



# Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch/Yearbook 2026





# Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx  
Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Stefanie Acquavella-Rauch und Panja Mücke

Band XXVII

Redaktionelle Mitarbeit  
Amon Sokolski

Vandenhoeck & Ruprecht

Gefördert von der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.

Mit 3 farbigen Abbildungen und 5 Tabellen

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.

© 2026 Vandenhoeck & Ruprecht, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,  
ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;  
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff,  
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic,  
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Andrea Celesti (\* 1637; † 1712):

*Der gefangene Sultan Bajazet vor Tamerlano*, um 1700, Öl auf Leinwand, 369 × 800 cm  
(Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Neues Palais Potsdam), Ausschnitt.

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik, Göttingen

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

Druck und Bindung: Elanders Waiblingen, Waiblingen

Printed in the EU

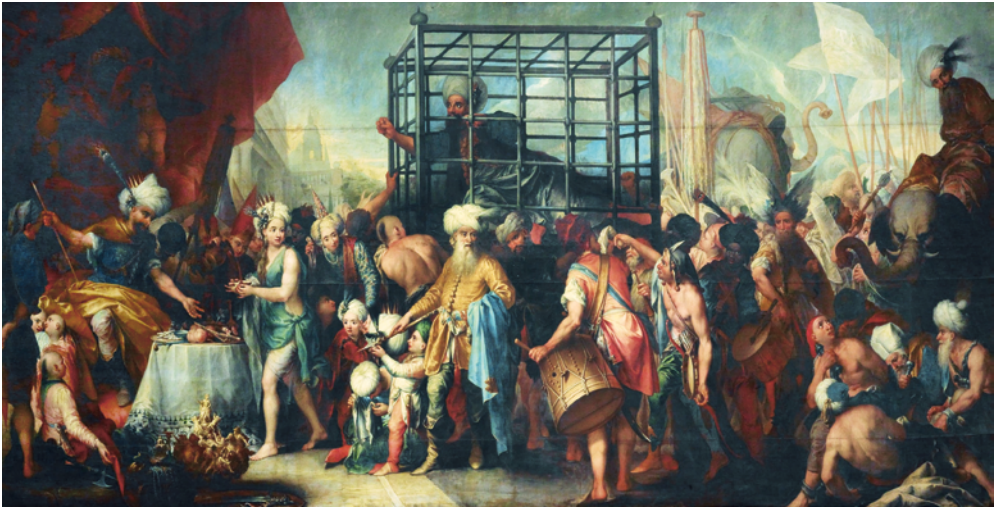
**Vandenhoeck & Ruprecht Verlag | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

E-Mail: [info@v-r.de](mailto:info@v-r.de)

ISSN 0177-7319 (print) | ISSN 2197-330X (digital)

ISBN 978-3-525-27841-3 (print)

ISBN 978-3-647-27841-4 (digital) | 978-3-666-27841-9 (eLibrary)



Andrea Celesti (\* 1637; † 1712): *Der gefangene Sultan Bajazet vor Tamerlano*, um 1700, Öl auf Leinwand, 369 × 800 cm (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Neues Palais Potsdam)

## Andrea Celesti *Der gefangene Sultan Bajazet vor Tamerlano* (um 1700)

Das großformatige Ölgemälde schuf der venezianische Maler Andrea Celesti um 1700. Er greift im Gemälde die Legende um den Tatarenherrscher Tamerlan und den osmanischen Sultan Bajazet auf. Historischer Hintergrund ist die Schlacht bei Ankara im Jahr 1402, in der Tamerlano das Heer Bajazets besiegte – eine der schwersten kriegerischen Niederlagen in der Geschichte des Osmanischen Reiches.

Im Zuge des Vordringens des Osmanischen Reiches in Europa wurde der Stoff insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert für die Darstellenden wie auch die Bildenden Künste populär. Im Gemälde Celestis wird der Triumphzug vor Tamerlano ebenso gezeigt wie ein Essen, bei dem Zelida, die halb entblößte Frau Bajazets, dem siegreichen Tamerlano als Sklavin dient. Tamerlano sitzt unter einem Baldachin, zwei Putten halten einen Lorbeer-Kranz über seinem Kopf. Den gedemütigten, im Käfig zur Schau gestellten Bajazet zeichnet Celesti meisterhaft und zentral in der oberen Bildhälfte, vor Wut rasend und mit geballter Faust. Der Käfig wird von zwei Elefanten und vielen exotisch-phantastisch kostümierten Personen umgeben, die Instrumente, Kunst, Waffen und Schmuck als Beute mit sich führen.

Celestis Gemälde ist ein Schlüsselobjekt, weil es exemplarisch die Verletzung von Herrschertugenden thematisiert und eindrücklich die Schattenseiten von Macht und Pracht demonstriert. Entsprechend der in der Frühen Neuzeit vorherrschenden Tugendlehre hatte sich ein siegreicher Feldherr großmütig gegenüber dem besiegten Fürsten zu zeigen; zugleich hatte auch der Besiegte in der Niederlage die Würde zu bewahren und seine Affekte zu beherrschen.

In Händels Oper, deren Text auf älteren Tamerlano-Libretti basiert, erfolgt eine deutlich anders konturierte Personencharakterisierung als bei Celesti: Bei Händel dürfen sich der besiegte Bajazet und seine Tochter Asteria auf Befehl Tamerlanos zunächst frei im Palast bewegen. Erst im dritten Akt, nachdem Asteria ihren Mordplan gestanden hat, schwört Tamerlano Rache und nötigt Bajazet und Asteria, an seiner Tafel zu bedienen. Trotz eines zweiten Mordanschlags Asterias auf Tamerlano lässt dieser am Ende Milde walten und verzeiht Asteria.

Celestis Bild wurde von Friedrich II. in den 1760er Jahren erworben. Man platzierte es in Sanssouci gegenüber von Pompeo Batonis Gemälde *Alexander der Große vor den Frauen des Darius*, einer Darstellung der Großmut und Gnade Alexanders gegenüber Mutter und Gattin des besiegten Darius – kontrastierender könnte der Umgang mit Macht und Pracht wohl kaum sein.

## Inhalt

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz) Die Faszination des Anderen: Macht und Pracht Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2025 .....	1
FESTVORTRAG 2025	
Klaus Pietschmann (Mainz) Macht und Pracht im Bühnenraum Funktionen der Szenerien in Händels frühen Opern für London .....	5
FESTVORTRAG 2025	
Andrea Zedler (Augsburg) Zeremonielle Grenzüberschreitung: Der Einzug der Königin von Saba in Händels Oratorium <i>Solomon</i> .....	29
Ina Knoth (Marburg) Herrschaft und Affekt: Gebrochene Macht in Händels <i>Tamerlano</i> .....	45
Michael Talbot (Greenwich) Cultures of Power: Mediating Ottoman-British Relations in the Eighteenth Century .....	63
Matthias Range (Oxford) Händel, der britische Hofkomponist? Nationalität und Rezeptionsgeschichte .....	83
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2024/2025 .....	113
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V. ....	119
Register .....	123



## Die Faszination des Anderen: Macht und Pracht

Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2025

Stefanie Acquavella-Rauch (Mainz)

Die Beschäftigung mit dem Anderen – sei es als kulturelle Alterität, als geopolitische Differenz oder als ästhetischer Imaginationsraum – besitzt für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts eine besondere Relevanz. Das aufstrebende Großbritannien, dessen koloniale, diplomatische und ökonomische Vernetzungen sich seit dem späten 17. Jahrhundert rapide intensivierten, entwickelte ein komplexes System der Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen. Diese bildeten nicht nur Projektionsflächen politischer Ambitionen, sondern wirkten zugleich strukturierend auf Wissensordnungen, literarische Gattungen und musikalische Ausdrucksformen. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Erforschung von Exotismus und Othering in den Werken Georg Friedrich Händels seit mehreren Jahrzehnten an Kontur.

Die Frage nach Exotismus und Othering im Musiktheater des 18. Jahrhunderts wurde lange Zeit vornehmlich beschreibend geführt, bis sich seit den 1970er Jahren mit den Arbeiten Edward Saids und seinen kulturwissenschaftlichen Folgedebatten ein analytischer Rahmen etablierte, der den damit zusammenhängenden Komplex als epistemische Struktur sicht- und historisierbar machte.<sup>1</sup> Aus dieser Perspektive erscheint der sogenannte ‚Orient‘ nicht als geographische Entität, sondern als kulturelle Konstruktion, deren Semantik in literarischen, historiographischen und musikalischen Medien erzeugt wurde.<sup>2</sup> Für das Großbritannien des frühen 18. Jahrhunderts lässt sich ein Geflecht solcher Diskurse nachweisen, das von diplomatischen Berichten wie

---

<sup>1</sup> Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1981, sowie Alexander L. Macfie (Hg.): *Orientalism. A Reader*, Edinburgh 2000, und Burkhard Schnepel / Gunnar Brands / Hanne Schönig (Hg.): *Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*, Bielefeld 2011. Für eine Zusammenfassung der im Nachgang angestoßenen vielschichtigen Auseinandersetzungen mit dem Konzept sei verwiesen auf Felix Wiedemann: *Orientalismus* (Version: 2.0), in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, Potsdam 2021, <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2185> (Zugriff am 9. Dezember 2025).

<sup>2</sup> Dies wurde beispielsweise für den französischen Raum in dem Band von Véronique Porra / Gregor Wedekind (Hg.): *Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas*, Bielefeld 2017 (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 32), aufgearbeitet.

Richard Knolles' *Generall Historie of the Turkes* (1603),<sup>3</sup> Reisebeschreibungen wie Aaron Hills *A Full and Just Account of the Ottoman Empire in all its Branches* (1709)<sup>4</sup> und gelehrten Kompilationen – etwa Richard Pocockes *Description of the East* (1743–45) – bis hin zu den durch Druckkultur verbreiteten Narrativen heroischer osmanischer Herrscher reicht,<sup>5</sup> bei denen eine Art Typologie ‚orientalischer‘ Charakterzüge wie Despotismus, Affektüberschuss, Prachtentfaltung und moralische Ambivalenz als Kernmotive etabliert wurde.<sup>6</sup>

Die musikwissenschaftliche Exotismusforschung des späten 20. Jahrhunderts hat deutlich herausgearbeitet, dass europäische Komponisten des 18. Jahrhunderts weniger an der Nachahmung fremder Musik interessiert waren als an der ästhetischen Modellierung von Differenz.<sup>7</sup> Händels Opern wurden in diesem Zusammenhang nicht zuletzt von Ralph P. Locke in größere diskursive Kontexte eingebunden; denn Stoffe wie *Giulio Cesare*, *Rinaldo* oder *Tamerlano* sind nicht als Abbildungen ‚orientalischer‘ Wirklichkeit zu verstehen, sondern als Teil europäischer Debatten über östliche Kulturen sowie über Konstrukte wie Tyrannis, Tugend und Herrscherethik.<sup>8</sup> Im Londoner Musiktheater korrespondiert dies mit einer Form von ‚theatralem‘ Orientalismus, der sich vor allem in narrativen Strukturen, szenischen Räumen und affektiven Dispositionen äußerte, wodurch die Bühne nicht erst seit dem frühen 18. Jahrhundert ein Ort intensiver Auseinandersetzung mit höfischer Repräsentation und kolonialer

<sup>3</sup> Vgl. dazu Sila Şenlen: *Hristiyan Tarihçiliğinin bir Yansıması olarak Richard Knolles'un The Generall Historie of the Turkes Adli Eseri*, in: *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* 18, 2005, S. 379–393, [https://doi.org/10.1501/OTAM\\_0000000391](https://doi.org/10.1501/OTAM_0000000391) (Zugriff am 9. Dezember 2025).

<sup>4</sup> Auf der Grundlage von Torquato Tassos *La Gerusalemme Liberata* (1574) verfasste Hill einen englischsprachigen Text, den Gaetano Rossi in das Libretto von Georg Friedrich Händels *Rinaldo* (London 1711) einfließen ließ.

<sup>5</sup> Vgl. dazu z. B. David S. Katz: *The Shaping of Turkey in the British Imagination, 1776–1923*, Cham 2016, oder auch K. Humayun Ansari: *The Muslim World in British Historical Imaginations: „Re-thinking „Orientalism“?*, in: *British Journal of Middle Eastern Studies* 38/1, 2011, S. 73–93.

<sup>6</sup> Vgl. dazu etwa Jürgen Osterhammel: *Die Entzauberung Asiens: Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*, München 1998, sowie Chen Tzoref-Ashkenazi: *Romantic Attitudes toward Oriental Despotism*, in: *The Journal of Modern History* 85/2, 2013, S. 280–320, <https://doi.org/10.1086/669734> (Zugriff am 9. Dezember 2025).

<sup>7</sup> Vgl. dazu vor allem die Übersicht in der MGG: Thomas Betzwieser / Michael Stegemann: *Exotismus*, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York / Kassel / Stuttgart 1997/2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11547> (Zugriff am 9. Dezember 2025), sowie Ralph P. Locke: *Musical Exoticism – Images and Reflections*, Cambridge 2010, sowie David R. M. Irving: *Colonial Counterpoint. Music in Early Modern Manila*, New York 2010, und Ralph P. Locke: *Alexander the Great and the Indian Rajah Puru. Exoticism in a Metastasio Libretto As Set by Hasse and by Handel*, in: *Revue de Musicologie* 102/2, 2016, S. 275–317.

<sup>8</sup> Ralph P. Locke: *Exotismus in der Opera seria?*, in: Arnold Jacobshagen / Panja Mücke (Hg.): *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2.1: *Händels Opern*, Laaber 2009, S. 221–235.

Selbstvergewisserung werden konnte. Die Mode der *turqueries*, die generelle Popularität osmanischer Motive sowie die Rezeption französischer und italienischer Timur- und Bajazet-Tragödien bildeten einen kulturellen Hintergrund, der die Wahrnehmung von ‚Exotistischem‘ als dem Fremden im Verhältnis zum Eigenen prägte.<sup>9</sup>

Dieses facettenreich vor der Folie britischer Herrschaft zu untersuchen, stand im Zentrum des Symposiums „Die Faszination des Anderen: Macht und Pracht“ der Göttinger Händel-Festspiele 2025, dessen Beiträge im diesjährigen Händel-Jahrbuch abgedruckt sind. Die Texte schlagen exemplarische Schneisen in die komplexe Verflechtung von kultureller Alterität, höfischer Repräsentation und musikalischer Dramaturgie. Händels Werke werden dabei weniger als isolierte Kunstgebilde denn als Produkte und Agenten einer europäischen Kulturpraxis in den Blick genommen, die Bilder des Fremden mit innenpolitischen Legitimationsmustern und globalen Machtverschiebungen verschränken. Klaus Pietschmann untersucht die Funktionen der Szenerien in Händels frühen Londoner Opern, wodurch tiefgreifende Einblicke in visuelle Zusammenhänge möglich werden. Andrea Zedler diskutiert zeremonielle Kontexte in Händels *Solomon*, während sich Ina Knoth mit den Hamburger und Londoner *Tamerlano*- Fassungen vor dem Hintergrund der französischen und englischen literarischen Timur-Rezeption auseinandersetzt. Michael Talbot nimmt die osmanisch-britische Diplomatie in den Blick, und Matthias Range wendet sich der raum- und zeitübergreifenden Händel-Rezeption zu, indem er nach dessen Zuschreibung als britischer ‚Hofkomponist‘ fragt. Den Abschluss des Bandes bilden die Internationale Bibliografie der Händel-Literatur – in bewährter Manier zusammengestellt von Esma Cerkovnik – sowie die Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.

Mein großer Dank gilt den Autor:innen des diesjährigen Bandes für die zeitnahe Fertigstellung ihrer Beiträge, Amon Sokolski für die sorgfältige und engagierte Redaktion sowie meiner Kollegin Panja Mücke für die vertrauensvolle Zusammenarbeit. Ebenso möchte ich der Göttinger Händel-Gesellschaft und insbesondere Hans Joachim Marx für die Unterstützung dieser Publikation sehr herzlich danken.

<sup>9</sup> Vgl. dazu vor allem Marion Linhardt: *Stereotyp und Imagination: Das ‚türkische‘ Bühnenkostüm im europäischen Theater vom Barock bis zum frühen Historismus* (= *Ottomania* 12), Wien 2021, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1npx3sh> (Zugriff am 9. Dezember 2025), aber auch Alexander Bevilacqua / Helen Pfeifer: *Turquerie: Culture in Motion, 1650–1750*, in: *Past & Present* 221/1, 2013, S. 75–118, <https://doi.org/10.1093/pastj/gtt019> (Zugriff am 9. Dezember 2025), und Marcus Milwright: *So Despicable a Vessel: Representations of Tamerlane in Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Muqarnas* 23, 2006, S. 317–344.



## Macht und Pracht im Bühnenraum Funktionen der Szenerien in Händels frühen Opern für London

Klaus Pietschmann (Mainz)

Seit der Etablierung der Oper im frühen 17. Jahrhundert war das Zusammenwirken der Künste ihr zentraler Erfolgsgarant und sicherte der Gattung anhaltende künstlerische Relevanz bis in die Gegenwart. Dem szenischen Element kommt dabei eine wichtige, wenn auch nachgelagerte Bedeutung zu, denn konzertante Operaufführungen ohne Szenerie waren stets eine Option, Operaufführungen ohne Musik oder Text dagegen nie. Dabei gab es durchaus wechselnde Konjunkturen: Bestens dokumentiert sind etwa die verschwenderischen Bühnenbilder der Florentiner Intermedien von 1589, die als unmittelbare Vorläufer der Oper gelten, nicht dagegen diejenigen der ersten Gattungsvertreter im engeren Sinne von Jacopo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverdi, denn zunächst dominierte das Bedürfnis, die Musik in gedruckten Partituren festzuhalten und zu verbreiten. Jedoch bereits Francesca Caccini fügte 1625 dem Florentiner Partiturdruk ihrer Oper *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* auch Stiche der einzelnen Bühnenbilder hinzu, und in Wien waren es ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dann primär solche Stichserien, die zusammen mit den Textbüchern von der Opulenz der Aufführungen dauerhaftes Zeugnis ablegten, während die Partituren ungedruckt blieben. Doch blieben auch die Bühnenbilder ephemere Produkte, veränderbar und austauschbar wie Musik und Text.<sup>1</sup> Interessant ist allerdings, dass sie es auch blieben, als der Notentext im 19. Jahrhundert zunehmend als unantastbar angesehen wurde. Zwar bemühte sich Cosima Wagner zeit ihres Lebens um die exklusive Darbietung des *Parsifal* (Bayreuth 1882) in der Ausstattung der Uraufführung, und auch Richard Strauss versuchte, die Bühnenbilder der Dresdner Uraufführung des *Rosenkavalier* (Dresden 1911) von Alfred Roller zum unveränderlichen Werkbestandteil zu erklären, doch blieben diese Versuche erfolglos. Bis heute wird von der Neuinszenierung einer Oper mit den Bühnenbildern und Kostümen

---

<sup>1</sup> Zur medialen Verbreitung der frühen Oper vgl. Klaus Pietschmann: *Die Oper als „kleine Republic“ und ihre mediale Propagierung. Hochzeitsopern der 1660er Jahre im Vergleich: Paris, Dresden, Wien*, in: Dietrich Erben / Christine Tauber (Hg.): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau 2016, S. 157–176.

vor allem eine spezifische Lesart erwartet, die in einem sehr breiten Spektrum zwischen Historisierung und Aktualisierung angesiedelt sein kann, wohingegen die gemeinhin akzeptierten Spielräume bei der musikalischen Umsetzung wesentlich begrenzter sind und hier primär eine idiomatische, der Partitur angemessene Interpretation erwartet wird.

Somit könnte man fragen, ob die Szenerien von Händels Opern überhaupt der näheren Betrachtung wert sind. Damals wie heute waren sie austauschbar, und ihre Nachrangigkeit scheint die geringe Anzahl überlieferter Bildquellen zu dokumentieren, die zudem allenfalls vage Eindrücke vermitteln. Dagegen muss frappieren, dass Händel selbst der visuellen Komponente einen so großen Stellenwert beimaß, dass er – im Unterschied zum Großteil der zeitgenössischen Opernkomponisten – in seine Arbeitspartituren fast immer die Bühnenbildbeschreibungen eintrug. Dass Händel den Szenerien dabei eine Relevanz beimaß, die nicht nur eine bühnenpraktische Imagination, sondern auch die kompositorische Arbeit betraf, deutet sich in den Autographen der Oratorien an, die ebenfalls entsprechende Vermerke zu den Schauplätzen aufweisen, obwohl hier nie an eine szenische Umsetzung gedacht wurde.<sup>2</sup> Trotzdem finden diese Szenenbeschreibungen in der Forschung wie auch in der Bühnenpraxis nur geringe Beachtung. Ein wesentlicher Grund besteht sicherlich in der äußerst spärlichen Überlieferung des historischen Bildmaterials, zu dem sie sich in Beziehung setzen lassen könnten. Hinzukommt, dass zwar Konsens darüber besteht, dass durch die Verortung von Szenenfolgen im selben Bühnenbild Einheiten abgesteckt werden, die auch für die musikdramaturgische Gesamtanlage bedeutsam sind, allerdings werden diese Erkenntnisse nur selten bei der wissenschaftlichen wie auch der aufführungspraktischen Beschäftigung mit Händels Opern berücksichtigt. Auch hinsichtlich der Schauplätze selbst sind es stets die spektakulären Settings wie Tempel, Verliese, Thronsäle etc., die auf Forschungsinteresse stoßen und auch von der Opernregie am ehesten übernommen werden – Bühnenbilder also, die unmittelbare Handlungsrelevanz entfalten wie beispielsweise der Garten zu Beginn von *Serse* (London 1738), in dem der Perserkönig unter seiner geliebten Platane sitzt und im Arioso „Ombra mai fu“ ihren Schatten besingt. Dass die meisten Handlungsabschnitte jedoch an scheinbar unspezifischen Orten wie Atrium, Appartement, Kabinett oder Innenhof angesiedelt sind, wird in der Regel nicht weiter zur Kenntnis genommen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob nicht gerade auch diese Orte mit Bedacht gewählt wurden

---

<sup>2</sup> Lowell Lindgren: *The Staging of Handel's Operas in London*, in: Stanley Sadie / Anthony Hicks (Hg.): *Handel Tercentary Collection*, London 1987, S. 93–119, hier: S. 94.

und inwiefern sie für Händel eine Bedeutung erlangten, die ihre Berücksichtigung in seinen musikalischen Autographen rechtfertigte.<sup>3</sup>

Die kulturhistorische Residenzenforschung erbrachte in jüngerer Zeit grundlegende Erkenntnisse zur Funktion und Bedeutung von Raumtypen in frühneuzeitlichen Schlössern und Residenzen. Den höfischen Repräsentationsräumen kann dank dieser Untersuchungen eine entscheidende Rolle für die frühneuzeitliche Herrschaftsausübung zugeschrieben werden: Sie bezeichnen räumliche Areale und Orte innerhalb eines fürstlichen Territoriums und der Schlossanlagen, die durch ihre Semantik und durch ihre Nutzung Teil der fürstlichen Lebenswelt waren.<sup>4</sup> Für die Gestaltung und Nutzung dieser Räume hatte sich bis zum frühen 18. Jahrhundert ein Kanon von Formen und Programmen ausgeprägt, „der überregionale Anerkennung fand und der zu einem andauernden und intensiven Transfer von Kulturleistungen zwischen den europäischen Höfen führte“.<sup>5</sup> Die Orientierung an antiken Vorbildern spielte dabei eine zentrale Rolle, denn gerade bei der Herrschaftsrepräsentation setzten sie entscheidende Normen für eine gerechte und gute Herrschaft. Somit war die höfische Prachtentfaltung alles andere als ein Selbstzweck, sondern verstand sich als sichtbarer Ausdruck einer erfolgreichen, wertebasierten Regierung, die sich in Konkurrenz zu den anderen Hofhaltungen sah und nach deren Überbietung nicht nur hinsichtlich der Ausstattung, sondern auch der durch sie artikulierten Tugendhaftigkeit strebte. Die heutige Wahrnehmung einer frühneuzeitlichen Schlossanlage unterliegt stets der Gefahr, diese politisch-moralische Prämisse der baulichen Opulenz aus dem Blick zu verlieren. Tatsächlich fehlt dafür die alltägliche Nutzung als entscheidendes Element, da diese denselben Idealen

<sup>3</sup> Angeregt wurde eine solche Perspektive bislang lediglich mit Blick auf Metastasios Libretti: Diana Blichmann: *Adaptations of Stage Directions and Stage Designs in Pietro Metastasio's drammi per musica*, in: Berthold Over/Gesa zur Nieden (Hg.): *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe*, Bielefeld 2021, S. 117–152. Wenn auf die „Dekoration“ in Händels Opern eingegangen wird, dann betrifft dies v. a. die Bühnenmaler sowie praktische oder gestalterische Fragen, vgl. neben Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2) insbesondere Joachim Eisenschmidt: *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*, Wolfenbüttel 1940/41 (unveränderte Neuauflage hg. von Hans Joachim Marx, Laaber o. J., S. 170–177). Guido Bimberg warf immerhin die Frage auf: „Wie nützlich sind Bühnenanweisungen?“ Allerdings blieben seine Ausführungen dazu dann sehr oberflächlich und allgemein. Guido Bimberg: *Dramaturgie der Händel-Opern*, Halle/Saale 1985, S. 36–42.

<sup>4</sup> Vgl. zusammenfassend Ulrich Schütte: *Höfische Repräsentationsräume im Alten Reich*, in: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Hg.): *Europäische Geschichte Online*, Mainz 2013, <http://www.ieg-ego.eu/schuetteu-2013-de> (Zugriff am 5. November 2025). Grundlegend zu dem Themenfeld ist der Aufsatzband: Peter-Michael Hahn/Ulrich Schütte (Hg.): *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2006 (= Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3).

<sup>5</sup> Schütte: *Höfische Repräsentationsräume* (wie Anm. 4).

verpflichtet war: Die Räumlichkeiten waren durch feste zeremonielle Abläufe ebenso geprägt wie durch Möglichkeiten des Rückzugs zur Rekreation, Reflexion oder Kontemplation – all dies verstand sich als Voraussetzung für eine gute Regierung.

Die Erforschung dieser höfischen Repräsentationsräume, ihrer Semantik und ihrer Funktion kann sich auf vielfältige Quellen stützen. Neben Traktaten zum höfischen Zeremoniell geben die Aufzeichnungen von Haushofmeistern sowie unterschiedlichste Bildmaterialien detaillierten Aufschluss über die geplante und spontane Nutzung der unterschiedlichen Raumtypen einer Residenz.<sup>6</sup> Marina Beck etwa hat solche Dokumente für die Schlösser der Kaiserin Maria Theresia detailliert untersucht und eine umfangreiche Auswertung vorgelegt.<sup>7</sup>

Generell lag der Schwerpunkt der bisherigen Forschung auf Fragen der Ausstattung der Räume und ihrer Verwendung im Rahmen der vom Zeremoniell geregelten Abläufe, wohingegen die sonstige Nutzung nur am Rande thematisiert wurde. Vielversprechend erscheint in dieser Hinsicht auch für die Residenzenforschung die komplementäre Perspektive, die Operntextbücher des 17. und 18. Jahrhunderts auf unterschiedliche Alltagszenarien in den höfischen Repräsentations- und Privaträumen bieten. Auch wenn diese Libretti keine exakten Spiegel realer Abläufe darstellen, ist damit zu rechnen, dass sie von den etablierten Funktionsspektren, Codes und Semantiken ausgehen, die den jeweiligen Örtlichkeiten eingeschrieben sind. Wie ausgeprägt die Wechselwirkungen von raumbezogener Semantik und dramaturgisch-musikalischer Konzeption sein können, lässt sich besonders anschaulich am Beispiel von höfischen Gärten nachvollziehen, die sich durch ein besonders breites Funktionsspektrum auszeichnen: Als Orte des Rückzugs boten sie Raum zum Nachdenken, zur Entspannung oder zum ungezwungenen Dialog; durch ihre zeremonielle Unbestimmtheit ermöglichten sie unerwartete Begegnungen von Personen unterschiedlichen Ranges; und in Anknüpfung an mittelalterliche Traditionen waren Gärten bevorzugte Orte des Spiels und amouröser Begegnungen. Gleichzeitig wurden sie aber auch Schauplätze höfischer Festlichkeiten, die wiederum einem sehr komplexen Zeremoniell verpflichtet sein konnten. Diese Funktionen finden sich in Opernhandlungen vielfältig gespiegelt. Neben so bekannten Beispielen wie den Wirrungen im nächtlichen Garten des vierten Akts von Mozarts *Le nozze di Figaro* (Wien 1786) zählten Gärten zum festen Ausstattungarsenal

<sup>6</sup> Eine Reihe von Untersuchungen liegen zum Kaiserhof in Wien vor. Vgl. zusammenfassend mit umfangreichen Literaturhinweisen: Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.): *Die Wiener Hofburg 1705–1835. Die kaiserliche Residenz vom Barock zum Klassizismus*, Wien 2016, S. 312–553.

<sup>7</sup> Marina Beck: *Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern*, München / Berlin 2017.

der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts und wurden ganz im Sinne der zuvor genannten Optionen genutzt.<sup>8</sup>

Gegenstand dieses Beitrags allerdings sind Opernszenarien jeglicher Art, wie sie in Händels frühen Londoner Opern begegnen. Den zeitlichen Rahmen bilden dabei sein Londoner Erstling *Rinaldo* von 1710 sowie die drei Hauptwerke der Jahre 1723/24, *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano* und *Rodelinda*, mit denen Händels Etablierung als Londoner Opernkomponist einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Die Untersuchung versteht sich als überblicksartige Standortbestimmung, die zu weitergehenden Detailstudien anregen soll, und verfolgt dabei exemplarisch Fragen wie diese: In welchen Szenarien sind Händels Opern verortet, welche Szenentypen tauchen auf und wie korrespondieren sie mit den jeweiligen Handlungsabschnitten? Welche Bedeutung wurde diesen Szenentypen aus zeitgenössischer Perspektive beigemessen? Welche Rolle spielten die Librettovorlagen, die Händel und seine Textbearbeiter nutzten? Was blieb gleich, was wurde verändert? Und schließlich: Wie reagierte Händel musikalisch auf die szenischen Vorgaben? Leitend ist dabei die These, dass die Bühnenbilder zum einen unmittelbar mit den seelischen und emotionalen Situationen und Entwicklungen der handelnden Personen interagieren, andererseits insbesondere auch in ihrer Verwendung durch Elemente des Zeremoniells und der höfischen Etikette bestimmt sind, die sich an die jeweiligen Räume knüpften. Es soll dabei gezeigt werden, dass die Szenenbeschreibungen auch dann von großem Interesse sind, wenn sich keine Entwürfe oder Kupferstiche der zugehörigen Bühnenbilder erhalten haben. Dazu erfolgen zunächst Überblicke über die Szenarien in Händels frühen Londoner Opern anhand der wenigen Bildquellen wie auch der Angaben in den Libretti sowie nachfolgend über die historisch bezeugten Funktionen dieser verschiedenen Palasträume. In zwei Fallbeispielen soll sodann eine in ihrem Raumbezug idealtypische Szenenfolge und -verwendung (in *Rodelinda*) einerseits und andererseits ein in dieser Hinsicht denkbar untypisches Setting (in *Tamerlano*) näher beleuchtet werden.

<sup>8</sup> Mit diesem Themenfeld befasst sich das noch bis Mitte 2026 in Mainz angesiedelte interdisziplinäre DFG-Projekt *Garten und Musiktheater am Dresdner Hof des 17. und 18. Jahrhunderts. Mediale und funktionale Wechselbeziehungen im Dienste herrschaftlicher Metaphorik und fürstlicher Repräsentation*. Zu ersten Ergebnissen vgl. Helena Langewitz (Hg.): *Der Garten als Szenerie und Klangraum*, Lilienthal 2024 (= *Musiktheorie* 39/3, 2024); Klaus Pietschmann: *Boschi, orti, giardini: Funktionen der Natur in der Oper am Dresdner Hof der Hasse-Zeit*, in: Milada Jonášová / Tomislav Volek (Hg.): *Le forme dell'opera italiana del 18° secolo nei diversi paesi della regione transalpina*, Prag, in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich 2026 (= *L'opera italiana nei territori boemi durante il Settecento* 8). Vgl. ferner grundlegend zu dem Themenfeld: Helena Langewitz: *Oper – Garten – Lustschloss. Natur im Musiktheater und die Gartenanlage der kurfürstlichen Sommerresidenz Schwetzingen im 18. Jahrhundert*, Zürich 2024.

## Die Bühnenbilder in Händels frühen Londoner Opern

Hinsichtlich der Szenerien in Händels frühen Opern für London ist dank der Forschungen v. a. von Joachim Eisenschmidt und Lowell Lindgren bekannt, dass sich die Bühnenbildgestaltung in insgesamt drei Phasen einteilen lässt, die grob gesagt den 1710er, 1720er und 1730er Jahren entsprechen.<sup>9</sup> Die erste Phase betrifft die fünf ersten Opern und ist durch insgesamt sehr aufwendige Inszenierungen gekennzeichnet, die alle Möglichkeiten des von John Vanbrugh 1705 am Haymarket errichteten Theaters nutzten (vgl. Tabelle 1).<sup>10</sup> Insbesondere der Erfolg des *Rinaldo* wurde nicht zuletzt auch den vielfältigen Bühneneffekten zugeschrieben, wodurch Händels nachfolgend anhaltendes Interesse an den Bühnenbildern sicherlich mitgeprägt wurde: Brunnen, Bäche, Vögel und Luftmaschinen belebten hier die aufwendigen Szenerien, die den Standards einer höfischen Festaufführung entsprachen.<sup>11</sup> Magische Verwandlungen und spektakuläre Effekte, die die Zauberin Armida bewirkte, prägten auch *Teseo* (London 1713) und *Amadigi di Gaula* (London 1715).

Tabelle 1: Bühnenbildtypen in Händels Opern 1710–1715

Bühnenbildtyp	Werk und Beschreibung
Landschaft	<i>Rinaldo</i> : Luogo di delizie mit lebenden Vögeln <i>Pastor Fido</i> : Arkadische Landschaft, Berg mit Höhle Ericinas
Wald/Hain	<i>Pastor Fido</i>
Meeresstrand	<i>Rinaldo</i> : Strand mit Geist und Sirenen <i>Silla</i> : Strand bei Mondnacht mit Fels
Gebirge mit Höhle	<i>Rinaldo</i> : Zauberschloss Armidas <i>Pastor Fido</i> : Arkadische Landschaft, Berg mit Höhle Ericinas
Höhle	<i>Amadigi</i> : Schreckliche Grotte <i>Amadigi</i> : Zaubergrotte Melissas
Verzauberter Palast	<i>Rinaldo</i> : Zauberschloss Armidas <i>Teseo</i> : Von Medea beschworener Palast, der dann in Flammen aufgeht <i>Amadigi</i> : brennende Loggia, die sich später in Säulengang verwandelt <i>Amadigi</i> : Palast Melissas <i>Amadigi</i> : Höhle, die sich in Palast verwandelt

<sup>9</sup> Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2), S. 95, sowie Eisenschmidt: *Szenische Darstellung* (wie Anm. 3).

<sup>10</sup> Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2), S. 93.

<sup>11</sup> Winton Dean/John Merrill Knapp: *Handel's Operas 1704–1726*, Oxford u. a. 1987 (Neudruck: Woodbridge 2009), S. 182. Vgl. auch Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2), S. 95 f.

Bühnenbildtyp	Werk und Beschreibung
Zaubergarten	<i>Rinaldo</i> : Zaubergarten Armidas <i>Amadigi</i> : Garten Melissas <i>Amadigi</i> : Garten, im Hintergrund Palast
Stadtvedute	<i>Rinaldo</i> : Jerusalem <i>Teseo</i> : Platz in Athen <i>Silla</i> : Platz in Rom mit Triumphbogen <i>Silla</i> : Platz in Rom, Kapitol im Hintergrund
Öffentlicher Platz	<i>Teseo</i> : Platz in Athen <i>Silla</i> : Platz in Rom mit Triumphbogen <i>Silla</i> : Platz in Rom, Kapitol im Hintergrund
Königspalast	<i>Teseo</i> : Palast des Königs Egeo von Athen
Gang	<i>Silla</i> : Gang zum Löwengehege mit Turm <i>Silla</i> : Korridor vor Appartement der Metella
Gefängnis	<i>Silla</i> : Gefängnis, in dem sich Flavia aufhält
Garten	<i>Silla</i> : Im Hintergrund Palast des Lepido
Tempel	<i>Pastor Fido</i> : Dianatempel <i>Teseo</i> : Minervatempel <i>Silla</i> : Tempel der Berecintia

Die zweite Phase setzt Lindgren mit der Gründung der Royal Academy of Music an und rechnet ihr die 17 Opern ab *Radamisto* (1720) zu, für die nur wenig Bühnenaufwand betrieben wurde – sieht man von Kämpfen oder festlichen Einzügen ab. Im Vordergrund standen vielmehr internationale Sängergroßen wie die Kastraten Senesino und Gaetano Berenstadt oder die Sopranistinnen Francesca Cuzzoni oder Faustina Bordoni. Diesen galt die Hauptaufmerksamkeit des Publikums, und ihre hohen Gagen erlaubten keine teuren Bühnenbilder. Der Londoner Theaterdichter Lewis Theobald brachte dies wie folgt auf den Punkt:

„The vast Expence of procuring Foreign Voices does necessarily exclude those various Embellishments of Machinery, Painting, Dances, as well as Poetry it self, which have been always esteemed (except till very lately in *England*) Auxiliaries absolutely necessary to the Success of [operatic, K. P.] Musick; and, without which, it cannot be long supported, unless by very great Subscriptions, of which we naturally grow tired in a few Years.“<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Zitiert nach Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2), S. 117.

Theobald sollte recht behalten: In den 1730er Jahren erwachte das Interesse des Londoner Publikums an spektakulären Bühneneffekten neu, worauf Händel beispielsweise mit der überarbeiteten Wiederaufnahme des *Rinaldo* (1731) reagierte. Diese und weitere Produktionen markieren die dritte Phase, die nachfolgend jedoch nicht weiter verfolgt werden wird.

Zu den Werken der beiden ersten Phasen sind nur wenige Bildquellen erhalten, die sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit konkreten Produktionen zuordnen lassen. Sie vermitteln zumindest einen immerhin groben Eindruck von den jeweiligen szenographischen Charakteristika. Vermutlich stammten die Ausstattungen der ersten Londoner Opern Händels nach *Rinaldo* von Marco Ricci aus Venedig, der sich von 1709 bis 1716 in London aufhielt. So hat Lowell Lindgren einige in Windsor Castle verwahrte Entwurfszeichnungen beispielsweise versuchsweise einzelnen Szenen des *Silla* von 1713 zugeordnet, auch wenn bei näherer Überprüfung Diskrepanzen unübersehbar sind und Anlass zu Zweifeln an dieser Zuordnung geben.<sup>13</sup> Unbestritten dürfte aber die generelle Nähe dieser Zeichnungen zu den Londoner Bühnenbildern der 1710er Jahre sein. Diese Szenerien weisen Bezüge zur zeitgenössischen Vedutenmalerei auf, die ein Spezifikum der anspruchsvollen Bühnenbildkunst der Jahrzehnte um 1700 darstellte. Die Opernszene rekurriert auf antike Bauten und Überreste und wendet sich an ein gebildetes Publikum, das diese Bezüge zu erkennen vermag. Auf einer übergeordneten Ebene evozieren diese Darstellungen die Größe des alten Roms und Griechenlands, deren geistige, moralische und militärische Leistungen Leitbilder für die eigene Gegenwart bedeuten. Demgegenüber sind so gut wie keine Zeugnisse erhalten, die sich mit den effektvollen Bühnenbildern in Verbindung bringen lassen, die die eigentliche Hauptattraktion der ersten Phase von Händels Londoner Opernproduktion gewesen sein dürften.<sup>14</sup>

Unspezifischer und schlichter dürften die Bühnenbilder der zweiten Phase gewesen sein. Eine relativ einfache Kulisse, wie sie für etliche Opern der 1720er Jahre eingesetzt werden konnte, bildet etwa der hallenartige Raum mit Ausblick auf ein Atrium und einen Garten, in dem eine bekannte Darstellung aus dem Jahr 1723 angesiedelt ist (siehe Abbildung 1).

<sup>13</sup> Lindgren: *Staging* (wie Anm. 2), S. 96f sowie 116, Anm. 22; Anthony Blund/Edward Croft-Murray (Hg.): *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957, Tafeln 67, 69–71, 73f.

<sup>14</sup> Allenfalls mag man Marco Riccis Darstellung einer Szene im Höllenschlund hier verorten; Blund/Croft-Murray (Hg.): *Venetian Drawings* (wie Anm. 13).



Abb. 1: John Vanderbank: Karikatur einer Aufführung von Händels *Flavio*, um 1723

Zu sehen sind die Kastraten Gaetano Berenstadt und Senesino, zwischen ihnen die Primadonna Francesca Cuzzoni. Ob hier eine Szene aus Händels *Flavio* (1723) oder Ariostis *Coriolano* (1723) abgebildet ist, wie diskutiert wurde,<sup>15</sup> spielt für den gegebenen Zusammenhang im Grunde keine Rolle, da es in diesem Stich weniger um die realistische Wiedergabe einer Bühnensituation als um die zugespitzte Portraitierung der drei prominenten Gesangsstars geht. Dieses Beispiel lässt zugleich deutlich erkennen, dass die Szenerie zwar akkurat, aber nachrangig gehandhabt wird.

<sup>15</sup> Dean/Knapp: *Handel's Operas* (wie Anm. 11), S. 23.

Tabelle 2: Bühnenbildtypen in Händels Opern 1720–1724

Bühnenbildtyp	Werk und Beschreibung
Landschaft	<i>Radamisto</i> : Landschaft mit Fluss und Höhle <i>Floridante</i> : Wald <i>Ottone</i> : Luogo delizioso mit Blick auf Tiber und Grotte <i>Ottone</i> : Hain mit Blick auf Tiber <i>Flavio</i> : Deliziosa <i>Giulio Cesare</i> : Ägyptische Landschaft mit Brücke über Nilarm <i>Rodelinda</i> : Zypressenhain mit Gräbern der Langobardenkönige <i>Rodelinda</i> : Luogo delizioso
Militärlager	<i>Radamisto</i> : Feld mit Zelten und Blick auf die Stadt <i>Floridante</i> : Landschaft nahe Persepolis mit persischem Heer <i>Ottone</i> : Zelte am Strand mit Schiffen <i>Giulio Cesare</i> : Bereich in Cäsars Heerlager mit Urne Pompeos auf angehäuften Trophäen
Hafen	<i>Giulio Cesare</i> : Hafen in der Nähe von Alexandria
Tempel	<i>Radamisto</i> : Tempio
Innenhof	<i>Radamisto</i> : Cortile im Palast Radamistos <i>Radamisto</i> : Cortile im Königspalast <i>Flavio</i> : Cortile im Haus des Lotario <i>Tamerlano</i> : Cortile im Serail, in dem Asteria und Bajazet unter Bewachung stehen
Garten	<i>Radamisto</i> : Teil des Gartens mit Blick auf den Königspalast <i>Flavio</i> : Garten am Haus des Ugone <i>Giulio Cesare</i> : Deliziosa mit künstlichem Parnass <i>Giulio Cesare</i> : Garten im Serail, der an das Tiergehege grenzt <i>Giulio Cesare</i> : Luogo di Delizie <i>Rodelinda</i> : Königlicher Garten
Saal	<i>Radamisto</i> : Sala Reale <i>Floridante</i> : Sala Regia <i>Floridante</i> : Sala Regia mit Thron <i>Ottone</i> : Sala Reggia <i>Flavio</i> : Für Hochzeit illuminiertes Saal <i>Flavio</i> : Regia (Thronsaal?) <i>Giulio Cesare</i> : Sala Regia <i>Rodelinda</i> : Sala <i>Tamerlano</i> : Sala con trono <i>Tamerlano</i> : Salone Imperiale mit Tamerlanos Tafel

Bühnenbildtyp	Werk und Beschreibung
Zimmer	<i>Flavio</i> : Stanza nobile im Königspalast <i>Giulio Cesare</i> : Zimmer im Serail
Appartement	<i>Floridante</i> : Appartamento Reale <i>Floridante</i> : Appartamento der Rossane <i>Ottone</i> : Appartamento <i>Giulio Cesare</i> : Appartamento der Cleopatra <i>Rodelinda</i> : Appartamenti der Rodelinda <i>Rodelinda</i> : Galerie im Appartement der Rodelinda <i>Tamerlano</i> : Appartaments für Bajazet und Asteria in Tamerlanos Palast
Kabinett	<i>Radamisto</i> : Stanza Reale con gabinetto <i>Giulio Cesare</i> : Gabinetto (der Cleopatra) <i>Tamerlano</i> : Tamerlanos Kabinett (mit Galerie)
Galerie	<i>Ottone</i> : Galerie mit Statuen <i>Rodelinda</i> : Galerie im Appartement der Rodelinda <i>Rodelinda</i> : Galerie <i>Tamerlano</i> : Galerie, angrenzend an Tamerlanos Kabinett
Atrium	<i>Ottone</i> : Atrio Regio mit Thron <i>Ottone</i> : Atrio Regio <i>Flavio</i> : Atrio Regio <i>Giulio Cesare</i> : Atrio im Palast der Ptolemäer <i>Tamerlano</i> : Atrio in Tamerlanos Palast
Gefängnis	<i>Floridante</i> : Prigione <i>Rodelinda</i> : Finsterer Kerker <i>Tamerlano</i> : Ort, wo Bajazet gefangen gehalten wird

Die Unterschiede dieser beiden ersten Phasen treten noch offener zu Tage, wenn man die Bühnenbildtypen vergleicht (vgl. Tabelle 2). Die Beobachtungen Lindgrens zu den beiden ersten Phasen finden sich dabei bestätigt: Entsprechend den von Magie und Zauberei bestimmten Stoffen der ersten Londoner Opern bis 1715 dominieren hier abwechslungsreiche Bühnenbilder; sie zeigen verzauberte Paläste, Zaubergärten, Gebirge oder Strände und bringen vielfältige Effekte zum Einsatz. Mit der Einrichtung der Royal Academy of Music im King's Theatre 1720 beginnt die zweite Phase, die sehr weitgehend von Innen- und Außenräumen höfischer Paläste dominiert wird. Demgegenüber tauchen Stadtveduten, Strände oder Feldlager nur selten auf, zauberhafte Szenerien fehlen vollständig; allenfalls der künstliche Parnass im ersten Bild des zweiten

Aktes von *Giulio Cesare in Egitto*, den Cleopatra für Giulio Cesare inszeniert, erinnert noch daran, allerdings ist das Erzeugen dieser Illusion handlungsimmanent und unterscheidet sich damit grundlegend von den früheren Opern, in denen magiebestimmte Phantasiewelten evoziert werden.

Damit scheinen die Bühnenbilder dieser zweiten Phase den Augen des Publikums deutlich weniger zu bieten, auch weil die Konzentration ohnehin auf das prominente Gesangspersonal gerichtet war. Trotzdem folgen sie bestimmten Regeln, die sich auch in der zeitgenössischen Theatertheorie erwähnt finden.<sup>16</sup> So wechseln sich in aller Regel Szenen in Außen- und Innenräumen miteinander ab, zumeist mit einem leichten Übergewicht bei den Außenräumen. Auch die Bühnentiefe variiert dabei, denn ein Zimmer oder Appartement erstreckt sich weniger weit in die Hinterbühne als ein Atrium oder ein Thronsaal. Diese Wechsel sind damit einer dramaturgischen Logik verpflichtet und sollen dem Publikum aufmerksamkeitsfördernde Abwechslung bieten. Sie eröffnen jedoch auch Spielräume für die Bühnentechnik, die ganz auf rasche Verwandlungen bei geöffnetem Vorhang ausgerichtet war, denn der Wechsel von seitlichen Kulissen und Prospekten im Hintergrund ließ sich innerhalb weniger Sekunden bewerkstelligen, während aufwändigere Aufbauten auf der Hinterbühne es erforderten, dass der Bühnenraum zuvor verkürzt wurde und hinter dem Prospekt bei laufender Bühnenaktion die entsprechenden Veränderungen vorgenommen werden konnte.

### Raumtypen und ihre Funktionen

So wichtig diese theaterpraktischen Aspekte sind, so erklären sie doch nicht, warum Händel die Szenerien in seinen Partituren vermerkte, denn anders als ein triumphaler Einzug oder eine Bühnenschlacht, zu denen eine Sinfonia erklang, hatte es keine unmittelbaren kompositorischen Folgen, ob eine Szene in einem Saal oder einem Kabinett spielt. Relevant ist die Verortung bestimmter Handlungselemente jedoch auf einer übergeordneten Ebene: Ob etwa eine Auseinandersetzung in einem frei zugänglichen oder einem mehr privaten Raum ausgetragen wird, macht einen großen Unterschied, den ein Komponist wie Händel, der seine Arien als Seelen- oder Charakterbilder gestaltete, berücksichtigen musste. Hier kommt die Frage nach den Funktionen dieser Räume ins Spiel, die für das Opernpublikum der Zeit Selbstverständlichkeiten darstellten. Wie

<sup>16</sup> Für einen Überblick vgl. Mercedes Viale-Ferrero: *Theater und Bühnenraum*, in: Lorenzo Bianconi / Giorgio Pestelli (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bd. 5: *Die Oper auf der Bühne*, Laaber 1991, S. 9–164.

zuvor bereits erwähnt, herrschte über die verschiedenen Raumtypen und ihre zeremonielle Bedeutung länderübergreifend weitgehende Übereinstimmung, lediglich die Bezeichnungen variierten. So konnten auch italienische Textvorlagen mit ihren Raumbezeichnungen problemlos in Wien, München oder eben auch London übernommen werden, denn wofür die jeweiligen Örtlichkeiten standen und was sich mit diesen Bereichen einer Schlossanlage verband, war im Wesentlichen Konsens und nicht erklärungsbedürftig.

Anhand anschaulicher Rekonstruktionen vermittelt Marina Beck im Rahmen ihrer funktions- und zeremoniellgeschichtlichen Untersuchung der Hofhaltung Kaiserin Maria Theresias eine Vorstellung von der Raumsituation in einem Schloss der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>17</sup> In Schloss Schönbrunn etwa sind die Repräsentationsappartements der Kaiserin und ihres Gemahls durch Raumfolgen mit Vorzimmern bzw. Antikammern, Audienzzimmer etc. sowie dem verbindenden Schlafzimmer gekennzeichnet. Im gegenüberliegenden Trakt finden sich die kleineren Appartements der Erzherzöge. Die zeremonielle Nutzung dieser Räume konnte fallweise stark variieren, jedoch kann an dieser Stelle darauf verzichtet werden, die Raumfunktionen im Einzelnen nachzuzeichnen, wie sie bei den verschiedenen Festanlässen umgesetzt wurden. Wichtiger erscheint dagegen die Betrachtung und Zuordnung der Raumtypen, die sich in den Bühnenbildbeschreibungen finden.

Die Bezeichnung ‚appartamento‘ korrespondiert mit den Repräsentationsappartements, also einer Raumfolge, die einer Person zugeordnet, aber für die anderen Angehörigen des Hofes (in Abhängigkeit von ihrer Position innerhalb der Hierarchie) zugänglich war. Bestimmte Bereiche von Schlossanlagen blieben dabei ungenutzt, um sie temporär Gästen als Appartements zuzuordnen. Am Rande der Appartements gab es Seitenbereiche und Korridore, die v. a. praktische Zwecke primär für die Dienerschaft erfüllten, aber auch eine Separierung von den repräsentativen Bereichen ermöglichten. Ein solcher Bereich ist zweifellos im dritten Bild des zweiten Akts von *Rodelinda* gemeint, das gemäß Libretto in einer „Galleria nell’Appartamento di Rodelinda“ verortet ist.

Teil des Appartements war das ‚Kabinett‘, ein kleiner Raum, der nur einem exklusiven Personenkreis vorbehalten war und auch als Rückzugsort dienen konnte. Dass einem Hofangehörigen ein Kabinett zugestanden wurde, bedeutete ein Privileg – in Schönbrunn um 1750 verfügte neben dem Kaiserpaar lediglich der Erzherzog Joseph als Thronfolger über einen solchen Raum. Auch die „Stanza reale con Gabinetto“ im dritten Bild des dritten Aktes von

<sup>17</sup> Vgl. auch zum Folgenden die schematische Darstellung der Raumfolgen in den Repräsentationsappartements in Schloss Schönbrunn. Beck: *Macht-Räume* (wie Anm. 7), S. 328–333 und passim.