

Auch wenn sie nicht für die szenische Umsetzung auf der Bühne bestimmt sind, handelt es bei Händels geistlichen Oratorien in englischer Sprache – den berühmten *Messiah* einmal ausgenommen – um genuin musikdramatische Kreationen, die der äußeren Anlage nach dem Schema der italienischen Oper folgen. Die Aktion, welche aus Gründen, die hier nicht näher auseinandergesetzt werden können, der illusionären Veranschaulichung entbehren muss, ist ganz in den Klang hinein verlegt, der die sprachlich vorgezeichnete Handlung nicht nur ausmalt oder evokiert, sondern vor allem gestisch vergegenwärtigt, in melodisch-rhythmische Gebärdensprache übersetzt: Das, was an der Aktion auf Visualisierung angewiesen ist, erfährt eine passgenaue Transfiguration ins Akustische. Im 1745 uraufgeführten *Belshazzar* hat Händel der Technik der dramaturgischen Ausdifferenzierung der Musik, die er in allen Oratorien mit größter Souveränität handhabt, besonders suggestive und eindringliche Wirkungen abgewonnen; er weiß im Medium des Klangs ein gleichermaßen packendes, farbiges und vielschichtiges Drama mit ebenso klar wie feinsinnig charakterisierten Figuren aufzurollen. Wer mit dem Werk Herders vertraut ist, könnte sich durch die Klangrede in den vokalen Partien – den Rezitativen, Arien, Ensembles und den wie stets bei Händel überaus klangprächtigen Chören – an die Beschreibung der »singende[n] Sprache« erinnern fühlen, in der Herder den Ursprung der Musikgeschichte erblicken wollte: »[I]n den singenden Tönen« der menschlichen Zunge, so heißt es im *Vierten Kritischen Wäldchen*, »lagen schon Accente jeder Leidenschaft, Modulationen jedes Affekts, die man so mächtig fühlte, an die Ohr, Zunge und Seele von Jugend auf gewohnt war; die es also leicht wurde nur etwas mehr zu erheben, zu ordnen, zu modulieren, zu verstärken – und es ward eine Wundermusik aller Affekte, eine neue Zaubersprache der Empfindung«.¹

Ich für mein Teil bin der Auffassung, dass sich vermittelt der Herder'schen Prägungen Ausdrucksreichtum und Schwingungsweite von Händels Musikdramen auf das Treffendste kennzeichnen lassen. An der konzeptionellen Schlüssigkeit und dramatischen Eindringlichkeit hat Charles Jennens, der Librettist des *Belshazzar*, der sich biblischer Quellen sowie der Schriften Herodots und Xenophons bediente und dessen künstlerische Leistungen heute von Händels übergroßem Schatten verdunkelt werden, einigen Verdienst; Winton Dean bescheinigt in seinem magistralen Kompendium über Händels dramatische Oratorien den Textvorlagen für die Rezitative »rhythmic flexibility« und »a gift for concrete imagery«, Vorzüge, die Händels produktiver Phantasie dankbare Anreize geboten und ihn zu Eingebungen von »concentrated expression« inspiriert haben.² Weiter misst Dean Jennens einigen Anteil an der »picturesque incisiveness« mancher durchschlagender Chornummern bei,³ denen bei Händel ebenfalls eine dramaturgische Funktion zufällt, insofern sie handelnde Massen (Juden, Babylonier und Perser) musikalisch versinnbildlichen, und zwar ebenfalls höchst distinguiert, mit subtiler Charakterzeichnung und analytischem, nachgerade massenpsychologischem Scharfblick. Von den umfanglichen Solonummern sei hier ein dramaturgisch exponiertes Rezitativ im zweiten Akt herausgegriffen, in dem Daniel das berühmte Menetekel verliest und erklärt, das eine unsichtbare Hand in feurigen Lettern an die Wand schreibt,



¹ Herder, Viertes kritisches Wäldchen, in: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877–1913, hier Bd. 4 (1878), S. 118.

² Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London 1966 (erstmalig 1959), S. 438.

³ Ebd.

um dem dekadenten babylonischen Potentaten Belsazar, der gerade eine seiner Orgien feiert – Rembrandt hat sie in einem seiner berühmtesten Gemälde imaginiert –, das über ihn ergangene göttliche Verdikt kundzutun. Jan Assmann hat von diesem Stück, das einen neuralgischen Punkt der Handlung ausführt – es ist länger ausgefallen, als Händel zunächst intendierte –,⁴ folgende Beschreibung gegeben: »(*mené mené teqél u-pharsin*) ist eine Aneinanderreihung von Gewichtmaßen von Gold und Silber. Daniel liest die Substantive als Verben: gezählt, gewogen, geteilt). Händel läßt Daniel die Rätselworte Adagio und mit stark gelängter erster Silbe (vielleicht als Basis einer improvisierten Kantillation im jüdischen Stil) lesen. Die Deutung erfolgt dann in einem pathetischen Accompagnato. Gezählt: die Tage des Reichs, gewogen und unzureichend befunden: der Herrscher, aufgeteilt: das Reich unter die Meder und Perser.«⁵

Bemerkenswert scheint mir dieses hochexpressive Rezitativ zunächst dadurch, dass es hier als vokaler Modus die Situation, die es heraufbringt, gleichsam naturalistisch abspiegelt, dass also eine hochartifizielle musikdramatische Rede, die durch den übernationalen Formenkanon der Oper vorgegeben ist, mimetisch-performative Qualität erlangt und eine szenische Motivierung in einem ganz unmittelbaren Sinne erfährt. Daniels Rede nämlich erwächst in der Handlung selbst aus der Rezitation der numinosen Botschaft, die er in ihre einzelne Wörter zerlegt, um diese wiederum deklamatorisch zu überhöhen und ihre Sakralität zu exponieren; das jüdische Sangesart, Formeln des synagogalen Gesangs intonierende Melisma auf der ersten Silbe, das Assmann erwähnt, teilt den Ausdrücken einen rituellen, liturgischen Exponenten zu. Diese beschwörende Musikalisierung der göttlichen Verlautbarung, die deren Inhalt auf die Lautsubstanz der einzelnen Wörter projiziert, hat ihren Widerpart in der syllabischen, lapidar anmutenden Rhetorik von Daniels Auslegung; die Unterscheidung von transzendenter Objekt- und menschlicher Metasprache kristallisiert sich als Leitidee des Rezitativs heraus. Das Moment der verfremdenden Hypostasierung der Sprache wird verstärkt durch die ins Irrationale, Überpersönliche ausstrahlende Stimme Daniels, dessen Partie für einen Kastraten geschrieben ist: für ein Stimmfach, das laut Paul Bekker den »bewusste[n] Verzicht auf vernunftmäßige Gleichstellung oder auch nur Ähnlichmachung der Stimme mit dem natürlichen Wesen der dramatischen Gestalt«⁶ impliziert. Ins nachgerade Naturalistische gesteigerte, situative Stimmigkeit der musikalischen Artikulation und kultisch-zeremonielle Verfremdung der rezitierenden Diktion bilden eine faszinierende dramatische Komplexion, die die Möglichkeiten szenischer Veranschaulichung bei weitem überbietet. »The pronouncement of doom is treated with great breath«, so schreibt Dean, »and the balance sinks with dismal finality«.⁷ Der außerordentliche Effekt, den Dean mit der so beredten Prägung *dismal finality* resümiert, macht sich hier in einer für Händel typischen Prononciertheit geltend, die nichts Vordergründiges und Plakatives an sich hat.

⁴ Ebd., S. 448.

⁵ Jan Assmann, Das Oratorium als Oper. Händels BELSHAZZAR (2008), in: Karlsruher Reden 2007 bis 2013, Karlsruhe 2014, S. 33–42, hier S. 40.

⁶ Paul Bekker, Wandlungen der Oper. Zürich/Leipzig 1934, S. 9.

⁷ Dean, S. 448.