

Sektion VI

Leitung: Graydon Beeks (Claremont)

David Kimbell (Ely)

**“Qual vento, che gira il cervello” – Opern-Vernunftwidrigkeit im Zeitalter der Vernunft
– Einiges über Orlando**

In seinen *Lives of the Poets* (1777–1781) bezeichnete Samuel Johnson die italienische Oper folgendermaßen: Sie sei „eine fremdartige und vernunftwidrige Unterhaltung, die immer bekämpft wurde, die sich aber immer durchgesetzt hat.“ Wenn Vernünftigkeit in der Oper niemals ganz erreicht worden ist (ich lasse die Frage beiseite, ob sie überhaupt wünschenswert wäre), kam sie ihr vielleicht am nächsten in Händels eigenem Zeitalter, im *dramma per musica*, das sich in Italien und am Wiener Hof im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entwickelte und mit den Namen Apostolo Zenos und Pietro Metastasio untrennbar verbunden ist. Nicht viele Händel-Opern stammten direkt aus jener rationalistischen „Reform“-Welt; er vertonte nur ein Drama von Zeno und nur drei von Metastasio, und als er sich mit ihnen beschäftigte, tat er das von einer eigentümlich schiefen Perspektive aus. Denn – was das Londoner Opernhaus betraf – komponierte er für eine geographisch entlegene und kulturell provinzielle Stadt, wo die Mehrzahl seiner Zuhörer nicht einmal in der Sprache des neuen Operntypus wirklich zuhause war. Dennoch kann es für das Verständnis einer Händel-Oper nützlich sein, sich dem Werk von einer metastasianischen Perspektive aus anzunähern. Genau genommen wird es nicht ein metastasianisches Werk sein, denn die Mehrzahl seiner Libretti wurden aus einem Repertoire italienischer Opern umgearbeitet, die man pre-(vor)-metastasianisch oder proto-metastasianisch nennen darf. Noch dazu wurden sie umgearbeitet, weil sie sich an die Umstände des englischen Theaters anpassen und weil sie Platz machen mussten für Händels eigene überwältigende musikalische Persönlichkeit. Trotzdem teilten die Opern Händels mit den Dramen Metastasio gewöhnlich die Art der dramatischen Themen, die architektonische Form und ein Ethos – das Ethos eines aufgeklärten Optimismus. Einige von Händels meist-bewunderten Opern bleiben aber nicht innerhalb dieses ästhetischen Konsens'. Bei *Tamerlano* und *Serse* liegt es auf der Hand, denn sie sind sehr untypisch in ihrer Balance zwischen Komik und Tragik. Aber keine Händel-Oper ist idiosynkratischer als *Orlando*, einem wirklichen Monument der Opern-Verrücktheit aus dem Zeitalter der Vernunft. „Vedo bene ch'amare è un grand imbroglio“ sagt Dorinda, die vertrauenswürdigste Zeugin dafür, was in dieser Oper vor sich geht. Das ist ein Gedanke im besten *opera-buffa*-Stil. Aber in *Orlando* reicht das Konzept *imbroglio* viel weiter: bis zu Konfrontierungen mit Wahnsinn und Verrat bis zum knappen Entrinnen vom Tode. Der Hauptpunkt dieses Referats ist ein Versuch, zu zeigen, was für musikalische Konsequenzen aus dem verrückten Ungestüm der Handlung stammen, oder, richtiger gesagt, wie Händel und seine Librettist(en) so eine Handlung musikalisch und dramatisch überzeugend beleben. Wie wurde das italienische Ur-Libretto umgearbeitet? Welche musikalisch-architektonischen Formen entstehen aus dieser Umarbeitung? Welche musikalischen Stil-Typen stehen Händel zur Verfügung? Und mit welcher Wirkung dosiert er die verschiedenen Ingredienzen – Expressivität, Rhetorik, Virtuosität – seiner Gesangskunst? Die Musik von *Orlando* selbst, von *Zoroastro* und *Dorinda* fordert besondere Aufmerksamkeit, denn diese Rollen repräsentieren die Stimmen des Wahnsinns, der Rationalität und der einfachen Menschlichkeit, die die Folgen erdulden muss.