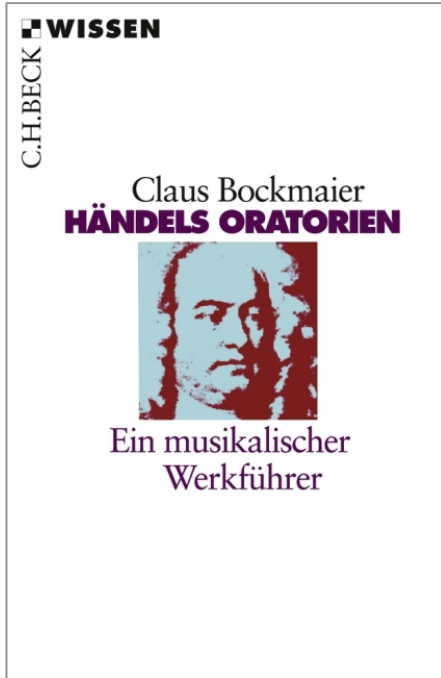


Unverkäufliche Leseprobe



Claus Bockmaier
Händels Oratorien
Ein musikalischer *Werkführer*

143 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-44808-9

I. Entstehung und Werkbestand

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck

I. Gattungsgeschichtliche Bezüge

Vorbemerkungen zum Händel'schen Oratorientypus

Nach landläufigem Verständnis ist ein Oratorium die Komposition eines umfangreicheren Textes in der Regel geistlich-biblischer Herkunft, und zwar für Chor und Gesangssolisten mit Orchesterbegleitung, bestimmt für eine nichtszenische Aufführung. Diese Definition entspricht allerdings nur einem Teil der Erscheinungsformen im historischen Werdegang der Gattung, die – wie schon Winton Dean in seiner grundlegenden Studie über *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (1959, S. 3) bemerkte – dem Musikwissenschaftler mitunter wie ein Chamäleon vorkommen mag. Vielmehr stützt sich unsere gewohnte Vorstellung auf einen Werkbegriff des Oratoriums, wie er erst durch Georg Friedrich Händel geprägt wurde und dann die primäre Voraussetzung für die Oratorienkomposition der nächsten Zeiten bildete. Hingewiesen sei hier nur auf Joseph Haydn, bei dem *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801) wie auch schon das italienischsprachige Werk *Il ritorno di Tobia* (Zweitfassung 1784) an das Erbe Händels anknüpften, sowie auf Felix Mendelssohn Bartholdy, der besonders durch seinen *Elias* (1846) dieser Grundrichtung folgte. Mit dem Neuschaffen in der Gattungstradition ging nicht zufällig ein kontinuierlicher Aufführungszusammenhang von Händels Oratorien einher – genauer gesagt, eines Teils dieser Werke, welcher im Unterschied gerade zu Johann Sebastian Bachs bedeutenden Vokalkompositionen der Wiederbelebung aus der historischen Distanz nicht bedurfte.

Der kritische geschichtliche Punkt, an dem sich Händels eigenes Gattungskonzept herauskristallisierte, war das London

der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts. Das durchschlagende Mittel war die englische Sprache in der Darstellung alttestamentlicher Bibelstoffe, das entscheidende musikalische Medium der Chor als dramatisch an der Handlung beteiligte Gemeinschaft. Wenn sich auf dieser Basis genetisch und quantitativ der Kernbereich des neuen Werktypus aufgebaut hat, bleiben bei Händel freilich auch Randzonen der Gattung bestehen, die durch andere stoffliche Bedingungen, zum Beispiel opernhafte oder allegorische Vorlagen, gekennzeichnet sind. Es mag zunächst sogar überraschen, dass gerade das in der Wirkungsgeschichte herausragende Werk, ‚Der Messias‘, mit seinem unmittelbar aus Bibelzitatens gebildeten Text inhaltlich-dramaturgisch wie in der Sprachform von Händels interner Gattungsmitteln abrückt, weil hier keine übliche Handlung gegeben und anstatt librettistischer Dichtung reine Prosa der ‚*King James Version*‘ (die englische Bibelübersetzung) vertont ist. Zudem liegt in dieser besonderen Grundlage ein Schlüssel zum außergewöhnlichen Erfolg des ‚Messias‘.

Im Ganzen erscheint für Händels Realisierung seiner großen Oratorien bezeichnend, dass er sich dabei nicht auf eine Weiterentwicklung des existenten Gattungsvorbilds beschränkt hat, sondern dass ihm hier eine geniale Synthese vielfältiger form- und gattungsgeschichtlicher Substanzen gelungen ist: eine Zusammenführung von Elementen aus italienischer, englischer und deutscher Musiktradition (genau genommen auch noch französischer), wie man sie schlagwortartig mit den Begriffen *Opera seria*, lateinische Psalmkomposition (im venezianischen Stil), *Masque* (das höfische englische Maskenspiel), *Anthem* (die anglikanische Chormotette), biblische Historie und oratorische Passion (die Vertonung der dichterisch ausgestalteten Leidensgeschichte Jesu in der deutschen evangelischen Kirchenmusik) belegen könnte. Nur als weitere Glieder in dieser Reihe spielen auch die älteren Formen des *Oratorio* aus Italien ihre Rolle. Zu dem italienischen Gattungszweig, der sich im späten 17. Jahrhundert als geistliches Pendant zur Oper entfaltete, hat Händel während seines Rom-Aufenthalts selbst zwei Beiträge geliefert: 1707 ‚*Il trionfo del tempo e del disinganno*‘ und 1708 ‚*La re-*

surrezione di nostro signor Gesù Cristo». Da das erste dieser Werke 1757 in einer letzten Bearbeitung als *«The Triumph of Time and Truth»* auch den Endpunkt von Händels englischer Oratorienproduktion markiert, schließt sich hiermit zugleich der Kreis seines Schaffens auf dem Gebiet dieser Gattung.

Begriffliche Herkunft und italienische Geschichte des Oratoriums

Das italienische Wort *oratorio* bedeutet ursprünglich: geweihter Raum, Kapelle, Gebetssaal. Hinter der musikalischen Begriffsgeschichte steht die Gestaltung außerhalb der offiziellen Liturgie abgehaltener Abendandachten, sogenannter *«Esserzici spirituali»*, wie sie anfänglich – im Kontext der Gegenreformation – der dadurch berühmt gewordene Priester Filippo Neri (1515–1595) nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom einführte. Aus den zunehmend beliebten Zusammenkünften erwuchs die 1575 päpstlich bestätigte Bruderschaft *«Congregazione dei preti dell' oratorio»*: die *«Oratorianer»* oder *«Filippiner»*.

Musik hatte bei diesen Versammlungen neben den Elementen Lesung, Predigt, Gebet ihren Platz, und das zunächst in Form ein- und mehrstimmiger *Lauden*: geistlich umtextierte oder entsprechend neu verfasste Liedsätze in schlichter, rhythmisch einheitlicher Faktur, zumeist auf italienische Verse. Nachdem schon die *Lauden* bald kunstvoller gesetzt wurden, öffnete man im Zuge des kompositionsgeschichtlichen Wandels um 1600 die Andachten umfänglicheren Formen der Musik. Besonders durch die Übernahme des aktuellen monodischen Prinzips (affektbetonte solistische Sprachrezitation mit stützendem Generalbass) von der Oper in diesen geistlichen Gebrauchszusammenhang entstand dabei als musikalische Gattung das Oratorium, das nach seinem üblichen Aufführungsort so benannt wurde. Zu seiner Bestimmung gehört damit im Ursprung eine christlich-erzieherische Funktion, im Sinn der Geist und Seele reinigenden, Tugend und Nächstenliebe stärkenden Andachtsübung.

Als frühes Ausnahmewerk kennt man die *«Rappresentazione di anima e di corpo»* in der monodischen Vertonung von Emilio de' Cavalieri (Rom 1600), deren dialogischer Text früher schon

einer *Lauda*, dort im strophischen Wechsel, zugrunde lag. Das experimentelle Stück *Cavalieris* stand durch die szenisch konzipierte Aufführung, wie auch die ‚geistlichen Opern‘ der Folgezeit, in direktem Bezug zum weltlichen modernen Musiktheater. Ansonsten enthielten sich die für den Andachtsgebrauch bestimmten Werke üblicherweise der realen szenischen Aktion. Doch zumindest von der Thematik her fand in den Oratorien, wie sie etwa ab 1640 genannt wurden – andere Bezeichnungen waren *Historia*, *Melodramma sacro* oder ähnlich –, auch die zurückliegende Renaissance-Tradition der geistlichen Spiele (*Sacre rappresentazioni*), als Darbietung biblischer Geschichten oder Heiligenlegenden, eine neue Ausdrucksform. Von solchen älteren Praktiken des theatralischen Spiels mit angeregt war außerdem die mögliche Einstreuung von Chorsätzen in die musikalische Rezitation, zur Auflockerung des solistischen Dialogs durch den vokalen Vollklang nach Art von Motette oder Madrigal.

Ein eigener Gattungszweig bildete sich in Italien durch die Alternative der lateinischen Bibelsprache als Textquelle heraus. Der Hauptvertreter dieses *Oratorio latino* um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Giacomo Carissimi (1605–1674), hinterließ 16 solcher Werke, die ursprünglich für die Versammlungen der Fastensonntage im römischen *Oratorio* San Marcello zur Umrahmung der Predigt bestimmt waren. Die Stoffe entstammen weitgehend dem Alten Testament; textlich handelt es sich dabei um teils wörtlich übernommene, teils paraphrasierte Abschnitte aus der *Vulgata* (die lateinische Bibelübersetzung nach Hieronymus) und neugedichtete Einschübe. Carissimi gliederte den monodisch-solistischen Gesangsvortrag der auftretenden Personen wie gegebenenfalls des Erzählers (*Historicus*) gern durch Instrumentalsätze, kontrastierte ihn prinzipiell aber durch mitunter wuchtige Choreinlagen, die immer wieder dem gemeinsam ausgesprochenen Wort besondere Wirkung verleihen.

Die Hochschätzung dieser Musik Carissimis wird durch die zeitgenössische Beschreibung seines Oratoriums *«Jephte»* in der *«Musurgia universalis»* des jesuitischen Musikgelehrten Athanasius Kircher (Rom 1650) samt Abdruck des berühmten Schlusschors *«Plorate filii Israel»* bestätigt. Auch Händel hat zumindest

«*Jephte*» gekannt – das Werk wurde 1734 in London neu aufgeführt –, zumal er den genannten Chorsatz in seinem Oratorium «*Samson*» (1741/1743) verwendet. Überhaupt dürfte ihm die Ausdruckskraft von Carissimis Chören nicht entgangen sein. Gattungsspezifisch konnte das *Oratorio latino* außerhalb Roms indes kaum Fuß fassen, nur der französische Carissimi-Schüler Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) machte sich diesen Typus mit 24 Werken weiter zu eigen.

Die stärker verzweigte Entwicklung der volkssprachlich-italienischen Werkform, des *Oratorio volgare*, verlief weitgehend parallel, wenn nicht in unmittelbarer Abhängigkeit von der Oper. In Wien, am kaiserlichen Hof Leopolds I., bildete sich besonders durch Antonio Draghi (1653–1700) eine eigene Tradition mit Aufführungen nur zur Fastenzeit heraus. Was die Großform betrifft, wirkten die römischen Oratorien mit ihrer Zweiteiligkeit bis ins 18. Jahrhundert hinein prägend. Bei der kompositorischen Gestaltung vollzog sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts, analog zur Oper, die Scheidung von Rezitativ und Arie sowie bei Ersterem die Aufspaltung in *Secco* (Akkordstütze durch Tasteninstrument) und *Accompagnato* (obligate Ensemble-Begleitung), verbunden mit einem insgesamt differenzierteren Einsatz des Orchesters, wie beispielhaft bei Alessandro Stradella in Rom. Inhaltlich konnten die Werke außer geistlichen Sujets auch allegorische Themen aufnehmen.

Wiederum in szenisch aktionsloser Adaption der aktuellen Opernform, besonders Alessandro Scarlattis (1660–1725), wurde gegen 1700 das neapolitanische Oratorium als Typus dominierend. Es ist im Wesentlichen durch eine Wechselfolge von Rezitativen und *Da-capo*-Arien nebst einzelnen Ensembles (mehrheitlich Duette) gekennzeichnet, wobei das Chor-Element bis auf mögliche Solistenchöre an den Aktschlüssen zurückgedrängt wird. Gerade in Scarlattis eigenen Oratorien macht sich allerdings eine innovative Durchbildung im dramaturgischen Aufbau, in der musikalischen Personencharakterisierung und in der Behandlung der Instrumentalstimmen geltend. Hiermit ist der Gattungsstand skizziert, an dem sich Händel in Rom mit seinen zwei italienischen Werken orientiert hat.