴⁶ Vgl.: II. Teil, 41. Chor.

⁵⁴⁷ Vgl.: I. Teil, 11. Chor.

wie auch in den anderen Momenten in denen sich der Chor auf einer anderen Erzählebene befindet, die zuvor erwähnte Gestenchoreographie zum Einsatz. Im Einklang mit der Musik, das heißt stellenweise im Kanon nach Stimmfächern aufgeteilt, drücken die ChoristInnen den gesungenen Text zusätzlich durch eine Gestensprache aus, die sich teilweise als Gebärdensprache identifizieren lässt, vergleicht man diese Gesten mit jenen Nadia Kichlers. Es entsteht dadurch eine Art Gebärdenkanon des singenden Chores, der die Abgrenzung zu einer anderen Erzählebene verdeutlicht.

Zumeist befinden sich in solchen Stellen der Chor und die Gebärdendarstellerin, die ebenfalls auf ihre Weise den jeweiligen Bibeltext kommuniziert, im gleichen Raum. Daraus ergeben sich sehr berührende Bilder, wie beispielsweise in der Chornummer „His yoke is easy“⁵⁴⁸ in der sich der Chor und Nadia Kichler in einem Museumsraum mit einem riesigen Messias-Gemälde im Hintergrund befinden, und durch ihre Gebärdenchoreographie den Eindruck erwecken, als ob sie dem Publikum die geheimen Botschaften Jesu Christi übersetzen würden. Es entsteht ein berührender, reflexiver Moment, der sogar noch über das musikalische Ende dieser letzten Nummer des ersten Teiles hinauswirkt, da die Gebärdenchoreographie noch in die Stille weiter geführt wird, bis sich der Vorhang niedersenkt. Ein ebenso berührendes, metaphorisches Bild entsteht im Schlusschor „Worthy is the Lamb“⁵⁴⁹, wenn der Chor, im Halbdunkel versammelt, in einer eindrucksvollen Gebärdenchoreographie die Lobpreisung verkündet und im darauffolgenden „Amen“ auch Nadia Kichler wie ein Engel unter dem Volk in diesen Gestenchor mit einstimmt.

Claus Guth setzt den Chor in seiner Inszenierung in handelnder, sowie in einer die Handlung kommentierenden Funktion ein, als Über-Ich der SolistInnen, als eine Art reflexives Kollektiv oder als Kommunikanten einer Metaebene. Die vielseitige Gestalt, in der Claus Guth den Chor auf der Bühne einsetzt, ist dabei ein wesentlicher Unterschied zu einer konzertanten Aufführung von *Messiah*, in der dem Chor keine unterschiedlichen Funktionen zukommen würden. Die vielschichtige Verwendung des Chores, wie sie durch die szenische Interpretation Claus Guths zum Einsatz kommt, eröffnet dabei dem Publikum neue Blickwinkel und Sichtweisen auf die Bibeltexte und setzt diese somit auch in gegenwärtigen Kontext.

⁵⁴⁸ Vgl.: I. Teil, 18. Chor.

⁵⁴⁹ Vgl.: III. Teil, 47. Chor

VII.2.5. Choreographisches / Tänzer / Gebärdendarstellerin

Choreographische Elemente, komplizierte Gebärdenchoreographien des Chores, eine gehörlose Gebärdensolistin und ein Tänzer werden in dieser Inszenierung eingesetzt. Dabei stellen die Bewegungschöre oder Raumchoreographien nicht nur eine Möglichkeit zur optisch dynamischen Bereicherung der Szenen dar, sondern finden vielseitig Verwendung.

Bereits in den oben beschriebenen Inszenierungen von *Semele* und *Theodora* wurden choreographische Kontraste wie Bewegung und Stillstand der Figuren zur Bühnenwirksamen Umsetzung der Musik verwendet. Dieses oft gebrauchte choreographische Element wird auch in *Messiah*, beispielsweise in der „Pifa“⁵⁵⁰ (Sinfonia Pastorale) eingesetzt, wodurch die Orchesternummer optisch an Dynamik gewinnt. Doch in Guths Inszenierung wird das Mittel der Choreographie weit über die Funktion der dynamisierenden Visualisierung hinaus verwendet, wie beispielsweise im oben beschriebenen Einsatz von komplexen Gebärdenchoreographien in Chorstellen. Hier wird durch die gemeinschaftliche Ausübung der Bewegungen, die an religiöse Rituale erinnert, inhaltlich eine Art kollektives Glaubensgefühl ausgedrückt.⁵⁵¹ Gleichzeitig eröffnet Guth durch die Momente, in denen der Chor entweder im Kanon oder im Unisono diese choreographischen Armbewegungen ausführt, eine zusätzliche Bedeutungs-, beziehungsweise Erzählebene.

Ähnlichen Effekt erzielt Guth auch mit dem Einsatz der Gebärdensolistin Nadia Kichler. Das Publikum weiß, dass sie etwas erzählt, aber in einem Kodex, der weitgehend unverständlich bleibt. Genauso verhält es sich mit der rational schwer fassbaren Thematik rund um das Geheimnis des Glaubens, die diesem Werk zugrunde liegt. Durch den bewussten Einsatz einer körperlichen Geheimsprache wird indirekt auch diese Ungewissheit der Menschheit in Bezug auf die Glaubensfragen miterzählt. Darüber hinaus lässt sich die Gebärdensolistin im Rahmen der dramatischen Handlung als eine Art Engel oder überirdisches Wesen beschreiben. Sie tritt scheinbar wie eine unsichtbare Person unter die Menschen, erfüllt dabei die Situationen oder Räume mit ihren Botschaften und scheint einmal mehr, einmal weniger die Figuren mit ihrer gegenwärtigen Präsenz auch irgendwie zu berühren. Doch die Gebärdensolistin vermittelt in ihrer Zeichensprache tatsächlich Botschaften, in dem sie Bibelstellen übersetzt. In der Inszenierung ergeben sich dadurch inhaltlich aussagekräftige Momente, wie in etlichen Chorstellen, in denen Nadia

⁵⁵⁰ Vgl.: I. Teil, 12. Pifa (Sinfonia Pastorale).

⁵⁵¹ Vgl.: Schmid (2009), S. 29.

Kichler sich einmal unter das Volk mischt, ein anderes Mal wie eine zentrale Figur im Mittelpunkt der Menge steht und Bibelstellen „erzählt“. Ein berührendes und inhaltlich aussagekräftiges Beispiel dafür ist das „Amen“⁵⁵² des Schlusschors, wenn Nadia Kichler zusätzlich eine andere Bibelstelle kommuniziert, die mit der Botschaft „Groß ist das Geheimnis des Glaubens“⁵⁵³ endet. Darüber hinaus tritt Nadia Kichler auch in einigen Momenten der dramatischen Handlung unter den SolistInnen auf. So zum Beispiel in der Arie „Thou shalt break them“⁵⁵⁴ in welcher der Pfarrer vor der Trauerfeier noch allein vor dem aufgebahrten Sarg sitzt und noch immer fassungslos ist. Hier sitzt Nadia Kichler als unsichtbare Gestalt wie ein tröstender Engel in einer der Sitzreihen, als würde sie dem Priester als Botin Gottes in dieser schweren Situation zur Seite stehen.

Als weitere stumme, choreographierte Figur wird der Tänzer Paul Lorenger eingesetzt. Als Protagonist der Handlung kommen ihm im Laufe der Geschichte zwei Funktionen zu: die des Lebenden, Leidenden und Sterbenden und die des Lebenden unter den Toten. In der zweiten Funktion agiert er wiederum auf einer zusätzlichen Erzählebene. Er stellt sozusagen die Energie, die von einer toten Person noch unter den Lebenden weilt, dar. Zusätzlich erfindet Guth Situationen, in denen sich für den Zuschauer auch Fragen auftun, ob es so etwas wie Geister oder nicht zur Ruhe gekommene Seelen gibt, die uns auf einer rational nicht erklärbaren Ebene Angst machen. Als Beispiel für eine derartige Situation ist die Bass-Arie „The people that walked in darkness“⁵⁵⁵ anzuführen. In dieser auch musikalisch tristen Situation wird Florian Boesch, der sich in einer Art Warteraum mit einem Kaffeeautomaten befindet, von dem hereinkommenden Toten, den er aber optisch nicht wahrnimmt, überrascht. Ein weiteres Mal, nämlich in der Bass-Arie „The trumpet shall sound“⁵⁵⁶ tritt Paul Lorenger erneut als wandelnder Toter Florian Boesch gegenüber. Diesmal scheint er ihn aber als eine Art Wiederauferstandenen oder als Geist wahrzunehmen, was er in Folge den übrigen Trauergästen mitteilt, die ihm aber nicht glauben wollen, obwohl der wandelnde Tote sich auch unter ihre Gesellschaft – für das Publikum sichtbar - mischt.

Insgesamt handelt es sich in den Momenten, in denen choreographische Elemente eingesetzt werden, um die Hinzufügung von zusätzlichen Erzählebenen, auf denen rational schwer fassbare und nicht immer eindeutig verständliche Situationen passieren. Diese

⁵⁵² Vgl.: III. Teil, 47. Chor und Amen.

⁵⁵³ Anm.: Der Text, den Nadia Kichler in Gebärdensprache übersetzt wurde bei der Vorstellung in den Übertitel angezeigt.

⁵⁵⁴ Vgl.: II. Teil, 38. Arie.

⁵⁵⁵ Vgl.: I. Teil, 10. Arie.

⁵⁵⁶ Vgl.: III. Teil, 43. Arie.

Momente wirken entgegen einer rein rational verständlichen, logisch nachvollziehbaren dramatischen Handlung und verhindern einen ungestörten Ablauf der erfundenen Geschichte. Für das Publikum werden so gezielt Momente eingefügt, die Möglichkeit zur Reflexion über die religiösen Zusammenhänge zwischen dem originalen Text und der erfundenen dramatischen Handlung bieten.

VII.2.6. Bühne / Kostüme / Licht

In Zusammenhang mit der Entwicklung der jeweiligen Figuren, noch bevor überhaupt konkrete Personen von Claus Guth und seinem Team erfunden waren, entwickelten diese bereits Vorstellungen über die unterschiedlichen Räume.⁵⁵⁷ Aus der räumlichen Vorstellung für die Ausgangssituation der Beerdigung entwickelten sich in der Folge unterschiedliche Orte für die jeweiligen Situationen. Aufgrund der Notwendigkeit vieler verschiedener Räume wurde die Drehbühne benötigt, wodurch sich zusätzlich ein ständiger, rascher Wechsel der Räumlichkeiten von der Leichenhalle beziehungsweise der Kirche⁵⁵⁸ über den privaten Wohnraum, das Schlafzimmer, das Geschäftsbüro, Museumshallen, Warteräumen, einschließlich dem neutralen Raum des Flurs ermöglichte. Dabei ist die „Grundoptik“, angefangen von Wänden, Böden, Farbzusammenstellungen, bis hin zum Stil der Requisiten immer ähnlich und schafft so ein verbindendes Element zwischen den unterschiedlichen Räumen und Situationen. Auch visuell werden – im Unterschied zu Achim Freyers *Messiah* - die inhaltlichen Teile nicht getrennt, sondern es wird eine verbindende Einheit geschaffen. Daraus ergibt sich in Schmidts Bühnenbild eine „labyrinthische Struktur“⁵⁵⁹, die der Ausstatter selbst als Möglichkeit für „eine große Reise durch viele verschiedene Orte“⁵⁶⁰ und Situationen versteht.

Die unterschiedlichen Räume stellen dabei allgemein bekannte, heutige Räumlichkeiten dar. Dabei werden auch in Hinblick auf Requisiten, Kostüme oder Bühnenbild immer wieder Anlässe für religiöse Assoziationen gegeben. Neben den Räumen mit an sich religiöser Bedeutung, wie dem Kirchenraum beziehungsweise der Leichenhalle, erinnert beispielsweise auch der lange gedeckte Tisch in der Situation des Leichenschmauses optisch an das letzte Abendmahl. Sogar der Museumsraum stellt

⁵⁵⁷ Vgl: Schmid (2009), S. 24.

⁵⁵⁸ Anm.: Es handelt sich hier um den weder eindeutig als Kirche noch als Leichenhalle festlegbaren Raum.

⁵⁵⁹ Schmid (2009), S. 24.

⁵⁶⁰ Schmid (2009), S. 24.

insofern einen sakralen Raum dar, als das große Gemälde im Hintergrund eine Abbildung Jesu Christi darstellt.



Abbildung 5: *Messiah*. Richard Croft als Priester bei der Trauerfeier.⁵⁶¹

Zudem kommen im Laufe der Handlung eine Menge religiös konnotierte Requisiten zum Einsatz, wie zum Beispiel die Bibel, das Gotteslob, religiöse Zeitschriften, das Glas Rotwein beim Leichenschmaus, zudem auch noch die Kutte des Pfarrers. So gibt es im Laufe des Stückes immer wieder Momente, in denen auch optisch Hinweise auf den religiösen Inhalt des Werkes gegeben werden.

Ein auffälliges, und sich wie ein roter Faden durchspinnendes Element der Ausstattung ist außerdem das grün leuchtende Notausgangsschild, das in allen Situationen die im Flur⁵⁶² spielen, zu sehen ist.

⁵⁶¹ Foto entnommen aus: <http://www.fr-online.de/kultur/musik/nicht-im-himmel--nur-auf-erden/-/1473348/2885346/-/index.html>. Zugriff: 17.11.2010.

⁵⁶² Anm.: Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen Hotelflur, doch dies kann wiederum nur eine Vermutung bleiben.



Abbildung 6: *Messiah*. Bejun Mehta und Nadia Kichler im Flur.⁵⁶³

Da die dramatische Handlung aus ausweglosen Situationen konstituiert ist, kann das markante Notausgangsschild durchaus als göttlicher Fluchtweg, die Hilfe von oben, wenn scheinbar nichts mehr geht, oder im metaphorischen Sinne die Erlösung bedeuten. Besonders stark fällt dieses markante optische Element in der Arie „He was despised“⁵⁶⁴ auf, in der sich der Protagonist in der kritischen Situation der bevorstehenden oder gerade missglückten Geschäftsbesprechung befindet. So stehen hinter der Figur des verzweifelten Geschäftsmannes, der besonders nach der gescheiterten Verhandlung keinen Ausweg mehr zu sehen scheint, die markanten grün leuchtenden Notausgangsschilder im Flur optisch hervor, als würden sie schreien, dass es einen Fluchtweg gebe.

Die Kostüme sind durchgehend sehr schlicht und unauffällig gestaltet. Während die SolistInnen in eleganter Alltagskleidung gekleidet sind, wirkt der Chor einheitlich ausgesprochen bieder. In braunen bis grauen, altmodischen Anzügen und Kleidern, mit biedereren Frisuren und strengem Seitenscheitel ist der Chor optisch unauffällig gehalten, stellt aber eine eindeutig zusammengehörende Menge dar. Am ehesten sticht Nadia Kichler in jenen Szenen heraus, in denen sie in ein zartrosarotes, langes Satinhemdblusenkleid gekleidet ist, das sich unter Einsatz des entsprechenden Lichtes vom düsteren Rest schimmernd abhebt, wie dies beispielsweise effektiv im Schlussbild geschieht.

Die Beleuchtung schafft das gesamte Stück hindurch eher düstere Situationen, manchmal in Einklang, manchmal in Kontrast zur Musik. Insbesondere werden durch

⁵⁶³ Foto entnommen aus: <http://www.abendblatt-de/kultur-live/article966640/Der-Messias-im-Hotel-Haendel.html>. Zugriff: 17.11.2010.

⁵⁶⁴ Vgl.: II. Teil, 20. Arie.

gezielten Lichteinsatz auch die unterschiedlichen, szenisch hervorgehobenen Erzählebenen unterstrichen. So befindet sich beispielsweise der Chor in der Szene der Feier nach der Taufe „außen stehend“ im dunklen Schatten, während die handelnden Figuren hell beleuchtet sind. Ein weiteres Beispiel stellt die Arie „He was despised“⁵⁶⁵ dar, in der Bejun Mehta als quasi unsichtbarer, kommentierender Mitwissender von Paul Lorenger von einem follow spot im Dunkel beleuchtet ist und sich so auch optisch von der dramatischen Haupthandlung abhebt.

Insgesamt unterstreicht die Ausstattungsästhetik ebenfalls jenen von den Autoren der szenischen Neufassung intendierten Aspekt, der den Inhalt von *Messiah* als eine rational schwer fassbare, abstrakte Thematik behandelt, die allerdings in ihrem philosophischen Gehalt wiederum in Bezug zu alltäglichen menschlichen Erfahrungen und wiedererkennbaren Ereignissen steht. Inszenierung, Choreographie, sowie Ausstattung ergeben im Gesamten ein Labyrinth an Situationen, Handlungen und Assoziationen, das dem Publikum die Möglichkeit gibt, den Inhalt von *Messiah* auf eine vielschichtige Art und Weise neu zu erfassen.

VII.3. Rezensionen

Sicherlich ist selten bei einer Musiktheaterproduktion im Voraus die Neugierde auf die Meinungen der Kritiker so groß wie bei einem derartigen szenischen Experiment. Beim Publikum stieß diese Produktion auf Zustimmung, und die Premiere löste insgesamt großen Jubel aus. In den Kritiken erfuhr die szenische Interpretation neben Lob jedoch auch teilweise große Ablehnung.

Positives Echo in Hinblick auf die hinzuerfundene dramatische Handlung kamen unter anderem von Judith Schmitzberger vom *Kurier*, die von einer „tief berührenden Bilderwelt“⁵⁶⁶ und einer „kurzweiligen szenischen Fassung, die sich nie vor das Werk stellt“⁵⁶⁷ spricht. Zustimmung kam auch von der *Kronen Zeitung*, in der Karlheinz Roschitz ebenfalls von einem klug erdachten, leidenschaftlich intensivem und berührendem Konzept schreibt.⁵⁶⁸ Maria Handler von der *APA* meinte sogar, dass in „der szenischen Fassung von Claus Guth [alles] stimmte [...], was leicht hätte schief gehen

⁵⁶⁵ Vgl.: II. Teil, 20. Arie.

⁵⁶⁶ Schmitzberger, Judith: Zu Besuch bei Familie Messias. In: *Kurier*, 29.03.2009.

⁵⁶⁷ Schmitzberger, Judith: Zu Besuch bei Familie Messias. In: *Kurier*, 29.03.2009.

⁵⁶⁸ Vgl.: Roschitz, Karlheinz: Im Labyrinth des Glaubentheaters. In: *Kronen Zeitung*, 29.03.2009.

können⁵⁶⁹. Auch Michael Wruss von den *OÖN* schreibt von einem „interessanten Kontrapunkt“, in dem Claus Guth bewies, „dass heutige Geschichten aus dem Text herauslesbar sind“⁵⁷⁰, auch wenn er dabei erneut die Frage der Sinnhaftigkeit, ein handlungsfreies Oratorium zu inszenieren, aufwirft.

Renate Wagner vom *Neuen Volksblatt* findet hingegen wenig Stimmigkeit zwischen Händels Komposition, Jennens’ Libretto und Guths neuer szenischer Fassung. Sie schreibt sogar von einem „Fehler [der] nichts mit *Messiah* zu tun“⁵⁷¹ hat, und meint:

„[...] da nichts, was an Händel-Musik erklingt, textlich mit der Geschichte zu tun hat, erreicht das Geschehen keinerlei reale Stimmigkeit, sondern höchstens atmosphärische Werte, die bestenfalls mit der Musik zusammentreffen.“⁵⁷²

Warum Renate Wagner hier meint es bestehe keinerlei Kontext zwischen Text, Musik und Inszenierung soll hier in Frage gestellt bleiben, hat sich das Leading-Team in der Konzeption der szenischen Neufassung doch meiner Ansicht nach eindeutig intensiv mit dem Werk auseinandergesetzt, wie ich in meiner Analyse zeigen konnte. Doch auch Walter Weidringer von der *Presse* erkannte offenbar wenig konkrete Zusammenhänge zu Händels Werk und beschreibt die Produktion als „Musiktheater poetischer Willkür“⁵⁷³.

Harsche Ablehnung kommt auch von Peter Vujica vom *Standard*, der die szenische Neufassung als „Ringelspiel szenischer Banalitäten“⁵⁷⁴ bezeichnet. Vujica beginnt seine Kritik zur Premiere mit folgender Passage:

„Was mag wohl der Grund dafür sein, dass eine insgesamt ziemlich banale, aber wenigstens die Grenzen des guten Geschmacks nie überschreitende szenische Bebilderung von Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah* so heftige Beifallsstürme auslöst, wie man sie als staunender Zeuge bei der Premiere am Freitag im Theater an der Wien erleben konnte?“⁵⁷⁵

Abgesehen von Vujicas persönlicher, geschmacksspezifischer Abneigung gegen die Ästhetik von Guths Inszenierung, scheint ihn aber vor allem die Tatsache zu stören, dass die Aufführung das Publikum enorm begeisterte. Damit wirft er im Grunde so etwas wie eine allgemeine Kritik am heutigen Musiktheaterpublikum auf. So bemerkt er kritisch, dass

⁵⁶⁹ Handler, Maria: Wegweisendes Musiktheater: „Messiah“ im Theater an der Wien. In: APA, 28.03.2009.

⁵⁷⁰ Wruss, Michael: Der etwas andere Messias. In: Oberösterreichische Nachrichten, 30.03.2010.

⁵⁷¹ Wagner, Renate: Familientragödie hat nichts mit dem „Messiah“ zu tun. In: Neues Volksblatt, 30.03.2009.

⁵⁷² Wagner, Renate: Familientragödie hat nichts mit dem „Messiah“ zu tun. In: Neues Volksblatt, 30.03.2009.

⁵⁷³ Weidringer, Walter: A schene Leich. In: Die Presse, 30.03.2009.

⁵⁷⁴ Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

⁵⁷⁵ Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

der Geschmack dieses Publikums immer mehr nach intellektuellen „Denkaufgaben“⁵⁷⁶ schreie. Die Ursache, dass szenische Umsetzungen von konzertanten Werken so erfolgreich seien, liege seiner Ansicht nach darin begründet, dass „man [...] gegenwärtig für alles und jedes, auch für Gefühle, eine Erklärung sucht“⁵⁷⁷. Nur darin könne der Grund liegen, dass es dem Publikum gefalle, wenn konzertante Werke rational fassbar von einem Regisseur aufgearbeitet werden, was seiner Ansicht nach keinesfalls notwendig sei.

Vujicas Meinung steht aber meiner Ansicht nach in Hinblick auf die *Messiah*-Inszenierung der Umstand gegenüber, dass diese Produktion - wie oftmals in den Kritiken erwähnt - keinesfalls versucht, ein klar verständliches Werk zu erzählen, sondern genügend Raum für Assoziationen bietet. Es wird in vielen Kritiken sogar von einer Bereicherung des Werkes durch die szenische Ausarbeitung gesprochen, die sich bis zur musikalischen Umsetzung verfolgen ließe. So schreibt in diesem Zusammenhang Judith Schmitzberger vom *Kurier*, dass „an Intensität, Intimität und Dramatik [...] die sängerische Interpretation dieses *Messiah* kaum zu überbieten“⁵⁷⁸ sei, was sicherlich daraus abgeleitet werden könnte, dass sich die Sänger mit ihren jeweiligen Rollen identifizieren müssten.

Zur musikalischen Umsetzung wurde Großteils Lob ausgesprochen. Insbesondere die ungewohnte Emotionalität, mit der die SolistInnen ihre Partien sangen, wurde positiv hervorgehoben. Große Anerkennung gab es für den Arnold Schönberg-Chor, der nicht zuletzt aufgrund der gut gemeisterten enormen technischen Anforderungen besondere Würdigung erhielt. Lediglich in wenigen Rezensionen wurde ein Seitenhieb darauf gegeben, dass es „szenisch bedingt“⁵⁷⁹ dem Chor teils an Qualität gemangelt habe.

Abschließend erübrigt es sich beinahe erneut darauf hinzuweisen, dass im Zuge von Guths *Messiah* wiederum in den Rezensionen jene Diskussionen zweier unterschiedlicher Stimmen in Bezug auf die szenische Umsetzung laut wurden, die sich aus der Verurteilung oder Rechtfertigung szenischer Oratorien-Interpretationen ergeben. So wird zum Einen die in einer scheinbar noch in Begriffen wie „Werktreue“ und „Aufführungspraxis“ verankerte Meinung verteidigt, die sich an den üblichen Aufführungspraktiken – in diesem Fall der konzertanten – klammert und das „heilige“ Werk nicht ohne weiteres für szenische Experimente frei zu geben scheint und umso heftiger protestiert, wenn die Produktion auch noch vom Publikum umjubelt wird.

⁵⁷⁶ Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

⁵⁷⁷ Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

⁵⁷⁸ Schmitzberger, Judith: Zu Besuch bei Familie Messias. In: Kurier, 29.03.2009.

⁵⁷⁹ Weidringer, Walter: A schene Leich. In: Presse, 29.03.2009.

Im Kontrast dazu steht die Ansicht, dass in einer szenischen Umsetzung ein vielmehr bereichernder Interpretationsraum gegeben werden könnte, gerade weil die übliche konzertante Aufführungsweise den Werken mit der Zeit einen weihevollen Charakter aufgezwungen habe, der eben nicht unbedingt zum Verstehen eines derart komplexen Werkes beiträgt. Befürworter szenischer Versuche von Oratorien fordern dabei keine passiven ZuhörerInnen, sondern wünschen ein Publikum, das den Inhalt des Werkes – bei *Messiah* den Gehalt der Bibeltexte – interpretatorisch erfasst und selbst hinterfragt. In diesem Sinne wollte auch Guth seine szenische Neufassung als Anregung zum neuen, genaueren, kritischeren Hinhören anbieten, und zudem „neue Dimensionen“⁵⁸⁰ für dieses Werk eröffnen.

⁵⁸⁰ Vgl.: Naredi-Rainer, Ernst: Regie öffnet neue Dimension. In: Kleine Zeitung Kärnten, 29.03.2009.

VIII. RESÜMEE

Abschließend möchte ich auf jene Fragen zurückkommen, die ich mir zu Beginn meiner Arbeit gestellt habe: Woher kommt der vermeintlich gegenwärtige Trend Händel-Oratorien szenisch aufführen zu lassen? Was macht diese Produktionen so erfolgreich? Warum reagiert ein Publikum oftmals ablehnend auf innovative, intelligente Regiekonzepte bei Opern, jedoch positiv auf Konzepte, in denen die Regie an sich schon einen Verstoß gegen die Regeln des Werkes bedeutet? Und verstößt überhaupt ein/e Regisseur/in gegen die Struktur des Oratoriums, wenn er/sie sich auf eine spezifische Art und Weise diesem Werk szenisch annähert?

Zunächst konnte ich zeigen, dass es sich bei der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien keinesfalls um eine gegenwärtige Modeerscheinung handelt, sondern um eine neuerlich entflammte Herangehensweise an Händels Oratorien, wie sie bereits seit den 1920er Jahren immer wieder stattgefunden hat. Dabei haben sich stets Diskussionen bezüglich der Rechtfertigung der Inszenierungen von nicht-theatralischen Werken - wie es Händels Oratorien sind - ergeben. Während in den 1950er Jahren – insbesondere durch Winton Dean – der Versuch bestand, die eigentlich dramatische Struktur von Händel-Oratorien hervorzukehren und einen vermeintlich theatralen Charakter nachzuweisen, entflammten erneut Debatten contra szenischer Umsetzungen im Zuge der Inszenierungen in den 1970er und 1980er Jahren, als letztlich sogar ein episches Oratorium wie *Messiah* szenisch aufgeführt wurde. Von Seiten der Kritik gab es heftigen Widerspruch - nicht zuletzt aufgrund der Diskrepanz zwischen der damals aufkommenden historisch informierten musikalischen Aufführungspraxis und der neuen, oft radikalen Regieästhetik.

Interessanterweise ist auch heute die Kombination von „Alter Musik“ und „moderner Regieästhetik“ üblich, wobei dies allerdings nicht mehr Gegenstand aktueller Diskussionen ist. Die Kontroversen von Seiten der Kritik richten sich dagegen interessanterweise wieder vermehrt auf Grundsatzfragen bezüglich der Notwendigkeit Oratorien zu inszenieren. Während sich beim Publikum gegenwärtige Händel-Oratorien-Inszenierungen äußerster Beliebtheit erfreuen, stoßen diese Produktionen nach wie vor auf teils ablehnende Reaktionen von Seiten der Kritik, insbesondere aufgrund gattungsspezifischer Fragen bezüglich Rechtfertigung der szenischen Umsetzung nicht-theatralischer Oratorien. Diesbezüglich ist eine Parallele zu den Diskussionen, die sich immer wieder innerhalb der letzten neunzig Jahre im Zuge szenischer Händel-Oratorien-Umsetzungen ergeben haben, auffällig. Im Unterschied zu den ablehnenden Haltungen der

KritikerInnen gegenüber den Inszenierungen der 1970er und 1980er Jahre stellen gegenwärtige Rezensionen allerdings nicht so sehr die Regieästhetik an sich in Frage, sondern viel mehr die Tatsache, dass szenische Oratorien-Produktionen überhaupt stattfinden und zur nicht-szenischen Aufführung bestimmte Werke inszeniert werden. Darüber hinaus wird sogar Kritik am Geschmack des Publikums geübt, da dieses allgemein Gefallen an derartigen Produktionen findet.⁵⁸¹

Bezugnehmend auf die Frage, warum szenische Händel-Oratorien auch in Österreich in jüngster Zeit beim Publikum derart beliebt sind, konnte ich als eindeutige Erfolgsfaktoren Merkmale wie Starbesetzungen, die Bekanntheit der Werke aus dem Konzertrepertoire, die musikalisch erstklassige Umsetzung - zumeist durch Spezialensembles für Alte Musik -, die dementsprechend große Vermarktung szenischer Händel-Oratorien-Produktionen inklusive Fernsehübertragungen sowie nicht zuletzt den Experimentalcharakter, der diesen szenischen Interpretationen anzuhaften scheint, nachweisen. Wenngleich diese Faktoren mehr oder weniger stark für alle szenischen Händel-Oratorien in Österreich zuzutreffen scheinen, bleibt aber dennoch die Frage zur Regieästhetik offen. Dabei konnte ich allerdings meine Vermutung, dass sich ein bestimmter Inszenierungsstil für die gegenwärtig erfolgreichen szenischen Händel-Oratorien nachweisen lässt, nicht belegen. So musste ich auf der Suche nach einer Ähnlichkeit in der Regieästhetik feststellen, dass alle untersuchten drei Produktionen sowohl vom ästhetischen Standpunkt aus sowie von der konzeptionellen Herangehensweise große Unterschiedlichkeiten aufweisen. Im Falle des Regiekonzeptes von *Semele* kann von einer zeit- und raumverlagernden Aussage die Rede sein, wie dies bei den meisten Inszenierungen von Opern gegenwärtig ebenfalls nachweisbar ist, wobei sich ein derartiges Konzept für *Theodora* jedoch nicht erkennen lässt. Denn im Gegensatz dazu erfindet Loy keine aktuelle Erzählebene, sondern lässt die Figuren der dramatischen Handlung zeitlos agieren und streicht ihre Konflikte als allgemein gültige, philosophische Grundsatzfragen heraus. Im Unterschied zur stark reflexiven und metaphorischen Interpretation Loys liegt wiederum das Regiekonzept Claus Guths, der die Inhalte des an sich rein epischen *Messiah*-Librettos szenisch umsetzt, in dem er konkrete Figuren und eine zeitgemäße dramatische Handlung hinzu erfindet. Er verlegt sozusagen die philosophische Grundthematik in eine frei erfundene, konkrete Geschichte, die er dem Werk gleichsam überstülpt.

⁵⁸¹ Anm.: Vergleiche hierzu die Kritik von Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

Es handelt sich in allen drei analysierten Produktionen nicht nur um völlig unterschiedlich strukturierte Werke, sondern auch um verschiedene Herangehensweisen der Regisseure an die Oratorien. Dabei stellte ich jedoch fest, dass es sich bei allen drei oben beschriebenen Inszenierungen um Regiekonzepte handelte, in denen die Werke jeweils in ihrer oratorischen Grundstruktur erfasst und individuell mehr oder weniger bearbeitet und Bühnentauglich gemacht wurden. Interessant ist dabei das offenbar bewusste Spiel mit Gegensätzlichkeiten zwischen der eigentlichen Werkstruktur und den szenischen Ausdeutungen, wie beispielsweise die Hinzuerfindung einer konkreten dramatischen Handlung im Falle von *Messiah* oder die verstärkt reflexiv-metaphorische Ausdeutung in Loys *Theodora*. Die szenischen Umsetzungen der analysierten Oratorien sind in Hinblick auf die Ästhetik – von reflexiv-metaphorisch bis konkretisierend – völlig unterschiedlich.

Als auffallendes, gemeinsames ästhetisches Element muss jedoch die Verwendung von Bewegungschoreographien besonders betont werden. In jeder der oben analysierten Inszenierungen kommt choreographisch umgesetzten Momenten eine bedeutende Rolle zu. Bemerkenswert in Hinblick auf Bewegungschoreographien ist zudem, dass sich hier ein Bogen zu den in den 1920er Jahren gezeigten Händel-Oratorien-Inszenierungen Niedecken-Gebhards spannen lässt. Die Beliebtheit der Verwendung choreographischer Einlagen hängt vermutlich mit der Möglichkeit zusammen, dramaturgisch reflexiven Momenten visuell Dynamik zu verleihen, und so die Spannung aufrechtzuerhalten oder womöglich zu steigern. Da Oratorien oft stark reflexiven Charakter aufweisen, stellt der Einsatz von choreographischen Einlagen ein geeignetes Mittel dar, um für die szenische Umsetzung dramaturgisch problematische Momente publikumswirksam zu gestalten.

In Hinblick auf die generelle Unterschiedlichkeit in der Regieästhetik stellt sich allerdings umso mehr die Frage, warum szenische Händel-Oratorien beim Publikum derart beliebt sind. Neben den oben genannten, eher wirtschaftlich begründeten Erfolgsfaktoren, scheint es meiner Ansicht nach noch eine weitere, allgemeinere und dennoch bedeutsame Begründung dafür zu geben. Im Unterschied zu Neuinszenierungen von bekannten Opern, welche oftmals vom Publikum als Verstoß gegen die originale Vorstellung der Urheber missverstanden werden, erscheint aufgrund des interpretatorischen Experimentalcharakters der szenisch umgesetzten Händel-Oratorien die Regie dem Publikum offenbar nicht als Störfaktor des Werkes, sondern als interessante, neuartige künstlerisch akzeptable Herangehensweise. Indem sich das Musiktheaterpublikum von vornherein bewusst auf ein szenisches Experiment einlässt, verhält es sich offensichtlich wesentlich aufgeschlossener gegenüber der szenischen Neuinterpretationen. Die Toleranz gegenüber der Regie scheint

meiner Ansicht nach damit zusammenzuhängen, dass das Publikum von vornherein keine bestimmte Erwartungshaltung gegenüber der Inszenierung hat. Während in den Rezensionen nach wie vor bemängelt wird, ob es gerechtfertigt sei, nicht-theatralische Händel-Oratorien zu inszenieren, scheint das Publikum gegenüber derartigen Experimenten aufgeschlossen, vielmehr sogar neugierig zu sein. Was zunächst verwundert, da das österreichische Musiktheaterpublikum gegenüber der Regie eine eher ablehnende Haltung hat: Der Grund liegt letztlich meiner Ansicht nach im gesteigerten Interesse etwas zuvor „Nie-da-Gewesenes“ zu sehen. Ohne den Vergleich zu haben, wie eine Inszenierung dieses oder jenes Werkes „auszusehen habe“⁵⁸², scheint das heutige Musiktheaterpublikum durchaus offen für szenische Neuinterpretationen zu sein. Meiner Ansicht nach liegt darin auch der Erfolg unbekannter Barockoperninszenierungen begründet. Da zusätzlich bei Händel-Oratorien der Faktor des Besonderen und Experimentellen dazukommt, und die Stücke zudem oft aus dem Konzertrepertoire bekannt sind, scheinen Inszenierungen von Händel-Oratorien umso interessanter für das Publikum.

Unter diesem Aspekt könnte auf jeden Fall gelten, was Stefanek meint, wenn er sagt: „Vermöge der Kunst der Inszenierung wird jedes Szenarium spielbar. Hinfällig geworden ist damit die Unterscheidung zwischen bühnengerechten und bühnenfremden Werken“⁵⁸³. Insofern stellt eine szenische Herangehensweise, prinzipiell keinen Verstoß gegen ein Werk dar, sondern eine weitere Möglichkeit der Interpretation, wenngleich diese nicht der ursprünglich intendierten Aufführungspraxis entspricht – unabhängig davon, ob diese aus der Struktur des Werkes oder lediglich von bestimmten Konventionen bestimmt gewesen ist. Somit erübrigt sich auch jeglicher Rechtfertigungsversuch in Hinblick auf die Erforschung, ob Händels Oratorien im Grunde als dramatische Werke gesehen werden müssten und darin eine Rechtfertigung für szenische Interpretationen zu finden sei.

So lässt sich meiner Ansicht nach vor allem eine wesentliche Bilanz aus dem Jubel, mit dem diese szenischen Händel-Oratorien-Produktionen vom Publikum aufgenommen werden ziehen: „Dass Musiktheater nicht nur Oper, Konzert oder Tanz, sondern das alles und noch mehr sein kann.“⁵⁸⁴ In diesem Sinne könnte das Oratorium - wenngleich als nicht-theatralische Gattung konzipiert – eine Bereicherung der Musiktheaterlandschaft

⁵⁸² Anm.: Aus persönlicher Erfahrung weiß ich, dass ein Gutteil des Musiktheaterpublikums immer meint zu wissen, wie eine Oper szenisch vermeintlich richtig zu interpretieren sei.

⁵⁸³ Vgl.: Stefanek, Paul: Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation „bühnenfremder“ Dramaturge. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983. Tübingen, Niemeyer, 1985. S. 138.

⁵⁸⁴ Handler, Maria: „Wegweisendes Musiktheater: „Messiah“ im Theater an der Wien. In: APA, 28.03.2009.

darstellen: eine musikalische Gattung, deren kompositorischer Charakter von dramatisch bis lyrisch reicht, in unterschiedlichen dramaturgischen Strukturen von opernähnlicher bis zur rein epischen Erzählweise konzipiert, und somit im Bereich der Regie sowie in der Rezeption eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Vielleicht ist im Oratorium - insbesondere in den Oratorien Händels - überhaupt eine neue Musiktheatergattung gefunden, die neben der Gattung der Oper ebenso in szenisch realisierter Form bestehen kann. Die Vielzahl der Händel-Oratorien-Produktionen auf Österreichs Opernbühnen lassen jedenfalls auf eine steigende Tendenz hoffen.

IX. LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

IX.1. Notenmaterial

Händel, Georg Friedrich: Messiah. Stuttgarter Händel-Ausgaben. Edited by Ton Koopman & Jan H. Siemons. Urtext, 2009.

Händel, Georg Friedrich: Semele. Version for English National Opera. Edited by Clifford Bartlett. London: King's Music, 1999.

Händel, Georg Friedrich: Theodora. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von Martin Focke. Bärenreiter, 2009.

IX.2. Selbstständige Literatur

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.

Baselt, Bernd: Händel-Handbuch. Bde. 1-3. Leipzig: Dt. Verl. Für Musik, 1978, 1984, 1986.

Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München: Georg D. W. Callwey, 1966.

Beyer, Barbara (Hg.): Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Bockmaier, Claus: Händels Oratorien. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck, 2008.

Brug, Manuel: Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil. Deutschland: Henschel Verlag, 2006.

Brzoska, Matthias (Hg.): Die Geschichte der musikalischen Gattungen. Laaber: Laaber, 2006.

Chop, Max: Georg Friedrich Händel. Der Messias. Leipzig: Reclam, 1910.

Chrysander, Friedrich: G. F. Händel. – Bde. 1-3. – Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1858, 1860, 1867.

Dahlhaus, Carl [Eggebrecht, Hans Heinrich] (Hg.): Brockhaus Riemann. Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband. L – Q. Bd. 3. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998.

- Danuser, Hermann** (Hg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber: Laaber-Verlag, 1998.
- Dean, Winton**: Handel's Dramatic Oratorios And Masques. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Eckert, Nora**: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschel, 1998.
- Eckert, Nora**: Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure. Berlin: Henschel, 1995.
- Eisenschmidt, Joachim**: Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Berlin: Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1941. (=Schriftenreihe des Händelhauses in Halle; Hefte 5 und 6).
- Finscher, Ludwig** (Hg.): MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Gri – Hil. Bd. 8. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Metzler, 2002.
- Finscher, Ludwig** (Hg.): MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Meis – Mus. Bd. 6. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Metzler, 1997.
- Finscher, Ludwig** (Hg.): MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil Mut - Que. Bd. 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, Metzler, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika**: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika** (Hg.): Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literaur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983. Tübingen, Niemeyer, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika**: Das System der theatralischen Zeichen. Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika**: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.

- Fischer-Lichte**, Erika: Die Aufführung als Text. Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.
- Früchtl, Josef [/Zimmermann, Jörg] (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Gess**, Nicola [u.a.] (Hg.): Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne. Bielefeld, Transcript, 2008.
- Gollob**, Hedwig: Musik- und Bühneninszenierung. Wien: Gerold, 1956.
- Gürtler**, Gerlinde: Tanz und Bewegungschor als gestaltgebende Elemente in Aufführungen szenischer Werke Chr. W. Glucks und G. F. Händels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Salzburg: Univ.-Dipl.Arb., 2003.
- Händel**, Georg Friedrich: Messiah. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009.
- Händel**, Georg Friedrich: Semele. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010.
- Händel**, Georg Friedrich: Semele. Theater an der Wien Produktionsbuch, herausgegeben von Anja Meyer / Künstlerische Produktionsleitung. Wien: Theater an der Wien, 2010.
- Händel**, Georg Friedrich: Theodora. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009.
- Honolka**, Kurt: Die Oper ist tot – die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.
- Hortschansky**, Klaus (Hg.): Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996). Tutzing: Hans Schneider, 1997.
- Jacobshagen**, Arnold: Händel im Pantheon. Der Komponist und seine Inszenierung. Sinzig: Studio-Verlag, 2009.
- Jacobshagen**, Arnold (Hg.): Praxis Musiktheater. Ein Handbuch. Laaber: Laaber, 2002.
- Leopold**, Silke: Händel. Die Opern. Kassel, u. a.: Bärenreiter, 2009.
- Leopold**, Silke [/Scheideler, Ullrich] (Hg.): Oratorienführer. Stuttgart, Weimar, Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2000.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3) Laaber: Laaber, 1990.

- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Beiträge zur Musik des Barock. Tanz – Oper – Oratorium. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1994 bis 1997. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 6.) Laaber: Laaber-Verlag, 1998.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1990 und 1991. Laaber: Laaber-Verlag, 1992.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band VI. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band VIII. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band IX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988.
- Marx**, Hans Joachim (Hg.): Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 5.) Laaber: Laaber, 1994.
- Massenkeil**, Günther: Oratorium und Passion, Teil 1. (= Handbuch der musikalischen Gattungen herausgegeben von Siegfried Mauser. Bd. 10,1.) Laaber: Laaber, 1998.
- Oehlmann**, Werner [/Wagner, Alexander] (Hg.): Reclams Chormusik- und Oratorienführer. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Opernwelt**. Heft 9/10, Jg. 41 (1999) – Heft 9/10, Jg. 51 (2010).
- Österreichische Musikzeitschrift**. Hefte 1-12, Jg. 40 (1985).
- Peusch**, Vibeke: Opernregie. Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Tende, 1984.
- Pfister**, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001.
- Rätzer**, Manfred: Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert. Eine Dokumentation. (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 17). Halle an der Saale: Druckerei zu Altenburg, 2000.

- Rehbein**, Janine: Metamorphosen. Achim Freyers Bühnenwerk 1982 – 2006 unter besonderer Berücksichtigung seiner Zauberflöten-Inszenierungen und des theatralen Umfelds“. Wien: Diss, 2008.
- Riethmüller**, Albrecht (Hg.): Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht. Ordner IV: M-O. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992.
- Roters**, Katja: Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich. (= Schrift des Händel-Hauses in Halle, hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Edwin Werner.). Halle an der Saale: Händel-Haus, 1999.
- Rudolph**, Johanna: Händel-Renaissance. Eine Studie. Band I. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960.
- Sadie**, Stanley (Hg.): The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Nisard to Palestrina. Volume 18. London: Macmillan; New York: Grove, 2001.
- Scheibler**, Albert [/Evdokimova, Julia]: Georg Friedrich Händel. Oratorien Führer. Lohmar: Edition Köln, 1993.
- Scheibler**, Albert: Sämtliche 53 Bühnenwerke des Georg Friedrich Händel. Opernführer. Lohmar: Edition Köln, 1995.
- Schering**, Arnold: Geschichte des Oratoriums. (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 3. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- Schmid-Reiter**, Isolde [/Meyer, Dominique] (Hg.): L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010.
- Schmid-Reiter**, Isolde (Hg.): Repertoire und Spielplangestaltung. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 5. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1998.
- Schmidt**, Dörte, Weber, Brigitta (Hg.): Keine Experimentierunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- Schläder**, Jürgen (Hg.): OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters. Berlin: Henschel, 2006.
- Smith**, Ruth: Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Waczkat**, Andreas: Georg Friedrich Händel. Der Messias. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008.
- Weber**, Horst (Hg.): Oper und Werktreue. Fünf Vorträge. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.

Wiesmann, Sigrid (Hg.): Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert. Bayreuth: Mühl'scher Univ.-Verl., 1980.

Wolff, Hellmuth Christian: Die Händel-Oper auf der modernen Bühne. Ein Beitrag zu Geschichte und Praxis der Opern-Bearbeitung und –Inszenierung in der Zeit von 1920 bis 1956. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957.

Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010.

IX.3. Unselbstständige Literatur

Bachmann, Claus-Henning: „Der Messias“ in Bildern. In: Österreichische Musikzeitschrift. Heft 5, 40. Jg. (1985), S. 255 – 257.

Baselt, Bernd: Das biblische Thema im Schaffen Georg Friedrich Händels und seine Reform des Oratoriums. In: Hortschansky, Klaus (Hg.): Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert. Tutzing: Hans Schneider, 1997. S. 27 – 40.

Bartlett, Clifford: Händel. Semele. Vorwort in: Bartlett, Clifford (Hg.): Händel, Georg Friedrich: Semele. Version for English National Opera. London: King's Music, 1999.

Erhardt, Tassilo: Messiah (HWV 56). In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 310 – 327.

Fischer, Erik: Die Rezeption der Händel-Oratorien seit Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 136 – 153.

Fischer, Erik: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. In: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XX. Wiesbaden: Steiner, 1982.

Frey, Ulrich: Was wird gespielt? Eine Bestandsaufnahme. In: Schmid-Reiter, Isolde [Meyer, Dominique] (Hg.): L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010. S. 19 – 42.

- Geyer, Helen:** Oratorium als musikalische Dramen-Utopie? Überlegungen zur Dramaturgie des oratorischen Œuvres. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 39. – 58.
- Geyer, Helen:** Theodora (HWV 68). In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 451 – 462.
- Haenen, Greta:** Die Aufführungspraxis in Händels Oratorien. In: Zywiets, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 75 – 93.
- Henze-Döhring, Sabine:** Spektakel statt Diskurs: Überlegungen zum Thema „Historische Aufführungsbedingungen“. In: Schmid-Reiter, Isolde [/Meyer, Dominique] (Hg.): L'Europe Baroque. Oper im 17. und 18. Jahrhundert. Schriften der europäischen Musiktheater-Akademie. Band 7. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2010. S. 155 – 162.
- Herz, Joachim:** Meine Erfahrungen als Regisseur Händelscher Werke. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 213 – 222.
- Imre, Fabian:** Händel-Herausforderung und Chance. In: Opernwelt. Heft 4. Jg. 26 (1985), S. 12 – 15.
- Jonigk, Thomas:** Diesseits und Jenseits. Der Regisseur Christof Loy im Gespräch mit Thomas Jonigk. In: Händel, Georg Friedrich: Theodora. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 21 – 26.
- Kalchschmid, Klaus:** Konzentration, Reduktion, Präzision. Christof Loy und sein minutiöses Körpertheater. In: Opernwelt. Jahrbuch 2008, Jg. 49 (2008), S. 61 – 62.
- Kehrmann, Boris:** Acht Countertenöre für den Papst. In: Opernwelt. Heft 8, Jg. 49 (2008), S. 58.
- Kersten, Wolfgang:** Überlegungen zur Darstellung der Da-Capo-Arie bei der Inszenierung von Händel-Opern. 1980. In: Siegmund-Schultze, Walther (Hg.): Frage der Aufführungspraxis und Interpretation Händelscher Werke in Vergangenheit und Gegenwart. Halle (Saale): Martin-Luther-Universität Halle-Wittemberg, 1980.
- Koch, Heinz W.:** Cecilia Bartoli auf neuen Pfaden. Zürich. Händel: Semele. In: Opernwelt. Heft 3, Jg. 48 (2007), S. 51.

Königsdorf, Jörg: Sogkraft, Süffiges und Seichtes. Was bringen die neuen CDs und DVDs des Händel-Jahres?. In: Opernwelt. Heft 4, Jg. 50 (2009), S. 10 – 13.

Kropfinger, Klaus: Händels Oratorium. Aspekte der Gattungsprofilierung, Werkentstehung und Rezeption. In: Danuser, Hermann (Hg.): Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber: Laaber, 1998. S. 87 – 108.

Kuhn, Konrad: Stichworte zu Händels „Messiah“. In: Händel, Georg Friedrich: Messiah. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S. 49 – 60.

Larsen, Jens Peter: Händel-Pflege und Händel-Bild im 20. Jahrhundert. In: Österreichische Musikzeitschrift. Heft 2-3, 40. Jg. (1985), S. 82 – 88.

Leopold, Silke: Händels „Semele“ oder: Eine Oper ist ein Oratorium ist eine Oper. In: Semele. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung am Theater an der Wien. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H., 2010. S. 24. – 31.

Leopold, Silke: „Semele“ von John Eccles und Georg Friedrich Händel. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 29 – 37.

Leopold, Silke: Respons I. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3) Laaber: Laaber, 1990. S. 107 – S. 116.

Marx, Hans Joachim: Zur Einführung. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3) Laaber: Laaber, 1990. S. 125 – 127.

Ruf, Wolfgang: Dramatik und Lyrik in den Oratorien und Serenaten Händels. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band IX. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. S. 21 – 36.

Sandberger, Wolfgang: Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre. In: Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale) in Verbindung mit dem Händel-Haus Halle (Hg.): Händel-Jahrbuch. 55. Jahrgang 2009. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2009. S. 323 – 352.

- Sandmeier, Rebekka:** Die Texte der Oratorien und ihr Kontext. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Das Händel-Handbuch. Band 3. Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Herausgegeben von Michael Zywiets. Laaber: Laaber, 2010. S. 17 – 38.
- Schläder, Jürgen:** Über die Veränderung in den Köpfen. Gedanken zur Werktreue in der Oper. Serie über Opernregie. Folge 5. In: Neue Zeitschrift für Musik. Heft 5, 153. Jg. (1992), S. 12 – 19.
- Schmid, Nora:** Aufschreie, Sehnsuchtsmomente, Erlösungshoffnungen. Claus Guth, Konrad Kuhn und Christian Schmidt im Gespräch. In: Händel, Georg Friedrich: Messiah. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Wien: Theater an der Wien, 2009. S. 21 – 31.
- Serwer, Howard:** Zur Komposition des ersten englischen Oratoriums. In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1985 (Hg.): Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz „Georg Friedrich Händel – Persönlichkeit, Werk, Nachleben“ anlässlich der 34. Händelfestspiele der Deutschen Demokratischen Republik in Halle (Saale) vom 25. bis 27. Februar 1985. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 147 – 152.
- Siegmund-Schultze, Walther:** Zur Geschichte der Händel-Opern-Renaissance in Halle. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien 1986 und 1987. (= Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.) Laaber: Laaber, 1988. S. 202 – 212.
- Smith, Ruth:** Händels Theodora – ein einzigartiges Werk. In: Händel, Georg Friedrich: Theodora. Programmheft zur gleichnamigen Aufführung. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009. S. 38 – 43.
- Stompor, Stephan:** Die deutschen Aufführungen von Opern Händels in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Händel-Jahrbuch Jg. 24 (1978). Leipzig: Dt. Verl. Für Musik, 1978. – S. 31ff
- Vratz, Christoph:** Zwischen Grammatik und Ornamentik. William Christie über Sinn und Unsinn von Tempi, Wandlungen in den großen Orchestern und die Fähigkeiten einer idealen Stimme. In: Opernwelt. Jahrbuch 2004, Jg. 45 (2004), S. 46 – 49.
- Weber, Horst:** Vom >treulos treuesten Freund<. Eine Einführung in das produktive Dilemma des Regietheaters. In: Weber, Horst (Hg.): Oper und Werktreue. Fünf Vorträge. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. S. 1 – 16.
- Wolpers, Theodor:** Händel und die englische Kultur seiner Zeit. Aspekte einer Begegnung, vornehmlich aus literarischer Sicht. In: Marx, Hans Joachim (Hg.): Göttinger

Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft. Band VI. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. S.1 – 35.

Zywietz, Michael: „...hohe Einfachheit und Originalität der erhabenen Tondichtung“. Die Rezeption der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert. In: Zywietz, Michael (Hg.): Händels Oratorien, Oden und Serenaten. (= Das Händel-Handbuch. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Bd. 3). Laaber: Laaber, 2010. S. 107 – 135.

IX.4. Quellen zu den einzelnen Inszenierungen

IX.4.1. Pressespiegel

Brembeck, Reinhard J.: Dem Tod ins Auge gesehen. Christine Schäfer begeistert in der Titelrolle von Händels Oratorium „Theodora“ bei den Salzburger Festspielen. In: Süddeutsche Zeitung, 27.07.2009.

Dpa: Wie viel Freiheit darf man sich herausnehmen? In: Gießener Allgemeine, 27.07.2009.

Hagmann, Peter: Oratorium oder Oper – oder Musik? „Theodora“ von Händel als Eröffnungspremiere im Großen Festspielhaus. In: Neue Zürcher Zeitung, 28.07.2009.

Handler, Maria: Wegweisendes Musiktheater: „Messiah“ im Theater an der Wien. In: APA, 28.03.2009.

Hebling, Harald: Queen zu Gast in Graz. Premiere von Händels „Semele“. In: Kurier, 27.03.2002.

Irrgeher, Christoph: Unerträglich ist die Nichtigkeit. Salzburg: Christof Loy formt Händels „Theodora“ zum kargen Bühnenspektakel. In: Wiener Zeitung, 28.07.2009.

Korentschnig, Gert: Gibt es denn keine wichtigen Opern? In: Kurier, 27.07.2009.

Korentschnig, Gert: Triumph für die neue Festivalchefin. In: Kurier, 17.09.2010.

Lange, Joachim: Eigendynamik gegen Furor. Salzburger Festspiele beginnen in Moll: Händels „Theodora“, inszeniert von Christof Loy. In: Frankfurter Rundschau, 27.07.2009.

Löbl, Karl: Begeisterung für „La Bartoli“. Koloratur-Könnerin als „Semele“ im Theater an der Wien. In: Österreich, 17.09.2010.

Löbl, Karl: Keine Oper zu Beginn. Salzburger Festspiele: Start mit „Theodora“. In: Österreich, 27.07.2009.

Naredi-Rainer, Ernst: Regie öffnet neue Dimension. In: Kleine Zeitung Kärnten, 29.03.2009.

Roschitz, Karlheinz: Im Labyrinth des Glaubenstheaters. In: Kronen Zeitung, 29.03.2009.

Roschitz, Karlheinz: „La Bartoli“ im Koloraturenrausch. Theater an der Wien: Saisoneneröffnung mit Händels „Semele“ in Carsens Regie. In: Kronen Zeitung, 17.09.2010.

Roschitz, Karlheinz: „Lehrtheater“ als Stehtheater. In: Kronen Zeitung, 27.07.2009.

Schmitzberger, Judith: Von Lachen erfüllte Musik. Phänomenaler Opern-Auftakt im Theater an der Wien mit Händels Oratorium „Semele“. In: Wiener Zeitung, 17.09.2010.

Schmitzberger, Judith: Zu Besuch bei Familie Messias. In: Kurier, 29.03.2009.

Sinkovicz, Wilhelm: Fataler Irrtum zum Auftakt. Salzburger Festspiele. Händels „Theodora“: Sängerfest in sinnlosem Theaterrahmen. In: Die Presse, 27.07.2009.

Spoula, Robert: Statik, Slapstick und ein paar Witze zu viel. Georg Friedrich Händels „Semele“ an der Grazer Oper in einer Inszenierung von Robert Carsen. In: Der Standard 26.03.2002.

Stenzl, Jürgen: Das Spiel der Mächtigen. Mit Händels erkanntem Oratorium „Theodora“ nehmen die Salzburger Festspiele ihren Lauf. In: Berliner Zeitung, 28.07.2009.

Strobl, Ernst P.: Sterben für die Liebe im Jenseits. In: Salzburger Nachrichten, 27.07.2009.

Thieme, Götz: Liebestod im Schatten der Orgel. In: Stuttgarter Zeitung, 27.07.2009.

Tošić, Ljubiša: Eine delikat-diskrete Menscheninstallation. In: Der Standard, 27.07.2009.

VF: Besondere Barocke Kostbarkeit. Semele von Georg Friedrich Händel an der Grazer Oper. In: SteirerKrone, 25.03.2002.

Vujica, Peter: Klingende Logik und die Erklärung der Gefühle. In: Der Standard, 30.03.2009.

Wagner, Renate: Familientragödie hat nichts mit dem „Messiah“ zu tun. In: Neues Volksblatt, 30.03.2009.

Wagner, Renate: Liebling der Götter. Händels „Semele“ am Theater an der Wien: Jubel für Cecilia Bartoli, viel Beifall auch für die Inszenierung und die Instrumentalisten. In: Neues Volksblatt, 17.09.2010.

Weber, Derek: Ein Oratorium mit Humor und Tiefgang. Theater an der Wien: Saisonstart mit Bartoli in Händels „Semele“. In: Salzburger Nachrichten, 17.09.2010.

Weidringer, Walter: A schene Leich. In: Die Presse, 30.03.2009.

Wildhagen, Christian: Nie sollst du mich begehren. Askesenpapier: Händels Oratorium „Theodora“ eröffnet die Salzburger Festspiele. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.07.2009.

Wruss, Michael: Der etwas andere Messias. In: Oberösterreichische Nachrichten, 30.03.2010.

Zehetleitner, Karin: Händels Oratorium als ästhetisches Bühnenspektakel. In: APA, 24.03.2002.

IX.4.2. Online-Quellen

Abbildung 1: *Semele*, 1. Akt. Foto entnommen aus:

<http://derstandard.at/1284594491650/Theater-an-der-Wien-Im-Koenigreich-der-Seitenspruenge>. Zugriff: 17.11.2010.

Abbildung 2: *Semele*, 3. Akt, 3. Szene. Foto entnommen aus:

<http://pak.blog.pl/archiwum/?rok=2009&miesiac=3>. Zugriff: 17.11.2010.

Abbildung 3: *Semele*, 2. Akt, 1. Szene. Foto entnommen aus:

<http://kurier.at/kultur/2033002.php>. Zugriff: 17.11.2010.

Abbildung 4: *Theodora*. Bühnenbild mit überdimensionaler Orgel im Hintergrund. Foto entnommen aus: <http://rossignols.wordpress.com/2009/07/26/festspielsommer-die-karawane-zieht-weiter/>. Zugriff: 17.11.2010.

Abbildung 5: *Messiah*. Richard Croft als Priester bei der Trauerfeier. Foto entnommen aus: <http://www.fr-online.de/kultur/musik/nicht-im-himmel--nur-auf-erden-/1473348/2885346/-/index.html>. Zugriff: 17.11.2010.

Abbildung 6: *Messiah*. Bejun Mehta und Nadia Kichler im Flur. Foto entnommen aus: <http://www.abendblatt-de/kultur-live/article966640/Der-Messias-im-Hotel-Haendel.html>. Zugriff: 17.11.2010.

Der neue Merker online. Zugriff: 16.09.2010.

Molnar, Laszlo: Schwierige Fragen ans Leben. In: <http://klassikinfo.de/2009-Salzburg-Theodora.806.0.html>. Zugriff: 27.07.2009.

Online-Händelverzeichnis Halle: Händel-Opern seit 1705. Suche in Operndokumentation. <http://www.haendel.haendelhaus.de/de/opern/>, Zugriff: 9.9.2010.

IX.4.3. DVD- und Videomaterial

Messiah. Georg Friedrich Händel. Theater an der Wien. Regie: Claus Guth. Fassung DVD / Fernsehaufzeichnung. ORF 2, 10.04.2010.

Semele. Georg Friedrich Händel. Grazer Oper. GP vom 22.03.2002. Regie: Robert Carsen. Fassung: DVD / Hausvideo. Graz: Opernhaus Graz GmbH Austria, 2009.

Theodora. Georg Friedrich Händel. Salzburger Sommerfestspiele 2009. Aufzeichnung der Vorstellung vom 25. Juli 2009. Regie: Christof Loy. Fassung: DVD / Hausvideo. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2009.

X. ANHANG

In der im Folgenden dargestellten Tabelle 4 sind sämtliche szenische Händel-Oratorienaufführungen aufgelistet, die von Jänner 2000 bis einschließlich Oktober 2010 im gesamten deutschsprachigen Raum aufgeführt wurden. Die Tabelle wurde aus Informationen der Zeitschrift *Opernwelt* (Jg. 41, Heft 1 bis einschließlich Jg. 51, Heft 9/10) erstellt. Die in Kursiv gehaltenen Angaben sind Ergänzungen aus dem Online-Verzeichnis des Händel-Hauses Halle, wobei in diesem Falle in der Tabelle lediglich die Premieren- bzw. Wiederaufnahmedaten angegeben sind. Die mit * gekennzeichneten Werke sind jene, die nicht eindeutig der Gattung Oratorium zuzuordnen sind.

Obwohl Tabelle 4 mit größter Sorgfalt erstellt wurde, kann dennoch keine absolute Vollständigkeit gewährleistet sein, da es sich teilweise um schwer zu eruiierende Daten handelt.

Tabelle 4: Szenische Händel-Oratorienaufführungen im deutschsprachigen Raum von Jänner 2000 bis einschließlich Oktober 2010.

LAND	ORT	SPIELORT	WERK	INSZENIERUNG	MUSIKAL. LEITG.	AUFFÜHRUNGEN	PREMIERE
<u>51. Jg. / 2010 Heft 9/ 10:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Wien:</u>	Theater an der Wien	Semele	Robert Carsen	William Christie	15., 17., 19., 21. Sept.	15.09.2010 (Übernahme)
<u>Deutschland:</u>							
<u>51. Jg. / 2010 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Basel:</u>		Alexanderfest	Georges Delnon	Mario Betta	20. Aug.	20.08.2010
<u>Österreich:</u>	<u>Reinsberg:</u>	Burgarena	*Acis and Galatea	Michael Sturminger	Martin Haselböck / David Drabek	5., 6., 7., 12., 13., 14. Aug.	
<u>Deutschland:</u>	<u>Erfurt:</u>	DomStufen-Festspiele	Messias	Rosamund Gilmore	Samuel Bächli	14., 15., 18., 19., 20., 21., 22., 25., 26., 27., 28., 29. Aug.	14.08.2010
<u>51. Jg. / 2010 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Erfurt:</u>	DomStufen-Festspiele	Messias	Rosamund Gilmore	Samuel Bächli	14., 15., 18., 19., 20., 21., 22., 25., 26., 27., 28., 30. Juli	14.08.2010
<u>51. Jg. / 2010 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Luzern:</u>	Theater	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman	4., 6., 12., 13. Juni	08.05.2010
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>51. Jg. / 2010 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Luzern:</u>	Theater	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman	8., 12., 15., 20., 22., 24. Mai	08.05.2010
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Halle:</u>	<i>Händel-Karree - Saal des Instituts für Musik</i>	<i>Il Trionfo del Tempo e del Disinganno</i>	<i>Hugo Wieg</i>	<i>Matthias Erben</i>	21.Mai	21.05.2010
	<u>Gera:</u>		Hercules	Astrid Griesbach	Howard Arman	14.Mai	17.04.2010
<u>51. Jg. / 2010 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							

Deutschland:	Hamburg:	Opera stabile	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno			12., 13., 15., 17., 19., 21. April	
	Gera:		Hercules	Astrid Griesbach	Howard Arman	17., 24. April	17.04.2010
51. Jg. / 2010 Heft 3:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
51. Jg. / 2010 Heft 2:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
51. Jg. / 2010 Heft 1:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	Passau/ Landshut:	Südostbayerisches Städtetheater	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Kobie van Rensburg	Wolfgang Katschner	2., 3. Jän.	14.11.2009
	Essen:		Semele	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	30. Jän.	26.05.2008
50. Jg. / 2009 Heft 12:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	Passau/ Landshut:	Südostbayerisches Städtetheater	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Kobie van Rensburg	Wolfgang Katschner	27. Dez.	14.11.2009
	Fürth:	Stadttheater	*Acis und Galatea	Nilufar K. Münzing	Kefin John Edusei	11., 12., 13., 15. Dez.	16.10.2009
	Stuttgart:	Gaisburger Kirche	<i>Il trionfo del tempo e del disinganno</i>	Thomas Wehry	Jörg Halubek	31. Dez.	31.12.2009
50. Jg. / 2009 Heft 11:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	Radebeul:		*Acis und Galatea	Stefan Brosig	Florian Merz	22. Nov.	14.05.2009
	Passau/ Landshut:	Südostbayerisches Städtetheater	Il trionfo del tempo e del disinganno	Kobie van Rensburg	Wolfgang Katschner	14., 17., 20., 21., 27., 28. Nov.	14.11.2009
	Essen:		Semele	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	1., 18. Nov.	26.05.2008
	Fürstenfeldbruck:	Stadtsaal Veranstaltungsforum	Joshua	Susanne Frey	Gerd Guglhör	14. Nov.	14.11.2009
50. Jg. / 2009 Heft 9/10:							
Schweiz:							
Österreich:							

<u>Deutschland:</u>	<u>Radebeul:</u>		*Acis und Galatea	Stefan Brosig	Florian Merz	16. Okt.	14.05.2009
	<u>Fürth:</u>	Stadttheater	*Acis und Galatea	Nilufar K. Münzing	Kevin John Edusei	16., 17., 20. Okt.	16.10.2009
	<u>Bad Elster:</u>	König Albert Theater	*Acis und Galatea	Stefan Brosig	Florian Merz	18. Okt.	25.04.2009 (vgl. Radebeul 15.04.2009)
<u>50. Jg./ 2009 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Salzburg</u>	Salzburger Festspiele	Theodora	Christof Loy	Ivor Bolton	6., 9., 16., 21., 28. Aug.	25.07.2009
<u>Deutschland:</u>	<u>Frankfurt a. Main:</u>	<i>Festival Barock am Main / Fliegende Volksbühne</i>	*Aci, Galatea e Polifemo	Michael Quast	Stephan Rath	13.Aug.	13.08.2009
<u>50. Jg. / 2009 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Salzburg</u>	Salzburger Festspiele	Theodora	Chrisof Loy	Ivor Bolton	25., 31. Juli	25.07.2009
<u>Deutschland:</u>							
<u>50. Jg. / 2009 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>50. Jg. / 2009 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Bern:</u>	Stadttheater	*Acis und Galatea	Neville Tranter (Regie und Puppenspiel)	Jörg-Andreas Bötticher	24.Mai	24.05.2009
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Radebeul:</u>		*Acis und Galatea	Stefan Brosig	Florian Merz	14.Mai	14.05.2009
<u>50. Jg./2009 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Wien:</u>	Theater an der Wien	Messiah	Claus Guth	Christophe Spinosi	1., 3., 6. April	27.03.2009
<u>Deutschland:</u>	<u>Kassel:</u>	Staatstheater Kassel	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman / Christopher Ward	12.April	20.12.2008
	<u>Halle:</u>	Oper Halle	Belshazzar	Philippe Calvario	Martin Haselböck	26.April	06.06.2008
	<u>Bad Elster:</u>	König Albert Theater	*Acis und Galatea	Stefan Brosig	Florian Merz	25.April	25.04.2009 (vgl. Radebeul 15.04.2009)
<u>50. Jg. / 2009 Heft 3:</u>							
<u>Schweiz:</u>							

Österreich:	<u>Wien:</u>	Theater an der Wien	Messiah	Claus Guth	Christophe Spinosi	27., 29. März	27.03.2009
Deutschland:	<u>Halle:</u>	Oper Halle	Belshazzar	Philippe Calvario	Martin Haselböck	07.März	06.06.2008
	<u>Kassel:</u>	Staatstheater Kassel	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman / Christopher Ward	3., 25., 27. März	20.12.2008
50. Jg. / 2009 Heft 2:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Kassel:</u>	Staatstheater Kassel	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman / Christopher Ward	6., 15., 28. Feb.	20.12.2008
	<u>Hannover:</u>	Ballhof	*Aci, Galatea e Polifemo	Christian Carsten	Andreas Wolf	2., 4. Feb.	23.01.2009
	<u>Halle:</u>		Belshazzar	Philippe Calvario	Martin Haselböck	20. Feb.	06.06.2008
50. Jg. / 2009 Heft 1:							
Schweiz:	<u>Zürich:</u>	Opernhaus Zürich	Semele	Robert Carsen	William Christie	9., 15., 17., 20., 22., 24. Jän.	14.01.2007
Österreich:							
Deutschland:	<u>Hannover:</u>	Ballhof	*Aci, Galatea e Polifemo	Christian Carsten	Andreas Wolf	23. Jän.	23.01.2009
	<u>Kassel:</u>	Staatstheater Kassel	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman / Christopher Ward	3., 11. Jän.	20.12.2008
49. Jg. / 2008 Heft 12:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Kassel:</u>	Staatstheater	Hercules	Dominique Mentha	Howard Arman / Christopher Ward	20., 26. Dez.	20.12.2008
49. Jg. / 2008 Heft 11:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
49. Jg. / 2008 Heft 9 / 10:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Essen:</u>	Aalto-Theater	Semele	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	7., 18., 21. Sept.; 5., 29. Okt.	25.05.2008
49. Jg. / 2008 Heft 8:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
49. Jg. / 2008 Heft 7:							

Schweiz:							
Österreich:	<u>Linz:</u>	Arkade Taubenmarkt	*Acis und Galathea	Magdalena Fuchsberger	Dennis R. Davies	01.Jul	01.06.2008
Deutschland:							
49. Jg. / 2008 Heft 6:							
Schweiz:							
Österreich:	<u>Linz:</u>	Arkade Taubenmarkt	*Acis und Galathea	Magdalena Fuchsberger	Dennis R. Davies	1., 3., 12., 15., 20., 27., 29. Juni	01.06.2008
Deutschland:							
	<u>Halle:</u>	Händel Festspiele	Belshazzar	Philippe Calvario	Martin Haselböck	6., 8., 11. Juni	06.06.2008
	<u>Berlin:</u>	Staatsoper u. d. Linden	Belshazzar	Christof Nel	Rene Jacobs	1., 3., 5., 7., 10. Juni	01.06.2008
49. Jg. / 2008 Heft 5:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Essen:</u>		Semele	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	26., 31. Mai	26.05.2008
49. Jg. / 2008 Heft 4:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
49. Jg. / 2008 Heft 3:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Karlsruhe:</u>	Händel-Festspiele	La Resurrezione	Peer Boysen	Michael Hofstetter	1., 2. März	23.02.2007
49. Jg. / 2008 Heft 2:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
49. Jg. / 2008 Heft 1:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
48. Jg. / 2007 Heft 12:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
48. Jg. / 2007 Heft 11:							

Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
48. Jg. / 2007 Heft 9 / 10:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Nürnberg:</u>	<i>Kirche St. Egidien</i>	<i>Saul</i>	<i>Claudia Doderer</i>	<i>Pia Praetorius</i>	<i>21. Sept.</i>	<i>21.09.2007</i>
48. Jg. / 2007 Heft 8:							
Schweiz:							
Österreich:	<u>Innsbruck:</u>	Festwochen der alten Musik	*Acis und Galathea	Stephen Lawless	Lars Ulrik Mortensen	25., 26. Aug.	25.08.2007
Deutschland:							
48. Jg. / 2007 Heft 7:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
48. Jg. / 2007 Heft 6:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>	Großes Haus	Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	12.Juni	14.04.2007
48. Jg. / 2007 Heft 5:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>	Großes Haus	Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	16.Mai	14.04.2007
48. Jg. / 2007 Heft 4:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>		Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	2., 14., 27., 28. April	14.01.2007
48. Jg. / 2007 Heft 3:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>	Großes Haus	Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	1., 18., 25. März	14.04.2007

	<u>Karlsruhe:</u>	Händel Festspiele (Staatstheater)	La Resurrezione	Peer Boysen	Michael Hofstetter	2., 4. März	23.02.2007
48. Jg. / 2007 Heft 2:							
Schweiz:	<u>Zürich:</u>	Oper Zürich	Semele	Robert Carsen	William Christie	2., 4., 6., 8., Feb.	14.01.2007
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>		Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	6. Feb.	14.01.2007
	<u>Karlsruhe:</u>	Händel-Festspiele (Staatstheater)	La Resurrezione	Peer Boysen	Michael Hofstetter	23., 25., 27. Feb.	23.02.2007
48. Jg. / 2007 Heft 1:							
Schweiz:	<u>Zürich:</u>	Oper Zürich	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Jürgen Flimm	Marc Minkowski	16., 18., 20., 22., 31. Jän.	25.01.2003
		Oper Zürich	Semele	Robert Carsen	William Christie	14., 17., 19., 21., 24., 26., 28. Jän.	14.Jän.07
Österreich:							
Deutschland:	<u>Koblenz:</u>		Susanna	Hans Hoffer	Jörn Hinnerk Andresen	14., 19., 24. Jän.	14.01.2007
	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sibylle Wagner	5. Jän.	27.05.2001
47. Jg. / 2006 Heft 12:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sibylle Wagner	1., 13., 17., 29. Dez.	27.05.2001
47. Jg. / 2006 Heft 11:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Hannover:</u>	Herrenhäuser Kirche	Belshazzar	Christoph G. Amrhein	Martin Ehlbeck	4. Nov.	04.11.2006
47. Jg. / 2006 Heft 9 / 10:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Schwerin:</u>	Paulskirche	Samson (halb-szenisch)	Arturo Gama	Peter Marschik	13., 14., 20., 21., 27., 28. Okt.	13.10.2006
	<u>Lübeck/ St. Aegidien:</u>		Saul	Christoph G. Amrhein	Klaus Meyers	1. Sept.	01.09.2006
47. Jg. / 2006 Heft 8:							
Schweiz:							
Österreich:							

<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Bonn:	Theater Bonn	Jephtha	Dietrich Hilsdorf	Lischke	17.April	19.06.2005
	<u>Oberhausen:</u>	Pauluskirche	La Resurrezione (halbszenisch)	Jörg Maria Welke	Roland Schwark	16. April	16.04.2006
<u>47. Jg. / 2006 Heft 3:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Zürich:</u>	Opernhaus Zürich	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Jürgen Flimm	Marc Minkowski	01.März	25.01.2003
	<u>Glarus:</u>	Aula der Kantonsschule	Semele	Christian Meldau	Christoph Schönenberger	02.März	02.03.2006
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 2:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>47. Jg. / 2006 Heft 1:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Bonn:	Theater Bonn	Jephtha	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	7., 21. Jän.	19.06.2005
<u>46. Jg. / 2005 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							

<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>		Jephta	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	21., 25. Dez.	19.06.2005
<u>46. Jg. / 2005 Heft 11:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Jephta	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	2. Nov.	19.06.2005
<u>46. Jg. / 2005 Heft 9 / 10:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Jephta	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	4., 10. Sept. 7., 23. Okt.	19.06.2005
<u>46. Jg. / 2005 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>46. Jg. / 2005 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Bayrische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	14., 18. Juli	28.04.2003
<u>46. Jg. / 2005 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Wien:</u>	Wiener Festwochen	Hercules	Luc Bondy	William Christie	13., 15., 17., 19. Juni	13.06.2005
<u>Deutschland:</u>	<u>Halle:</u>	Händel Festspiele	Hercules	Fred Berndt	Allessandro De Marchi	08.Juni	04.06.2004
	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Jephta	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	19., 22., 25. Juni	19.06.2005
<u>46. Jg. / 2005 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Bayerische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	4., 7., 12. Mai	28.04.2003
	<u>Halle:</u>	Händel-Festspiele	Hercules	Fred Berndt	Allessandro De Marchi	07.Mai	04.06.2004
<u>46. Jg. / 2005 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Bayerische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	30.April	28.04.2003
<u>46. Jg. / 2005 Heft 3:</u>							

<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Halle:	Händel-Festspiele	Hercules	Fred Berndt	Allessandro De Marchi	05.März	04.06.2004
<u>46. Jg. / 2005 Heft 2:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Halle:	Händel-Festspiele	Hercules	Fred Berndt	Allessandro De Marchi	23. Feb.	04.06.2004
	Bonn:	Opernhaus	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Sibylle Wagner	5. Feb.	11.05.2003
<u>46. Jg. / 2005 Heft 1:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Bonn:	Opernhaus	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Sibylle Wagner	1., 8., 15., 19., 29. Jän.	11.05.2003
<u>45. Jg. / 2004 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	Bonn:	Opernhaus	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Sybill Wagner	25. Dez.	11.05.2003
	<i>Fürstfeldbruck:</i>	<i>Stadtsaal</i>	<i>Belshazzar</i>	<i>Marion Zikeli</i>	<i>Gerd Guglhör</i>	<i>11. Dez.</i>	<i>11.12.2004</i>
<u>45. Jg. / 2004 Heft 11:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>45. Jg. / 2004 Heft 9 / 10:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>45. Jg. / 2004 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>45. Jg. / 2004 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							

Deutschland:							
<u>45. Jg. / 2004 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Halle:</u>	Händel-Festspiele	Hercules	Fred Berndt	Allessandro De Marchi	4., 6., 12. Juni	04.06.2004
<u>45. Jg. / 2004 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Braunschweig:</u>	Großes Haus	Der Messias	Roman Hovenbitzer	Georg Menskes	6., 14., 31. Mai	07.02.2004
	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sybille Wagner	28., 30. Mai	27.05.2001
<u>45. Jg. / 2004 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Braunschweig:</u>	Großes Haus	Der Messias	Roman Hovenbitzer	Georg Menskes	18. April	07.02.2004
<u>45. Jg. / 2004 Heft 3:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Zürich:</u>	Oper	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Jürgen Flimm	Marc Minkowski	2., 7. März	25.01.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Braunschweig:</u>	Großes Haus	Der Messias	Roman Hovenbitzer	Georg Menskes	4., 7., 13. März	07.02.2004
	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sybille Wagner	5., 14. März	27.05.2001
<u>45. Jg. / 2004 Heft 2:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Zürich:</u>	Oper	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Jürgen Flimm	Marc Minkowski	29. Feb.	25.01.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Braunschweig:</u>	Großes Haus	Der Messias	Roman Hovenbitzer	Georg Menskes	7., 8., 11., 14., 20., 24. Feb.	07.02.2004
<u>45. Jg. / 2004 Heft 1:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Prinzregenttheater	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Eva-Maria Höckmayr	Schröter, Robert; Sterk, Marcus	31. Jän.	31.01.2004
	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sybille Wagner	9., 25. Jän.	27.05.2001
<u>44. Jg. / 2003 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>	Opernhaus	Saul	Dietrich Hilsdorf	Sybille Wagner	4., 7., 10., 18., 21. Dez.	27.05.2001
<u>44. Jg. / 2003 Heft 11:</u>							

<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>44. Jg. / 2003 Heft 9 / 10:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>44. Jg. / 2003 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>44. Jg. / 2003 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Bayrische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	1., 4. Juli	28.04.2003
	<u>Bonn:</u>	Theater Bonn	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven / Sybille Wagner	6., 13. Juli	11.05.2003
<u>44. Jg. / 2003 Heft 6:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Basel:</u>	Theater Basel	Semele	Karin Beier	Konrad Junghänel	2., 5., 9., 12., 17., 19., 21. Juni	09.05.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Dresden:</u>	Semperoper	Belshazzar	Harry Kupfer (Georg Wübbolt Co-Regie)	Jörg-Peter Weigle	21., 25., 28. Juni	24.03.1985 (Hamburg)
	<u>Bonn:</u>	Theater Bonn	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	5., 15., 17., 19., 28. Juni	11.05.2003
<u>44. Jg. / 2003 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Basel:</u>	Theater Basel	Semele	Karin Beier	Konrad Junghänel	9., 14., 16., 19., 25., 27., 30. Mai	09.05.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Potsdam:</u>		Hercules	Ralf-Günter Krolkiewicz	Andreas Sperring	4., 9., 16., 17., 25., 29. Mai	12.04.2003
	<u>München:</u>	Bayrische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	4., 8., 10., 12. Mai	28.04.2003
	<u>Bonn:</u>	Theater Bonn	Belshazzar	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	11., 14., 29. Mai	11.05.2003
	<u>Ulm:</u>	<i>Theater Podium</i>	<i>Athalia</i>	<i>Ralph Bridle</i>	<i>Nikolaus Nikolaus</i>	<i>30.Mai</i>	<i>30.05.2003</i>
<u>44.Jg. / 2003 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							

<u>Deutschland:</u>	<u>Potsdam:</u>		Hercules	Ralf-Günter Krolkiewicz	Andreas Spering	12., 20., 21., 25. April	12.04.2003
	<u>München:</u>	Bayrische Staatsoper	Saul	Christof Loy	Ivor Bolton	28. April	28.04.2003
<u>44. Jg. / 2003 Heft 3:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>44. Jg. / 2003 Heft 2:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Zürich:</u>	Opernhaus Zürich	Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Jürgen Flimm	Mark Minkowski	1., 3., 5., 7., 9. Feb.	25.01.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Berlin:</u>	Cadenza Barocktage, Staatsoper Unter den Linden	*Acis und Galathea (halbszenisch)	Jenny Erpenbeck	Marcus Creed	1. Feb.	30.01.2003
<u>44. Jg. / 2003 Heft 1:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Zürich:</u>	<i>Opernhaus Zürich</i>	<i>Il Trionfo del Tempo e del Disinganno</i>	<i>Jürgen Flimm</i>	<i>Mark Minkowski</i>		25.01.2003
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Berlin:</u>	Cadenza Barocktage, Staatsoper unter den Linden	*Acis und Galathea (halbszenisch)	Jenny Erpenbeck	Marcus Creed	30., 31. Jän.	30.01.2003
<u>43. Jg. / 2002 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Fürstentfeldbruck</u>	<i>Kloster Fürstentfeldbruck, Stadtsaal</i>	<i>Judas Maccabaeus</i>	<i>Georg Blüml</i>	<i>Gerd Guglhör</i>	<i>7. Dez.</i>	<i>07.12.2002</i>
<u>43. Jg. / 2002 Heft 11:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>43. Jg. / 2002 Heft 9 / 10:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Holderbank (Kanton Aargau)</u>	<i>Kunsthalle Holderbank</i>	<i>L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato</i>	<i>Verena Naegele</i>	<i>Diego Fasolis</i>	<i>18. Sept.</i>	<i>18.09.2002</i>
<u>Österreich:</u>							

Deutschland:	<u>Berlin:</u>	Berliner Festwochen	The Triumph of Beauty and Deceit / Il Trionfo del Tempo e del Disinganno	Nigel Lowery	Thomas Ades	15., 16. Sept.	15.09.2002 (Koproduktion mit Aldeburgh Festival und dem Almeida Theater, London)
43. Jg. / 2002 Heft 8:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
43. Jg. / 2002 Heft 7:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
43. Jg. / 2002 Heft 6:							
Schweiz:	<u>Basel:</u>	Große Bühne	Israel in Egypt	Herbert Wernicke	Konrad Junghänel	2., 7., 14., 17., 20., 23. Juni	05.05.2002
Österreich:							
Deutschland:							
43. Jg. / 2002 Heft 5:							
Schweiz:	<u>Basel:</u>	Große Bühne	Israel in Egypt	Herbert Wernicke	Konrad Junghänel	5., 8., 12., 14., 16., 18., 20., 26. Mai	05.05.2002
Österreich:	<u>Graz:</u>	Grazer Oper	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	10., 12., 19. Mai	23.03.2002 (Übernahme)
Deutschland:							
43. Jg. / 2002 Heft 4:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Berlin:</u>	Konzerthaus am Gendarmenmarkt	Hercules (halb-szenisch)	Waltraud Lehner	Marcus Creed	21. April	21.04.2002
43. Jg. / 2002 Heft 3:							
Schweiz:							
Österreich:	<u>Graz:</u>	Grazer Oper	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	23., 28., 30. März	23.03.2002 (Übernahme)
Deutschland:	<u>Meißen:</u>	Theater Meißen	*Aci, Galatea e Polifemo	Ingrid Fischer	Daniel Deuter	21. März	21.03.2002
43. Jg. / 2002 Heft 2:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
43. Jg. / 2002 Heft 1:							

<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Mainz:</u>	Staatstheater Mainz	Saul	Georges Delnon	Catherine Rückwardt	9., 24. Jän.	2001
	<u>Köln:</u>	Opernhaus Köln	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	1. Jän.	27.10.2001 (Übernahme)
<u>42. Jg. / 2001 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Cuvilliés-Theater	*Acis and Galatea	Stefan Tilch	Joshua Rifkin	2. Dez.	20.11.2001
	<u>Köln:</u>	Opernhaus	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	2., 7., 15., 21., 25., 28. Dez.	27.10.2001 (Übernahme)
<u>42. Jg. / 2001 Heft 11:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>München:</u>	Cuvilliés-Theater	*Acis and Galatea	Stefan Tilch	Joshua Rifkin	20., 22., 24., 26., 28., 30. Nov.	20.11.2001
	<u>Köln:</u>	Opernhaus	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	2., 14., 18., 22., 25., 29. Nov.	27.10.2001 (Übernahme)
<u>42. Jg. / 2001 Heft 9/10:</u>							
<u>Schweiz:</u>	<u>Montreux-Vevey:</u>	Festival International de Musique et d'Art Lyrique Montreux-Vevey	*Acis and Galatea	Philipp J. Neumann	Frank-Steffen Elster	14. Sept.	14.09.2001
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Mainz:</u>	Großes Haus	Saul	Georges Delnon	Catherine Rückwardt	15., 18., 23. Sept.	15.09.2001
	<u>Köln:</u>	Opernhaus	Semele	Robert Carsen	Nicholas Kok	27., 29. Okt.	27.10.2001 (Übernahme)
<u>42. Jg. / 2001 Heft 8:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>42. Jg. / 2001 Heft 7:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>42. Jg. / 2001 Heft 6:</u>							

<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>	Oper Bonn	Saul	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	6., 16., 19., 21., 26. Juni	30.05.2001
<u>42. Jg. / 2001 Heft 5:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Bonn:</u>		Saul	Dietrich Hilsdorf	Jos van Veldhoven	30.Mai	30.05.2001
<u>42. Jg. / 2001 Heft 4:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>	<u>Berlin:</u>	Komische Oper Berlin	Saul	Anthony Pilavachi	Alan Hacker	11., 30. April	02.05.1999
<u>42. Jg. / 2001 Heft 3:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>42. Jg. / 2001 Heft 2:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>42. Jg. / 2001 Heft 1:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>41. Jg. / 2000 Heft 12:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>41. Jg. / 2000 Heft 11:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>							
<u>Deutschland:</u>							
<u>41. Jg. / 2000 Heft 9/10:</u>							
<u>Schweiz:</u>							
<u>Österreich:</u>	<u>Wien:</u>	Schauspielhaus	*Acis and Galatea	Hans Gratzner	Martin Haselböck	7. Okt.	07.10.2000
<u>Deutschland:</u>	<u>Düsseldorf:</u>	im Treppenhaus des Gerichtsgebäudes an der Mühlenstraße	Susanna	Uwe Schmitz-Gielsdorf	Joachim Vogelsänger	15. Sept.	15.09.2000

41. Jg. / 2000 Heft 8:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
41. Jg. / 2000 Heft 7:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:							
41. Jg. / 2000 Heft 6:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Freiburg:</u>	Großes Haus	*Acis und Galathea	Gerd Heinz	Kwamé Ryan	2., 12. Juni	22.04.2000
41. Jg. / 2000 Heft 5:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Freiburg:</u>	Großes Haus	*Acis und Galathea	Gerd Heinz	Kwamé Ryan	7., 18., 21., 28. Mai	22.04.2000
41. Jg. / 2000 Heft 4:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Freiburg:</u>	Großes Haus	*Acis und Galathea	Gerd Heinz	Kwamé Ryan	22., 29. April	22.04.2000
	<u>Dresden:</u>	Semperoper	Belshazzar	Harry Kupfer	Jörg Peter Weigle	14. April	06.03.1994
41. Jg. / 2000 Heft 3:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Berlin:</u>	Komsiche Oper	Saul	Anthony Pilavachi	Alan Hacker	5, 14. März	03.05.1999
	<u>Ludwigsburg:</u>	Forum-Theater	Messiah	Rainer Kittel	Siegfried Bauer	17. März	17.03.2000
41. Jg. / 2000 Heft 2:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Berlin:</u>	Komische Oper	Saul	Anthony Pilavachi	Alan Hacker	19. Feb.	02.05.1999
41. Jg. / 2000 Heft 1:							
Schweiz:							
Österreich:							
Deutschland:	<u>Dresden:</u>	Semperoper	Belshazzar	Harry Kupfer	Jörg-Peter Weigle	14., 21., 28., 30. Jän.	06.03.1994
	<u>Berlin:</u>	Komische Oper	Saul	Anthony Pilavachi	Alan Hacker	24. Jän.	02.05.1999

ABSTRACT

In dieser Diplomarbeit gehe ich auf die szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien ein, die innerhalb der letzten zehn Jahre auf Österreichs Bühnen zu sehen waren, und analysiere im Zuge dessen exemplarisch drei ausgewählte Händel-Oratorien-Inszenierungen.

Insgesamt soll der Fokus dieser Arbeit auf der Untersuchung der Besonderheit der szenischen Umsetzung von Händel-Oratorien gelegt sein. Thesen, die anhand dieser Arbeit überprüft werden sollen, sind: Inwiefern sind szenische Umsetzungen von Händel-Oratorien außergewöhnlich oder unterscheiden sich von Operninszenierungen? Welche strukturellen Besonderheiten müssen von Seiten der Regie beachtet werden? Seit wann werden Händel-Oratorien im deutschsprachigen Raum szenisch umgesetzt? Können Händel-Oratorien-Inszenierungen in Zusammenhang mit der Erweiterung des Opernrepertoires gesehen werden? Welche Faktoren bedingen den Erfolg dieser Produktionen beim Publikum und inwiefern wird stets Kritik an szenischen Interpretationen dieser vermeintlich nicht-theatralischen Werke geübt? Und lässt sich ein verbindlicher Stil der Händel-Oratorien-Inszenierungen nachweisen?

Zunächst wird der Blick auf generelle Fragen bezüglich der Gattung Oratorium, beziehungsweise der Händel-Oratorien im Speziellen gelegt. In Folge dessen wird der Bogen zurück zu den ersten szenischen Umsetzungen von Händel-Oratorien gespannt, die im deutschsprachigen Raum stattgefunden haben und auf die folgenden Phasen verstärkten Interesses an inszenierten Händel-Oratorien eingegangen. In Zusammenhang damit haben sich immer wieder Diskussionen bezüglich der Rechtfertigung dieser Interpretationen ergeben, die nicht nur auf die Eignung derartiger Werke für die Bühne, sondern insbesondere auf Debatten bezüglich sogenannter „Werktreue“ und „Regietheater“ abzielten. Wie in dieser Arbeit gezeigt wird, werden derartige Grundsatzdiskussionen sogar heute noch in Zusammenhang mit szenischen Händel-Oratorien-Produktionen aufgeworfen.

Fragen, die sich im Hinblick auf die gegenwärtige Erfolgstendenz szenischer Händel-Oratorien-Aufführungen in Österreich ergeben, betreffen auch die Repertoire- und Spielplangestaltung. Dass jedoch von einer Aufnahme szenischer Händel-Oratorien in den Repertoirekanon österreichischer Opernhäuser die Rede sein kann, sei dahingestellt. Vielmehr scheinen Faktoren des Staraufgebots sowie die Stückwahl oder

Inszenierungsästhetik - die den Geschmack des gegenwärtigen Musiktheaterpublikums zu treffen scheint - für den Erfolg ausschlaggebend zu sein.

Zur Untersuchung meiner Vermutungen werden in der Folge exemplarisch drei Händel-Oratorien-Inszenierungen analysiert, die in Österreich innerhalb der letzten zehn Jahre gezeigt wurden, wobei der Fokus vor allem auf die Besonderheiten der szenischen Realisierungen, die jeweilige Behandlung der strukturellen Eigenheiten der Werke sowie die „erfolgsversprechenden“ Faktoren gelegt wird. Darüber hinaus wird ein besonderer Blick auf jene Diskussionen bezüglich der Rechtfertigung dieser Produktionen geworfen, die sich aus den Rezensionen ablesen lassen.

Insgesamt stellt diese Arbeit einen theaterwissenschaftlichen Blick auf die szenischen Interpretationen der nicht-szenischen Gattung Oratorium dar. Der Bogen spannt sich dabei von der Problematik der Gattungsdefinition über die Phasen der szenischen Händel-Oratorien-Inszenierungen bis hin zur Analyse einer exemplarischen Auswahl aktueller Händel-Oratorien-Inszenierungen in Österreich.

ABSTRACT

This diploma thesis deals with scenic Handel-Oratorios staged in Austria during the period from 2000 until 2010. In the course of my research I have analysed three exemplary stagings.

The questions I try to answer: In what way are scenic productions of Handel-Oratorios different from opera productions and which structural specifics make oratorio productions so special? Since when are Handel-Oratorios staged in the German-speaking area? Is it possible to classify staged Handel-Oratorios in the repertoire of the Austrian opera houses today? And why are staged Handel-Oratorios currently so successful, and is it possible to figure out special aesthetics of staging?

During the phases of reinforced interest in scenic Handel-Oratorios since the 1920s, there have always arisen discussions about the justification or damnation of scenic versions of oratorios, especially based on catchwords like „Werktreue“ and „Regietheater“. To the present there is a growing conflict between different opinions on staged Handel-Oratorios. The interesting fact that the audience obviously likes such productions in general induced me to search for reasons why the interest in scenic Handel-Oratorios is becoming bigger.

In the three production-analyses I focus on the structural specifics, how the directors manage to bring non-theatrical scenes on the stage and if they interpret the works in a modern way or not.

Altogether my diploma thesis is a first view on this complex topic about scenic interpretations of non-theatrical oratorios. Based on the view on the specifics of the genre of oratorios and the phases of reinforced scenic productions of Handel-Oratorios since the 1920s I focus on the analysis of current productions, their aesthetics and the existing discussions about the positive and negative aspects.

Lebenslauf

Name: Christiane Zaubmair

Geburtsdatum / -ort: 27. November 1985 in Wels

Wissenschaftlicher Werdegang:

- Seit 2009:** Studium der Musiktheaterregie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- 2007 – 2010:** Studium der Romanistik an der Universität Wien
- 2005 – 2011:** Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und an der Università degli Studi Roma Tre
- 2005:** Matura am Adalbert Stifter Gymnasium ORG der Diözese Linz

Künstlerischer und beruflicher Werdegang:

- 2010:** Inszenierung von Monteverdis „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ / Prodebühne Penzing / mdw Wien
- 2009:** Künstlerin des Business-Theaters bei den Technologiegesprächen „ForumAlpbach“
- 2005 – 2010:** Regieassistenzen und -hospitanzen an der Wiener Staatsoper, Teatro dell’Opera Roma, Landestheater Linz, Schlosstheater Schönbrunn, Oper Klosterneuburg, Barocktheater Lambach
- Seit 1990:** Violinunterricht (später auch Klavier und Orgel). Bis heute freischaffende, aktive Musikerin in diversen Orchestern und Ensembles.

Stipendien:

- 2010:** Bayreuth-Stipendium 2010 in der Sparte Opernregie
- 2008:** Stipendiatin des Mannheimer Mozartsommers „Mozartprisma 2008“
- 2006 – 2007:** Leistungsstipendien der Universität Wien

Wien, 2011