

HÄNDEL-JAHRBUCH

2020

Bärenreiter

HÄNDEL-JAHRBUCH

Herausgegeben von der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale)
in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale)

66. Jahrgang 2020



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2020

Schriftleitung: Dr. Annette Landgraf
c/o Sekretariat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.
Händel-Haus
Große Nikolaistraße 5
D – 06108 Halle (Saale)

Mit freundlicher Unterstützung des Kultusministeriums
des Landes Sachsen-Anhalt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

eBook-Version 2020

© 2020 Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten

Die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgt auf Wunsch und in Verantwortung der Autoren.
Jede Verwertung des in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützten Werkes bedarf der Genehmigung des Verlages.

Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle

Satz: Annette Landgraf

ISBN 978-3-7618-7234-5

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorbemerkung	9
Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 1. Juni 2019	
Silke Leopold, Heidelberg Von A(thalia) bis Z(enobia): Händels Galerie der starken Frauen	13
<i>Zwischen Alcina und Theodora:</i> <i>Frauengestalten in den Werken Händels und seiner Zeitgenossen</i> Internationale wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 1. und 3. bis 5. Juni 2019	
Elisabeth Birnbaum, Wien „So are they blest who fear the Lord“? – Händels biblische Frauengestalten	35
Sabine Volk-Birke, Halle Geschlechterrollen in Händels Oratorien: Haben Frauen Handlungsspielräume?	49
Irmtraud Fischer, Graz Gender „wildert in Texten“: Zur Rezeption biblischer Frauenfiguren	75
Matthew Gardner, Tübingen Female Virtue in Early English Oratorios: Handel's <i>Deborah</i>	87
Natassa Varka, Porto 'For Wisdom far renown'd': Jennens's Nitocris and her role in <i>Belshazzar</i>	103
Ellen T. Harris, Massachusetts Deranged, Defiant, Dutiful: Innocence in the face of death	115
Berta Joncus, London Fixing her Reputation: Giulia Frasi and her Ranelagh Garden Concerts	137

Donald Burrows, Milton Keynes Beyond <i>Theodora</i> . Handel's oratorio soloists in the 1750s	181
Ina Knoth, Hamburg Eine Kriegerin für die Londoner Opernbühne: Margherita Durastanti als Clelia in <i>Muzio Scevola</i>	197
John H. Roberts, Berkeley Semiramide: Handel's Unknown Queen	215
Reinhard Strohm, Oxford Weibliche Arientypen in der italienischen Oper der Händelzeit	235
Wendy Heller, Princeton Handel's Women and the Art of Dissimulation: A Legacy from the Seicento	253
Ivan Ćurković, Zagreb Pastoral disguise and identity conflict in Handel's <i>Atalanta</i>	269
Graydon Beeks, Claremont "Thy Hand, Dalinda": Characterization, Contrast and Maturity in <i>Ariodante</i>	287
Ruth Smith, Cambridge "Ho un gran cor": Dorinda's great-heartedness	295
Florian Mehlretter, München Il pastor fido – Decorum und Tragikomik unter Nymphen und Schäferinnen	313
Anke Charton, Wien Amastre to Armida. Tropes of female agency in Handel's operas	325
Freie Forschungsbeiträge	
Elena Abbado, Florenz <i>Rodrigo</i> as seen by "Rodrigo": Staging and reception of Handel's first Italian opera	339

Andrew V. Jones, Cambridge A Handel footnote amplified	369
Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach Frühe Aufführungen von oratorischen Werken Händels in Außereuropa	391
Berichte und Informationen	
Wolfgang Hirschmann, Halle Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft zur Mitgliederversammlung 2019	407
Wolfgang Hirschmann, Halle Laudatio auf die Preisträgerin des Internationalen Händel-Forschungspreises 2019	417
Terence Best – Eine Würdigung zum 90. Geburtstag	421
Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann zum 60. Geburtstag	423
Paul van Reijen, Groningen Ansprache bei der Mitgliederversammlung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft am 26. Mai 2018	425
Paul van Reijen, Groningen Ansprache bei der Mitgliederversammlung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft am 1. Juni 2019	427
Neuerscheinungen 2019 (Auswahl) zusammengestellt von Jens Wehmann, Stiftung Händel-Haus Halle	431
Rezensionen	459

Vorbemerkung

Liebe Leserinnen und Leser,

vor Ihnen liegt das brandneue Händel-Jahrbuch, dessen Entstehungsprozess glücklicherweise nicht oder nur wenig unter der Corona-Krise gelitten hat. Wir haben mit Hochdruck darauf hingearbeitet, dass es pünktlich zum Termin der Händel-Festspiele 2020 fertig wird, mögen sie nun stattfinden können oder nicht. Der Endspurt galt besonders dem Artikel von Elena Abbado, den uns die Autorin gerade noch so zeitig angeboten hat, dass die Möglichkeit bestand, ihn mit vereinter Kraft kurzfristig in diesem Jahr zu veröffentlichen. Die Anstrengung hat sich jedoch gelohnt, und wir sind stolz, die brandneuen Forschungsergebnisse zu Händels Aufführung der Oper *Rodrigo* in Florenz und zur Rezeption unmittelbar drucken zu können, nachdem wir im vergangenen Jahr bereits das Glück hatten, den Artikel von Luca Della Libera mit neuen Dokumenten zu *Rodrigo* aus Florenz publizieren zu dürfen. Damit wird der lückenhaften Dokumentation über Händel in Italien ein weiterer Mosaikstein hinzugefügt. Wie ein Fortsetzungsroman über Elizabeth Legh liest sich auch der neue Artikel von Andrew Jones. In seinem Beitrag von 2019 identifizierte er Legh als eine Kopistin von Händels Musik, in diesem Jahr setzte er sich mit ihrer Transkription der ersten Arie aus Händels Duett „Va, speme infida“ auseinander. Diese beiden Artikel machen besonders deutlich, wieviel kriminalistische Kleinarbeit nötig ist, um zu interessanten neuen Forschungsergebnissen zu gelangen. Ein dritter freier Beitrag beschäftigt sich mit der Rezeption von Händels Oratorien außerhalb Europas im 18. und 19. Jahrhundert. Doch es ist reiner Zufall, dass Sie in den freien Beiträgen ein ähnliches Trio wie im Jahrbuch von 2019 vorfinden.

Wie üblich sind die gedruckten Referate der Internationalen Wissenschaftlichen Händel-Konferenz das Herzstück des Buches. 2019 stand die Konferenz unter dem Thema „Zwischen Alcina und Theodora: Frauengestalten in den Werken Händels und seiner Zeitgenossen“. Sie wurde von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. Internationale Vereinigung in Zusammenarbeit mit der Stiftung Händel-Haus zu Halle und der Historischen Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstaltet.

Das Thema bietet zahlreiche Ansatzpunkte für die Forschung. Besonders exponiert sind natürlich weibliche Titelfiguren wie Alcina, Esther, Susanna oder Theodora. Doch auch die weiblichen Charaktere, deren Aktionen mit dem Handeln der männlichen Titelhelden eng verbunden sind und die erst später in den Fokus des Geschehens rücken, sind ein lohnendes Thema – Iphis, Dalinda, Nitocris oder Do-

rinda sind aktive, starke und selbstbewusste Frauen. Sie alle sind Figuren der Mythologie, der poetischen Dichtung, der Geschichte oder der Bibel. Wie haben Händel und seine Librettisten diese Frauen dargestellt? Welche Möglichkeiten der Figurengestaltung hatten sie im Rahmen dessen, was die Quellen vorgaben? Welches dramatische Entwicklungspotential boten die weiblichen Figuren? Wir lernen viel über den Stellenwert von Tugend, über soziale Hierarchien, Leidenschaft, wir bangen mit unschuldig zum Tode verurteilten Frauen oder sympathisieren mit Heldinnen in Männerrollen. Namenlose Frauen aus den Quellen der Libretti bekommen plötzlich einen Namen und eine Gestalt. Wichtig ist auch die Einstellung und Erwartungshaltung des Publikums.

Auf der anderen Seite spielten Händels Sängerrinnen, die diese Frauengestalten verkörperten, eine überaus wichtige Rolle. Die musikalische Gestaltung einer Partie hing zweifellos von den sängerischen und schauspielerischen Fähigkeiten der Künstlerinnen ab, denen die Rolle auf den Leib geschrieben wurde, denn Händel berücksichtigte grundsätzlich deren besondere Stärken und kaschierte ihre Schwächen. Magherita Durastani war besonders gut in Hosenrollen und trat überzeugend kämpferisch auf, die Italienerin Giulia Frasi arbeitete sich systematisch von einer seconda donna von zweifelhafter Reputation zu einer überragenden „englischen“ Sopranistin hoch, die in Händels Oratorien von 1749 an die Hauptrollen sang. Ihr außerordentlicher und sozialgeschichtlich bemerkenswerter Lebenslauf zeigt, dass auch auf sich gestellte Frauen im 18. Jahrhundert Karrieremöglichkeiten hatten.

Eingeleitet wird das Buch mit dem ebenso unterhaltsamen wie tiefgründigen Festvortrag der Händel-Preisträgerin von 2019, Silke Leopold. In dem Abschnitt „Berichte und Informationen“ am Schluss finden Sie u. a. den Bericht des Präsidenten, die Laudatio auf die Preisträgerin des Internationalen Händel-Forschungspreises 2019, eine Würdigung für Terence Best zum 90. Geburtstag, eine Liste mit ausgewählten Neuerscheinungen und zwei Rezensionen.

Nun hoffe ich, dass Sie viel Spannendes und Interessantes entdecken; vielleicht möchten Sie auch darüber diskutieren, ob es moralisch hinnehmbar ist, dass Jael im Oratorium *Deborah* den schutzlosen schlafenden Feind zum Nutzen ihres Volkes erschlägt. Bei den Autoren bedanke ich mich ganz herzlich für ihre Beiträge und ihre Kooperation.

Annette Landgraf

Festvortrag
im Rahmen der Händel-Festspiele
in Halle (Saale)
am 1. Juni 2019

Silke Leopold, Heidelberg

Von A(thalia) bis Z(enobia): Händels Galerie der starken Frauen¹

Die Hälfte der Menschheit ist weiblich, und die Oper bildet dieses Faktum ab. Oper ist eine gendergerechte Kunst – gerecht deshalb, weil sich von Anbeginn der Operngeschichte an männliche und weibliche Rollen in den Opernhandlungen die Waage hielten. Das blieb allerdings nicht immer so. Aber es sollte ein paar Jahrhunderte dauern, bis die Frauen das eine oder andere Mal von der Opernbühne vertrieben werden konnten. Erst seit es Richard Wagner gelungen war, zwei ganze Akte seines *Siegfried* ohne eine Frauenrolle zu komponieren und eine hohe (Knaben)-Stimme als Gegengewicht zu den vielen Bässen und Tenören nur in Gestalt eines Waldvogels zuzulassen, haben es Komponisten im 20. Jahrhundert gewagt, Opern ausschließlich für Männerrollen zu schreiben. In Pfitzners *Palestrina* von 1917 etwa kommen Frauen nur in Gestalt der verstorbenen, gleichsam aus dem Jenseits zugeschalteten Gemahlin des Komponisten zu Wort – bei einer Oper, die im klerikalen Milieu der katholischen Kirche spielt, ist das sicher keine Überraschung. Die Palme für den Schöpfer einer gänzlich frauenfreien Oper gebührt freilich Benjamin Britten: In seinem *Billy Budd* von 1951 gibt es keine einzige handelnde Person weiblichen Geschlechts: 17 Rollen, 17 Männer; und damit überhaupt irgendwann einmal eine Stimme oberhalb des Tenors zu hören ist, erfindet Britten vier Seekadetten, die mit Knabenstimmen besetzt werden sollen. Bis es aber zu diesen Exzessen der Männlichkeit in der Oper kam, bevölkerten weibliche und männlichen Rollen die Bühne in annähernd gleicher Zahl. Das hatte nicht nur mit der Art der Geschichten zu tun, die auf der Opernbühne erzählt wurden, sondern wohl auch mit den Sängerinnen, die auf die Opernbühne drängten, weil sich hier Auftrittsmöglichkeiten abzeichneten, die andernorts, etwa in der Kirche, für sie nicht gegeben waren. Singen für Geld, das Dasein als Berufssängerin, gehörte zu den sehr wenigen bezahlten

1 Dieser Text lag dem Festvortrag am 1. Juni 2019 zugrunde, den ich aus Anlass der Verleihung des Händelpreises der Stadt Halle halten durfte. Aus dieser besonderen Situation heraus ist ein Vortrag entstanden, der nicht in erster Linie als streng wissenschaftliche Erörterung, zu der selbstverständlich auch die kritische Distanz zu dem untersuchten Gegenstand gehören würde, gelten, sondern darüber hinaus auch eine persönliche Note enthalten sollte. Statt diesen Vortrag in der schriftlichen Fassung zu einem Artikel umzuarbeiten, der allen akademischen Kriterien genügt, habe ich mich entschlossen, die mündliche Diktion samt ironischen und bisweilen vielleicht allzu bissigen Untertönen ebenso beizubehalten wie den von der eigenen Erfahrung geprägten Zugriff auf das Thema. Der Vortragstext wurde lediglich um die bibliographischen Nachweise der zitierten Quellen ergänzt. Für kompetente Starthilfe bei der Suche nach Lexika des 17. und 18. Jahrhunderts danke ich Christiane Sibille und Martin Rüesch herzlich.

Tätigkeiten in der Öffentlichkeit, die den Frauen im 17. Jahrhundert überhaupt offenstanden. Es könnte sogar sein, dass sie es gewesen waren, die das System der öffentlichen, kommerziellen Oper in Schwung brachten. Zumindest trägt die Vorgeschichte zur Eröffnung des ersten Opernhauses in Venedig auch einen weiblichen Namen. Zwar schreibt die Musikgeschichtsschreibung die Gründung der kommerziellen Oper dem aus Tivoli bei Rom stammenden Komponisten Francesco Manelli und seinem in Venedig lebenden Partner Benedetto Ferrari zu; aber es könnte auch so gewesen sein, dass die römische Sängerin Maddalena Manelli ihrem Mann so lange in den Ohren lag, mit ihr nach Venedig zu gehen, weil sie in ihrer Heimatstadt Rom nicht auftreten durfte, bis dieser schließlich mit ihr seine Koffer packte und dorthin aufbrach, wo auch Frauen in der Öffentlichkeit singen durften. Vielleicht war tatsächlich sie, die erste Primadonna auf der venezianischen Opernbühne, die wahre Urheberin dieser zweiten Geburtsstunde der Oper im Jahre 1637. Ich kann das zwar nicht beweisen, aber auch das Gegenteil wäre nicht zu beweisen.

Gendergerecht ist die Oper, weil sie Geschichten von Liebe und Leidenschaft erzählt, oder besser: nacherzählt, denn was immer seit der Erfindung der Oper auf die Bühne kam, waren, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, Geschichten, die aus der antiken Mythologie, aus der Historiographie oder aus der Literatur schon bekannt waren. Homer und Ovid waren die Quellen, Plutarch und Tacitus, Ariost und Tasso. Für Liebe und Leidenschaft aber brauchte es nun einmal mindestens zwei, meistens aber drei oder vier handelnde Personen, damit aus dem Dickicht der Gefühle überhaupt eine Geschichte wurde; sogar der sprichwörtlich selbstverliebte Narziss hätte als Opernfigur nur reüssieren können, wenn man ihm seine unglückliche Verehrerin namens Echo zur Seite gestellt hätte. Von Anbeginn an standen die Protagonisten zu Paaren auf der Opernbühne: Apollo und Dafne, Orpheus und Eurydike, Nero und Poppea, Caesar und Cleopatra, Rinaldo und Armida. Und es ist wohl auch kein Zufall, dass bei allen diesen berühmten Liebespaaren der Mann zuerst genannt ist: Die Frauen, das war seit der Antike wohl unbestritten, kamen erst nach den Männern, kurz vor den Sklaven. Händel macht da auf den ersten, oberflächlichen Blick keine Ausnahme: Nur neun, nicht einmal ein Viertel seiner insgesamt 42 bzw. 44 Opern (wenn man die beiden Pasticcis dazuzählt) tragen den Namen einer Frau im Titel – Frauen wie Almira oder Agrippina, Rodelinda oder Partenope, Alcina oder Deidamia. Alle anderen verschwinden in der Liste der handelnden Personen – seien es Cleopatra oder Cleofide, Tuschelda oder Teofane. Und bei den dramatischen Oratorien Händels sieht es zwar ein bisschen, aber eigentlich nur unwesentlich besser aus: Nur bei gut einem Drittel, das heißt bei sechs von 17 Oratorien, sind die Titelrollen weiblich, darunter gleich die ersten drei mit Esther, Deborah und Athalia, später dann noch Semele, Susanna und Theodora.

Die Geringschätzung des Weiblichen geht nicht zuletzt auf Aristoteles zurück, der in der Frau einen unvollkommenen, sozusagen nicht zu Ende gebackenen Mann sah und der festen Überzeugung war, dass der Mann besser zur Führung begabt sei als das Weib, es sei denn, es würde eine widernatürliche Veranlagung vorliegen. Im Römischen Recht wurde diese Geringschätzung dann in Gesetze gegossen. Frauen waren erst dem Vater, dann dem Ehemann unterworfen, besaßen weder Erbrecht noch Wahlrecht und waren nicht geschäftsfähig. Das hinderte die, die in die höchsten Kreise hineingeboren waren, nicht daran, Macht und Einfluss zu erlangen, ihre Schönheit gezielt für ihren gesellschaftlichen Aufstieg und politische Manipulationen zu nutzen, Intrigen zu spinnen und sogar Morde zu begehen, um ihre Söhne auf den Thron zu bringen. In der Literatur aber wurden solche Frauen wie die Kaiserin Agrippina, die Mutter des Nero, oder Willa von Tuszien, die in Händels *Ottone* als Gismonda und in *Lotario* als Matilde ihr Unwesen trieb, immer als Negativbeispiele einer aus dem Ruder gelaufenen Weiblichkeit beschrieben. Als Vorbilder taugten eher Frauen wie die tugendhafte Lucretia aus der vorrepublikanischen Zeit Roms, die sich nach einer Vergewaltigung selbst den Tod gab, weil sie mit dem Ehrverlust nicht weiterleben mochte.

Der erste, der Frauenschicksale nicht aus dem Blickwinkel eines männlichen Überlegenheitsgestus betrachtete, sondern nach Beweggründen für weibliches Handeln aus der Perspektive der Frauen selbst suchte, war der römische Dichter Ovid, als er etwa um 25–15 vor Christus eine Sammlung mit fiktiven Briefen verfasste, die später unter dem Titel *Heroides* oder *Epistulae Heroidum*, also „Briefe von Heroinnen“ bekannt wurden. Da schrieb etwa Penelope an Odysseus, Phädra an Hippolytus, Dejanira an Herkules, Ariadne an Theseus, Dido an Aeneas oder Medea an Jason, und der Inhalt dieser Briefe war immer gleich – Klagen und Anklagen wegen Treulosigkeit, Liebesverweigerung, Abwesenheit oder gar Verrat. In einigen Fällen reagierten die Frauen bei Ovid auf Briefe ihrer Männer, etwa im Falle von Paris, der einen Brief an Helena schrieb, und Helena, die ihm darauf antwortete. Zum ersten Mal in der Literatur wurden die alten mythologischen Geschichten aus der Gedankenwelt der Frauen heraus erzählt, als gleichsam innere Monologe handelnder Personen wie auf einer imaginären Bühne.

Dass man Historiographie nicht anhand von Ereignissen wie Kriegen, Siegen und Niederlagen, sondern anhand von Biographien großer Männer betreiben konnte, hatte als einer der ersten Plutarch erkannt, der um die Wende vom 1. zum 2. nachchristlichen Jahrhundert sogenannte Parallelbiographien verfasst hatte, in denen er jeweils zwei seiner Ansicht nach seelenverwandte Persönlichkeiten miteinander verglich – Alexander den Großen mit Caesar oder Theseus, den ersten König von Athen, mit Romulus, dem Gründer Roms. In den 1330er Jahren griff Francesco Petrarca Plutarchs Idee auf und verfasste eine Sammlung mit dem Titel *De viris illustribus* (Von berühmten

Männern), die zahlreiche Überschneidungen mit den Parallelebiographien Plutarchs aufwies. Zwanzig Jahre später reagierte dann Giovanni Boccaccio seinerseits auf Petrarcas Schrift und schrieb vergleichbare Biographien unter dem Titel *De casibus virorum illustrium* (Über die Wechselfälle berühmter Männer). Dabei scheint ihm der Gedanke gekommen zu sein, dass es sich lohnen könnte, in Ovids Fußstapfen zu treten und ein ähnliches Buch auch über berühmte Frauen zu schreiben. Etwa 1362 war diese Sammlung mit dem Titel *De claris mulieribus* (Über berühmte Frauen) fertig; es war nach Ovid die erste Schrift in der gesamten europäischen Literatur, die sich ausschließlich den Frauen widmete, und die Auswahl – Penelope, Medea, Dejanira, Dido – hatte wiederum viel mit Ovid zu tun. Allerdings erweiterte Boccaccio das Spektrum der vorgestellten Frauenpersönlichkeiten, er begann mit Eva und endete mit zwei Frauen der jüngeren Geschichte – mit der sagenhaften Päpstin Johanna aus dem 9. Jahrhundert und mit Johanna I. von Anjou, Herzogin von Kalabrien, Königin von Neapel und zumindest dem Titel nach auch Königin von Jerusalem. 1326 geboren, war sie eine Zeitgenossin Boccaccios. Dieser stellte sie als Ausbund jener Tugend hin, die er bei vielen anderen der von ihm beschriebenen Frauen vermisste. Boccaccio, in dessen Novellensammlung *Decamerone* die Frauen noch allesamt gewitzt und selbständig haben sein dürfen, lüstern und verführerisch, folgte in seinem Spätwerk *De claris mulieribus* einem klaren moralischen Kompass und teilte die Frauen in gute und schlechte ein. Gute, das waren die Lucretias dieser Welt, schlechte, das waren alle anderen, die es gewagt hatten, den falschen Mann zu lieben. Als schlimmste Triebfeder im wörtlichen wie im übertragenen Sinn bezeichnete Boccaccio die Geilheit und die Buhlerei, weil sie selbst aus so glorreichen Heroinnen wie Semiramis verdorbene Geschöpfe voller Schande machten.

De claris mulieribus wurde ein Longseller über die Jahrhunderte hinweg, in viele Sprachen übersetzt, immer wieder nachgedruckt. Es sollte einige Zeit dauern, bis es Neuigkeiten über berühmte Frauen gab. Im Jahre 1609 erschien in Venedig ein Buch mit dem Titel *Le glorie immortali* usw.², in deutscher Übersetzung: *Der unsterbliche Ruhm der Triumphe und der heroischen Unternehmungen von 845 berühmten Frauen aus der Antike und der Moderne, in folgenden Fachgebieten: Im Heiligen Schrifttum, in Theologie, Prophetie, Philosophie, Rhetorik, Grammatik, Medizin, Astrologie, im Bürgerlichen Recht, in Malerei und Musik, an den Waffen und in anderen herausragenden Tugenden*. Bedenkt man, dass Ovid 18 fiktive Frauenbriefe verfasst hatte, dass Boccaccios Sammlung 106 Frauen umfasste, dann bedeutet die Zahl 845 einen enormen

2 Pietro Paolo di Ribera, *Le glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque Donne Illustri antiche, e moderne, dotate di condizioni, e scienze segnalate: Cioè in sacra Scrittura, Teologia, Profetia, Filosofia, Retorica, Gramatica, Medicina, Astrologia, Leggi Civili, Pittura, Musica, Armi, et in altre virtù principali*, Venedig 1609.

quantitativen Sprung. Erstaunlich ist auch der Autor dieser Enzyklopädie: Pietro Paolo de Ribera war, wie das Titelblatt verrät, ein spanischer Geistlicher aus Valencia und Kanoniker in der Lateransbasilika in Rom. Was mag den Geistlichen aus dem inneren Zirkel der päpstlichen Kurie dazu bewogen haben, ein Lexikon weiblicher Stärke zu verfassen? Dieses Geheimnis hat Ribera mit ins Grab genommen. Aber die Mehrzahl der Frauen, denen er seine Aufmerksamkeit schenkte, waren heilige Frauen, biblische wie die Königin Esther oder die Jungfrau Maria, Heilige wie Maria Magdalena oder Elisabeth von Thüringen, Märtyrerinnen wie Agnes oder Theodora. Ein ganzes Kapitel widmete Ribera den Sibyllen, d. h. den Prophetinnen, und anderen gelehrten Frauen, Predigerinnen, Musikerinnen, Schriftstellerinnen und Künstlerinnen. Und er schloss sein Buch mit Sofonisba Anguissola, einer Malerin aus Cremona, die er am spanischen Hof kennengelernt hatte, und die ihn selbst um Jahre überleben sollte. Der Verleger des Buches, Evangelista Deuchino, verfasste eine Widmung an Valeria Bonomi, Äbtissin eines Klosters in Triest, in dem seine Schwester Tranquilla Deuchina als Nonne lebte, ließ sich aber nicht weiter darüber aus, wie dieses Buch zustande gekommen war.

Von den berühmten zu den starken Frauen war es dann nochmal ein weiterer Schritt, und er hatte auch mit den politischen Verhältnissen zu tun. Im Jahre 1647 veröffentlichte Pierre Le Moyne ein Buch mit dem Titel *La Galerie des Femmes Fortes*³, mit dem der 1602 geborene französische Jesuit – wiederum ein Geistlicher – in die alte Debatte um die Frage der Stellung der Frau in der Gesellschaft eingriff. Schon im Titel bezog er Stellung: Sein Thema waren die starken Frauen – also jene, die als Vorbild dienen konnten. Und worin die Stärke dieser Frauen bestand, führte er dann auf mehr als 700 Seiten aus. Den ersten Abschnitt seines Buches unterteilte er in „Starke Frauen der Juden“ (darunter Debora), „Starke Frauen der Barbaren“ (darunter Zenobia, die Königin von Palmyra) und „Starke Frauen der Römer“ (darunter Lucretia); im zweiten kamen dann noch einige Frauen der jüngeren Geschichte, z. B. Johanna von Orléans oder Maria Stuart, hinzu. Le Moyne widmete sein Buch der französischen Königin Anna von Österreich, der Witwe Ludwigs XIII., die für ihren 1638 geborenen Sohn Ludwig XIV. die Regierungsgeschäfte führte, und der Autor wurde nicht müde, in der Widmungsvorrede zu betonen, dass sich all die Tugenden der starken Frauen der Geschichte in der Person der Regentin wiederfänden. Frauen an der Macht – da hatte Frankreich durchaus eine Besonderheit vorzuweisen. Denn seit fast einem Jahrhundert wurde es nicht nur von seinen Königen regiert, sondern auch von deren Gemahlinnen, Witwen und Müttern. Die erste, Caterina de' Medici, hielt die Fäden der Macht seit dem Tod ihres Gemahls, des französischen Königs Heinrich II., fast dreißig Jahre lang fest in

3 Pierre Le Moyne, *La Galérie des Femmes Fortes*, Paris 1647.

der Hand. Ihr folgte Maria de' Medici, die Gemahlin Heinrichs IV., die 1610 für ihren neunjährigen Sohn Ludwig XIII. die Regentschaft übernahm, und schließlich Anna von Österreich, deren Sohn beim Tod ihres Gemahls noch nicht einmal fünf Jahre alt war. Auch sie wurde Regentin Frankreichs für acht Jahre. Starken Frauen ein ganzes Buch zu widmen, war unter diesen Umständen mehr als opportun und für das eigene Fortkommen durchaus nützlich. Nach mehreren Neuauflagen des Buches in rascher Folge erschien *Le Moynes Galerie der Starken Frauen* dann 1701 in italienischer Übersetzung in Modena, gewidmet der Erstgeborenen des regierenden Fürsten, der Prinzessin Benedetto, die zu diesem Zeitpunkt allerdings erst 4 Jahre alt war.

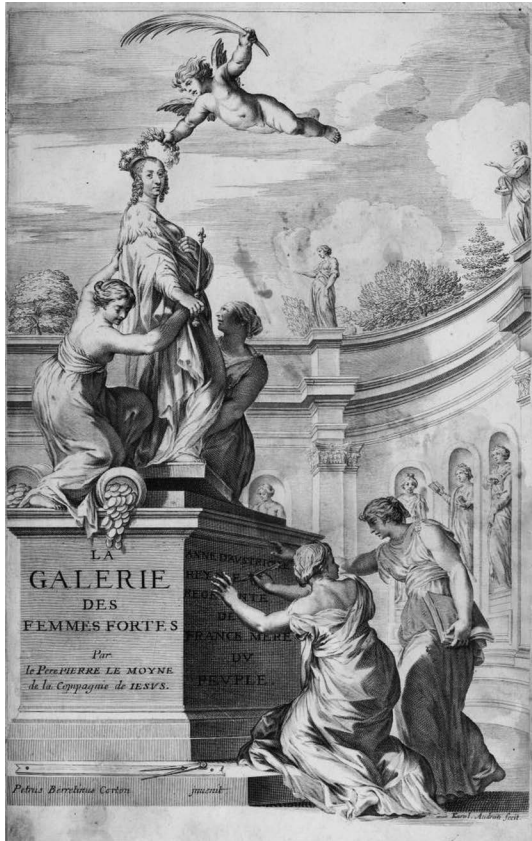


Abbildung 1

Titelblatt von Pierre Le Moynes, *La Galérie des Femmes Fortes*, Paris 1647

In Deutschland, in den protestantischen Landen Nord- und Mitteldeutschlands, gab es im 17. Jahrhundert solche Bücher nicht. Starke Frauen der Geschichte dürften in Händels Schulbildung kaum vorgekommen sein. Ein Lexikon der starken Frauen gar wie Ribera oder Le Moyne lag in deutscher Sprache nicht vor. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts begannen sich auch deutsche – wohlgemerkt: protestantische – Autoren Gedanken über weibliche Stärke zu machen, oder besser: über weibliche Stärken, die vor allem im Lesen und Schreiben, nicht aber im Handeln und Erleiden bestanden. Die ersten Lexika über Frauen handelten ausschließlich von gelehrten Frauen, nicht von den leidenschaftlichen, kämpferischen, mutigen oder gar den böartigen, intriganten, unmoralischen, aber immer faszinierenden Gestalten aus Mythologie und Geschichte. Den Anfang machte Christian Franz Paullini, einer der letzten jener Universalgelehrten, die über Medizin und Theologie, Geschichte und Philosophie gleichermaßen eloquent debattieren konnten. 1643 in Eisenach geboren und 1712 daselbst gestorben, hatte er an vielen berühmten Universitäten studiert und halb Europa bereist, bevor er Leibarzt des Fürstbischofs von Münster und später am Hof in Wolfenbüttel wurde und schließlich als Stadtphysicus in seine Geburtsstadt zurückkehrte. 1705, wenige Jahre vor seinem Tod, veröffentlichte er in Erfurt ein Lexikon mit dem Titel *Das Hoch= und Wohl=gelahrte Teutsche Frauen=Zimmer*.⁴ Anlass für die Beschäftigung mit den klugen Frauen der Gegenwart und der Vergangenheit war die Konkurrenz mit anderen Nationen, denen Paullini das Feld nicht überlassen wollte. Er wolle zeigen, so Paullini im Vorwort,

wie unser geliebtes Teutschland weder den hochtrabenden Spaniern / noch den Ehrgeitzigen Welschen / oder aufgeblasenen Frantzosen / dißfals im geringsten nachzugeben habe / sintemahl hierin solche Pierinnen gezeigt werden / die viele Ausländerinnen in den Winkel jagen. Griechenland prahlete hiebvor mit sieben weisen Männern / du wirst vielmehr witzige Weiber hierin finden / denen jene die Wage nicht halten können.

Paullinis Buch listete in alphabetischer Anordnung ausschließlich deutschsprachige Frauen auf, die sich schriftlich hervorgetan hatten – in Abhandlungen, Briefen, Gedichten, Romanen und so fort. Ansonsten, das machte er in seiner Vorrede sehr deutlich, gehörten die Frauen ins Haus, und gerade weil ihnen das Sitzen wesens-eigen war, so Paullini, waren sie fürs Lesen und Schreiben geeignet:

Die Weiber sind sitzender Arbeit gewohnt/ Ihr Gehirn ist feucht/ und ihr Gedächtniß glücklich. Sie sollen zu Hauße bleiben/ und können also des Bücher=Lesens

4 Christian Franz Paullini, *Das Hoch= und Wohl=gelahrte Teutsche Frauen=Zimmer*, Erfurt 1705.

besser abwarten/ als manche Männer. Und ist nicht zu zweifeln/ daß auch der schwache Verstand/ welcher ihnen zugemessen wird/ die vornehmste Ursache seyn soll/ solchen durch das studieren zu verstärken.⁵

1712, in seinem Todesjahr, wurde das Buch noch einmal aufgelegt und um Einträge zu ausländischen Frauen erweitert.

Nur ein Jahr nach Paullinis Buch über die gelehrten deutschen Frauenzimmer brachte der Theologe Johann Caspar Eberti ein weiteres Lexikon mit dem Titel *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen=Zimmers*⁶ heraus, das den Radius auf ganz Europa ausdehnte. 1715 veröffentlichte der Leipziger Jurist Gottlieb Siegmund Corvinus unter dem Pseudonym Amaranthes ein Lexikon mit dem schönen Titel *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon*, ein Buch über Frauen, aber vor allem für Frauen, die sich in allen sie betreffenden Bereichen bilden und fortbilden wollten. Hier nun fanden sich bunt gemischte, vermeintlich weibliche Themen wie Kochrezepte, Schminktippis und Mode, Informationen über Redensarten oder Spiele, aber nun auch Einträge über berühmte Frauen der Mythologie und der Geschichte samt Quellenangaben. Es lohnt sich, den Untertitel einmal in voller Länge zu zitieren:

Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon

Worinnen nicht nur Der Frauenzimmer geistlich- und weltliche Orden, Aemter, Würden, Ehren-Stellen, Professionen und Gewerbe, Privilegia und Rechtliche Wohlthaten, Hochzeiten und Trauer-Solennitäten, Gerade und Erb-Stücken, Nahmen und Thaten der Göttinnen, Heroinen, gelehrter Weibes-Bilder, Künstlerinnen, Prophetinnen, Affter-Prophetinnen, Märtyrinnen, Poetinnen Ketzerinnen, Quackerinnen, Schwärmerinnen und anderer Sectirischen und begeisterten Weibes-Personen, Zauberinnen und Hexen, auch anderer beruffener, curiöser und merckens-würdiger Weibes-Bilder, Trachten und Moden, Küchen-Tafel-Wochenstuben-Wäsch-Nehe-Hauß-Speisekammer-Keller-Kinder-Putz, Geräthe und Vorrath, Juwelen und Schmuck, Galanterie, Seidne, Wollne und andere Zeuge, so zu ihrer Kleidung und Putz dienlich, Rauch- und Peltzwerck, Haar-Putz und Aufsatz, Schmincken, kostbare Olitäten und Seiffen, Bücher-Vorrath, Künste und Wissenschaften, Nahmen, Stamm-Nahmen und besondere Benennungen, absonderliche Gewohnheiten und Gebräuche, Eigenschaften, sonderbare Redens-Arten und Termini, Abergläubisches Wesen, Tändeleyen und Sprüchwörter, Häußliche Verrich-

5 Ebd., S. 10f.

6 Johann Caspar Eberti, *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen=Zimmers. Darinnen die Berühmtesten dieses Geschlechts umbständlich vorgestellt werden*, Frankfurt und Leipzig 1706.

*tungen, Divertissements, Spiele und andere Ergötzlichkeiten, allgemeine Zufälle, Beschwerden und Gebrechen der Weiber, Jungfern und kleinen Kinder, Gesinde-Ordnung und Arbeit, weibliche Straffen und absonderliche Züchtigungen, und alles dasjenige, was einem Frauenzimmer vorkommen kan, und ihm nöthig zu wissen, Sondern auch Ein vollkommenes und auf die allerneueste Art gefertigtes Koch-Torten- und Gebackens-Buch, Samt denen darzu gehörigen Rissen, Taffel-Aufsätzen und Küchen-Zetteln, Ordentlich nach dem Alphabeth kurtz und deutlich abgefaßt und erkläret zu finden.*⁷

Es ging Amaranthes, wie er in der Vorrede noch einmal ausführlich und in sehr langen, gewundenen Sätzen darlegte, um so etwas wie eine allumfassende Enzyklopädie über die Welt der Frauen, in Geschichte und Gegenwart, in heidnischer Mythologie und christlicher Bibel, im Inland und Ausland, in Küche und Keller, Herrscherthron und Studierstube und, ja, auch auf dem Schlachtfeld. Denn das war neu in Amaranthes' *Lexicon* – seine Aufmerksamkeit galt auch den starken Frauen, wie er gleich in der Vorrede betonte:

Ja wie die Tugend nicht nur ihre Augen auf ein kluges Buch lencket, sondern auch darbey einen blancken Degen in die Hand nimmt, um ihren entbrannten Arm dadurch nicht müßig gehen zu lassen, so wird sie Bellona, als Göttin des Krieges, von diesem wundernswürdigen Parnass auf eine solche Wahlstadt führen, wo ihre Töchter als Heroinen, trotz den berühmtesten Helden kämpfen, Lantz und Schild behertzt führen, ihren zarten und schlancken Leib in einen beschwerlichen Pantzer und Küräß einschliessen, die wollenweiche Stirne mit einem Casquet beschweren, und so wohl die Blitze in ihren schönen Augen, als auch auff der Klinge zeigen, wo diese Heldenmüthigen Dames mit auffgestreiften Armen das Schlachtschwerdt auf beyden Seiten viel tausend Leichen streuen lassen, und sich durch ihren männlichen und heroischen Geist solche Sieges=Palmen und Oliven=Zweige erfechten, welche mit ihrer rühmens=würdigen Asche nimmermehr verstäuben können, sondern längst in den Tempel der Ewigkeit mit unter die unverwelcklichen Sieges=Cräntze aufgehenget worden.⁸

7 Amaranthes (Gottlieb Siegmund Corvinus), *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon*, Leipzig 1715.

8 Ebd., Vorrede, Bl. 5^r.

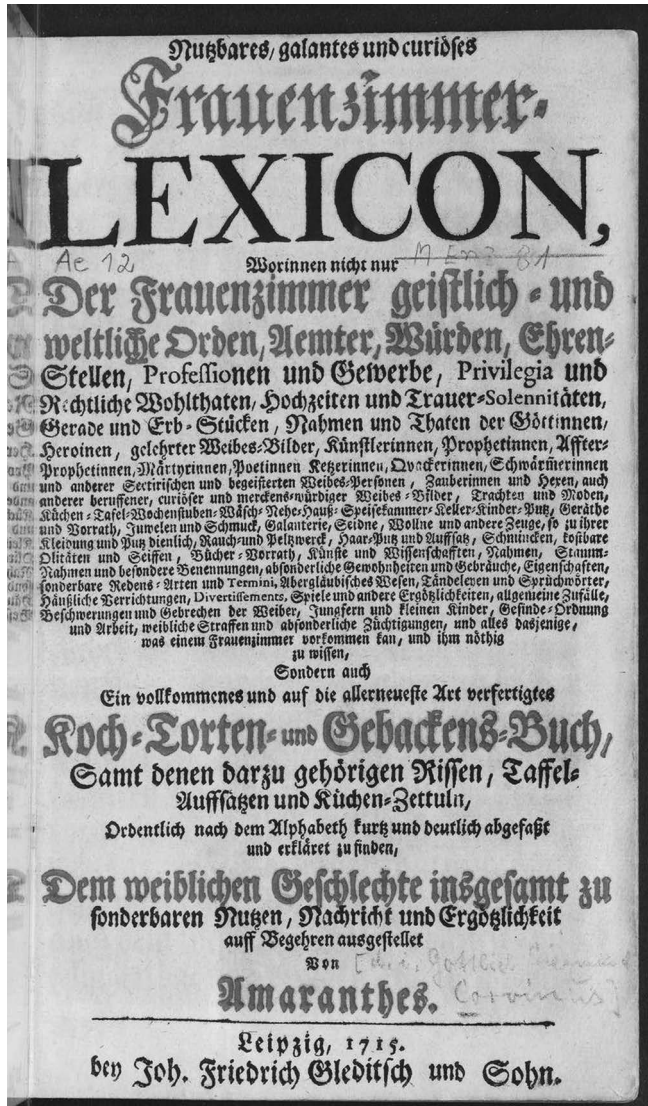


Abbildung 2

Corvinus, Gottlieb Siegmund: *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon*, Leipzig, 1715, Titelblatt. In: Deutsches Textarchiv <http://www.deutschestextarchiv.de/corvinus_frauenzimmer_1715/9>, abgerufen am 10.01.2020

Dass sich unter den 900 Frauengestalten, die Amaranthes auf seinen fast 1200 Seiten Lexikon vorstellte, auch lasterhafte und böse fanden, rechtfertigte der Autor damit, dass die dunkle Seite des Menschen die helle umso heller erstrahlen ließe: Er habe sein Lexikon

auch mit solchen Weibsbildern besetzt, die sich vor der öffentlichen Welt durch ihre unartige Aufführung allzu bekannt gemacht, und mit ihren Ketzerischen, Schwärmerischen, Zauberischen, Quäkerischen, Sectirischen und begeisterten Wesen zum Spott und Schauspiel aller Welt dargestellt. Denn gleichwie der helle und silberreine Mond an seinem herrlichen Glantz und Schein zur Nachtzeit nicht verhindert noch dadurch verdunkelt wird, ob er gleich die in denen Sümpffen hin und wieder herum vagierenden Irrlichter neben sich ersehen muß, so können auch dergleichen befleckte und tadelns=würdige Weibesbilder, welchen man in diesem Buche als in einem allgemeinen Frauenzimmer Lexico nothwendig einen Platz mit gönnen müssen, dero allerseits Tugendschimmer gar nichts entziehen, vielweniger dem edlen Nahmen des Frauenzimmers einige Schandflecken anspritzen. Die Muschel behält doch ihre reine Perl in dem Meere, obgleich ein heißliches See=Monster um selbige herum streichet, und dem weißen Schwan kan die Zierde und Schönheit auff den Teichen nicht entgehen, wann schon ein stinckender Wie-dehopffe mit an dem Ufer sitzt.⁹

Die Mischung aus Bildung und Hauswirtschaft führt in Amaranthes Lexikon zu einigen kuriosen Seiten. So folgt etwa dem Eintrag über Debora, die Prophetin aus dem Alten Testament, das „Deck= oder Ober=Bette“¹⁰, dem Eintrag über Diana, die Göttin der Jagd, das Stichwort „Dicke Riebbe“¹¹ (Rippe), bei dem es um den rechten Einkauf von Rindfleisch geht. Und auf derselben Seite, die die Leserin über die römische Kaiserin Agrippina informiert, erfährt sie auch noch, dass „à la braise“ die Bezeichnung für ein gedämpftes Essen aus einem fest verschlossenen Topf ist, und wie man Hühner und Tauben vermittels Würgen, Rupfen und Ausnehmen vorzubereiten hat, um sie „à la braise“ zubereiten zu können.¹²

1715, als Amaranthes' *Nutzbares, galantes und curioses Frauenzimmer-Lexicon* erschien, war Händel bereits 30 Jahre alt und hatte Deutschland längst verlassen. Na-

9 Ebd., Vorrede, Bll. 6^v-7^r.

10 Ebd., Sp. 409.

11 Ebd., Sp. 415.

12 Ebd., Sp. 41f.

türlich hatte auch er in der Schule von Diana und Agrippina gehört, aber die Kenntnis weiblicher Schicksale dieser Art hatte in seiner Ausbildung sicher keine zentrale Rolle gespielt. Vor allem aber waren es, wenn überhaupt, papierne Informationen geblieben, noch dazu von einer Art, die ihm bei seiner musikalischen Erfindung wenig hätten helfen können. In Johann Jakob Hofmanns *Lexicon universale* von 1677 etwa, dem ersten und überaus einflussreichen Lexikon, das sich den Namen „Universalexikon“ gab, hätte er über Cleopatra wenig mehr lernen können, als dass sie eine „mulier impudicissima“¹³, eine über die Maßen schamlose Frau gewesen sei, und über Athalia nur, dass sie als „impietate et saevitia infamis“¹⁴, d.h. berüchtigt wegen ihrer Ruchlosigkeit und ihrer Grausamkeit, gegolten habe. Über Theophanu, die griechische Gemahlin Kaiser Ottos II., und über Thusnelda, die Gemahlin Herrmanns des Cheruskers, hätte Händel dort überhaupt nichts gefunden. Was aber hätte er mit solchen moralischen Wertungen anfangen können? Denn die Aufgabe eines dramatischen Komponisten – und ein solcher wollte Händel unbedingt werden – lag ja nicht darin, Erörterungen über menschliche Verfehlungen zu vertonen, sondern menschliche Charaktere, die guten wie die bösen, hörbar und ihre Taten plausibel zu machen. Ein dramatischer Komponist musste in der Lage sein, in seine handelnden Personen gleichsam hineinzuschlüpfen und von innen heraus ihr Glück und ihr Leid für den Zuschauer und vor allem den Zuhörer erfahrbar zu machen, mit seiner Musik hinter die Fassade seiner Rollencharaktere zu dringen, ohne sie freilich bloßzustellen und zu denunzieren. Seine Musik war für ihre Beweggründe, ihre jeweils individuellen Motivationen zuständig, nicht für Beurteilungen aus der Distanz des Besserwissenden.

Um aber ein dergestaltiges musikalisches Einfühlungsvermögen zu entwickeln, musste Händel seine handelnden Personen lesen lernen, und insbesondere solche weiblichen Rollen, mit denen er zuvor wenig zu tun gehabt hatte. Die Frauenrollen seiner ersten Oper *Almira* waren charakterlich eher unspezifisch, und der 19jährige Händel war vor allem damit beschäftigt, den jeweils richtigen Affekt für den Text einer Arie zu treffen, weniger aber damit, so etwas wie schlüssige, unverwechselbare Charaktere der einzelnen Personen mit seiner Musik zu entwickeln. Diese Kunst begann er sich dann während seiner Italienreise zwischen 1706 und 1709 anzueignen, und sie hatte wohl auch damit zu tun, dass hier ein völlig neues Frauenbild über ihn hereinbrach. Davon geben zuerst seine in Italien komponierten Kantaten Zeugnis. Da gibt es zwar viele, die dem üblichen pastoralen Topos huldigen, mit den gängigen

13 Johann Jakob Hofmann, *Lexicon universale historico-geographico-chronologico-poetico-philologicum*, Basel 1677, S. 456.

14 Ebd., S. 212.

Liebesklagen eines Hirten oder einer Hirtin. Aber wenn es dann dramatische Kantaten sind, musikalische Monologe bekannter Persönlichkeiten aus Literatur und Historiographie, dann sind es solche Frauengestalten, die sich, um mit Amaranthes zu sprechen, „vor der öffentlichen Welt durch ihre unartige Aufführung allzu bekannt gemacht“¹⁵ – Lucretia, die tugendhafte Römerin, die sich doch durch ihren Selbstmord nach christlicher Auffassung einer schweren Sünde schuldig gemacht hatte, Agrippina, die mordlustige römische Kaiserin, die ihrerseits von Kaiser Nero, ihrem Sohn, umgebracht wird, und schließlich Armida, die heidnische Zauberin, die von Rinaldo verlassen wurde. Alle drei befanden sich in emotionalen Ausnahmesituationen, die jegliche Contenance oder weibliche Zurückhaltung vermissen ließen, alle drei gleichsam entblößt und ohne den schützenden Mantel gesellschaftlicher Konventionen um die fiktiven Schultern. Händel lernte, dass es nicht darum ging, Affekte musikalisch abzuzeichnen und in ordentlichen Arien unterzubringen, sondern gerade darum, dem Ausgeliefertsein, dem Kontrollverlust, der nackten Not eine Stimme und eine musikalische Sprache zu geben, also all jenen Gefühlswelten und Verhaltensweisen, die im Leben einer wohlherzogenen Frau nicht vorzukommen hatten.

Dazu gehörte für den Komponisten auch, um der dramatischen Situation willen auf die üblichen musikalischen Formen zu verzichten. Lucrezias Monolog etwa beginnt ordnungsgemäß mit Rezitativ – Da-capo-Arie – Rezitativ – Da-capo-Arie, um dann aber in einen Modus zu wechseln, in dem musikalische Deklamation, „Furioso“ überschriebene Ariosi, und ein polyphoner Dialog zwischen Singstimme und Bass, der den Namen Arie formal nicht verdient, wie unregelmäßig aufeinanderfolgen. Mit dem Messer in der Hand, am Rande des Abgrunds, ist ein formelles Verhalten, das lehrt uns die Musik, nicht mehr möglich. Die Lucrezia-Kantate (HWV 145) ist möglicherweise eine der ersten, die Händel in Italien komponierte, mit Sicherheit ein Auftragswerk, denn der unbekanntere Komponist aus dem Norden hätte sich seine Sujets sicher nicht aussuchen können. Umso eindrucksvoller ist es zu beobachten, wie Händel, der zuvor in Hamburg, dem Bericht Johann Matthesons zufolge, „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten“ geschrieben hatte, „die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack“¹⁶ aufwiesen, sich nun musikalisch in die Seele einer starken, unbeirrbareren Frau einzufühlen vermochte, die dabei war, sich selbst den Tod zu geben.

Florenz, wo die Lucrezia-Kantate vermutlich entstand, hielt noch andere Zumutungen für den jungen Mann aus dem protestantischen Norden bereit. Man stelle

15 Amaranthes (wie Anm. 8), Vorrede, Bl. 6^r.

16 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 93.

sich den Tabubruch vor, den gleich die erste Szene seiner ersten italienischen Oper *Rodrigo* bedeutete: Da sitzen Roderich, der letzte westgotische König in Spanien, und seine Geliebte Florinda im Palastgarten zusammen. Ihr hatte Roderich die Ehe versprochen, sie verführt und ihr ein Kind gemacht, und will sich nun doch nicht von seiner Gemahlin Esilena trennen. Statt dessen gibt er Florinda mit der Bemerkung, sie habe doch auch ihren Spaß gehabt, den Laufpass. Was für eine Situation, in ihrer Frivolität kaum zu überbieten. Florinda kann ihre Wut nur zügeln, indem sie Vergeltung schwört und sich fortan wie ein Racheengel mit einer wütenden Arie nach der anderen durch die Handlung singt.

Lucrezia, Agrippina, Armida, Florinda: Das waren nicht die klugen Frauen, die in ihren Studierstuben saßen, sondern tatkräftige, handelnde Geschöpfe, die den Männern mit ihrem Tun Konkurrenz machten. Sie waren Heroinnen, die für ihre Ziele, so unterschiedlich sie auch sein mochten, kämpften, aber keine unfehlbaren Geschöpfe, im Gegenteil: Gerade ihre Fehlbarkeit machte sie für den Komponisten interessant. Kantate, Oper und Oratorium, jene musikalische Gattungen, die für Georg Friedrich Händels Schaffen konstitutiv waren, eigneten sich vorzüglich, Exempla classica für eine gelungene oder auch misslungene Lebensführung bereitzustellen. Und so ist es kein Wunder, dass sich in Händels Opern, später auch in seinen Oratorien, zahlreiche Frauengestalten tummeln, an deren Beurteilung sich schon so viele Autoren zuvor versucht hatten. Zwar war die Idee des Theaters als moralische Anstalt noch nicht formuliert, doch nahmen sowohl die Oper als auch das Oratorium für sich in Anspruch, dem Zuschauer Botschaften vermitteln zu wollen, die für sein eigenes Leben von Wichtigkeit sein konnten. Die unverbrüchliche Treue einer Rodelinda, einer Zenobia oder einer Alceste konnte dem weiblichen Opernpublikum zur Lehre dienen, ebenso wie die Bosheit einer Athalia oder die Eifersucht einer Dejanira als Abschreckung. Die Stärke der Frauen, das hatte schon Pierre La Moyné in seiner *Gallerie des Femmes Fortes* durch die Wahl seiner Beispiele dargelegt, bestand nicht nur in ihrem Kampfesmut und ihrer herrscherlichen Klugheit, sondern auch in ihrer Opferbereitschaft und in ihrer unerschütterlichen Hingabe.

Händel war kein Schriftsteller und schon gar kein Gelehrter, und dennoch verdanken wir auch ihm so etwas wie eine Galerie starker Frauen – in seinen Opern wie in seinen Oratorien. Obwohl beide, wie gesagt, in der Mehrzahl „männliche“ Titel trugen, obwohl besonders die biblischen Geschichten oft kriegerische Ereignisse erzählten, von denen Frauen weitgehend ausgeschlossen waren, entzündete sich seine schöpferische Fantasie doch immer wieder gerade an den weiblichen Rollen. In dem Kompendium weiblichen Handelns, das er in seinen Opern und Oratorien entwarf, spielten sehr unterschiedliche Charaktere eine Rolle – aber selten, sehr selten ein

schwaches Weib. Selbst die zarten Jungfrauen, denen Unrecht geschah, wie Ginevra in *Ariodante* oder Almirena in *Rinaldo*, bewiesen ihre eigene Stärke, indem sie eher bereit waren, erhobenen Hauptes zu sterben, als ihren Peinigern Gehör zu schenken.

Und es ist eine wahre Phalanx von starken Frauen, die Händel in seinen Opern präsentiert. Sie von A bis Z aufzuzählen würde den Rahmen eines Vortrags sprengen. Aber sie lassen sich doch zu Gruppen klassifizieren. Da gibt es Herrscherinnen wie Partenope oder Cleofide in *Poro*, die sich in Liebesdingen verstricken. Da gibt es königliche Gemahlinnen wie Rodelinda oder Tusnelda in *Arminio*, Mütter wie die standhafte Cornelia in *Giulio Cesare* oder die mutige Erenice in *Sosarme*, die intrigante Agrippina oder die abgefeymte Gismonda in *Ottone*. Es gibt Zauberinnen wie Armida in *Rinaldo* oder Alcina, und es gibt eine ganze Schar von Frauen in Männerkleidern, die sehr unterschiedliche Ziele verfolgen – ihre ungetreuen Liebhaber zurückzugewinnen wie Rosmira in *Partenope* oder Amastre in *Xerxes*, ihren Verlobten aus den Fängen einer Zauberin zu befreien wie Bradamante in *Alcina*, oder ihre Rache auszuführen wie Emira in *Siroe*. Dass diese als Männer verkleideten Frauen dabei bisweilen auch erotische Verwirrung stiften, ist in der Opera seria nichts Ungewöhnliches. Zu Händels großen Stärken als dramatischer Komponist gehörte die Tatsache, dass er jeder seiner Figuren musikalisch Gerechtigkeit widerfahren ließ – den Guten wie den Bösen, ja, dass er sich bisweilen für seine Protagonisten, mehr noch für seine Protagonistinnen so sehr ins Zeug legte, dass seine musikalischen Charakterstudien die dramatische Aussage des Textes in ihr Gegenteil verkehrten. Wie Händel etwa mit seiner Musik um Verständnis für eine böse Zauberin wie Alcina wirbt, deren wachsende Verzweiflung aus jeder ihrer Arien spricht, so dass man ihre Heimtücke fast vergisst und mit ihr fühlt, gehört zu den größten Momenten der Operngeschichte insgesamt. Gerade bei seinen Frauenfiguren gelangen Händel musikalische Rollenportraits von einer psychologischen Stringenz, die der Opera seria mit ihrer vermeintlich schematischen Abfolge von Arien unterschiedlichen Affektinhalts generell abgesprochen wird.

Bleiben wir einmal bei dem Beispiel Cleopatra. An ihr hatte Boccaccio in seiner Schrift *De claris mulieribus* kein gutes Haar gelassen. Cleopatra sei eine „von Natur aus böse Frau“¹⁷ gewesen, die Caesar in die Welt ihrer Ausschweifungen hineingezogen und ihn für ihre Zwecke missbraucht habe, um ihren Bruder, Gemahl und Mitregenten Ptolemaios zu beseitigen. Sein Urteil resümierte Boccaccio so:

17 In der Übersetzung von Irene Erfen und Peter Schmitt zitiert nach: Giovanni Boccaccio, *De claris mulieribus. Die großen Frauen*. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Irene Erfen und Peter Schmitt, Stuttgart 1995, S. 179.

Cleopatra [...] ließ nun ihrer Geilheit freien Lauf. Sie wurde sozusagen zur Hure der Könige des Orients; süchtig nach Gold und Juwelen, zog sie nicht nur ihre Liebhaber mit allen Finessen bis aufs Hemd aus: es ist überliefert, dass sie auch die Tempel und Heiligtümer der Ägypter von Gefäßen, Statuen und Schätzen leer räumte.¹⁸

Soweit Boccaccio. All dies fasste Johann Jakob Hofmann 1677 in dem Diktum von der „mulier impudicissima“ zusammen. Ganz anders urteilte Ribera im Jahre 1609: Er berichtete nur von der späteren Liebe Cleopatras zu Marcus Antonius, nach dessen Tod sie ihrerseits nicht mehr leben wollte und sich von einer Giftschlange in den weißen Busen beißen ließ. Ribera fasste sein Urteil zusammen: „Sie war eine beherzte Frau, klug und von großer Tüchtigkeit.“¹⁹ Pierre Le Moyne verzichtete darauf, Cleopatra in seine Galerie der starken Frauen aufzunehmen; Amaranthes bemühte sich 1715 um Ausgewogenheit: Einerseits lobte er Cleopatra als gelehrte Frau, die mehrere Sprachen sprach, andererseits attestierte auch er ihr Geilheit, Ehrgeiz und Zügellosigkeit:

Inzwischen hiesse sie sehr ehrgeitzig, welches aus ihrem kostbaren Convivio, bey welchen sie dem Antonio eine Perl eines Königreichs werth, in Eßig zerlassen vorsetzte, zu schliessen. Nechst diesem war sie der Geilheit sehr ergeben, massen sie selbst gestanden, daß sie niemahls darinnen könnte vergnüget werden: sonsten aber wird sie ihrer Gelehrsamkeit wegen sehr gerühmet, massen sie so vieler Sprachen kundig war, daß sie mit denen Arabern, Egyptiern, Ebräern, Griechen, Syrern und Medern fertig reden konnte.²⁰

Worin bestand nun Händels Aufgabe, als er 1724 seine Version eines häufig vertonten Librettos über Julius Caesar und Cleopatra auf die Bühne brachte? Sollte er die Hure oder die gelehrte Frau auf die Bühne bringen? Wie ließ sich Geilheit und Habgier in Musik fassen? Welchen Einfluss konnte überhaupt der Komponist auf das Geschehen nehmen? Denn, so könnte man einwenden, eigentlich waren es ja die Librettisten, die die Geschichten erzählten, und die Aufgabe der Komponisten, diese Geschichten dann mit Musik zu untermalen und zu illustrieren. – Nein, das stimmt so nicht. Ein Komponist vom Schlage Händels schuf mit seiner Musik eigene Geschichten, verlieh seinen Rollen überhaupt erst einen Charakter, eine Identität, die über das, was sie sprachen, hinausging. Manchmal wusste seine Musik sogar

18 Ebd., S. 181.

19 „Fu donna animosa, prudente, e di gran valore.“ In: Ribera (wie Anm. 2), S. 175.

20 Amaranthes (wie Anm. 8), Sp. 361f.

mehr als die handelnde Person selbst. Wenn etwa die verzweifelte Cornelia in *Giulio Cesare* nicht mehr aus noch ein weiß, dies aber in D-Dur zum Ausdruck bringt, der herrscherlichen, kriegerischen Tonart, dann verrät die Musik etwas über die Haltung der Protagonistin jenseits ihrer momentanen Schwäche. Und wie sich Cleopatra in *Giulio Cesare* von einer girrenden Kokotte zu einer wahrhaft Liebenden von großer emotionaler Tiefe wandelt, ist eine musikalische Charakterstudie, die ihresgleichen selten hat. Dafür zog Händel alle Register seiner Kompositionskunst. Dass Cleopatra eine außergewöhnliche, aber auch exzentrische Persönlichkeit war, machte er zunächst, wie so oft, durch die Wahl der Tonarten deutlich. Cleopatras Rahmentonart, gleichsam ihre musikalische Identität, ist E-Dur, eine Tonart mit vier Vorzeichen, also weit von der Normalität entfernt, und die meisten ihrer anderen Arien lassen sich tonartlich auf dieses E-Dur beziehen. Die sängerische Bandbreite zwischen Virtuosität und Pathos ist so groß wie bei keiner anderen Rolle in dieser Oper; jeder Schmerzenslaut, jede vokale Zirkusnummer ist aber eingebunden in die musikalische Konzeption eines menschlichen Schicksals, einer Frau, die an den Heimsuchungen wächst, die das Abenteuer des Lebens für sie bereithält. Von ihren acht Arien stehen drei in E-Dur – die erste und die letzte, zwei teilweise halsbrecherische Koloraturarien, aber auch das große Lamento „Piangerò la sorte mia“, das mit musikalischen Topoi der Klage fast überladen daherkommt. Traditionell würde eine solche Arie in einem düsteren Moll stehen, c-Moll oder gar f-Moll mit vier Vorzeichen. Händel aber entschied sich für E-Dur, für die Tonart, die Cleopatras Identität einrahmte, und gab seinem Publikum damit einen Eindruck von Cleopatras Stärke und Standfestigkeit.

Die Suche nach einer Antwort auf die Frage, mit welchen musikalischen Mitteln Händel seine Galerie der starken Frauen in Tönen malte, wie er die Tonarten, die Taktarten, das Tempo, den Rhythmus, die Instrumentation und sogar die Arienformen, die doch eigentlich als Da-capo-Anlage festgeschrieben waren, dafür verwendete, unverwechselbare Charaktere von großer emotionaler Intensität zu schaffen, ist eine faszinierende Reise in die Schreibstube und in den Kopf eines Komponisten, der seine Gefühle nicht in Worte, sondern in Musik fasste. Dieses musikalische Einfühlungsvermögen behielt Händel auch in seinen Oratorien bei, die er auch musikalisch als dramatische Handlungen und nicht als intellektuelle Erörterungen verstand. Wie unverzichtbar Frauenrollen für den dramatischen Verlauf einer Geschichte waren, machen gerade die Oratorien Händels deutlich. Denn man kann nun nicht behaupten, dass die Bibel, namentlich das Alte Testament, gendergerecht wäre. Zwar gibt es auch dort zahlreiche starke Frauen wie Esther oder Debora, doch insgesamt werden dort eher Geschichten erzählt, in denen die Männer dominieren.

Im Oratorium war Händel zwar nicht an eine feste, überlieferte Dramaturgie wie in der Oper gebunden, die die Personen zu Paaren reihte und einem Primo Uomo immer eine Prima Donna gegenüberstellen musste. Trotzdem scheint er die Notwendigkeit gespürt zu haben, den Männerrollen gleichwertige Frauenrollen zur Seite zu stellen. Es galt also, Bühnenwirksame weibliche Charaktere zu entwickeln, die in den alttestamentarischen Texten entweder gar nicht oder überhaupt nur am Rande erwähnt wurden. Nitocris etwa, Belsazars Mutter, wird in der Bibel nicht einmal erwähnt, spielt in dem Oratorium *Belshazzar* aber eine, wenn nicht gar die zentrale Rolle. Und auch Storgè, Jephthas Gemahlin, eine der eindrucksvollsten Rollen in Händels letztem Oratorium *Jephtha*, ist der Bibel unbekannt. Die Geschichten von Deborah und Athalia dagegen konnten ebenso wie die Königin von Saba in *Solomon* oder die Geschichte der Susanna im Bade unmittelbar aus dem Alten Testament übernommen werden. Andere biblische Frauengestalten hatten zuvor schon ein dramatisches Facelifting durch qualifizierte Tragödiendichter erfahren – so konnte Händels Librettist für *Esther* auf eine französische Tragödie von Jean Racine zurückgreifen, und auch *Samson* basierte nicht auf der biblischen Erzählung, sondern auf der Tragödie *Samson Agonistes* von John Milton, der der biblischen Dalila bereits seinen misogynen Stempel aufgedrückt hatte. Es gelang Händel jedoch, in der kurzen Szene, in der Dalila vergeblich versucht, Samson zurückzugewinnen, hinter der Unbeugsamkeit des gequälten, geblendeten und in Ketten gelegten israelitischen Kriegshelden ein musikalisches Fragezeichen zu setzen. So ganz, wie seine Worte glauben machen wollen, ist ihm Dalila, die ihn verraten hat, noch nicht gleichgültig geworden. In anderen biblischen Oratorien, etwa *Judas Maccabaeus* oder *Joseph and His Brethren*, hatte Händel Schwierigkeiten, überhaupt eine Frauenrolle von Rang unterzubringen.

Händels Komposition ist generell von einer großen Empathie für die Personen geprägt, denen er zu musikalischem Leben verhalf. Dabei achtete er stets darauf, die Sänger, für die er seine Rollen konzipierte, ins rechte stimmliche Licht zu setzen. In den Jahren, in denen er mit Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni zwei gleichwertige Primadonnen zur Verfügung hatte, schrieb er Partien, die sich, was die vokale Virtuosität anging, in nichts nachstanden. Und doch behielt er sich auch vor, seine eigenen Vorstellungen von der dramatischen oder szenischen Situation mit seiner Musik einzufangen. Und er war bereit, dafür auch Konflikte mit seinen Sängern (und Sängerinnen) in Kauf zu nehmen, etwa wenn er aus Gründen der Handlungssituation eher eine schmucklose Arie vorsah, die Sängerin aber lieber ein virtuoses Feuerwerk entzündet hätte. Wir kennen die Anekdote von Francesca