

1759 HÄN
04554



Händel | Bayerische
Rinaldo | Staatsoper

Georg Friedrich Händel

Rinaldo

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Sir Peter Jonas

Georg Friedrich Händel

Rinaldo

Musikalische Leitung: Harry Bicket

Inszenierung: David Alden

Bühne: Paul Steinberg

Kostüme: Buki Shiff

Licht: Pat Collins

Münchner Erstaufführung am 10. Juli 2000
im Prinzregententheater

Georg Friedrich Händel

Rinaldo

Opera seria in drei Akten

Libretto von Giacomo Rossi
nach einem Szenarium von Aaron Hill

Uraufführung am 24. Februar 1711
im Queen's Theatre, London

Münchener Erstaufführung am 10. Juli 2000
im Prinzregententheater

Die Handlung

I. Akt

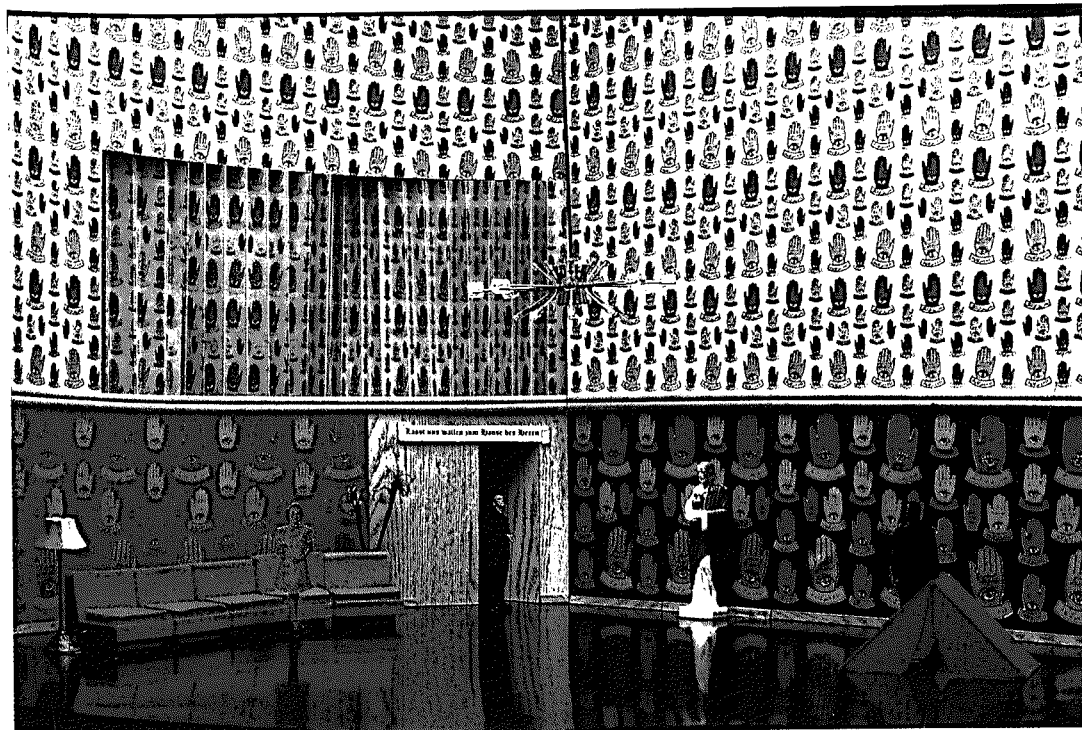
Goffredo, General der christlichen Armee, sein Bruder Eustazio und der Kreuzritter Rinaldo haben erfolgreich gekämpft: Die Eroberung Jerusalems steht unmittelbar bevor. Wenn die Christen, wie zu erwarten, siegen, will Goffredo seine Tochter Almirena mit Rinaldo, die sich beide schon lange lieben, verheiraten.

Argante, König von Jerusalem, bittet um Aufschub für die anstehende Schlacht. Goffredo gewährt eine dreitägige Waffenpause.

Armida, Königin von Damaskus und Argantes Geliebte, verfügt über magische Kräfte. Sie verspricht Argante, diese Waffenpause zu nutzen, um Rinaldo außer Gefecht zu setzen. Vor den Augen Rinaldos entführt sie dessen Geliebte Almirena. Rinaldos Waffengewalt kann gegen Armidas Zauber nichts ausrichten.

Eustazio verspricht sich Hilfe durch einen christlichen Magier. Rinaldo faßt Hoffnung.





II. Akt

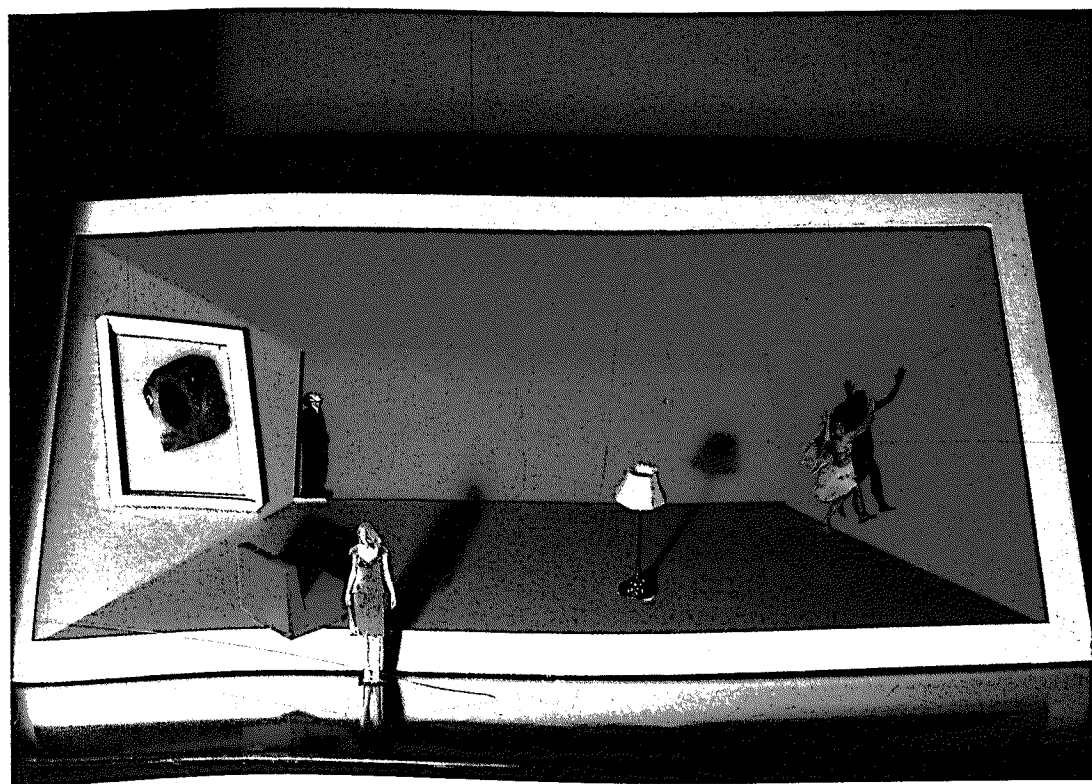
Rinaldo geht der Zauberin Armida in die Falle: Er wird von Sirenen, die ihm ein Wiedersehen mit Almirena versprechen, in einem Boot aufs offene Meer gelockt, noch bevor er den Rat des Magiers einholen kann.

In Armidas Zauberschloß beklagt Almirena ihr Schicksal. Argante verliebt sich in die Gefangene.

Rinaldo wird von Geistern zu Armida geführt. Von seiner Schönheit getroffen, verliebt sich Armida in ihn. Aber Rinaldo demütigt sie und weist sie zurück.

In Gestalt Almirenas nähert sich Armida nun Argante. Der glaubt, wirklich Almirena vor sich zu haben, und offenbart ihr seine Liebe. Daraufhin steigert sich Armidas Zorn ins Unermeßliche.





III. Akt

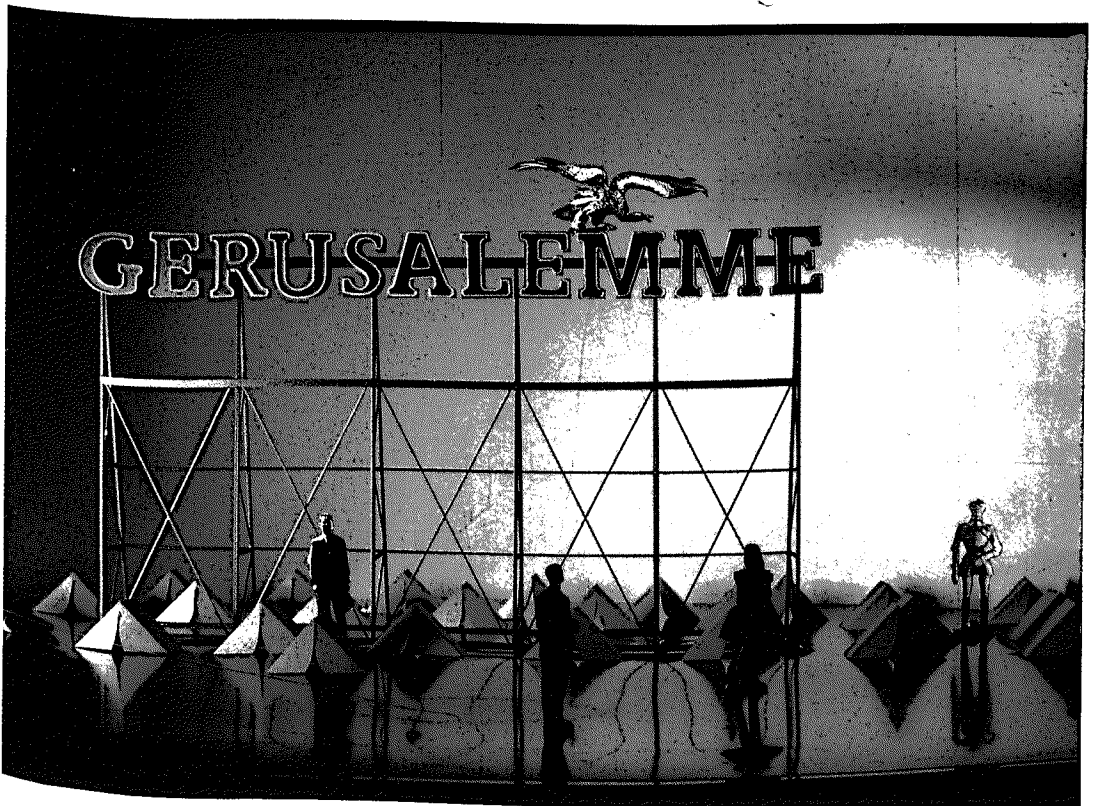
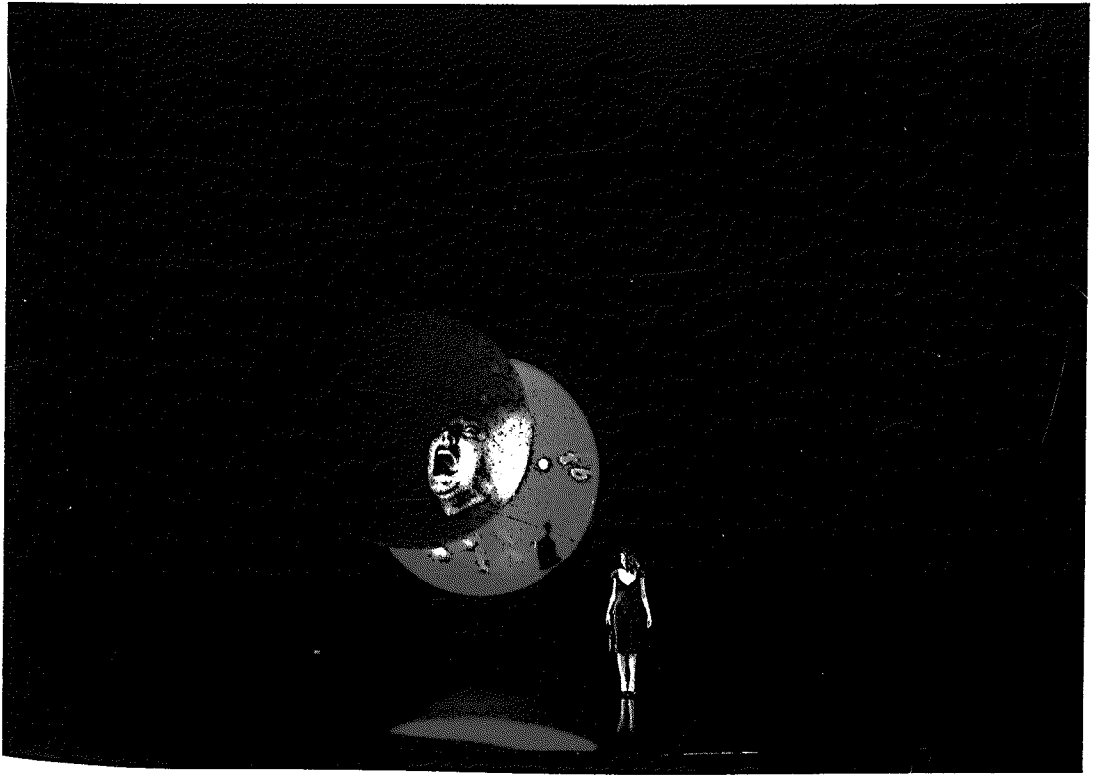
Goffredo und Eustazio beschließen, Almirena und Rinaldo mit Gewalt zu befreien. Aber auch sie sind machtlos gegen Armidas Zauberkraft. Erst als sie von dem christlichen Magier Zauberruten erhalten, gelingt es ihnen, bis zu Armidas Zauberschloß vorzudringen.

Armida will Almirena töten. Rinaldos Kraft versagt. Im letzten Moment bannen Goffredo und Eustazio mit den Zauberruten Armidas Magie und befreien die beiden Gefangenen.

Armida und Argante bedauern ihren Fehltritt. In der bevorstehenden Schlacht wollen sie wieder gemeinsam kämpfen. Der Übermacht der Kreuzritter sind sie jedoch nicht gewachsen.

Von Goffredos Heer besiegt, schwört Armida allem Zauber ab und nimmt den christlichen Glauben an. Almirena und Rinaldo können heiraten; Armida wird mit Argante den Thron von Damaskus teilen.





Glaubt nicht, es sei so ganz und gar phantastisch
Das hübsche Lied, das ich Euch freundlich biete!
Hört zu: es ist halb episch und halb drastisch,
Dazwischen blüht manch lyrisch zarte Blüte;
Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch,
Das Ganze aber kam aus dem Gemüte;
Es kämpfen Christ und Moslem, Nord und Süden,
Die Liebe kommt am End und macht den Frieden.

aus: Heinrich Heine, *Almansor*

Buki Shiff: Kostümfigurine zu *Rinaldo*;
siehe auch die nachfolgenden Figurinen
bis S. 121



RINALDO
RINALDO

ACT I / II / III



BUKI SHIP
2/00

David Alden. Vielseitiges Entertainment. Über Händels *Rinaldo*

Mit der Oper *Rinaldo* debütierte Händel 1711 in London. Man hatte damals schon mehrfach versucht, das Genre Oper in London zu etablieren, jedoch ohne wirklich durchschlagenden Erfolg. Deshalb wollte Händel für sein Debüt etwas Besonderes. Ich weiß nicht, warum die Londoner so lange brauchten, um sich mit Opern anzufreunden, aber ich meine zu wissen, warum *Rinaldo* so ein Erfolg wurde: Es war Verführung von allen Seiten; das Werk war als reines optisches Spektakel ohne tiefergehende Dramaturgie konzipiert. Vielleicht dachten Händel und der Impresario Aaron Hill, daß visueller Zauber den Leuten helfen würde, die Musik besser zu verstehen. Die Handlung diente lediglich als Vorwand für bunten Bühnenzauber; später würde Händel Geschichten wie die der Zauberin mit viel mehr Tiefgang bearbeiten, man vergleiche nur die Figur der Alcina in der gleichnamigen Oper mit *Rinaldo* Armida. Das *Rinaldo*-Libretto ist eine erschreckende Mischung der schlechtesten Klischees von Macht, Liebe, Ehre und so weiter, aber der Text war in seiner Funktion ja auch nur drittrangig. Musik und gute Sänger (für die Londoner war das Gastspiel eines Starkastraten etwas vollkommen Neues) und dazu ein buntes Spektakel auf der Bühne – darauf kam es an. Diese Kombination war das perfekte Rezept für einen Hit, wie man so sagt. Es war zwar sehr teuer, sollte sich aber lohnen.

Ein Vergleich mit den bombastischen Arena-Musical-Shows unserer Tage wäre Händel gegenüber jedoch unfair. Händel hätte niemals nur um des Erfolges willen komponiert, nur um ein paar Millionen zu verdienen. Das war ganz unmöglich für ihn. Er war immer bereit, sein Bestes zu geben und auch hinter den banalsten Geschichten noch tiefere Gefühle zu suchen. Wir versuchen in unserer *Rinaldo*-Inszenierung, all dem gerecht zu werden. Auch wir machen ein Spektakel, eine Art musical comedy aus dem Stoff, und zwar mit einer modernen Sicht auf die Tricks von damals. Aber bei all den komischen Gags, der großen Ironie und dem Humor in dieser Oper übersehen wir nicht die Ideen, die sich hinter manchen Szenen verbergen.

Die Geschichte mit den Kreuzzügen ist ein wunderbares Beispiel für Händels damals bereits ausgeprägte Fähigkeit, sogar den seichtesten Text vielfältig zu interpretieren; er konnte Ironie in etwas ganz Ernsthaftem finden und versteckte Kritik schreiben. Der große christliche Führer Goffredo (Gottfried von Bouillon), sein Bruder Eustazio und seine Tochter Almirena werden bei Händel zum unheiligen Trio, das ins Heilige Land kommt, um die Heiden zu bekehren oder zu töten. Ich denke, man muß das heute mit viel Ironie angehen. Man spürt diese Ironie schon in Händels Musik, zum Beispiel wenn Almirena, das schöne, reine Töchterchen Goffredos, ihre Arie »Combatti da forte« (Kämpfe tapfer) singt: Sie ist der Lockvogel, der *Rinaldo* in den Krieg schicken soll, und dazu noch der ausgelobte Siegespreis; und die Musik ist so patriotisch, voll von Blut und zugleich wie eine Vaudeville-Nummer – man kann nur





Der Regisseur David Alden bei einer Rinaldo-Probe (Foto: Claus Schunk)

noch lachen und Handels Sinn für Satire bewundern. Eine interessante Figur ist Eustazio, obwohl er für die Geschichte eigentlich überhaupt nicht gebraucht wird. Er ist nicht der große Glaubensmann wie sein Bruder; er ist quasi dessen Business Manager, der das Wort Gottes an die Heiden verkauft. Seine Texte sind noch primitiver und klischeehafter als die der anderen Personen: Sie sind wie schlechte TV-Werbespots für Treue und Religion.

Keine der beiden rivalisierenden Seiten in diesem Stück ist besser oder klüger als die andere. Das unheilige Christentrio legt so viel Wert auf Macht, Tapferkeit, Ehre und Sieg, daß die Liebe, zumindest vor der Schlacht, als etwas Verwerfliches deklariert wird. Daß Rinaldo seine Liebe zu Almirena wichtiger ist als der Krieg, wird ihm von Goffredo & Co. permanent zum Vorwurf gemacht; und selbst nach Almirenas geglückter Befreiung aus der Gefangenschaft Armidas wird Rinaldo als erstes ins Feld geschickt, damit er die Schmach, aus Liebe schwach geworden zu sein, mit dem Blut der Feinde abwasche. Und die Gegenseite? Argante, der König von Jerusalem, tritt mit einer heroischen Arie auf, mit der er furchtbar und mächtig wirkt. Aber schon wenige Minuten später wissen wir, daß er schwach



ist: Er hat keine Kraft, sich selbst zu retten, sondern braucht dazu die Hilfe der Zauberin Armida. Schlimmer noch: Er ist für diese Dame nur ein Spielzeug, ein Liebessklave.

Armida besitzt das Zeug, die große Siegerin zu sein: eine mächtige Zauberin, der fast alles möglich ist. Und trotzdem wird sie besiegt; dazu bedarf es lediglich des Zauberstabs eines christlichen Magiers. Allein daran sieht man, wie simpel konstruiert diese Story ist, fast wie ein Kindermärchen. Aber wie gesagt, hinter dieser einfachen Geschichte steckt mehr: nicht nur ein satirischer Blick auf Kreuzzug und Glauben, sondern auch auf die Liebe. *Rinaldo* ist eine Sex-Komödie (mit einem Hauch von Verkleidungskomödie, wenn Armida in Almirenas Gestalt, ohne es zu wollen, Argante hereinlegt). Für Händel ist die Zauberin immer ein Codewort für ein »sexy bad girl«, sie ist die Mae West des frühen 18. Jahrhunderts im Theater, eine Verführerin. In ihrem Reich ist den Männern alles erlaubt, sie können ihre Phantasien grenzenlos ausleben.

Daß Armida am Ende der Oper den christlichen Glauben annimmt, kann ich nicht ernst nehmen; das ist eine dieser typischen Barockopern-Lösungen, die in den letzten beiden Minuten ganz kurz im Rezitativ abgehandelt werden; es gibt nicht einmal eine Musik dazu. Diese Konvertierung ist ein politischer Schachzug Armidas, um nach der Niederlage gegen Goffredo ihre Freiheit zurückzuerhalten. Daß Argante an einen solchen Glaubenswechsel keinen Gedanken verschwendet, beweist einmal mehr, daß Armida eine viel klügere Politikerin ist als er; sie weiß: Diese Christen werden irgendwann wieder weggehen; danach kann sie so weitermachen wie zuvor.

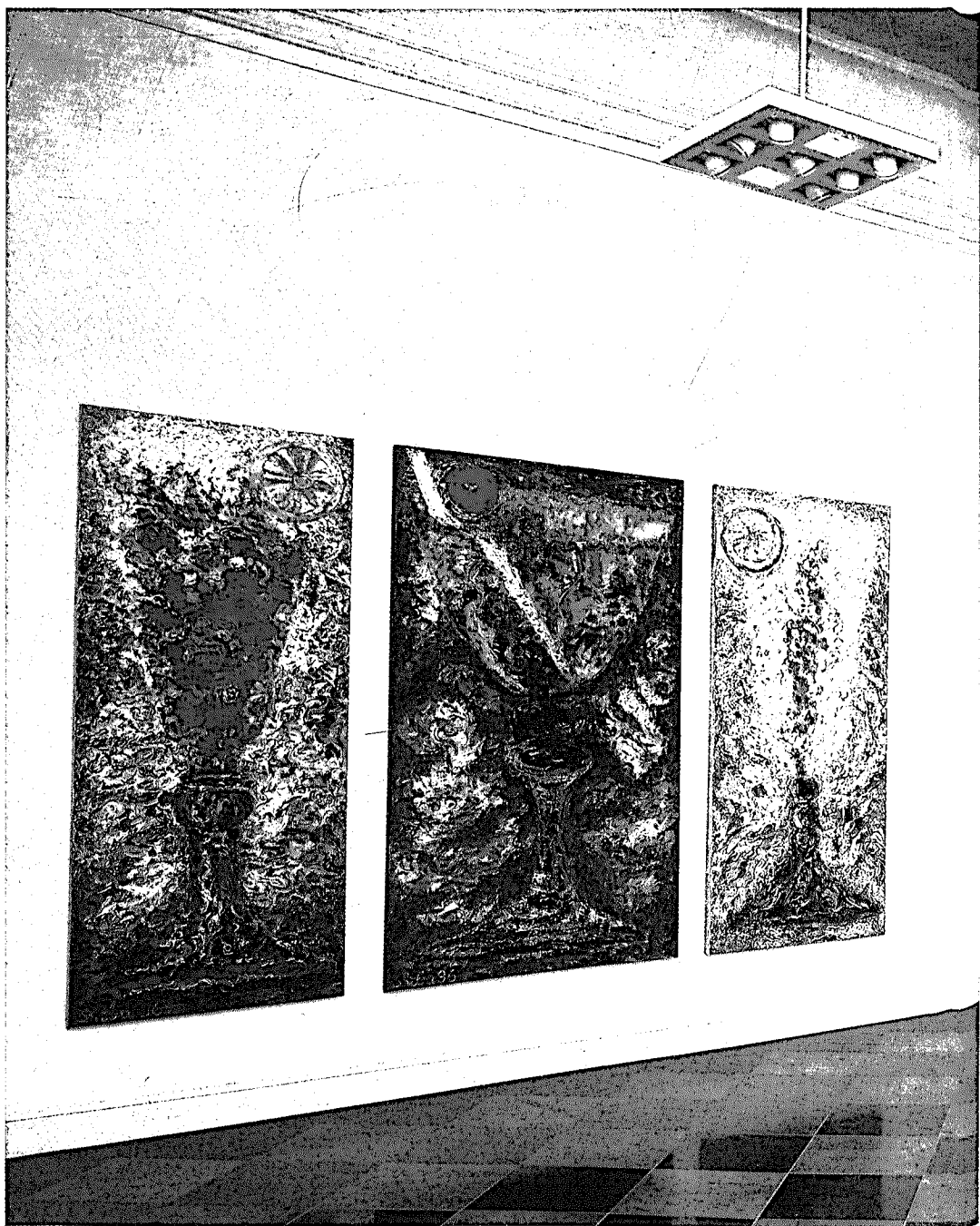
Rinaldo ist vielseitiges Entertainment mit viel Sex, Komödie und Leidenschaft. Die Titelfigur ist jedoch keine komische Figur. Rinaldo ist ein Gefühlsmensch, ein Held, Ritter und Kämpfer. Das Drama liegt in seiner Leidenschaft und Konfusion zwischen den beiden gegensätzlichen Damen Almirena und Armida. Leider haben die Librettisten Aaron Hill und Giacomo Rossi die Geschichte nicht so ernst genommen wie der Komponist. So hätte daraus auch etwas absolut Kindisches werden können. Aber dank Händel besitzt *Rinaldo* auch ein bißchen wirkliche Magie und irgendwo tief im Innern ein kleines Geheimnis. In gewisser Weise ist das genial.



RINALDO
A. G. S. L. S.
A. G. S. L. S.



BURKE SHIRT
2/00



Ansgar Skiba: Cocktails, 1996 (Foto: Olaf Bergmann)



Das Trinken lernt der Mensch zuerst,
Und später erst das Essen;
Drum soll er auch als guter Christ
Das Trinken nicht vergessen.

*

Lieber beschwipst und blank
als nüchtern und krank.

*

Ein nüchterner Mann, ein armer Mann,
Ein König, wer singen und trinken kann.

*

Es gibt kein Bier im Himmelreich,
drum trinke es auf Erden gleich.



Siegfried Höfling. Bekehrungen. Handels *Rinaldo* in vier Perspektiven

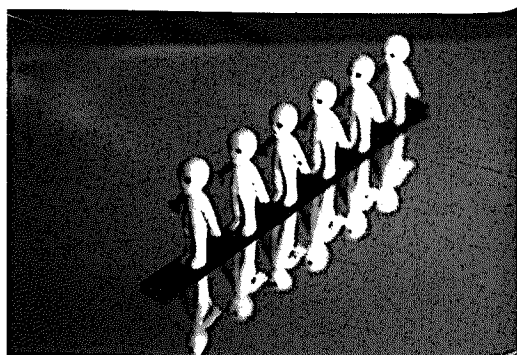
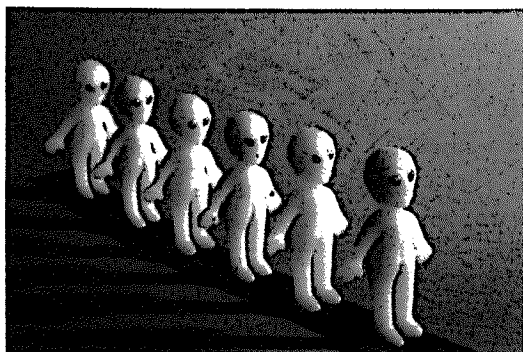
In Händels Oper *Rinaldo* wird die Befreiung der Heiligen Stadt Jerusalem und die Christianisierung der heidnischen Besatzungsmacht beschrieben. Die Bekehrung zum christlichen Glauben ist nicht auf die heidnischen Sarazenen mit ihren Oberhäuptern Argante und Armida beschränkt. Sie vollzieht sich auch in den Reihen der Kreuzritter, insbesondere bei dem Söldner Rinaldo. Die Erziehung zu christlichen Tugenden und Werten ist Voraussetzung für die Festigkeit im Glauben an den gerechten Krieg und die Standhaftigkeit gegenüber heidnischem Zauber. Diese Erziehung hat ihre Tücken. Eine differenzierte Betrachtung des Operntextes, zusammen mit der distanzierenden Musik und der erklärten Absicht Händels, *Rinaldo* als Spektakel aufzuführen, enthüllt die Geschichte als untauglichen Versuch, Menschen zum »richtigen« Weg zu bekehren. Das Libretto liest sich wie ein Handbuch primitiver psychologischer Bekehrungsstrategien.

Märchen 1: Bekehrung durch Belehrung

Vor nicht langer Zeit waren die Kreuzritter selbst noch Heiden. Die Germanen waren Imitatoren ihrer Götter. Jede Sippe besaß ihren eigenen Gott, und dieser wurde in Haltung, Kleidung und Bewegungsformen, Auswahl der Waffen usw. nachzuahmen versucht. Der jeweilige Gott war meist eng mit der Natur verbunden. Während die germanischen Götter den Menschen als gebende Götter erschienen, verlangte der christliche Gott ihnen etwas ab: eine bescheidene, demütige Haltung und den richtigen gottergebenen Weg. Die Menschen wurden darüber zu Personen, die Ermahnungen und Forderungen weitervermittelten. Freundschaft zum Beispiel drückte sich dadurch aus, daß man Ermahnungen aussprach und diese gehorsam entgegengenommen wurden.

Almirena, die Tochter des Heerführers Goffredo, ist das Musterbeispiel einer belehrenden Erziehung. Sie lebt in einer kindlich-naiven, autistisch anmutenden Welt. Was Vater Goff-

Paul Steinberg: Detailstudie zum Bühnenbild *Rinaldo* (Fotos: Christine Woidich)

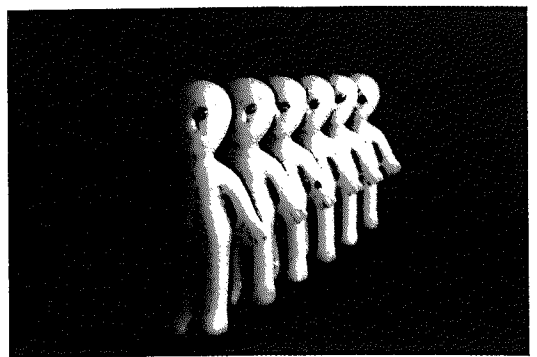
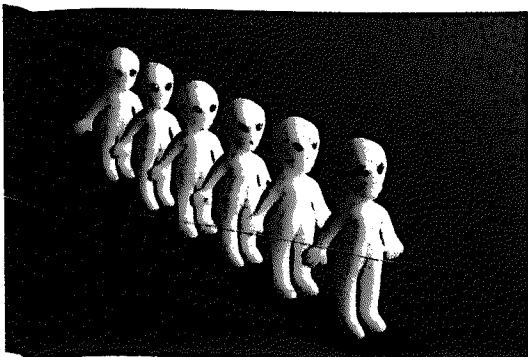


redo und Onkel Eustazio sagen oder anordnen, ist für sie Evangelium. Liebe bedeutet ihr etwas Keusches, Sexfreies, obwohl sie über erotische Attribute verfügt. Ergeben erfüllt sie die ihr von Goffredo zugewiesene Rolle als kindlich-erotischer Lockvogel für den großen Kämpfer und Helden Rinaldo. Sie bleibt auch noch Kind bei den eindeutigen sexuellen Annäherungen Argantes.

Die Kreuzritter wollen als Soldaten Macht und Einfluß durch Unterwerfung gewinnen. Während der Schlacht geht es ums Durchhalten und Überleben. Tod und Leid sind die Begleiter der Kreuzzüge, die im wesentlichen die Kolonialisierung fremder Gebiete zum Ziel hatten. Nun läßt sich kein Krieg legitimieren, geschweige denn ein Soldat zum Krieg motivieren, ohne ein vorgegebenes höherwertiges Ziel (Propaganda). Die Kreuzritter sind zu diesem Zweck in der Gewißheit des christlichen Glaubens und seiner Tugenden: Der Himmel schützt die bessere Sache.

Nun sind die Kreuzritter ängstlich und abergläubisch. Sonst könnte die Magie der Gegner nicht wirken. So benötigen sie einen Gegenzauber (Zauberruten im dritten Akt). Der christliche Glaube und dessen Tugendlehre scheinen bei ihnen noch nicht fest genug verankert. Symbole und magische Gegenstände tragen deshalb dazu bei, die Festigkeit im Glauben und den Glauben an die geforderten christlichen Tugenden zu erhöhen.

Armidas Zauberkraft speist sich aus der Furcht und dem Wankelmut der Kreuzritter, solange diese nicht glaubensfest sind. Die Wirksamkeit heidnischen Zaubers wird als Illusion der Ängstlichen entlarvt. Aber das dürfte für jedes Weltanschauungs- und Glaubenssystem gelten. Goffredo dagegen ist in seinem Glauben gefestigt und wie seine Tochter Almirena von der Gerechtigkeit dieses Krieges überzeugt. Er strebt mehr an als den Sieg über die Sarazenen und die Befreiung Jerusalems, nämlich ewigen Ruhm. Das klingt fast wie der Wunsch nach einem Märtyrertod. Eustazio wiederum weiß, daß das Vorhaben unsicher ist. Er zeigt sich weniger überzeugt als sein Bruder; aber mit der Festigkeit im Glauben und den daraus abgeleiteten Tugenden könnte man es nach seiner Überzeugung



schaffen: »Doch wenn ein Herz Tugend in sich vereint, ist ihm alleinige Stütze die Beharrlichkeit« (1. Akt, 2. Szene).

Rinaldo versteht man besonders schwer. Er orientiert sich an eigenen Standards, Überzeugungen und Gefühlen. Deshalb ist er nicht leicht verführbar oder durch Ermahnungen zu bekehren. Man ködert ihn mit seinen Gefühlen zu Almirena und definiert die Erfüllung seiner Liebe als Lohn nach getaner Arbeit um. Almirenas Liebesversprechen macht Rinaldo zum pflichterfüllenden Kämpfer für die Kreuzrittersache, die nicht seine eigene ist. Aber das allein reicht nicht. Rinaldo muß auch die christlichen Tugenden verinnerlichen. Goffredo klärt ihn auf: Liebe kann bei der Erfüllung der Gemeinschaftspflicht Krieg hinderlich sein. Erst die Arbeit, dann das Vergnügen, sagt deshalb der Schwiegervater in spe. Bevor du meine Tochter kriegst, mußt du für uns siegen. Daß menschliche Liebe (ideell und körperlich) gut für politische und wirtschaftliche Zwecke als Übermotivator genutzt werden kann, verwundert nicht. Gleichzeitig muß sie aber als zweitrangig definiert werden: Man muß sie zähmen, sie für die höheren gemeinschaftlichen Ziele nutzbar machen, sie sozialisieren. Liebe würde sich sonst mit ihrer Befriedigung begnügen, würde (zumindest am Anfang) keiner zusätzlichen Anstrengung oder Leistung für andere bedürfen. (Später würde man vielleicht aus Liebe viel für andere tun, bliebe aber für die Ziele und Zwecke der anderen nicht verführbar.)

Ein weltanschauliches oder gesellschaftliches Regelwerk muß eine Wertehierarchie entwickeln, um die Befriedigung *individueller* Bedürfnisse auf die Befriedigung *allgemeiner* Bedürfnisse

Parzelle, 1998. Aus einem Projekt der Klasse Heribert Sturm, Akademie der Bildenden Künste München (Foto: Carolina Wolf)



(oder die der Mächtigen, die ihre Bedürfnisse als die der Allgemeinheit verkaufen) umzulenken oder um individuelle Befriedigung zugunsten allgemeiner Interessen als nachrangig zu deklarieren. Die Oper *Rinaldo* ist voll von diesen Regeln und Rangordnungen. Sexualität und Liebe hat man von jeher in jedem gesellschaftlichen System in die zweite Reihe zu zwingen oder ihre Energie und Kraft auf sogenannte höhere Ziele zu lenken (sublimieren) versucht. Es erweist sich, heute mehr denn je, als ein Märchen, zu glauben, mit Hilfe von Belehrungen, Zählungen von Bedürfnissen und symbolischem Zauber Menschen dauerhaft für eine Sache, die nicht ihre eigene ist, gewinnen oder bekehren zu können. Der Leidensweg zu dieser Erkenntnis ist allerdings oft sehr lang.

Märchen 2: Bekehrung durch traumatische Erfahrung

Rinaldo erweist sich vorerst als immun gegenüber den christlichen Belehrungen und Bekehrungsversuchen. Er ist Individualist, frei und seinen starken Gefühlen verpflichtet. Dabei ist er Armida sehr ähnlich. Ihm muß etwas zustoßen, was sein innerstes Orientierungs- und Wertesystem erschüttert. Sein Vertrauen auf die eigenen Gefühle erweist sich gleichzeitig als seine Manipulationsstelle, die Goffredo, aber auch Armida nutzt.

Rinaldos anfänglicher Widerstand gegenüber der Tugendlehre wird erschüttert durch den Reinfall auf die zwei Sirenen. Sie locken ihn mit Dingen, die seinem Wertesystem entsprechen: Liebe und Bedürfnisbefriedigung sind höher zu bewerten als »der trügerische Glanz der Ehre« (2. Akt, 3. Szene, Arie der Sirenen). Gefühle bestimmen Rinaldos Lebens-Leitmotive. Wenn er liebt, leitet ihn folgerichtig die Liebe (auch im Kampf gegen die Sarazenen). Aber dieses Mal gerät er mit seinen Leitmotiven in Armidas Falle. Sein Orientierungssystem wird erschüttert, er erlebt dies als Schock. Woran er immer glaubte (seine Gefühle, sein eigenes Selbst), das hat ihn nun verraten.

Jetzt ist es für Goffredo einfach, Rinaldo zu überzeugen: »...und du, Rinaldo, befleckt durch deine weichliche Liebesleidenschaft, sollst dein Schwert reinigen mit dem Blut der Empörer.« Rinaldo pflichtet ihm bei: »Die Liebe, Ehre und Reue spornen mich an.« Damit scheint er zu den Grundsätzen der Kreuzritter bekehrt worden zu sein. Man beachte aber die Reihenfolge der Wertbegriffe, die ihn ab jetzt aktivieren: Liebe steht immer noch an erster Stelle; aber von nun an ist sie der Motor für Leistung, und der darauffolgende Lohn wird zu ihrer Erfüllung. In ihrer letzten Arie erinnert Almirena an die Tugenden Treue, Beständigkeit und Zufriedenheit und weist Rinaldo darauf hin, daß einmalige Pflichterfüllung nicht genügt. Auch in der Ehe mit Almirena müssen diese Prinzipien gelten, während die andere Frau (Armida) tabu bleibt. Ob Almirena ahnt, daß Rinaldo noch nicht vollständig gezähmt ist und daß Armida weiter auf ihre Chance warten wird? Eustazio bekräftigt: »Tugend und Tüchtigkeit ergeben am Ende schönes Glück, edlen Lohn für die erhabene Seele« (3. Akt, 4. Szene). Wer fremdgehen will, zerstört also das eheliche Glück und besitzt auch keine erhabene Seele.

Ein Märchen bleibt es: Die Erfahrung zeigt, daß Angst vor Liebesirrtümern, Fallen, schmerzhaften Enttäuschungen und gesellschaftlichen Sanktionen den Menschen meistens hindern, seinen Liebessehnsüchten nachzugehen, weniger hingegen die Einsicht in die Richtigkeit eines weltanschaulichen oder gesellschaftlichen Systems.

Märchen 3: Bekehrung durch Taufe

Ein weiteres Märchen in dieser Oper handelt von der christlichen Bekehrung Armidas und Argantes. Unterwerfung unter den siegreichen Glauben ohne Kenntnis der Glaubensinhalte ist keine Glaubensannahme (nach dem Motto: wer nie an mir gezweifelt hat, hat nie an mich geglaubt).

Im Anblick des Liebesglücks Rinaldos und Almirenas läßt sich Armida bekehren: »Jene erfreuen sich des Beistands eines höchst mächtigen Gottes.« Argante, verhaftet im heidnischen Schicksalsglauben, zögert und betont die These von der Unbeständigkeit des Glücks. Aber aus Liebe zum Leben und zu Armida läßt auch er sich dann überzeugen. Die Absicht Armidas ist jedoch – so steht zu vermuten –, in der Nähe Rinaldos zu bleiben, der der Kindfrau Almirena bald überdrüssig werden und sich nach einer ebenbürtigen, sexuell verführerischen Frau sehnen könnte. In anderen Vertonungen des Opernstoffes (Gluck, Haydn) verfolgt die in ihren Liebeswerbungen zurückgewiesene Armida Rinaldo nach Ende der Oper weiter. Auch Rinaldo fühlt sich in den Werken Glucks und Haydns zur Zauberin hingezogen; er ist hin- und hergerissen zwischen leidenschaftlicher Liebe zu ihr und seinem militärischen Auftrag.

Warum verliebt sich Armida in Rinaldo? Mit ihrer Zauberkraft und ihrer weiblichen Verführungskunst hat sie bisher alles bekommen, was sie wollte oder brauchte. Bei ihrem Liebhaber Argante hatte sie leichtes Spiel; bei Rinaldo scheitert sie. Armida, gewohnt, alles zu erreichen, macht das wütend und verrückt zugleich. Sie muß Rinaldo besitzen, sonst schwindet ihr Selbstwertgefühl. Alles, was sie nicht bekommt, wird deshalb überwertig.

Märchen 4: Bekehrung durch Relativierung

Die Inszenierung von David Alden entlarvt die Geschichte um die Befreiung Jerusalems als machtpolitische Aktion, bei der der christliche Glaube als Legitimationsideologie für den blutigen Kreuzzug mißbraucht wird. Die damalige Politik bestand aus einer Mischung von Missionierung und Eroberungspolitik.

Goffredo gibt sich als Oberhaupt, sein Bruder Eustazio als Marketingleiter und Geschäftsführer der Kreuzritter-Sekte zu erkennen. Deren Ziel ist die politische und wirtschaftliche Ausweitung des Einflusses und die Gewinnung neuer Anhängerschaft (Überzeugungsarbeit über den christlichen Weg des Lebens). Mit dem von den Christen adaptierten Glauben besitzt die Sekte einen ideologischen Unterbau, der auch die eigenen Reihen zusammenhält. Eustazio ist Prediger der Heilslehre. Er



RINALDO
Almirena
ACT I
Scene I



BULKY SHIRT
8/10



spart nicht mit Ermahnungen zur Einhaltung der Hausregeln, pädagogisiert, doziert und verkauft die umfangreiche Satzung mit dem Verhaltenskodex der Sekte, die er in seinem Koffer trägt.

Besonders ein geistig und emotional so unabhängiger Kämpfer wie Rinaldo muß erst überzeugt werden. Er kumpiert vor dem Hauptquartier der Kreuzritter und demonstriert seine Individualität. Man muß ihm schon etwas bieten. Auch Individualisten sind empfänglich für Sex. So dient die Tochter des Kreuzritteroberhaupts als Köder. Sie wird dafür eingesetzt, Rinaldo zum engagierten Kampfeinsatz zu überreden und für diesen vorzubereiten. Almirena verkörpert das antreibende Cheerleader-Modell (»Kämpfe tapfer«, 1. Akt, 1. Szene) auf der christlichen Seite; Armida auf der heidnischen Seite präsentiert das Verführerin-Modell. Der Zweck beider Modelle ist der gleiche: Manipulation leistungsfähiger Männer für die eigenen Zwecke. Der Unterschied besteht nur darin, daß Almirena fremdgesteuert vom Vater und Onkel eingesetzt wird, während Armida eigenbestimmt sich selbst einsetzt. Wo Ideologie allein nicht hilft, greift man zu erotischen Mitteln. Selbst ein so mächtiger König wie Argante (Auftritt 1. Akt, 3. Szene) ist in den manipulierenden Händen Armidas nur ein Sklave der Lust. Kein Wunder, daß er sich in die harmlose Almirena verliebt, die im Kontrast zu Armida steht. Bei ihr wäre er der Überlegene.

Kein Überzeugungssystem, keine weltanschauliche Theorie kommt ohne Symbolik und Magie aus. Eustazio setzt daher den kriegsentscheidenden Voodoo-Mann rechtzeitig in Szene. Dessen Zauber: Er weiß, daß man vom Zauber überzeugt sein muß. Ein kleiner Gegenstand, ein kleines Symbol manipuliert Tapferkeit, Mut, blinde Ergebenheit und Gehorsamkeit. Aber Glaubensüberzeugung versetzt nicht nur Berge. Ein Glaubenssystem kann auch beengen. So bleibt kaum noch Platz für eigenes Denken, Fühlen, Handeln oder eine eigene Entwicklung. Der beengende Albtraum macht sich zuerst bei Almirena breit, als das Schloß Armidas durch den Eintritt der Kreuzritter entzaubert wird und sich als kleiner, erdrückender Raum präsentiert.

Vergleicht man in der Inszenierung Aldens die Ausstattung und Möblierung des Hauptquartiers der Kreuzritter im ersten Akt mit dem heidnischen Palast Armidas, fällt sofort die Ähnlichkeit auf: Das Regelwerk, die Prinzipien heidnischer Ideologie unterscheiden sich nur unwesentlich von denen der Kreuzritter. Beide Ideologien besitzen die gleiche Funktionalität: einfache Menschen für die Zwecke machthungeriger Politiker, Könige, Zauberinnen, Fürsten, Wirtschaftsbosse zu benutzen. Im jeweiligen Ideologie- oder Glaubenssystem scheint die Welt unendlich groß, beinhaltet Götter und Dämonen. Verschwindet der Zauber, wenn man sich gegen ihn immunisiert, z.B. durch Gegenzauber, oder wenn man unbeeinflussbar ist wie der Einzelgänger Rinaldo (was im übrigen seine Attraktivität für beide Seiten ausmacht), dann schrumpft der Palast der Armida, die Bilder an der Wand mit der gefangenen Almirena oder dem versklavten König Argante wirken klein und drückend. Vom

Zauber der Ideologie beraubt, sieht die Welt wie ein Gefängnis aus.

Warum sind Menschen empfänglich für Magie und suggestive Überredungen? In der menschlichen Entwicklung gibt es eine natürliche Phase des magischen Denkens, die mit der Sprachentwicklung und dem Beginn bewußter Handlungen zusammenhängt. (Das Kind lernt das Wort Ball rufen, und wie von Geisterhand rollt ein Ball an. Es ruft Mama, und Mama erscheint aus dem Nichts. Später will man auf die selbe Weise ein Ereignis erzwingen.) Magisches Denken ist gekoppelt an die Sprachentwicklung und an Handlungen. Ein Kind drückt auf den Knopf einer Puppe, und die Puppe spricht oder erledigt wie durch ein Wunder eine Tätigkeit. Almirena besitzt eine derartige kleine »magische« Puppe. Diese Spielfigur wird in der Gefangenschaft der Scheinwelt Armidas zu Almirenas überdimensionalem Albtraum. Bei einem Mädchen, das bewußt vom Vater (Goffredo) und Onkel (Eustazio) kindlich und naiv gehalten wird, um sie ohne ihren Widerspruch als Lockvogel zum Anwerben des Helden Rinaldos einsetzen zu können, wundert es nicht, wenn sie unter dem Streß der Gefangenschaft und des sexuellen Werbens Argantes wieder in die Phase kindlich-magischen Denkens zurückfällt.

Die Sektenführer merken, daß der Glaube an die »neue« christliche Ideologie, die den Krieg gegen die Sarazenen legitimieren soll, in ihrer Gefolgschar noch nicht tief verankert ist. Diese spricht von Schicksal, Göttern, Dämonen, obwohl sie gelernt hat, daß es nur einen Gott gibt. Mit diesem Gott und mit tugendhaftem christlichen Verhalten läßt sich eigenverantwortlich das eigene Leben gestalten, ohne daß die Hölle und ihre Kreaturen gefährlich werden können. Aber magisches Denken konnte den Christen und Kreuzrittern nicht ausgetrieben werden. Um Argante und Armida zu besiegen, braucht man einen Gegenzauber, den in der Oper der christliche Magier bereitstellt. Daß Eustazio diesen Voodoo-Mann kennt, enthüllt die wahren Absichten: Eustazio geht es einzig um geschäftlichen Erfolg, die Glaubenslehre ist nur Mittel zum Zweck. Goffredo verkörpert den traditionellen Charakter, das alte idealistische Wertemodell. Eustazio, Argante und Armida gehören dagegen der modernen, eigennützigen »Fun-Generation« an, sie präsentieren das heute aktuelle Ego-Modell. Zwischen der traditionellen Lebensausrichtung nach Werten und Tugenden einerseits und dem Streben nach Eigennutz andererseits entsteht somit in der Inszenierung Aldens wie in unserer Zeit spürbar ein Vakuum. Wie dieses zu füllen wäre, bleibt die unbeantwortete Frage.

Die Finalszenen im dritten Akt demonstrieren den Irrsinn, mit dem aufgrund unterschiedlicher weltanschaulicher Systeme bis heute Kriege geführt werden. Es wird zum Wahnwitz, der selbst die innersten Bilder kindlicher Ängste reaktiviert, wenn Symbole beider Ideologien aufmarschieren und um die Vorherrschaft in der Seele des Menschen kämpfen.

Der Regisseur David Alden will mit seiner Inszenierung die Ernsthaftigkeit des Librettos relativieren, um deutlich zu





machen, daß jede Ideologie, jedes weltanschauliche System die Entwicklung menschlichen Fühlens, Denkens und Handelns beengen und sogar in eine Richtung manipulieren kann, bei der Menschen Leid zugefügt wird. Auf diese Weise entsteht eine neue, geschickt getarnte Ernsthaftigkeit, die durch die Stilmittel Humor, Verfremdung und Übertreibung aufgelockert wird. Damit entspricht Alden der Absicht Händels, der die Oper *Rinaldo* dem Londoner Publikum 1711 als Bühnenzauber, untermalt mit märchenhafter und teilweise ironisierend-distanzierender Musik, präsentierte. Eine Oper mit ernsthaftem Bekehrungshintergrund ließ sich damals wie heute ohne Distanzierung nicht als Bühnenfeuerwerk inszenieren.

RINALDO
EUSTAZIO



BUKI shift
12/00

Sei standhaft im Glauben,
sei fest in der Pflicht.
Und lockt die Versuchung,
so folge ihr nicht.

Spruch



Du mußt! Dies Wort sei Dir genug;
ein Zauberwort, das Dich im Flug
zur Tat emporrafft ohne Sinnen -
denn was Du mußt, mußt Du beginnen!

Hermann Kletke

Sei tapfer, wenn die Masten krachen,
daß Du nicht schreckversteinert stehst;
Du wirst die Wogen dienstbar machen,
sobald du klug das Steuer drehst.
Gern packt das Unglück Deine Schwächen -
o kämpfe, daß Du nicht erliegst;
und kannst Du auch den Sturm nicht brechen,
so brich nur selbst nicht, und Du siegst!

Otto Banck



Lieber Freund, ich warne Dich:
Schön ist Liebe zwar an sich,
doch das Banalste vom Banalen
ist ein Mann in Liebesqualen.

Spruch

Der Adel verpflichtet!
Die Pflichterfüllung adelt.

Fliegende Blätter



Legende Historie



Giovanni Battista Tiepolo: Rinaldo verläßt Armida, 1757



Werner Wunderlich. »Selbst auf dem Altar der Höllen / Will ich euch / Verdammte / fällen«. Von Renaut zu Rinaldo – eine Heldenkarriere

»Den blanken Degen
Verständig rühren
Und triumphiren
Ist angenehm;
Nur Liebe pflegen
Hemmt diß Verlangen
So Sieges-Prangen
Macht unbequem.«

Triumphgesang eines Oberbefehlshabers, der vom Feldherrenhügel aus beobachtet, wie sein Heerführer mit kühnem Flankenangriff die Feinde in die Flucht schlägt und deren König gefangen anschleppt: »So muss der Schnarcher hier in Ketten bleiben.« Die Stunde des Siegers, dem sein General zufrieden die richtige Einstellung zur Sache attestiert. Persönliche Affekte und private Leidenschaft haben Professionalität und Verantwortung nicht untergraben oder gar einen glücklichen Ausgang des militärischen Unternehmens verhindert. Das war offenbar nicht unbedingt zu erwarten gewesen. Als Tapferkeitsauszeichnung hatte der Armeechef die Hand seiner Tochter versprochen. Die Auserkorene allerdings war zwischendurch ein Opfer von Kidnapping geworden. Eine Zauberin, die aus Liebe zum feindlichen König auf diese Weise kriegsentscheidend eingreifen wollte, hatte sie durch die Lüfte entführt. Daran war eine höchst verzwickte Lage entstanden. Der als »Schnarcher« geschmähte König hatte sich nämlich in die Generalstochter verliebt, während ihre Entführerin den standhaften Bräutigam nach allen Regeln der Magie zu verführen suchte. Doch Gegenzauber, Sittsamkeit und Heldenmumm überwand schließlich alle Listen und Täuschungen. Ein dreifaches Happy End: Braut befreit, Sieg errungen und sogar Feind bekehrt. Triumph der Tugend: »Der blinde Trieb ist einer edlen Seelen hier nieden nur ein trüber Nebel. Derjenige / so durch denselbigen dringend / und sich über denselben erheben will / muß das niedrige Joch des Fleisches abwerffen.«

Die Szene spielt vor den Mauern Jerusalems. Wir schreiben das Jahr 1099, und die Heidenkapitale ist gerade für die Christenheit erobert worden. Gottfried von Bouillon, Anführer des Kreuzfahrerheeres, war es, der dem tapferen Tugendbold im Erfolgsfall seine Tochter Almirena in Aussicht gestellt hatte. Diese, ganz linientreue Parteigängerin christlicher Annexionspolitik, hatte ihren Künftigen denn auch gleich militant hoch motiviert: »Geh / kämpffe / streit' edel / daß edel die Brust // Dich liebe / dir widme stetswährende Lust«. Voller Erwartung, »daß ich mit der Schönen // Beliebten Allmirenen / Mich mit Vergnügen balde möge paaren«, war der Held derart aufgестаelt mit missionarischem Tatendurst in den Kampf um die Heilige Stadt und die hehre Braut gezogen: »Selbst auf dem Altar der Höllen / Will ich euch / Verdammte / fällen«. Als Sie-

ger kehrt er heim. Er, der Titelheld der Händel-Oper *Rinaldo*, den Barthold Feinds Hamburger Libretto aus dem Jahre 1715 unter seinem deutschen Namen Reinhold einführt und uns damit auf die Spur einer schon lange währenden literarischen Laufbahn dieses tüchtigen Ritters setzt.

Jener Reinhold ist einer der vier Söhne des Grafen Aymon aus der Garonne. Die Brüder kämpften jahrzehntelang als Empörer gegen Karl den Großen. Hoch zu Roß auf dem furchtbar starken Hengst Bayart, der sie alle vier auf einmal tragen konnte, und unterstützt von ihrem listigen Vetter Maugis. Reinholds französischer Name lautet Renaut oder Renard. Unter dem Titel *Renaut de Montauban* ist seine Geschichte in vielen Versionen und sogar Fortsetzungen bekannt geworden. Der sprechende Beiname ist vom lateinischen »albanus« für »anderswoher« abgeleitet; denn Renauts Burg, die er fern von seiner Heimat auf einem Felsen erbaute, wird Montauban, also Berg des Fremden genannt. Vorher hatte Renaut in den Ardennen, wo er heute noch als Volksheld verehrt wird, eine Art Guerillakampf gegen Karls Truppen geführt. Auch in der deutschen Literatur werden die Abenteuer des Quartetts als die Geschichten der *Haymonskinder* verbreitet. Überliefert ist der gesamte Erzählstoff seit dem Mittelalter gleich in mehreren Ländern, und entsprechend heißt seine Zentralfigur im Spanischen Reynaldos, im Niederländischen Renout oder im Italienischen eben Rinaldo.

Der gesamte Stoffkomplex geht zurück auf den Sagenkreis um Karl den Großen. Um 1100 entstanden daraus die Karlsepen. Diese zählen zu den *chansons de geste*, Heldenliedern des französischen Mittelalters, die von den *res gestae*, den Taten der Herrscher und Heiligen erzählen. In den Epen über Karl den Großen geht es um den Kampf gegen die Heiden, um die Konsolidierung des Reichs und immer wieder um das Verhältnis zwischen Karl und seinen Paladinen wie Roland, Olivier, Ogier oder Turpin. Eine Reihe sogenannter Empörerepen erzählt vom Kampf des Königs gegen Vasallen, die sich gegen königliche Rechtsverletzungen oder Willkürakte auflehnen, sich der Zentralgewalt zu entziehen suchen und dadurch die Einheit des Reichs gefährden.

Zu diesem Epenensemble gehört die Kerngeschichte von den vier Brüdern, die sich gegen Karl den Großen als ungerechten und willkürlichen Herrscher empören und sich ihm erst nach unzähligen Kämpfen unterwerfen. Renaut, der Älteste, Größte, Stärkste und deshalb ihr Anführer, muß zur Sühne für seine Auflehnung nach Konstantinopel und ins Heilige Land wallfahrten, wo er das Heilige Grab von den Heiden befreit. Eine Episode, die zum Handlungshintergrund von Händels Oper wird. Nach seiner Rückkehr verläßt Renaut Montauban. Als Büsser und Bettler sühnt er für begangenes Unrecht. In Köln verdingt er sich beim Bau des Domes als Handlanger. Wegen seiner Tüchtigkeit und seiner Bedürfnislosigkeit wird er von den anderen Bauleuten aus Neid erschlagen und in den Rhein geworfen. Die Fische tragen seinen Leichnam an die Oberfläche, und er wird als Heiliger beigesetzt. Sein Sarg gleitet



dann von selbst nach Dortmund, wo er in der Frauenkirche bestattet wird. Fortan wird er dort als Stadtpatron verehrt. Aus diesem Schlußteil entsteht die Reinholdlegende, deren lateinische und deutsche Texte eine eigene Überlieferungstradition ausbilden.

Im deutschen Sprachraum entstehen nach französischen und niederländischen Vorlagen Vers- und Prosaversionen. Gemeinsam ist vielen deutschen Fassungen, daß sie aus dem Erstgeborenen Reinhold den Jüngsten machen. Dadurch tritt die Bedeutung von Erbfolge, Rechtsansprüchen und Herrschaftsambitionen für den Kampf des Titelhelden in den Hintergrund. Nach 1450 wird am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg *Reinolt von Montelban* aus dem Niederländischen ins Deutsche übertragen, und in der Schweiz wird 1530 ein gereimtes Reinhold-Epos eines unbekannten Alemannen ebenfalls handschriftlich aufgezeichnet. Zuvor war 1493 in der Kölner Werkstatt von Johannes Koelhoff dem Jüngeren der erste Druck der vier *Heimschen Kynderen* entstanden. Eine reich illustrierte Prosaausgabe wird 1535 auf Veranlassung des kunstsinnigen und gelehrten Renaissancesfürsten Johann II., Pfalzgraf bei Rhein, von Hieronymus Rodler in der fürstlichen Residenz zu Simmern gedruckt. 1604 erscheint dann in Köln Paul van der Aelsts *Schöne und lustige History von den Vier Heymons Kindern*. Diese Ausgabe ist im 17. und 18. Jahrhundert mehrfach nachgedruckt worden. Aufgrund ihrer abenteuerlichen und sentimentalischen Züge ist dies die erfolgreichste, weil bis ins 20. Jahrhundert immer wieder neu erzählte Version der *Haymonskinder*.

Die ursprüngliche Geschichte von den vier Haymonskindern erzählt einen Sippen- und Vasallenkonflikt. Im Kern geht es um das richtige Machtverhältnis zwischen Herrscher und Vasallen. Damit reagiert der literarische Stoff auf reale Konflikte zwischen französischem Königtum und Fürstengeschlechtern. Der Adel suchte in der Zeit der kapetingischen Monarchie sein Verhältnis zur geschwächten französischen Krone neu zu bestimmen. Philipp II. August hatte sich um 1200 machtpolitisch gegen die Vasallen durchgesetzt, der Zentralgewalt gegenüber den Partikulärmächten Geltung verschafft und damit die alte Ordnung der feudalen Gesellschaft zerbrochen. Die zeitgenössische Dichtung greift dieses Thema mit dem Schicksal Renauts und einer Karlsgestalt auf, die Willkürakte begeht, Versöhnungsangebote ausschlägt und Friedenswillen ignoriert. Im Konflikt zwischen Sippensolidarität und Vasallenloyalität obsiegt zwar letztlich die Bindung an den unbestrittenen königlichen Lehnsherrn, aber Renaut bleibt diesem gegenüber der moralisch Überlegene. Die Geschichte von Renaut de Montauban ist letztlich eine Art epischer Kompensation realpolitischer Machtverluste des Adels und konnte deshalb aktuell bleiben. Im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit haben dann freilich die episch ausgesponnenen ritterlichen Kämpfe, die Streiche und Zauberstücke von Renauts Vetter Maugis, die rührseligen Liebesaffären diverser Sippenangehöriger sowie die fromme Märtyrergeschichte die ursprüngliche politische und soziale Intention der Epen verdrängt.





Buchstäblich eine Renaissance erlebt der Stoff im 15./16. Jahrhundert in Frankreich in mehreren Neuauflagen und Neuerzählungen. Diese entwerfen geradezu eine dynastische Heldengenealogie, die bis zum Großvater Renauds reicht. Den historischen Bezugsrahmen für diese Erzählungen liefern die französischen Kriege in Italien und vor allem auch das Vordringen der Türken in Osteuropa. In jenen Fortsetzungen, die die Haymonssippe zu Eroberern und Herrschern muselmanischer Reiche macht, spiegeln sich das Empfinden über die Schmach der Eroberung Konstantinopels 1453 durch das Osmanische Reich und die allgemeine Türkenangst in Europa. Vor allem aber glorifizieren und idealisieren diese Romane in ihrer erfindungsreichen Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der Haymonsgeschichte ein glänzendes französisches Rittertum in der Zeit der spektakulären Eroberungszüge der französischen Könige Karl VIII., Ludwig XII. und vor allem Franz I.

Innocenzo Tacconi: Rinaldo und Armida, um 1620

Seit Anfang des 14. Jahrhunderts waren französische *chansons de geste* auch im italienischen Sprachraum als *reali di Francia* verbreitet. Besonders die volkstümlichen *cantari* über Karlspaladine wie den Dänen Uggeri, Oliviere und allen voran Orlando werden populär. In Werken wie Luigi Pulcis *Morgante maggiore* (1482/83), Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* (1483/1495), Ludovico Ariosts Fortführung von Boiardos unvollendeten Gesängen des *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532), Cassio da Narnis *La morte del Danese* (1521) oder



Marco Cavallos *Rinaldo furioso* (1526) werden aber auch »le storie di Rinaldo« aufgegriffen. Rinaldo ist stets in eine Handlung integriert, die zahlreiche Liebesabenteuer und Kämpfe, heidnischen Zauber sowie Dämonen und Monster in einer bunten Mischung bieten. Derbe Sprache und schwankhafter Ton wechseln mit pathetischer Rede und religiöser Inbrunst. Noch stärker als die französische Wiederaufnahme der Karlsepiek stellen diese italienischen Epen die Taten der Paladine im Lichte eines neuen höfischen Renaissanceideals dar. Sie thematisieren emphatische Liebesgefühle verbunden mit höfischer und ritterlicher Gesinnung, Hofleben, Heroismus, Galanterie, phantastische Abenteuer und glaubensstarke christliche Protagonisten, die kaum noch etwas mit den feudalen Empörern der französischen Heldenepen oder der deutschen Haymonskin-dertradition gemein haben.

Seit dem 14. Jahrhundert entstehen auch Prosa- und Verswerke über Rinaldo und seine Nachfahren. 1474 kommt der anonyme Prosadruck *Innamoramento di Rinaldo da Monte-Albano* heraus. 1528 erscheint in Venedig als Übersetzung des spanischen Reynaldos-Romans *Trabesonda* Francesco Trombas phantastisch-mythologische *Trabisonda Historiata*. Hier kämpfen Rinaldo, seine Brüder und Maugis siegreich gegen die heidnischen Götter Amor, Merkur und Venus, ehe es Rinaldo zum Kaiser von Trabezunt bringt. Auch Rinaldos Bruder Riccardo und die Nachkommen Rinaldos werden zu Titelhelden und Protagonisten eigener Epen gemacht. In diesen und anderen Fortsetzungen spiegelt sich der aktuelle Kampf Venedigs mit dem Osmanischen Reich um die Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer.

Am berühmtesten aber werden Torquato Tassos epische Gedichte *Rinaldo* und vor allem *La Gerusalemme liberata*. Beeinflusst von Vergils *Aeneis* besingt Tasso 1562 als Achtzehnjähriger im *Rinaldo* in zwölf Gesängen die Jünglingsjahre des Haymonssonnes, der aus Liebe zu Clarice große Heldentaten vollbringt. Wie schon die französischen Prosaromane auf die seinerzeit akuten Italienfeldzüge reagierten, so erneuert und glorifiziert nunmehr Tasso in Rinaldos Heldentaten den Kreuzzuggedanken angesichts der immer weiter nach Westen vordringenden Türken. Die Entstehungszeit von *La Gerusalemme liberata* umfaßt vier Jahrzehnte. Nach mehreren Überarbeitungen veröffentlicht Tasso das poema epico 1593 unter dem Titel *La Gerusalemme conquistata*. Der historische Stoff ist wiederum von brennender Aktualität, da die Türken nach ihrer Niederlage in der Seeschlacht von Lepanto 1571 erneut nach Westen vordringen. Die Befreiung des Heiligen Grabes war für Tasso deshalb keine bloße romanhafte Fiktion, sondern ein ernsthaftes Anliegen, mit dem er seine Leser für den zeitgenössischen Kampf gegen die Heiden begeistern wollte. Die Rückeroberung Jerusalems ist im Epos mit einer Fülle anderer Ereignisse zu einer vielschichtigen Handlung verwoben. In ihrem Verlauf wandelt sich Rinaldo vom ungestümen Draufgänger zum idealen Kreuzritter. Nachdem er sich Luzifers Macht entzogen und sich aus den wollüstigen Fängen der verführerisch-schönen Magierin Armida befreit hat, vergibt er ihr alle Ränke, bekehrt



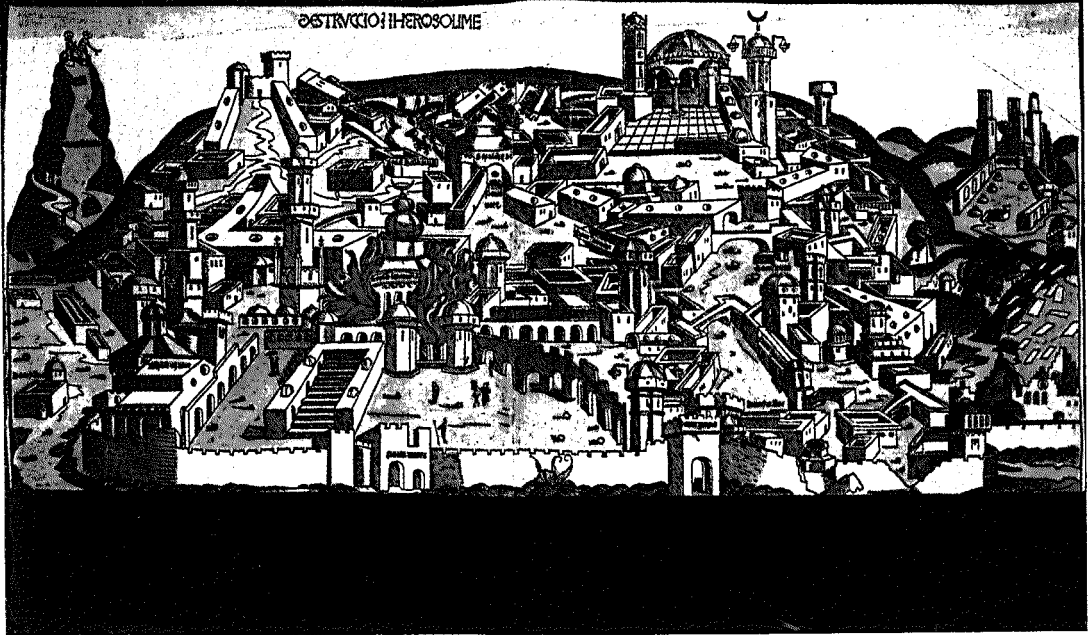
sie und und verspricht ihr großherzige Unterstützung. Rinaldo steht hier ganz und gar im Dienste des Christentums. Demütig und gottesfürchtig erfüllt er als christlicher Ritter für den Heerführer Goffredo und die Getreuen tapfer seine fromme Pflicht.

Seit Tassos Tagen avancierten der einst starrköpfige Draufgänger aus Frankreichs Südwesten und das ehemals fromme Rauhbein von Köln als Rinaldo zusammen mit anderen Verwandten zu den italienischen Lieblingshelden. 1595 werden in Venedig Giovanni Pietro Civeris *canti* über Rinaldos jüngsten Bruder, *Ricciardetto innamorato*, veröffentlicht. Unmittelbar auf Lope de Vega gehen drei Komödien zurück: Luca Raimondis *L'Honorata Povertà di Rinaldo* (1679), das gleichnamige Schauspiel von Giacinto Andrea Cicognini (1704) und schließlich Carlo Goldonis *Il Rinaldo di Mont'Albano* (1736). Auf Civeri fußt Niccolò Forteguerris heroisch-phantastisches Epos *Il Ricciardetto*, das 1738 unter dem gräzisierten Autorennamen Carteromaco erschien und Rinaldos jüngstem Bruder gewidmet war.

So zählten Erzählstoff und Titelheld im Barock längst zu jenen pseudo-mittelalterlichen Gestalten, die eine mythologiefreudige Epoche den dramatischen Bedürfnissen nach heroischem Pathos in üppiger Dekoration anverwandelte. Als Liebes- und Zauberspektakel hatte 1686 Philippe Quinaults Libretto nach Tassos *Gerusalemme* die Romanze zwischen der Titelheldin und Renaud im Libretto für Jean-Baptiste Lullys Oper *Armide* entfaltet. Quinaults Textbuch wurde später 1777, mehr als sechzig Jahre nach Händels Tasso-Vertonung, ein zweites Mal von Gluck in Töne gesetzt, mit völlig anderen Akzenten. Lully hatte die Handlung auf den Kampf der christlichen Ritter mit der heidnischen Zauberin konzentriert. Gluck dagegen verdichtete allein mit musikalischen Mitteln das Desaster einer hasenden und zugleich liebenden Frau als psychologisches Drama in der Gestaltung der Titelheldin. Zu den Komponisten der mehr als dreißig *Armide*-Opern zählen Pasquale Anfossi, Tommaso Tretta, Luigi Cherubini, Vincenzo Manfredini, Niccolò Jommelli, Giuseppe Gazzaniga, Johann Gottlieb Naumann, Joseph Haydn, Antonio Salieri und Gioachino Rossini.

Während seines ersten London-Aufenthalts 1710/11 wollte sich Händel nach Karrierechancen als Opernkomponist umsehen. Aaron Hills Angebot, für das 1705 errichtete Haymarket Theatre, als The Queen's Theatre die größte und am prunkvollsten ausgestattete Londoner Bühne, eine Oper zu komponieren, kam ihm deshalb sehr gelegen. Hill, einer der ersten Autoren des bürgerlichen sentimentalischen Dramas, verfolgte dabei nicht nur kommerzielle, sondern auch theaterpolitische Interessen. Das englische Musiktheater war von Singstücken beherrscht, die Schauspiele mit Musik verbanden. Hill unterstützte Versuche, die italienische Oper in London heimisch zu machen, und er wollte die Gegner dieser Bühnengattung mit Hilfe von Händels *Rinaldo* gewinnen. Zum einen konnte der Stoff die Forderungen nach Genauigkeit im historischen Kolorit, besonders für die Kostüme, erfüllen; zum zweiten ließen sich mit Tassos Helden im Geist der Zeit christliche Moral und Vernunftethos





Die Zerstörung Jerusalems. Der kolorierte Holzschnitt zeigt eine frühe Stadtansicht von Jerusalem und einen Brand in der Stadt während eines Angriffs durch die Kreuzfahrer.

demonstrieren; zum dritten waren die Rollen besonders für ein »natural acting« – ein bewußtes und kontrolliertes stimmliches wie körpersprachliches Ausdrücken von Leidenschaften – geeignet; schließlich trug Händels Komposition mit mannigfaltigen affektgeladenen Bravourarien und mit der variationsreichen, opulenten Klangfülle dem Publikumsgeschmack Rechnung. Hill entwarf auf der Grundlage von Tassos Epos ein Szenarium, aus dem 1710 Giacomo Rossi das Libretto für Händels *Rinaldo* als *Dramma per musica* schuf.

Erfolg und Rezeption der Opern Händels gingen kaum über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus, und infolgedessen war auch die Opernkarriere Rinaldos alsbald zu Ende. Aber die Geschichte von Reinold und seinen Brüdern als Empörer, Outlaws, edle Räuber und unschuldig Verfolgte ist – bis tief ins 19. Jahrhundert hinein – in mehreren europäischen Nationalliteraturen sowohl in der volkstümlichen Überlieferung als auch in literarischen Neugestaltungen existent geblieben. In Frankreich überleben Figur und Geschichte Renauts von Montauban vor allem durch die populären Ausgaben der *Bibliothèque bleue*.

Auch in Italien bleibt die volkstümliche Überlieferungstradition des Stoffes lebendig. Vor allem als Räuberromanze wird die Geschichte in Erzählungen, Puppenspielen und Liedern durch die Straßensänger bis ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet: »Auf der Riva Schiavone zu Venedig sieht man alle Tage, ungefähr wenn Feierabend gemacht wird, gegen Ave Maria, und



Sonntags etwas früher, den Raccontatore seine Zuhörer um sich sammeln. In einem etwas entfernten Kreise stehn sie um ihn her, drei, vier Personen hinter einander, Männer, Weiber und Kinder, ihn zu vernehmen. Wir hörten ihn die Fabel von den Haimonskindern und darauf die Geschichten Carls XII, nach den Tagen in Abschnitte vertheilt, vortragen...« So erinnert sich der deutsche Historiker Leopold von Ranke an die italienischen Bänkelsänger und ihre Lieder. In Neapel etwa trugen die Straßenerzähler, die ciceroni, die *reali di Francia* vor. Diese Rhapsoden nannte man bezeichnenderweise Rinaldi, weil in ihren Moritaten Rinaldo di Montalbano oft die Hauptrolle spielte.

In Deutschland verdanken Reinhold und seine Brüder ihre Popularität in erster Linie romantischen Wiederentdeckungen wie Friedrich Schlegels Romanze *Sankt Reinold* und natürlich vor allem Ludwig Tiecks *Geschichte von den Heymons Kindern*, erschienen 1797 in *Peter Lebrechts Volksmärchen*. In den alten Stoffen der Billigdrucke von Kolportagehändlern, an die sich auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* erinnert, glaubte Tieck eine poetische Qualität zu finden, die Konflikte und Gefühle »wahr« darstelle. Er sieht in der Geschichte der aufmüpfigen Brüder vor allem einen Märchenstoff, dessen Sentimentalitäten er in ironischer Übertreibung in »altfränkischen Bildern« neu erzählt. Seine Titelfiguren sind naive, eß- und trinkfreudige Kraftmeier, die völlig furchtlos und unbeeindruckt – wie Märchenhelden eben – burleske und zauberische Abenteuer erleben.

Als harmlose Zauberposse und triviales Wiener Volksstück kommt die Bearbeitung von Ferdinand Raimunds Schwiegervater Joseph Alois Gleich daher. Das Stück *Die vier Haimonskinder*, »ein komisches Volksmärchen mit Gesang in vier Aufzügen«, ist 1809 zur Musik des Prager Komponisten Vinzenz Tucek im Wiener Theater in der Josefstadt aufgeführt worden. Der Schlußgesang wirft ein bezeichnendes Licht auf das romantisch verklärte und patriotisch aktualisierte Treueideal, von dem das Stück kündigt: »Treue nur soll stets uns leiten / Treue gegen Fürst und Thron / Und selbst für die spätesten Zeiten / Bleibt ein Denkmahl unser Lohn.«

Holpriges Reimgeklappere, weitschweifiges Erzählen und biedermeierliches Moralisieren sind die Kennzeichen des Verses *Die Haimons-Kinder*, das Ludwig Bechstein 1830 veröffentlichte. Typisch für die biedermeierliche Bearbeitungstendenz ist der pseudo-romantische Schluß: Nach glücklich bestandnem Kampfe seines Sohnes verschwindet Reinold in Waldeseinsamkeit. Daneben gibt es im 19. Jahrhundert noch eine Reihe von Bearbeitungen, die der Kölner Ausgabe von 1604 folgen und sich um eine Texterneuerung nach den romantischen Vorstellungen vom sogenannten deutschen Volksbuch bemühen. Gustav Schwab hat 1835 und 1836 ein »Buch der schönsten Geschichten und Sagen für alt und jung wiedererzählt«. Im zweiten Band ist auch eine Version der *Heimonskinder* in behaglichem Erzählton enthalten. Gotthard Oswald Marbachs Sammlung der *Volksbücher* enthält in der





François-André Vincent: Rinaldo weist Armida zurück, 1787

neunten und zehnten Lieferung die *Geschichte von den vier Heymonskindern* mit einfachen Holzschnitten. Karl Simrocks dreizehnbändige Ausgabe *Die deutschen Volksbücher*, die zwischen 1845 und 1867 erschienen ist, enthält im zweiten Band die *Heimonskinder*. Vor allem auf diese Bearbeitungen gehen jene Versionen des Jugendbuchsektors zurück, die man gelegentlich heute noch findet.

87

Die Frau bedient sich jeder Kunst, um neue
Verliebte noch in ihrem Netz zu fangen.
Nicht allen zeigt sie stets dasselbe Antlitz.
Sie wechselt nach Bedarf Gesicht und Haltung,
Hält ihre Blicke schamhaft bald verborgen
Und läßt sie bald begehrlieh-lüstern schweifen,
Peitscht diese auf und hält am Zügel jene,
Wie sie die Liebe rasch sieht oder langsam.

88

Bemerkt sie, daß sich ein Gemüt der Liebe
Entzieht und die Gedanken Argwohn zügelt,
So lächelt sie ihm gütig zu und schweben
Um ihn die Augen hell und unbefangen.
So spornt sie ängstliche und träge Wünsche
Und gibt der Hoffnung, die noch zweifelt, Stärke.
Sie setzt in Brand der Leidenschaft Gelüste
Und weiß das Eis, das Furcht erzeugt, zu schmelzen.

89

Bei andern, die die Grenze kühn verletzen,
Geführt von einem kecken, blinden Führer,
Spart sie mit lieben Worten, schönen Blicken
Und flößt Verzagen ein und Ehrerbietung.
Doch aus dem Unmut, der die Stirn umlagert,
Bricht immer noch ein Schimmer des Erbarmens,
So, daß man fürchtet, aber nicht verzweifelt
Und von der Stolzern nur noch mehr gebannt ist.

90

Sie hält sich hin und wieder auch beiseite
Und legt in Antlitz und Gebärde Trauer
Und läßt das Weh bis zu den Augen dringen,
Um dann die Klage wieder zu ersticken.
Mit solchen Künsten regt sie ungezählte
Harmlose Seelen auf, mit ihr zu weinen,
Und stählt in Mitleidsglut die Liebespfeile,
Das Herz mit solcher Waffen Macht zu treffen.

91

Dann scheint sie trübem Sinnen auszuweichen
Und neue Hoffnung in ihr aufzuwachen.
Sie tritt zu den Verliebten, spricht mit ihnen
Und schmückt und kleidet ihre Stirn mit Freude
Und läßt den hellen Blick, das Himmelslächeln
Wie eine Doppelsonne niederfunkeln
Auf ihres Kummers dichte, dunkle Wolken,
Die sie zuvor im Herzen angesammelt.

92

Doch da die Sinne sie mit Doppelstüße
Berauscht, mit süßen Worten, süßem Lächeln,
Löst aus den Leibern gleichsam sie die Seelen,
Die so gewalt'ger Wonne ungewohnten.
Grausamer Amor! Wehe! Der du Wermut
Und Honig austeilst und mit beiden tötest!
Zu allen Zeiten gleichermaßen tödlich
Sind deine Übel und die Arzneien.

93

Mit solchen Gegensätzen, Eis und Feuer,
Mit Lachen und mit Weinen, Furcht und Hoffnung
Hält die betrügerische Frau sie alle
Im Zweifelstand und treibt ihr Spiel mit ihnen.
Wenn einer wagt, mit bebend-leiser Stimme
Die Qual zu zeigen, tut sie so, als sehe
Sie seine Seele nicht in seinen Worten,
Und stellt sich in der Liebe unerfahren.

94

Sie senkt dann wohl auch schamhaft ihre Augen
Und färbt und ziert mit Ehrbarkeit sich also,
Daß unter Rosen, die auf ihrem schönen
Gesicht erblühen, der frische Reif verschwindet,
Wie wir in frühen kühlen Morgenstunden
Des ersten Aufgangs die Aurora sehen.
Und, mit der Sittsamkeit vermengt, verschmolzen
Mit ihr, erscheint zugleich des Unmuts Röre.

95

Doch wenn sie an Gebärden spürt, daß einer
Sein brennendes Verlangen zeigen möchte,
So weicht sie bald, bald bietet und entzieht sie
Zugleich die Möglichkeit, sich auszusprechen,
Und irrt ihn so den ganzen Tag und raubt ihm,
Dem Müden und Betrogenen, die Hoffnung.
Er bleibt zurück, dem Jäger gleich, der abends
Die Spuren des verfolgten Wilds verloren.

96

Mit solchen Künsten wußte sie verstohlen
Wohl abertausend Herzen zu entwenden.
Nein, Waffen waren es, die sie bezwangen
Und mit Gewalt zu Sklaven Amors machten.
Wen wundert noch, daß Herkules und Theseus,
Achill, der grimme, Amors Beute wurden,
Wenn jene, die das Schwert für Jesus schwingen,
Der Arge selbst verstrickt in seine Schlingen?

aus: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Vierter Gesang





Bette Davis in dem Film *The Little Foxes*, 1941

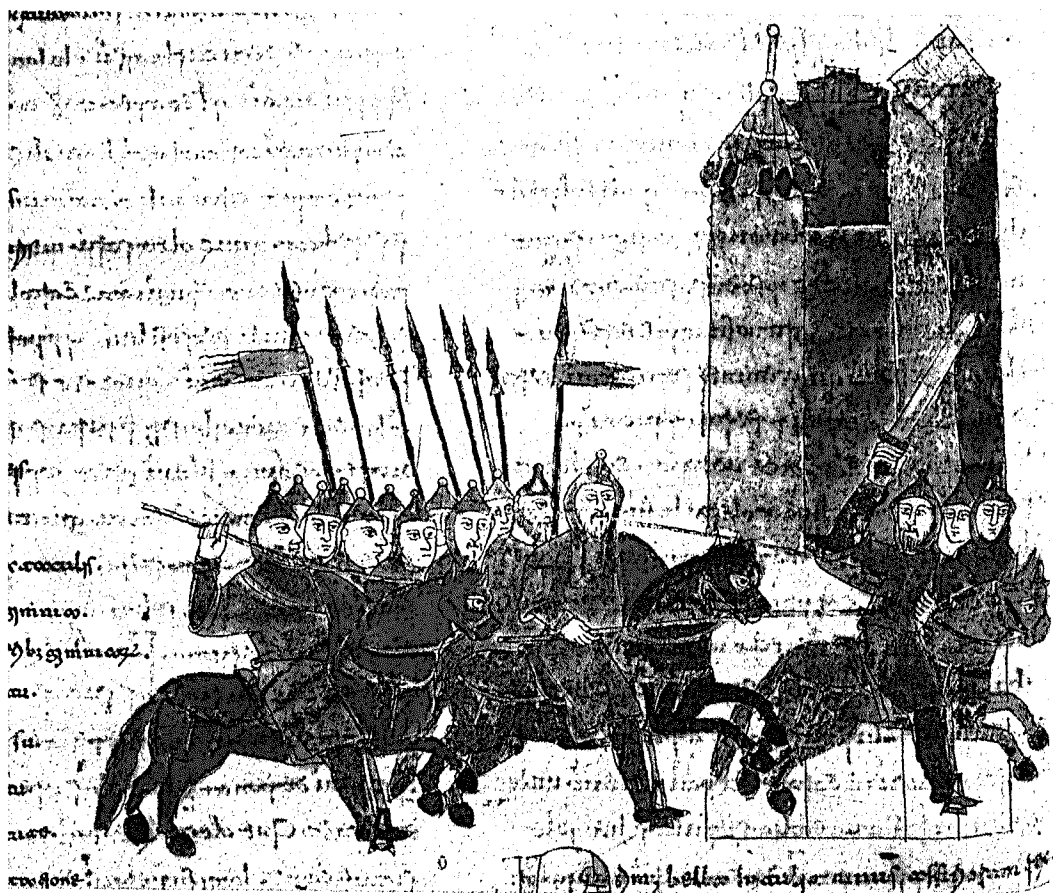


Ingrid Zellner. »Deus vult – Gott will es«. Die Geschichte der Kreuzzüge

Anno Domini 638 eroberte Kalif Omar I. die Heilige Stadt Jerusalem und erklärte den Platz, an dem einst der Tempel Salomos gestanden hatte, zum heiligen Bezirk des Islam: Von hier aus war der Prophet Mohammed zum Himmel aufgefahren. Zwischen 685 und 691 ließ Kalif Abdul Malik ibn Marwan dort zwei Moscheen errichten; eine an dem »abgelegensten Gebetsplatz« an der westlichen Mauer (arabisch: Al Aksa) und daneben die zweite auf jenem Felsen, auf dem Abraham einst seinen Sohn hatte opfern wollen und auf dem Mohammed gestanden hatte, als er zum Himmel emporgehoben wurde: Qubbat al Sahkra, den Felsendom. Nach Mekka und Medina wurde Al Quds, wie die Moslems Jerusalem nannten, die drittheiligste Stadt des Islam.

Niemand in Europa kam damals auf die Idee, die Heilige Stadt aus den Händen der Ungläubigen, als die alle Nicht-Christen bezeichnet wurden, befreien zu müssen. Die Araber bemühten sich um ein friedliches Zusammenleben mit den Christen und Juden und legten den zahlreichen Pilgern, die jährlich aus

Bewaffnete Kreuzritter zu Pferde.
Aus einer italienischen Handschrift
des 11. Jahrhunderts



Europa in das Heilige Land strömten, keinerlei Hindernisse in den Weg. Erst als die Seldschuken, ein turkmenisches Volk vom Stamm der Ogusen, ganz Armenien und Anatolien, Teile Irans sowie Palästina mit Jerusalem (1077) und Antiochia eroberten, wurde die Lage kritisch. Der freie Zugang der Christen zu ihren Pilgerstätten war nicht mehr garantiert. Schließlich bat der byzantinische Kaiser Alexios I. Komnenos Europa um Unterstützung gegen diese neue Großmacht im Vordenen Orient.

Am 27. November 1095 rief Papst Urban II. daraufhin auf der Synode von Clermont zum Kampf gegen den Islam und zum Schutz des Heiligen Grabes auf. Die Tatsache, daß in Jerusalem über viereinhalb Jahrhunderte lang Christen, Moslems und Juden in Frieden zusammengelebt hatten, wurde unterdrückt. Man erzählte den Menschen in Europa etwas von Christenverfolgungen im Orient und stellte das Unternehmen kurzerhand unter das Motto »Deus vult – Gott will es«. Für die Teilnahme an diesem Angriffskrieg – denn nichts anderes war der erste Kreuzzug – wurde reicher himmlischer und auch irdischer Lohn versprochen. Im März 1096 brachen die Kreuzfahrer in vier Heeren unter Führung französischer Fürsten, u.a. des niederlothringischen Herzogs Gottfried von Bouillon, auf. Gleichzeitig verübten mehrere Gruppen verarmter Bauern und fanatisierter Prediger im Rheinland, in Regensburg und in Prag die ersten durch Kreuzzugshysterie initiierten Judenpogrome. Diese Aktionen unter Führung des Eremiten Petrus von Amiens gingen als der Kreuzzug der Armen in die Geschichte ein.

Das Kreuzfahrerheer begann seinen Siegeszug im Juni 1097 mit der Belagerung und Eroberung von Nizäa (Nikaia); ein Jahr später erlitt Antiochia das gleiche Schicksal. Balduin von Boulogne gründete nördlich von Antiochia die Grafschaft Edessa (heute: Urfa), die in der Geschichte der Kreuzzüge noch eine wichtige Rolle spielen sollte. Im Gegensatz zu ihren späteren Nachfolgern stießen die ersten Kreuzfahrer kaum auf nennenswerten Widerstand: Niemand hatte mit ihnen gerechnet, außerdem trafen sie auf kein einiges, starkes islamisches Volk, sondern auf einzelne Stämme, die sich gegenseitig befehdeten, statt sich gemeinsam gegen die christlichen Aggressoren zu stellen. In aller Ruhe konnten die Kreuzfahrer daher ihr Hauptziel in Angriff nehmen: Jerusalem.

Nach vierwöchiger Belagerung eroberten sie am 15. Juli 1099 die Heilige Stadt und verübten danach ein grauenhaftes Massaker unter der islamischen und der jüdischen Bevölkerung; nach einem Bericht von Wilhelm von Tyros fielen ihm Zehntausende zum Opfer: »Alle Feinde, die sie finden konnten, streckten sie mit der Schärfe ihres Schwertes nieder, ohne auf Alter oder Rang Rücksicht zu nehmen. Und es lagen überall so viele Erschlagene und solche Haufen abgehauener Köpfe umher, daß man keinen anderen Weg oder Durchgang mehr finden konnte als über Leichen [...] Es geschah sicherlich nach gerechtem Urteil Gottes, daß die, welche das Heiligtum des Herrn mit ihren abergläubischen Gebräuchen entweiht und dem gläubigen Volk entzogen hatten, es mit ihrem eigenen Blut reinigten



und den Frevel mit ihrem Tod sühnen mußten [...] Als endlich auf diese Weise die Ordnung in der Stadt hergestellt war, legten sie die Waffen nieder, wuschen sich die Hände, zogen reine Kleider an und gingen dann demütigen und zerknirschten Herzens, unter Seufzen und Weinen, mit bloßen Füßen, an den ehrwürdigen Orten umher, welche der Erlöser durch seine Gegenwart heiligen und verherrlichen mochte, und küßten sie in größter Andacht.«

Gottfried von Bouillon wurde zum Schutzherrn des Heiligen Grabes und zum ersten König im neu gegründeten christlichen Königreich Jerusalem ausgerufen. Ein halbes Jahrhundert später bestand dieses Königreich nach weiteren Kreuzfahrereroberungen aus einem zusammenhängenden Küstenstrich, der sich von Gaza im südlichen Palästina über Jerusalem und Haifa zur Küste Libanons bis hinauf zur Hafenstadt Antiochia erstreckte. Die große christliche Enklave rund um die Stadt Edessa beherrschte zusammen mit Antiochia alle Wege zwischen Bagdad, Jerusalem, Damaskus und Konstantinopel. Am Heiligen Abend des Jahres 1144 wurde dieses Edessa erobert und geplündert von dem seldschukischen Heerführer Unadeddin Zengi, Emir von Mossul, einem grausamen und allgemein gefürchteten Herrscher. Als Zengi verkündete, als nächstes Damaskus, die wichtigste muslimische Stadt der ganzen Region, einnehmen zu wollen, schlossen die Damaszener ein Bündnis mit dem christlichen König Balduin III. in Jerusalem; der Eroberer Zengi stellte für beide Städte eine Bedrohung dar, da spielten die verschiedenen Konfessionen nur noch eine untergeordnete Rolle.

Die Nachricht vom Fall Edessas rief in Europa ungläubige Bestürzung hervor. Immerhin hatte man 1099 das Heilige Grab Gottes aus den Händen der Ungläubigen befreit; eine Niederlage im Heiligen Land hätte niemand für möglich gehalten. Das Christentum mußte nun so schnell wie möglich zurückschlagen, bevor die Ungläubigen auch noch Jerusalem gefährden konnten. Papst Eugen III. rief zum zweiten Kreuzzug auf und versicherte sich dafür der Hilfe des einflußreichen und wortgewandten Abtes Bernhard von Clairvaux. Im März 1146 hielt Bernhard vor der Kathedrale in Vézelay eine begeisternde Rede; Zehntausende nahmen von ihm als Zeichen ihrer Rekrutierung Stoffkreuze in Empfang. Ähnlich verfuhr Bernhard in Burgund, Lothringen und Flandern sowie in ganz Deutschland. Schließlich verbündete sich der deutsche König Konrad III. mit dem französischen König Ludwig VII. Raubend und plündernd – die Kosten für den Kreuzzug mußten schließlich aufgebracht werden – zog ein Riesenheer durch Ungarn und über den Balkan. Bei ihrer Ankunft im christlichen Konstantinopel 1147 waren das deutsche und das französische Heer restlos zerstritten über die endlosen Debatten, wer wann und wo zuerst plündern durfte.

In Antiochia erfuhren Konrad und Ludwig, daß Zengi inzwischen gestorben, in seinem Sohn und Nachfolger jedoch ein noch gefährlicherer Feind erwachsen war. Dieser Sohn Mahmud, der den Namen Nur ed-Din (Licht der Religion) ange-



Gottfried von Bouillon wird zum König
von Jerusalem gekrönt. Miniatur, 1337



nommen hatte, war ein ebenso versierter Heerführer wie sein Vater. Aber im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die in erster Linie um des Ruhms und der Beute willen Krieg geführt hatten, nahm Nur ed-Din seinen Glauben ernst. Er ließ die Legende von dem Nur ed-Din verbreiten, der immer die Vorschriften des Koran befolgte, niemals Besiegte hinrichtete, die sich freiwillig ergaben, und nie eigene Interessen über die des Islam stellte. (Die Aufbruchsstimmung, die er damit schuf, sollte sich vor allem sein Nachfolger Yussuf ibn Ayyub Salah al-Din, genannt Saladin, zunutze machen.) Bei der Ankunft der beiden westeuropäischen Könige residierte Nur ed-Din in seiner Hauptstadt Aleppo.

Anstatt sich nun umgehend gegen Edessa oder gegen Aleppo zu wenden, beschlossen Konrad und Ludwig in einem Akt grenzenloser Dummheit, gegen Damaskus loszuschlagen. Warum sollten sie den Kreuzzug nicht mit einem weltweit aufsehenerregenden Sieg gegen die nach Jerusalem zweitwichtigste Stadt im Heiligen Land eröffnen? Außerdem verhieß Damaskus reichliche Beute; auf einen Schlag würde man den gesamten Kreuzzug finanzieren können. Daß Damaskus ein Bündnis mit Jerusalem geschlossen hatte, schien beiden Königen unwichtig. Damit erwiesen sie Nur ed-Din einen unschätzbaren Gefallen, denn einen effektiveren Beitrag zur Vereinigung aller

Moslems als ihren Angriff auf Damaskus hätten die Europäer nicht liefern können: Der Bruch des Paktes mit Jerusalem war für die Moslems der Beweis, daß man einem Christenwort nicht trauen durfte.

Aus allen Himmelsrichtungen eilten Nur ed-Dins Brüder und andere Verbündete mit großen Armeen den Damaszenern zu Hilfe. Nach nur vier Tagen Belagerung von Damaskus (24. bis 28. Juli 1148) waren die Christen ihrerseits von einer vielfach größeren Armee als der eigenen umgeben. Als sie nach Süden zu fliehen versuchten, wartete dort eine der leichten arabischen Kavallerien auf sie. Diesen Männern auf ihren schnellen arabischen Pferden waren die eisengepanzten Europäer mit ihren schweren Schlachtrössern hoffnungslos unterlegen. Ohne sich auch nur einmal selbst in Reichweite begeben zu müssen, spickten die Araber die Fliehenden mit Pfeilen. Die Christen erlitten bei Damaskus eine verheerende Niederlage, und Nur ed-Din konnte danach die Stadt einnehmen, ohne auch nur einen Pfeil abzuschießen oder ein Schwert zu erheben.

Das christliche Königreich war damit zum Untergang verurteilt; aus Europa war fürs erste keine Hilfe zu erwarten. Da konnten Bernhard von Clairvaux und die anderen noch so sehr von Erlösung und Vergebung der Sünden predigen: Nach diesem Kreuzzug-Fiasko schickte keine europäische Großmacht noch eine größere Expedition in den Vorderen Orient. So konnte Nur ed-Dins Nachfolger Saladin, Sultan von Syrien und Ägypten, nahezu ungestört alle Araber, Sarazenen und Mamelucken um sich vereinen und mit dieser Übermacht das Heilige Land Stück für Stück zurückerobern – begünstigt nicht zuletzt durch die permanenten Rivalitäten unter den Christen und die grenzenlose Unfähigkeit ihrer Anführer. Am 2. Oktober 1187 nahm Saladin Jerusalem ein. Im Gegensatz zu den christlichen Eroberern 88 Jahre zuvor richtete er jedoch kein Blutbad unter den Bewohnern der Stadt an, sondern behandelte die Christen großmütig.

Dennoch rief Papst Gregor VIII. umgehend zum dritten Kreuzzug auf. Für Kaiser Friedrich I. Barbarossa sollte dies die Krönung seines Lebens werden. Er veranstaltete den »Reichstag Jesu Christi«, bei dem der Thron leer blieb: Er war für Christus reserviert. Danach brach Barbarossa auf und kam nie zurück. Am 10. Juni 1190 ertrank er bei einem Bad im Fluß Saleph in Kleinasien. König Richard Löwenherz von England dagegen traf im Juli 1191 auf dem Seeweg vor Akko ein. Doch alle Versuche, Jerusalem einzunehmen, scheiterten. Am 2. September 1192 schlossen die Christen einen Waffenstillstand mit Saladin, der den Christen weitere Pilgerbesuche in Jerusalem zusicherte.

Damit endete die christliche Herrschaft im Heiligen Land. Der vierte Kreuzzug, an dem vor allem der französische Adel teilnahm, geriet zu einer einzigen Farce. Papst Innozenz III. forderte pflichtgemäß die Einnahme Jerusalems. Die Handelsstadt Venedig, die den Kreuzzug zum großen Teil finanzierte, verfolgte jedoch andere Interessen. Mit der Drohung, die Finanzie-

Saladin, Sultan von Syrien und Ägypten. Miniatur aus dem 12. Jahrhundert





zung einzustellen, lenkten die Venezianer das Kreuzfahrerheer gegen ihren handelspolitischen Konkurrenten, nämlich das christliche Konstantinopel. Nach einer Palastrevolution eroberten und plünderten die Kreuzfahrer am 13. April 1204 die Stadt und gründeten das Lateinische Kaiserreich (1204–1261). Von Jerusalem war nicht mehr die Rede.

Der fünfte und einzige Kreuzzug, der ohne Blutvergießen zu einem für die Christen positiven Ergebnis führte, wurde geführt von dem Mann, den seine Zeitgenossen »stupor mundi«, das Staunen der Welt nannten: Friedrich II., römischer Kaiser, deutscher König und König von Sizilien. An seinem sizilianischen Hof, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbrachte, war er umgeben von Astronomen, Künstlern und Wissenschaftlern aus aller Herren Länder, auch und gerade aus Arabien. Er liebte die orientalische Kultur, sprach Italienisch, Französisch, Lateinisch, Griechisch, Arabisch, jedoch wenig Deutsch. Er war ein kluger und geistvoller Herr, der erste absolute Monarch in einem modern-hierarchischen Verwaltungsstaat.

1215 hatte Friedrich II. dem Papst Innozenz III. einen Kreuzzug versprochen, doch als das Oberhaupt der Kirche im Jahr darauf starb, hielt der Kaiser diese Angelegenheit offensichtlich



für erledigt. Der neue Papst Honorius III. war anderer Meinung und drohte Friedrich mit dem Kirchenbann, falls das Gelöbnis bis 1227 unerfüllt bleiben sollte. Sozusagen in letzter Minute stach 1227 ein Heer von Brindisi aus in See; doch schon bei der Abreise grassierte eine Seuche an Bord. Als nach wenigen Tagen auch Friedrich erkrankte und daraufhin umkehrte, verhängte Honorius' Nachfolger Gregor IX. den Bann über ihn und verbot ihm einen weiteren Kreuzzug. Friedrich war dieses Verbot vollkommen gleichgültig. Ein Jahr später brach er erneut auf, im März 1229 zog er feierlich in Jerusalem ein. Dank Friedrichs Vertrautheit mit dem Islam und der arabischen Sprache konnte er sich mit dem ägyptischen Sultan Al Kamil problemlos verständigen: Im Vertrag von Jaffa am 18. Februar 1229 wurde festgelegt, daß die heiligen Stätten Jerusalem, Bethlehem und Nazareth den Christen zunächst auf zehn Jahre überlassen wurden. Außerdem krönte sich Friedrich zum König von Jerusalem. Dank für diese friedliche Lösung durfte er sich zu Hause freilich nicht erwarten; erst Jahre später billigte der Papst die Vorgehensweise des Kaisers und löste ihn vom Bann.

Die beiden letzten Kreuzzüge, Nummer sechs und sieben, führte – ohne jeden Erfolg – König Ludwig IX. der Heilige von Frankreich. Sein Versuch, Jerusalem zu erobern, das 1244 in die Hände khwarismischer Türken (Tataren) gefallen war, endete mit seiner Niederlage und Gefangennahme bei Mansurah; seine Freilassung kostete Frankreich ein hohes Lösegeld. Und sein Plan von 1270, den Sultan von Tunis zu bekehren, scheiterte schon bei der Anreise: Kurz vor Tunis starb Ludwig IX. an einer Seuche, der auch ein großer Teil seines Kreuzfahrerheeres zum Opfer fiel. Daraufhin wurde der Kreuzzug ergebnislos abgebrochen. Den Schlußpunkt unter die Geschichte der Kreuzzüge setzten am 18. Mai 1291 ägyptische Mamelucken mit der Eroberung Akkos, des letzten Stützpunktes der Kreuzfahrer im Orient.

Unter dem Motto »Deus vult – Gott will es« waren die Kreuzfahrer einst ausgezogen, um das Heilige Grab für die Christenheit zu sichern und um Jerusalem zu erobern beziehungsweise zurückzugewinnen. Nur für wenige waren diese Unternehmen eine reine Glaubensangelegenheit. Andere griffen nur deshalb zu Kreuz und Waffen, weil ihnen himmlische und irdische Belohnung versprochen wurde: Der Papst garantierte den Sündenablaß, und unterwegs wurde – und das nicht nur im Heiligen Land – hemmungslos geplündert. Das Wort Toleranz war ein Fremdwort; die meisten Christen betrachteten es als Auftrag, ja als selbstverständliche, heilige Pflicht gegenüber Gott, jeden Moslem und jeden Juden, der ihnen in die Hände fiel, zu töten. Der religiöse Fanatismus, der die Kreuzzüge prägte, löste auch in Europa selbst Wellen der Verfolgung Andersgläubiger und verheerende Pogrome gegen Juden aus.

Die Vorstellung von einem notwendigen und berechtigten Krieg gegen sogenannte Ungläubige wurde zusehends von einer nationalen Macht- und Interessenpolitik verdrängt. Mehr noch: Die Kreuzzüge wurden zum Sinnbild eines militanten Glaubensbegriffes und für ein militantes Papsttum beziehungs-





weise eine Erobererkirche. Während der Kreuzzüge wurden die Sarazenen aus Italien, von den Mittelmeerinseln und der Iberischen Halbinsel zurückgedrängt. Darüber hinaus verschärften die Kreuzzüge die Konfrontation zwischen Europa und dem byzantinischen Reich: Es ging um die ökonomische und politische Beherrschung der Meerengen und des Orients. In diesem Konflikt scheute man somit nicht einmal davor zurück, einen Kreuzzug als Waffe zu mißbrauchen. Von der Intensivierung des Fernhandels mit dem Orient profitierten vor allem die Seefahrerstädte Venedig und Genua.

Über eine Million Europäer, vor allem aus Frankreich, England und den Heiligen Römischen Reich, beteiligten sich an den sieben Kreuzzügen. Nach vorsichtigen Schätzungen beträgt die Anzahl derer, die in den Schlachten fielen, den Strapazen des Heerzugs nicht gewachsen waren oder an Seuchen starben, über eine halbe Million.

RINALDO
ARAGONE
ACT III



BUKI SHIRT
2/00



ARMIDA
ACT. III



BUKI SHIP
2/00



Am Montag [den 13. Juni] griffen wir die Stadt kräftig und mit solcher Begeisterung an, daß sie in unsere Hände gefallen wäre, wenn die Leitern bereit gewesen wären. Wir zerstörten jedoch die kleine Mauer und legten eine Leiter an die Hauptmauer; unsere Ritter stiegen hinauf und trafen die Sarazenen und Verteidiger der Stadt aus der Nähe mit Schwerthieben und Lanzen. Viele der Unsrigen, aber noch mehr von den ihrigen, fanden dort den Tod. Zehn Tage lang, bis zur Ankunft eines Boten von unseren Schiffen, konnten wir während dieser Belagerung kein Brot kaufen und erlitten so brennenden Durst, daß wir, auch unter den größten Schrecken, bis zu sechs Meilen zurücklegten, um unsere Pferde und anderen Tiere zu tränken. Der Brunnen von Siloa am Fuß des Berges Zion erquickte uns, aber das Wasser wurde viel zu teuer verkauft.

[...]

Unsere edlen Herren sannten nun auf Mittel, die Stadt mit Hilfe von Maschinen anzugreifen, um in sie eindringen und das Grab unseres Erlösers verehren zu können. Man baute zwei hölzerne Burgen und nicht wenig andere Maschinen. Der Herzog Gottfried [von Bouillon] stellte einen mit Maschinen bewehrten Turm her, und der Graf Raimund tat desgleichen. Aus fernen Gegenden ließen sie Holz herbeischaffen. Als die Sarazenen die Unsrigen diese Maschinen bauen sahen, befestigten sie die Stadt bewundernswert und verstärkten die Wehren der Türme!

[...]

Am Mittwoch und Donnerstag [den 13. und 14. Juli] griffen wir die Stadt von allen Seiten stark an. Aber bevor wir sie im Sturm nahmen, ließen die Bischöfe und Priester durch ihre Predigten und Ermahnungen den Beschluß fassen, daß man zu Ehren Gottes einen Bittgang um die Wälle von Jerusalem machen wolle und daß er begleitet würde von Gebeten, Almosen und Fasten.

Am Freitag ganz früh unternahmen wir einen allgemeinen Sturm auf die Stadt, ohne ihr schaden zu können; wir waren bestürzt und in großer Furcht. Als dann die Stunde kam, in der Unser Herr Jesus Christus es zuließ, daß Er für uns den Kreuzestod erlitt, schlugen sich hitzig unsere auf dem Turm aufgestellten Ritter, unter anderen Herzog Gottfried und Graf Eustachius, sein Bruder. In diesem Augenblick erkletterte einer unserer Ritter mit Namen Lietaud die Stadtmauer. Bald nachdem er hinaufgestiegen war, flohen alle Verteidiger von den Mauern durch die Stadt, und die Unsrigen folgten ihnen und trieben sie vor sich her, sie tötend und niedersäbelnd, bis zum Tempel Salomons, wo es ein solches Blutbad gab, daß die Unsrigen bis zu den Knöcheln im Blut wateten.

Aus einem Augenzeugenbericht über die Belagerung und Eroberung Jerusalems durch die Christen, 1099



aus: Karl-Heinz Fleckenstein,
*Wanderer, kommst du nach
Jerusalem. Anekdoten und
Geschichten aus der Heiligen
Stadt*

Als Gottfried von Bouillon als Führer der Kreuzritter mit seinem Kriegsheer nach Jerusalem zog, erzählte man ihm von dem Seher Raschi, der es verstehe, das Schicksal zu befragen. Um sich persönlich von der Sehergabe des frommen Juden zu überzeugen, verkleidete sich der Herzog als Bettler und trat demütig und gebückt in die Stube Raschis. Dieser erhob sich und rief ihm entgegen: »Sei begrüßt, Geißel Gottes, mächtiger Bedrucker!« Während sich Raschi dreimal verneigte, stand Gottfried verwundert und sprachlos da. »Wozu verhüllst du deinen Leib in diese Kleider?« fuhr Raschi fort. »Das Amt, mit dem der Herr der Heerscharen dich versehen hat, spricht aus deinem Antlitz. Was führt dich zu mir, Herr?« – »Da du mich durchschau hast, wirst du mir auch die Zukunft offenbaren können«, antwortete der Eroberer. »Sage mir, werde ich siegen oder unterliegen im heiligen Streit?« – »Herr«, sprach Raschi, »du verlangst viel von einem Sohn des Staubes. Es ist nicht Gottes Wille, daß der Mensch den Schleier aufhebe, der die Zukunft verdeckt. Doch gönne mir ein paar Augenblicke Zeit. Ich will meinen Geist sammeln. Vielleicht gefällt es dem Allwissenden, mir eine Antwort in den Mund zu legen.«

Dann hüllte Raschi sein Gesicht in den Gebetsmantel, wandte sich in Richtung Sonnenaufgang und betete in stiller Andacht. Nach einer Weile sprach er mit erhobener Stimme: »Vernimm, Herzog, was der Herr der Heerscharen dir durch mich verkündet: ›Dreimal wirst du deine Feinde in die Flucht schlagen. Man wird dich König von Jerusalem nennen. Doch bald darauf entsteht Zwietracht unter deinen Kampfgenossen. Die Feinde sammeln sich aufs neue, und du wirst ihnen den Nacken zuwenden müssen. Dann kehrst du in das Land zurück. Aber nicht an der Spitze eines siegreichen Heeres, sondern nur mit zwei Kriegern kommst du in diese Stadt.« – »Schweig, unheilkrächzender Rabe!« herrschte der erzürnte Herzog den Rabbi an. »Selbst wenn alles so geschieht, was du hier aussprichst, so wisse, daß ich deine Lügenzunge ausreißen lasse, begleitet mich auch nur ein Mann mehr.«

In der Tat, Gottfried von Bouillon siegte dreimal und wurde Herrscher von Jerusalem. Wegen Uneinigkeiten unter den Kreuzfahrern konnten die Türken sie später leicht überwältigen. Gottfried von Bouillon mußte fliehen. Den Rest seines Heeres raffte die Pest dahin. Als Gottfried schließlich in die Stadt Raschis einzog, hatte er nur noch drei Mann von seinem ganzen Kriegshaufen bei sich. Da kamen ihm die Worte des Sehers in den Sinn, und er dachte bei sich: »Vor einigen Jahren hat mir hier ein Jude mein Schicksal vorhergesagt. Es ist zwar alles eingetroffen, aber es sind mir doch noch drei Mann geblieben. Deshalb geschehe, was ich ihm damals angedroht habe.« In diesem Augenblick fiel ein Stein von der Stadtmauer und erschlug einen von den drei Leuten. Erschüttert erkannte der Herzog Gottes Hand in Raschis Sehergabe, und er hörte von dem Zeitpunkt an auf, die Juden zu verfolgen.





Das Libretto

RINALDO

Opera seria in drei Akten

Libretto von Giacomo Rossi nach einem Szenarium von Aaron Hill

Wörtliche deutsche Übersetzung von Siegfried Flesch

Personen

Goffredo, General des christlichen Heeres	Countertenor
Almirena, seine Tochter, Verlobte des Rinaldo	Sopran
Rinaldo, Kriegsheld, Verlobter der Almirena	Countertenor
Eustazio, Bruder des Goffredo	Countertenor
Argante, König von Jerusalem, Geliebter der Armida	Baß
Armida, Zauberin, Königin von Damaskus, Geliebte des Argante	Sopran
Mago cristiano	Countertenor
Donna	Sopran
Due Sirene	Sopran
Araldo	Countertenor

Atto primo

Scena I

Città di Gerusalemme assediata, con porta in prospettiva, da cui escono soldati alla battaglia. Da un canto si vede grandissimo padiglione con trono sopra di cui siede Goffredo circondato dalle guardie, da Rinaldo, da Almirena, e da Eustazio.

Goffredo, Rinaldo, Almirena, Eustazio

Goffredo:

Delle nostra fatiche siam prossimi alla meta, o gran Rinaldo. Là in quel campo di palme omai solo ne resta coglier l'estrema messe, e già da' lidi eoi spunta più chiaro il sole, per illustrar co' rai d'eterna gloria l'ultima di Sion nostra vittoria.

1. Aria (Goffredo)

Sovra balze scoscese e pungenti
il suo tempio la gloria sol ha.
Né fra gioie, piaceri e contenti
i bei voti ad apprendere si va.

Rinaldo:

Signor, già dal tuo senno e dal valor di questo braccio armato, piange l'Asia rubelle nell'estreme agonie l'ultimo fato; onde al suono ammirando del glorioso tuo nome caderan quelle mura oppresse e dome. Ciò, che solo mi resta, o prence invitto, è, cogli alti imenei della bella Almirena, giunger a questo cor più lieta sorte, ch'unita la virtù sempre è più forte.

Goffredo:

Chi non cura'l nemico, i precipizi affretta, o forte eroe. Sul sentier della gloria tu non devi arrestar il piè nel corso; vinta Sion, prendi da me la fede, Almirena ti fia bella mercede.

Almirena:

Rinaldo, amato sposo, eh! ti sovvenga, ch'ogni ritardo è inciampo nella bella barriera della gloria guerriera. Va, pugna arditamente in campo, sin che Sion scuota quel giogo indegno, che la face d'Amore spesso gela nel sen marziale ardore.

2. Aria (Almirena)

Combatti da forte, che fermo il mio sen
piacer ti prepara, contenti d'ognor.
Con face di gloria bell'iri seren
adesso risplenda nell'alto tuo cor.

Eustazio:

Questi saggi consigli accogli nel tuo sen, prode guerriero.

Rinaldo:

Quanto possente sei, bendato arciero!

3. Aria (Rinaldo)

Ogn'indugio d'un amante
è una pena acerba e ria.
Il timore sempre lo sferza,
la speranza seco scherza,
or lo prova l'anima mia.

Erster Akt

Szene I

Blick auf das belagerte Jerusalem, mit einem Thor, aus dem Soldaten in die Schlacht ziehen. Auf einer Seite sieht man ein prächtiges Zelt mit einem Thron; auf diesem sitzt Goffredo, umgeben von Rinaldo, Almirena, Eustazio und Wachen.

Goffredo, Rinaldo, Almirena, Eustazio

Goffredo:

Wir sind nahe dem Ziel unserer Strapazen, o erhabener Rinaldo. Nun bleibt uns nur noch, dort auf jenem Schlachtfeld die letzte Ernte an Siegespalmen einzubringen, und schon bricht von den morgendlichen Gestirnen hell leuchtend die Sonne hervor, unseren endgültigen Sieg über Jerusalem [Zion] mit den Strahlen ewigen Ruhmes zu verherrlichen.

1. Arie (Goffredo)

Nur auf steilen und schroffen Felsen
steht der Tempel des Ruhms,
und nicht in eitler Fröhlichkeit,
Vergnügen und Zufriedenheit
hängt man die ruhmvollen Weihgeschenke auf.

Rinaldo:

Herr, schon ob deiner Klugheit und der Stärke dieses bewappneten Arms beklagt das aufrührerische Asien die höchste Todesangst sein endliches Geschick; denn zu bewundernswürdigen Klang deines ruhmreichen Namens werden gestürzt und überwunden jene Mauern fallen. Was allein mir noch bleibt, o unbesiegbarer Fürst, ist, dich durch die erhabene Hochzeit mit der schönen Almirena meinem Herzen freudigstes Schicksal bereitet werden, denn stets ist vereint die Tugend stärker.

Goffredo:

Wer den Feind nicht fürchtet, fördert das eigne Verderben; o tapftrer Held. Auf dem Pfade des Ruhms darfst du nicht hemmen im Lauf. Ist Jerusalem besiegt – mein Wort –, wird Almirena dein schöner Lohn sein.

Almirena:

Rinaldo, geliebter Verlobter, o bedenke, daß jedes Zögern ein Straucheln ist auf der edlen Laufbahn kriegerrischer Ruhms. Geh, kämpfe mutig auf dem Schlachtfeld, bis Jerusalem jenes unwürdige Joch abschüttelt; denn bringst du die Fackel der Liebe die kriegerrische Glut in deine Brust zum Erkalten.

2. Arie (Almirena)

Kämpfe tapfer, daß unerschütterlich mein Herz
Vergnügen dir bereitet, Freuden jederzeit.
Mit dem Glanz des Ruhms widerstrahle der heitere
Regenbogen in deinem erhabenen Herzen.

Eustazio:

Diese weisen Ermahnungen bewahre in deinem Herzen, tapftrer Krieger!

Rinaldo:

Wie mächtig du bist, du Bogenschütze mit den verbundenen Augen [Amor]!

3. Arie (Rinaldo)

Jedes Warten eines Liebenden
ist eine bittere und schlimme Qual.
Ständig peinigt ihn die Furcht,
die Hoffnung treibt ihr Spiel mit ihm;
das erduldet jetzt mein Herz.



Scena II

S'ode suonar una tromba, che precede un Araldo spedito dalla città e che viene accompagnato da due guardie sin' alla presenza di Goffredo.

Araldo e detti.

Araldo:

Signor, che delle stelle emuli i pregi, a te salute invia l'ec-celso mio Monarca, e da te chiede, in un libero varco, esporti i sensi suoi, con franca fede.

Goffredo:

Venga il tuo re a suo grado, ch'io di lui sicurtà l'onore im-pegno.

Eustazio:

Quivi lo spinge alta cagion di regno.

4. Aria (Eustazio)

Sulla ruota di fortuna
va girando la speranza.
Ma se un cor virtute aduna,
gl'è sol base la costanza.

Scena III

Argante esce della città in un carro trionfale tirato da cavalli, e seguitato da un gran numero di guardie a piedi, e gente a cavallo, e discendendo con un corteggio solenne s'accosta alla persona di Goffredo, che si move per incontrarlo.

Argante e detti.

5. Aria (Argante)

Sibillar gli angui d'Aletto
e latrar vorace Scilla
parmi udir d'intorno a me.
Rio velen mi serpe in petto,
ne ancor languida favilla
di timor pena mi diè.

Argante:

Goffredo, se t'arrese sin qui fortuna, ella incostante sempre può ben cangiar sue tempre; e se saggio tu sei, ascolta i detti miei. Per ristorar in parte i scambievoli oltraggi, chiedo che si sospenda, sol per tre giorni l' marzial furore; tanto devi a tuo prò, tanto al mio onore.

Goffredo:

Chi su base del giusto appoggia l'alte imprese, non teme della sorte i crudi eventi. Tu con superbi accenti grazie richiedi e pur ti fian concessi; che d'un anima grande leggerai con rossor i pregi in esse.

6. Aria (Goffredo)

No, no, che quest'alma scontenti non dà,
con placida calma giovare sol sa.
Ch'è grande il diletto d'un nobile petto,
ch'è gloria sen va.
Va via con gli altri.

Szene II

Man hört eine Trompete erklingen, die einem Herold vorangetragen wird, der aus der Stadt gesandt ist und von zwei Wächtern begleitet vor Goffredo tritt.

Herold und die Vorigen

Herold:

Herr, der du mit dem Ruhm der Gestirne wetteiferst, mein erhabener Monarch entbietet dir seinen Gruß, und er erbitet von dir, daß er dir mit freiem Geleit seine Absichten darlegen kann, in vollem Vertrauen.

Goffredo:

Dein König möge kommen nach seinem Belieben, da ich meine Ehre verpfände für seine Sicherheit.

Eustazio:

Der hohe Auftrag der Herrschaft führt ihn hierher.

4. Arie (Eustazio)

Auf dem Rad des Glücks
dreht sich im Kreise die Hoffnung.
Doch wenn ein Herz Tugend in sich vereint,
ist ihm alleinige Stütze die Beharrlichkeit.

Szene III

Argante kommt in einem von Pferden gezogenen Triumphwagen aus der Stadt, gefolgt von einer großen Zahl Wachen und Volk zu Fuß, und zu Pferde, steigt herab und nähert sich mit einem prunkvollen Ehrengaleit Goffredo, der sich erhebt und ihm entgegengeht.

Argante und die Vorigen.

5. Arie (Argante)

Mir ist, als höre ich um mich her
Alektos Schlangen zischen
und die gierige Scylla heulen.
Böses Gift durchdringt mir die Brust,
doch soll auch nicht der kleinste Funke
von Furcht mich quälen.

Argante:

Goffredo, war das Glück dir bis hierher auch günstig, es bleibt immer unbeständig, kann wohl seine Launen ändern; und wenn du klug bist, höre meine Worte. Um zu einem Teil die gegenseitigen Kränkungen wiedergutmachen, bitte ich, daß nur für drei Tage von dem kriegerischen Wüten abgelassen werde; das schuldest du ebenso sehr deinem Vorteil wie meiner Ehre.

Goffredo:

Wer auf dem Grunde des Rechts die edlen Unternehmungen gründet, fürchtet nicht die grausamen Zufälle des Schicksals. Mit stolzen Worten begehrst du Gnade, und doch sei sie dir gewährt, auf daß du errötest darin den Ruhm einer großen Seele erkennen wirst.

6. Arie (Goffredo)

Nein, diese Seele soll nicht Unzufriedenheit verursachen, sondern mit milder Gelassenheit nur zu helfen wissen. Das ist das vornehme Vergnügen eines edlen Herzens, das auf dem Wege zum Ruhm ist.
Geht mit den anderen ab.



Scena IV

Argante solo.

Argante:

Infra dubbi di Marte resta sospeso il cuore; ma più vaneggia oppresso ne' pensieri d'Armida, ch' amante in un e mia compagna fida, de' marziali eventi nelle zifre del fato corse a spiar gli arcani per render de' nemici i moti vani.

7. Aria (Argante)

Vieni, o cara, a consolarmi
con un sguardo tuo seren.
Il tuo volto può bearmi
E scacciare il duol dal sen.

Scena V

Armida in aria, che cante sedendo sopra un carro tirato da due dragoni, i quali gettano dalla bocca fiamme e fumo.

Armida ed Argante.

8. Aria (Armida)

Furie terribili
circondatemi,
seguitatemi
con faci orribili.

Arrivato il carro a terra, li dragoni lo tirano sin' al cospetto d'Argante.

9. Recitativo ed Accompagnato

Argante:

Come a tempo giungesti, cara, per consolar l'alma smarrita; io, ch' alla tua partita frettoloso anelai, impaziente il tuo ritorno attesi; e a quel tiran richiesi breve tregua nel campo all'Asia per saper se v'è più scampo.

Armida:

Signor, se ben confusi son gli enigmi del fato, io con note tremende pur forzai quell'abisso a scior in chiaro suon distinti accenti; ed a mie brame ardenti rispose in tuono amico: »Se dal campo nemico svelto fia di Rinaldo il gran sostegno, spera pur d'Asia il desolato regno.«

Argante:

Corro a spegner quel empio.

Armida:

T'arresta, o caro; e sol di me fia cura, d'allontanar quel forte dalle squadre nemiche. Nel mio poter t'affida!

Argante:

Parto, e in te sol l'anima mia confida.
Argante va via.

10. Aria (Armida)

Molto voglio, molto spero,
nulla devo dubitar.
Di mia forza all'alto impero
saprò il mondo assoggettar.

Szene IV

Argante allein.

Argante:

Im Ungewissen des Krieges bleibt mein Herz gefangen; doch mehr noch schwankt es, bedrückt von den Gedanken an Armida, die in einem meine Geliebte und Verbündete in den kriegesischen Ereignissen ist. Sie ging die Geheimnisse der verborgenen Symbole des Schicksals zu erforschen, um die Unternehmungen der Feinde zu vernichten werden zu lassen.

7. Arie (Argante)

Komm, o Teure, mich zu trösten
mit deinem heiteren Blick.
Dein Antlitz vermag mich glücklich zu machen
und den Schmerz aus der Brust zu verjagen.

Szene V

Armida in der Höhe, in einem Wagen sitzend, der von zwei feuerspeienden Drachen gezogen wird.

Armida und Argante.

8. Arie (Armida)

Schreckliche Furien,
folgt mir,
umgebt mich
mit furchterregenden Fackeln!

Sobald der Wagen auf der Erde angekommen ist, zieht ihn die Drachen zu Argante.

9. Recitativo ed Accompagnato

Argante:

Wie kommst du doch zur rechten Zeit, Teure, um meine verwirrte Seele zu trösten. Der ich seit deinem Aufbruch blind mich sehnte, ich erwartete ungeduldig deine Rückkehr, und von jenem Tyrannen forderte ich einen kurzen Waffenstillstand auf dem Schlachtfeld, um zu erfahren, ob es für Asien noch eine Rettung gibt.

Armida:

Herr, wenngleich die Rätsel des Schicksals verworren sind, zwang ich doch mit gewaltigen Worten jenen Abgrund, in klarem Ton deutliche Worte zu offenbaren, um auf mein inbrünstiges Begehren antwortete er in freundlichem Ton: »Wenn aus dem feindlichen Lager Rinaldos starker Beistand ausgerottet ist, dann mag Asiens verwüstetes Reich hoffen.«

Argante:

Ich eile, jenen Ruchlosen auszulöschen.

Armida:

Bleib, o Teurer! Und allein meine Sorge soll es sein, jene Tapferen aus den feindlichen Truppen zu entfernen. Meiner Macht vertrau dich an!

Argante:

Ich gehe, und nur dir allein vertraut meine Seele.
Argante geht ab.

10. Arie (Armida)

Viel begehrt ich, viel erhofft ich,
nichts darf ich fürchten.
Der hohen Herrschaft meiner Macht
werde ich die Erde zu unterwerfen wissen.



Scena VI

Luogo di delizie con fonti, viali, ed uccelliere in cui volano e cantano gli uccelli.

Almirena e Rinaldo.

11. Aria (Almirena)

Augelletti che cantate,
zeffiretti che spirate,
aure dolci intorno a me,
il mio ben, dite dov'è?

Almirena:

Adorato mio sposo,
vieni a bear quest'alma.

Rinaldo:

Al suon di quel bel labbro corron festosi a te gli affetti
miei, e quella fiamma illustre, ch'in me vie più s'accende
da' tuoi bei lumi, o cara, prende il gran fuoco ad avampar-
mi il core.

Almirena:

Bella stella d'amore, nelle pupille tue folgora il lume.

Rinaldo:

Per te sola, o mio nume, in dovuto olocausto, ardon le
faci mie, fuman gl'incensidi fervidi sospiri.

Almirena:

Tu solo a' miei martiri porgi placida calma.

Rinaldo:

Per te vive il mio cor, si strugge l'alma.

12. Duetto (Almirena/Rinaldo)

Almirena:

Scherzano sul tuo volto
le grazie vezzosette...

Rinaldo:

Ridono sul tuo labbro
i pargoletti amori...

A 2:

... a mille.
Nel bel fuoco di quel guardo
Amor giunge al forte dardo
cere faville.

Scena VII

Almirena, Rinaldo, Armida.

Armida strappa Almirena a forza dalle mani di Rinaldo, e vuole condursela via.

Armida:

Al valor del mio brando cedi la nobil preda.

Almirena:

Oh! Dei, che fia!

Rinaldo:

Non cederò Almirena se col fulmine in mano la chiedesse
il Tonante.

Armida:

Tanto ardisci, arrogante?

Szene VI

Ein köstlicher Hain mit Quellen, Wegen und Volièren, in denen Vögel umherfliegen und singen.

Almirena und Rinaldo.

11. Arie (Almirena)

Ihr kleinen Vögel, die ihr singt,
ihr milden Winde, die ihr
sanfte Lüfte um mich weht,
sagt, wo mein Geliebter ist!

Almirena:

Mein angebeteter Verlobter,
komm, meine Seele glücklich zu machen!

Rinaldo:

Zum Klang deiner schönen Lippen eilen freudig zu dir
meine Gefühle, und jene leuchtende Flamme, die sich
mehr und mehr in mir entfacht, nimmt von deinen schö-
nen Augen, o Teure, die heiße Glut, um mein Herz mir zu
entzünden.

Almirena:

Schöner Stern der Liebe, in deinen Augen strahlt das Licht.

Rinaldo:

Nur für dich, o meine Geliebte, als gebührendes Brandop-
fer, brennen meine Fackeln, duftet der Weihrauch glühen-
der Seufzer.

Almirena:

Nur du bereitest meinen Qualen sanfte Beruhigung.

Rinaldo:

Für dich lebt mein Herz, verzehrt sich meine Seele.

12. Duetto (Almirena/Rinaldo)

Almirena:

Es tändeln auf deinem Antlitz
die anmutigen Grazien...

Rinaldo:

Es lächeln auf deinen Lippen
die kleinen Liebesgötter...

Beide:

... zu tausenden.
Im schönen Feuer jener Augen
verknüpft Amor mit dem starken Pfeil
zärtlich geliebte Strahlen.

Szene VII

Almirena, Rinaldo, Armida.

Armida reißt Almirena mit Gewalt aus Rinaldos Armen und will sie mit sich hinwegführen.

Armida:

Der Stärke meines Schwertes ergebe sich die edle Beute.

Almirena:

O Götter, was wird nun werden?

Rinaldo:

Ich werde Almirena nicht herausgeben, auch wenn sie der
Donnerer [Zeus] mit dem Blitz in der Hand fordern würde.

Armida:

Soviel wagst du, Vermessener?



Rinaldo tira la spada contro Armida, che pure impugna il ferro contro di lui, e si mette in atto di battaglia; ma mentre sono per battersi, discende una nuvola negra, ripiena di mostri orribili che mandano fuori fiamme, fumo e muggiti, e coprendo Almirena ed Armida, le porta seco in aria, lasciando in loro vece due orride furie, che dopo aver deriso Rinaldo, si profundano sotterra.

13. Prelude

14. Aria (Rinaldo)

Cara sposa, amante cara,
dove sei?
Deh! Ritorna
a' pianti miei!
Del vostr' Erebo sull'ara
colla face del mio sdegno
io vi sfido,
o spiriti rei.

Scena VIII

Goffredo, Eustazio, e Rinaldo immobile, cogli occhi fissi a terra, e sommerso in una gran confusione.

Goffredo:

Ch'insolito stupore lega gli sensi tuoi, prode campione?

Eustazio:

Quale a quell'alma forte meraviglia fatal scuote l'ardire?
Tu, che con braccio armato vibri fulmini in campo, abbagliato cadrai de' funesti pensieri ad un sol lampo?

Rinaldo:

Tale stupor m'occupa i sensi e tale è il dolor che m'accuora che posso a pena articolare gli accenti! Qui con note innocenti stavo spiegando del mio cor gl' affetti alla bella Almirena, quando (oh cieli, che pena!) amazzone corsara tentò rapir a me gioia sì rara.

15. Aria (Rinaldo)

Cor ingrato, ti rammembri
e non scoppii di dolor?
Ma se stupido rassembri,
ti risvegli il mio furor.

Rinaldo:

Io all'ora impugno il brando a prò del mio tesoro; quando tartareo coro m'involò in un' istante la nemica, e l'amante; forse fu error, ch'alla beltà divina, credè Pluton, che fosse Proserpina.

Goffredo:

Un mio giusto dolor l'anima ingombra!

Eustazio:

Insoliti portenti! Ma tra sì fieri eventi ti consola german, Rinaldo spera; ch'a piè d'un monte in cavernoso sasso giace uom, che delle stelle spiar sa il corso, e qual virtute alligna nelle pietre, nell'erbe: questi m'è noto; ivi pronti n'andrem a ricercar consiglio.

Rinaldo zieht sein Schwert gegen Armida, die wieder das Schwert gegen ihn richtet und sich zum Kampf bereit macht; doch während sie im Begriff sind, miteinander zu kämpfen, schwebt eine dunkle Wolke herab, voller schrecklicher Ungeheuer, die unter Gebrüll Flammen und Rauch ausstoßen, verbirgt Almirena und Armida, trägt sie mit sich in die Luft und läßt an ihrer Stelle zwei abscheuliche Furien zurück, die Rinaldo verspotten und dann in der Erde verschwinden.

13. Prelude

14. Arie (Rinaldo)

Teure Verlobte, teure Geliebte,
wo bist du?
Ach, kehre zurück
auf meine Klagen hin!
Auf den Altar des Erebus
fordere ich euch,
o ihr bösen Geister,
mit der Fackel meines Zorns.

Szene VIII

Goffredo, Eustazio und Rinaldo, dieser unbeweglich, die Augen auf die Erde gerichtet und in tiefer Verwirrung verharrend.

Goffredo:

Welch ungewöhnliche Bestürzung hat deine Sinne umflogen, tapferer Held?

Eustazio:

Welch verhängnisvolles Wunder raubt jenem kühnen Helden den Mut? Du, der du mit bewehrtem Arm blitzschleuderst im Schlachtfeld, wirst geblendet fallen vor dem einzigen Blitzstrahl quälender Gedanken?

Rinaldo:

Solche Bestürzung hält meine Sinne im Bann, und so schwer ist der Schmerz, der mich erschüttert, daß ich kaum die Worte auszusprechen vermag. Hier wollte ich unschuldigen Worten der schönen Almirena die Regungen meines Herzens offenbaren, als (o Himmel, welcher Schmerz!) eine räuberische Amazone mir so kostbare Freude zu rauben suchte.

15. Arie (Rinaldo)

Undankbares Herz, du erinnerst dich
und vergehst nicht vor Schmerz?
Wenn du aber in Bestürzung verharrst,
soll mein Zorn dich aufrütteln.

Rinaldo:

Ich ergreife jetzt das Schwert für meine Geliebte; als eine höllische Schar mir in einem Augenblick die Feindin und die Geliebte hinwegführte, war es vielleicht ein Irrtum, daß Pluto ob ihrer göttlichen Schönheit glaubte, es sei Proserpina.

Goffredo:

Zu Recht verdüstert der Schmerz meine Seele.

Eustazio:

Welch wundersame Ereignisse! Doch fasse dich, Bruder, solch schrecklichen Vorfällen; Rinaldo, hoffe; denn am Fuß eines Berges in einer Felsenhöhle lebt ein Mann, der den Lauf der Sterne zu erforschen vermag, und diese Fähigkeit gedeiht in Steinen, in Pflanzen; dieser ist mir bekannt; doch hin laßt uns rasch aufbrechen, um Rat zu suchen.



Goffredo:
Il mio core ne freme.

Eustazio:
Lieta scorta ne sia una bella speme.

16. Aria (Eustazio)
Col valor, colla virtù
or si vada a trionfar.
Dall'indegna schiavitù
l'alta prole io vo' ritrar.
Goffredo ed Eustazio vanno via.

Scena IX

Rinaldo solo.

Rinaldo:
Di speranza un bel raggio ritorni a rischiarar l'anima smarrita; sì, adorata mia vita! corro veloce ad oppugnar gl'inganni; Amor, sol per pietà, dammi i tuoi vanni!

17. Aria (Rinaldo)
Venti, turbini, prestate
le vostre ali a questo piè.
Cieli, numi, il braccio armate
contro chi pena mi diè.

Atto secondo

Scena I

Gran mare placido in cui riflette un bellissimo iri; vicino al lido sta una barca sull'ancora, ed al timone della medesima v'è uno spirito in forma di bella donna. Due Sirene vanno saltando nelle onde.

18. Aria (Eustazio)
Siam prossimi al porto
per prender conforto
al nostro penar.
Ch'il cor si consoli,
il duolo s'involi
da chi sa sperar.

Scena II

Rinaldo, Goffredo escono con fretta.

Rinaldo:
A quel sasso bramato, da cui (fra l'ombra del mio cieco duolo) spero trar di pietà liete faville, quanto ne resta?

Goffredo:
E quando la soglia bacerem del mago amico?

Eustazio:
Da questo lido aprico, di quel fatale albergo non distano i confini; e fra momenti dell'alto affar iscoprirem gli eventi.

Goffredo:
Mein Herz tobt vor Wut.

Eustazio:
Frohes Geleit dorthin sei uns eine schöne Hoffnung.

16. Arie (Eustazio)
Voll Tapferkeit, voll Tugend
ziehe man nun zum Triumph.
aus unwürdiger Knechtschaft
will ich ein hehres Geschlecht befreien.
Goffredo und Eustazio gehen ab.

Szene IX

Rinaldo allein.

Rinaldo:
Ein schöner Hoffnungsstrahl kehre wieder, meine verwirrte Seele aufzuheitern. Ja, mein angebetetes Leben, ich eile schnell, den bösen Trug zu bekämpfen. Amor, einzig aus Barmherzigkeit leih mir deine Flügel!

17. Arie (Rinaldo)
Winde, Wirbelwinde,
leiht eure Flügel diesem Fuß!
Himmel, Götter, wappnet den Arm mir
gegen den, der Leid mir zufügte!

Zweiter Akt

Szene I

Weites, ruhiges Meer, in dem sich ein herrlicher Regenbogen spiegelt; nahe dem Ufer liegt ein Boot vor Anker, an dessen Steuerruder ein Geist in der Gestalt einer schönen Frau steht. Zwei Sirenen tummeln sich in den Wellen.

18. Arie (Eustazio)
Wir sind ganz nahe dem Hafen,
um unserem Leiden
Linderung zu verschaffen.
Denn das Herz tröstet sich,
der Schmerz weicht
von dem, der hoffen kann.

Szene II

Rinaldo und Goffredo kommen eilig herbei.

Rinaldo:
Was steht uns noch bevor, bis wir zu jenem ersehnten Felsen gelangen, wo ich (inmitten der Schatten meines dunklen Schmerzes) günstige Zeichen von Erbarmen zu finden hoffe?

Goffredo:
Und wann werden wir die Schwelle des freundlichen Magiers erreichen?

Eustazio:
Nicht weit entfernt von diesem sonnigen Strand ist jener schicksalhafte Zufluchtsort, und in Kürze werden sich uns die Ereignisse des geheimnisvollen Geschehens enthüllen.



Scena III

*Mentre s'affrettano per seguire il loro viaggio, la Donna che sta nella barca invita Rinaldo ad entrarvi.
Donna e detti.*

Donna:

Per raccor d'Almirena i più dolci respiri, entra, Rinaldo, in questo angusto pino; ella quivi mi spinse, ella t'attende colà in spiaggia romita, mesta, sola, e tradita; tanto importi le piacque, di portar il tuo foco in mezzo all'acque.

Mentre Rinaldo, Goffredo ed Eustazio restano attoniti per quell'invito, le Sirene cantano e saltano.

19. Aria a 2 (Sirene)

Il vostro maggio
de' bei verdi anni,
o cori amanti,
sempre costanti
sfiorate in amore.
Né un falso raggio
d'onor v'affanni
ch'è sol beato
chi amante amato
possede un bel core.

Rinaldo:

Qual incognita forza mi spinge ad eseguir l'alto comando?

Sta un poco sospeso, e poi con furia si risolve d'entrar in barca, ma viene arrestato da Goffredo e da Eustazio.

Rinaldo:

Sì, Almirena, mia vita, a te ne vengo.

Goffredo:

O gran guerrier, t'arresta, ferma l'incauto piede.

Eustazio:

Qual ignobil cimento?

Rinaldo:

Spero, temo, confido, e in un pavento.

Mentre sta sospeso, la Donna lo richiama di novo, ed egli furiosamente vuol' entrar in barca, ma viene fermato da suddetti.

Donna:

Rinaldo, affretta i passi.

Rinaldo:

Sì, Almirena, a te corro.

Goffredo:

La tua gloria?

Rinaldo:

Ne freme.

Eustazio:

Il tuo senno?

Rinaldo:

Languisce.

Goffredo:

Frena l'ardir.

Rinaldo:

Non devo.

Eustazio:

Pensa a' casi tuoi.

Rinaldo:

Il cor non pave.

Goffredo:

Sion ti chiama.

Szene III

Während sie sich beeilen, ihre Wanderung fortzusetzen, die in dem Boot stehende Dame Rinaldo zum Einsteigen auf.

Die Dame und die Vorigen.

Dame:

Steig ein, Rinaldo, in dieses schlanke Boot, die süßesten Seufzer Almirenas wieder zu hören; sie schickte mich hierher, sie erwartet dich dort an einsamem Strand, allein und verraten; es beliebt ihr, dir aufzutragen, Liebesglut mitten durchs Wasser zu tragen.

Während Rinaldo, Goffredo und Eustazio in Erstaunen über diese Einladung verharren, singen und tanzen die Sirenen.

19. Arie für 2 (Sirenen)

Euren wunderschönen Wonnemond
der schönen jungen Jahre,
o liebende Herzen,
pflücket stets
in treuer Liebe.
Und kein trügerischer Glanz
der Ehre beunruhige euch,
denn glücklich ist allein,
wer liebend geliebt
ein edles Herz sein eigen nennt.

Rinaldo:

Welch unbekannte Macht treibt mich, der geheimnisvollen Aufforderung zu folgen?

Er verharrt kurz unschlüssig, dann entschließt er sich Ungestüm, in das Boot zu steigen, wird aber von Goffredo und Eustazio zurückgehalten.

Rinaldo:

Ja, Almirena, mein Leben, ich komme zu dir.

Goffredo:

Halt inne, o großer Krieger, halt an den unbedachten Fuß!

Eustazio:

Welch unedle Kühnheit!

Rinaldo:

Ich hoffe, ich fürchte, ich vertraue und ängstige mich gleich.

Während er zaudert, ruft ihn die Dame von neuem, und will hastig das Boot besteigen, wird jedoch wieder von den oben Genannten zurückgehalten.

Dame:

Rinaldo, beschleunige deine Schritte!

Rinaldo:

Ja, Almirena, ich eile zu dir.

Goffredo:

Und deine Ehre?

Rinaldo:

Sie wütet darob.

Eustazio:

Dein Verstand?

Rinaldo:

Er schwindet dahin.

Goffredo:

Zügle deine Kühnheit!

Rinaldo:

Ich darf nicht.

Eustazio:

Denk an dein Schicksal!

Rinaldo:

Mein Herz hat keine Furcht.

Goffredo:

Jerusalem ruft dich.

Rinaldo:
Ed il mio ben m'invita.
Eustazio:
L'Erebo ti delude.
Goffredo:
Stige ti prende a scherno.
Rinaldo:
Pugnerò per quel bel, sin' coll'Inferno.

20. Aria (Rinaldo)
Il Tricerbero umiliato
al mio brando renderò.
E d'Alcide l'alto fato
colà giù rinnoverò.

Cantando entra nella barca con furia, la Donna subito s'allarga in alto mare, e sin tanto che la barca si vede le Sirene saltano, e cantano, ma la barca essendo fuori di vista, le Sirene si approfondano in mare; Goffredo, Eustazio, vedendolo seguito cogli occhi, restano confusi.

Eustazio:
Signor, strano ardimento! Su i vortici dell'onde all' aure di lusinghe, fidar la propria gloria!

Goffredo:
Ciò fu indegna vittoria del barbaro Acheronte; ma di tal duolo a fronte non paventi il mio core. La figlia, oh Dio! è smarrita! L'eroe sen fugge a volo! Speme, virtù, non mi lasciate solo.

21. Aria (Goffredo)
Mio cor, che mi sai dir?
o vincer, o morir,
sì, sì, t'intendo.
Se la mia gloria freme,
sol da una bella speme
io pace attendo.
Vanno via.

Scena IV

Giardino delizioso nel palazzo incantato d'Armida.
Argante ed Almirena.

Almirena:
Armida dispietata! colla forza d'abisso rapirmi al caro ciel de' miei contenti! e qui con duolo eterno viva mi tieni in tormentoso inferno.
Almirena piange.

Argante:
Non funestar, o bella, di due luci divine il dolce raggio; che per pietà mi sento il cor a frangere.

Almirena:
Signor, deh! per pietà, lasciami piangere!

Argante:
Oscura questo pianto il bel fuoco d'amor, ch'in me s'accese per te, mia cara.

Almirena:
In questi lacci avvolta, non è il mio cor soggetto d'un amoroso affetto.

Argante:
Tu, del mio cor reina, con dispotico impero puoi dar legge a quest'alma.

Rinaldo:
Doch meine Geliebte bittet mich zu sich.
Eustazio:
Die Hölle betrügt dich.
Goffredo:
Styx hält dich zum Narren.
Rinaldo:
Ich werde kämpfen um jene Schöne, sogar mit der Unterwelt.

20. Arie (Rinaldo)
Den dreiköpfigen Höllenhund werde ich gedemütigt meinem Schwert überliefern.
Und das erhabene Schicksal des Alkiden [Herakles] werde ich dort unten erneuern.

In Hast betritt er singend das Boot; die Dame steuert unversehens aufs hohe Meer, und solange das Boot zu sehen ist, springen und singen die Sirenen, doch sobald das Boot außer Sicht ist, versinken die Sirenen im Meer; Goffredo und Eustazio, die ihm nachsahen, verharren in Bestürzung.

Eustazio:
Herr, welch ungewöhnliche Kühnheit! Auf den Wirbeln der Wogen dem Hauch trügerischer Hoffnungen die eigene Ehre anzuvertrauen!

Goffredo:
Das war ein nichtswürdiger Sieg der grausamen Unterwelt; doch mein Herz fürchte sich nicht vor solchem Leid. Die Tochter, o Gott, ist verloren. Der Held flieht eilends von hinnen. Hoffnung, Mut verläßt mich nicht!

21. Arie (Goffredo)
Mein Herz, was kannst du mir sagen?
Ob Siegen, ob Sterben,
ja, ja, ich höre auf dich.
Wenn meine Ehre in Bedrängnis ist,
erwarte ich Frieden einzig
von einer schönen Hoffnung.
Beide ab.

Szene IV

Köstlicher Garten in Armidas Zauberschloß.
Argante und Almirena.

Almirena:
Grausame Armida! Mit der Gewalt der Unterwelt mich aus dem geliebten Himmel meiner Freuden zu entführen! Und hier läßt du mich leben in stetem Schmerz, in qualvoller Hölle.
Almirena weint.

Argante:
Trübe nicht, o Schöne, den süßen Strahl der beiden göttlichen Augen; denn aus Mitleid fühle ich mein Herz brechen.

Almirena:
Herr, ach, aus Barmherzigkeit laß mich weinen!

Argante:
Dieses Weinen verdunkelt die schöne Glut der Liebe, die für dich in mir entbrennt, o Teure.

Almirena:
In diese Fesseln verstrickt, ist mein Herz nicht Ziel eines verliebten Gefühls.

Argante:
Du meines Herzens Königin, mit despotischer Gewalt kannst du diesem Herzen Befehle erteilen.



Almirena:
Ah! non è vero!

Argante:
Vuoi che questo mio ferro t'apra il varco a quel seno, ove
il mio cor trapassi?

Almirena:
Ah! no, tanto non chiedo; eh! se m'amassi!

Argante:
Della mia fedeltate qual fia un pegno sicur?

Almirena:
La libertate.

Argante:
Malagevol comando!

Almirena:
Amor mentito!

Argante:
E se ad Armida, o cara, nel procurar al tuo bel piè lo
scampo, note fien quelle fiamme, che per te, mio tesoro,
struggono il core? Scopo saremo entrambi d'amor geloso
e d'infernal furore; e pur mi sento il cor a frangere.

Almirena:
Dunque lasciami piangere.

22. Aria (Almirena)
Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri
la libertà.
Il duolo infranga
queste ritorte
de' miei martiri
sol per pietà.

Argante:
Ah! sul bel labbro Amore di possente magia formò le
note, per tormentarmi il core. Argante, che risolvi? pen-
sier, che mi sai dir? ah! ch'il mio petto più resister non
puote a tanto affetto!

23. Aria (Argante)
Basta che sol tu chieda,
per ottenere da me,
bocca amorosa.
Solo ch'il cor ti veda,
tutto si perde in te,
guancia vezzosa.
Vanno via.

Scena V

Armida sola.

Armida:
Cingetemi d'allori le trionfali chiome. Rinaldo, il più pos-
sente terror dell'arme Assire, in umile olocausto sull'altar
del mio sdegno cadrà svenato al suolo. Conducetelo
quivi, o spirti, a volo.

Almirena:
Ach, das ist nicht wahr.

Argante:
Willst du, daß mein Schwert dir den Zugang öffne
in der Brust, wo es mein Herz durchbohren mag?

Almirena:
Ach, nein, soviel verlange ich nicht. Ach, wenn du mich
liebtest!

Argante:
Was würde ein sicheres Unterpfand meiner Treue sein?

Almirena:
Die Freiheit.

Argante:
Heikle Forderung!

Almirena:
Geheuchelte Liebe!

Argante:
Und wenn Armida, o Teure, indem ich deinem schönen
Fuß die Freiheit verschaffe, jene Flammen bekannt wer-
den, die für dich, meine Geliebte, mein Herz verzehren?
Wir werden beide das Ziel eifersüchtiger Liebe und hoch-
schmerzlicher Wut sein; und doch fühle ich das Herz mir brechen.

Almirena:
Also laß mich weinen.

22. Arie (Almirena)
Laß mich mein
grausames Schicksal beweinen
und nach der Freiheit
mich verzehren.
Möchte doch,
um der Barmherzigkeit willen,
der Schmerz diese Fesseln
meiner Qualen zerbrechen.

Argante:
Ach, mit mächtigem Zauber formte Amor die Worte an
deinen schönen Lippen, um mein Herz zu quälen. Argante, was
beschließt du? Vernunft, was kannst du mir sagen? Ach,
daß mein Herz solcher Leidenschaft nicht länger widerstehen
kann!

23. Arie (Argante)
Es genügt, daß du mich nur um etwas bittest,
um es von mir zu erlangen,
liebreicher Mund.
Wenn mein Herz euch nur erblickt,
verliert es sich ganz an euch,
anmutige Wangen.
Sie gehen ab.

Szene V

Armida allein.

Armida:
Bekränzt mit Siegeslorbeer mir das Haar! Rinaldo, der
mächtigste Schrecken der assyrischen Heere, wird
demütiges Opfer auf dem Altar meiner Wut kraftlos zu-
den sinken. Führt ihn, o Geister, eiligst hierher!



Scena VI

Due spiriti conducono Rinaldo alla presenza d'Armida.

Rinaldo:

Perfida, un cor illustre ha ben forza bastante per isprezzar l'inferno; rendimi Almirena, o pagherai con questo acciar la pena.

Armida:

D'Armida a fronte sì superbi accenti?

Rinaldo:

A fronte ancor de' più crudel tormenti.

Armida:

Mio prigionier tu sei.

Rinaldo:

Sin nell'alma non giunge il mio servaggio.

Armida:

E in mia balia la vita.

Rinaldo:

La morte non paventa un alma invitta.

Armida (*a parte*):

(Splende su quel bel volto un non so che, ch'il cor mi rasserena.)

Rinaldo:

Omai rendi Almirena.

Armida (*a parte*):

(Con incognito affetto mi serpe al cor un'amorosa pena.)

Rinaldo:

Rendimi, sì, crudel, rendimi Almirena.

Armida (*a parte*):

(Ma d'un nemico atroce sarà trofeo il mio core?)

Rinaldo:

Ha forza il mio furore, per atterrar il tuo infernal drappello.

Armida (*a parte*):

(Son vinta, sì; non lo credea sì bello.)

Rinaldo, in questa spiaggia ogn' aura spira amore; l'onda, l'augello, il fiore t'invitan solo ad amoroso amplessi. Depon quell' ira infida, vinto non più, ma vincitor d'Armida. T'amo, o caro.

Rinaldo:

Io t'aborro.

Armida:

Prendi questo mio cor.

Rinaldo:

Per lacerarlo.

Armida:

Mille gioie t'appresto.

Rinaldo:

Io mille pene.

Armida:

T'ammoliscano i prieghi.

Rinaldo:

Io gli detesto.

Armida:

Abbian forza i sospir.

Rinaldo:

D'accender l'ira.

Armida:

M'obbedisce l'inferno.

Rinaldo:

Io ti disprezzo.

Szene VI

Zwei Geister führen Rinaldo vor Armida.

Rinaldo:

Ruchlose, ein edles Herz besitzt genug Stärke, um die Hölle zu verachten. Entweder gib mit Almirena zurück, oder du wirst durch dieses Schwert deine Strafe erleiden!

Armida:

So stolze Worte in Armidas Gegenwart?

Rinaldo:

Auch angesichts der grausamsten Qualen.

Armida:

Du bist mein Gefangener.

Rinaldo:

Bis in die Seele reicht meine Knechtschaft nicht.

Armida:

Dein Leben ist in meiner Gewalt.

Rinaldo:

Ein unbesiegbares Herz fürchtet den Tod nicht.

Armida (*beiseite*):

(Auf seinem schönen Antlitz strahlt etwas, das ich nicht kenne, das mir das Herz erhellt.)

Rinaldo:

Gib mir Almirena nun zurück!

Armida (*beiseite*):

(Mit unbekannter Leidenschaft bedrängt mir Liebesqual das Herz.)

Rinaldo:

Gib mir, ja, Grausame, gib mir Almirena zurück!

Armida (*beiseite*):

(Doch soll mein Herz die Siegesbeute eines grausamen Feindes werden?)

Rinaldo:

Mein Zorn besitzt genug Stärke, um deine höllische Schar zu Boden zu strecken.

Armida (*beiseite*):

(Ich bin besiegt, ja; ich hielt ihn nicht für so schön.)

Rinaldo, an diesen Gestaden atmet jeder Hauch Liebe. Die Welle, der Vogel, die Blume laden dich ein nur zu verliebten Umarmungen. Leg ab jene falsche Wut, nicht mehr besiegt, sondern Sieger über Armida. Ich liebe dich, o Teurer.

Rinaldo:

Ich verabscheue dich.

Armida:

Nimm dieses mein Herz.

Rinaldo:

Um es zu zerreißen.

Armida:

Tausend Freuden bereite ich dir.

Rinaldo:

Ich tausend Qualen.

Armida:

Meine Bitten mögen dich erweichen.

Rinaldo:

Ich verachte sie.

Armida:

Haben meine Seufzer keine Macht?

Rinaldo:

Meinen Zorn zu entfachen.

Armida:

Die Hölle gehorcht mir.

Rinaldo:

Ich verabscheue dich.



Armida:
Pensa ch'io son...

Rinaldo:
Tiranna.

Armida:
Risolvi...

Rinaldo:
La vendetta.

Armida:
Per pietade!

Rinaldo:
A te corro, o mia diletta.
Vuol andarsene.

24. Duetto (Armida/Rinaldo)

Armida:
Fermati!

Rinaldo:
No, crudel.

Armida:
Armida son fedel.

Rinaldo:
Spietata, infida.
Lasciami!

Armida:
Pria morir.

Rinaldo:
Non posso più soffrir.

Armida:
Vuoi ch'io m'uccida?

Scena VII

Armida si cangia in Almirena.

Armida:
Crudel, tu ch'involesti al mio core la calma, un sol guardo
mi nieghi a tante pene?

Rinaldo:
Che veggio! Idolo mio! Sei tu, mio bene? Deh! vieni a
consolar l'anima smarrita!

Armida:
Quivi con molle vita vai fomentando una novella brama; e
lasci sì chi t'ama?

Rinaldo:
No, cara, che tu sei la sospirata meta; e in questo loco sol
d'Armida crudel vidi 'l sembiante.

Armida:
Stringimi dunque al sen.

*Nell'abbracciarsi, Armida riprende la sua forma, e Rinaldo
fugge.*

Rinaldo:
Beato amante! Sfinge, un penoso orrore arrechi nel mio
core! Giove, lancia il tuo telo! Non avrà per costei fulmini il
Cielo?

Armida si cangia un'altra volta in Almirena.

Armida:
Corri fra queste braccia!

Rinaldo:
Idolo mio!

Va per abbracciarla, poi si ferma.

Ma che tenti, Rinaldo! Forse sotto quel viso v'è l'Inferno
co' un vel di Paradiso.

Armida:
Bedenke, wer ich bin!

Rinaldo:
Eine Tyrannin.

Armida:
Du bist entschlossen?

Rinaldo:
Zur Rache.

Armida:
Aus Erbarmen!

Rinaldo:
Ich eile zu dir, o meine Geliebte!
Er will gehen.

24. Duett (Armida/Rinaldo)

Armida:
Halt an!

Rinaldo:
Nein, Grausame.

Armida:
Ich bin die treue Armida.

Rinaldo:
Herzlose, Unbeständige,
laß mich!

Armida:
Eher sterben.

Rinaldo:
Mehr kann ich nicht erdulden.

Armida:
Willst du, daß ich mich töte?

Szene VII

Armida nimmt Almirenas Gestalt an.

Armida (in Almirenas Gestalt):
Grausamer, der du meinem Herzen die Ruhe nahmst, ver-
weigerst du mir in solchen Qualen einen einzigen Blick?

Rinaldo:
Was seh ich! Mein Abgott! Bist du meine Geliebte? Ach,
komm, meine verwirrte Seele zu trösten!

Armida (in Almirenas Gestalt):
Mit süßem Leben nährst du hier ein neues Verlangen; wo-
so verläßt du sie, die dich liebt?

Rinaldo:
Nein, Teure, die du mein heiß begehrtes Ziel bist; und ich
sah an dieser Stelle nur das Antlitz der grausamen Armida.

Armida (in Almirenas Gestalt):
Drück mich also an deine Brust.

*Während sie sich umarmen, nimmt Armida wieder ihre Ge-
stalt an, und Rinaldo weicht von ihr zurück.*

Rinaldo:
Glücklich liebend! Sphinx, ein qualvolles Entsetzen ruft
in meinem Herzen hervor. Jupiter, schleudere deinen Blitz.
Sollte der Himmel keine Blitze für jene da bereit halten?

Armida verwandelt sich nochmals in Almirena.

Armida (in Almirenas Gestalt):
Eile in meine Arme!

Rinaldo:
Mein Abgott!

Will sie umarmen, hält aber inne.

Doch was tust du, Rinaldo? Vielleicht verbirgt sich unter
jenem Gesicht die Hölle mit einem Schleier des Paradieses.



25. Aria (Rinaldo)
Abbrucio, avvampo e fremo,
di sdegno e di furor.
Spero, ma sempre temo
d'un infernal error.
Va via.

25. Arie (Rinaldo)
Ich glühe, ich brenne und rase
vor Zorn und vor Wut.
Ich hoffe, doch ständig
fürchte ich mich vor einem höllischen Betrug.
Geht ab.

Scena VIII

Armida sola, riprende la sua propria forma.

26. Recitativo accompagnato (Armida)
Dunque i lacci d'un volto, tante gioie promesse, li spaventati d'Inferno, forza n'avran per arrestar quel crudo? E tu il segui, o mio core! fatto trofeo d'un infelice amore! No: si svegli 'l furore, si raggiunga l'ingrato, cada a' miei piè svenato. Ohimè! Che fia! Uccider l'alma mia? Ah! debole mio petto, a un traditor ancor puoi dar ricetta? Su, su, furie, ritrovate nova sorte di pena e di flagello; s'uccida, sì. Eh! no, ch'è troppo bello.

27. Aria (Armida)
Ah! crudel, il pianto mio,
deh! ti mova per pietà.
O infedel al mio desio
proverai la crudeltà.

Scena IX

Armida sola.

Armida:
Riprendiam d'Almirena il mentito sembiante in questo loco, che forse qual farfalla ritornerà Rinaldo al suo bel foco.

Scena X

Argante ed Armida in forma d'Almirena.

Argante:
Adorata Almirena, ogni breve dimora, che dal tuo bello fa l'anima mia, è pena acerba e ria.
Armida riguarda Argante con sdegno.

Tu con rai nubilosi fai splendor quelle stelle, che mi promiser sì felici influssi?
Armida lo riguarda con più sdegno di prima.

Anima mia, ti rasserena omai, che della cruda Armida in breve ti trarrò da' lacci indegni.

Armida resta sospesa senza guardarlo.

Deh! non tener l'animo tuo perplesso; s'impegna di cotanto la mia fè, la mia forza, e questo amplesso.

Mentre Argante va per abbracciarla, Armida riprende la sua forma, e lo respinge con gran furia.

Armida:
Traditor, dimmi, è questa del mio amor la mercede?

Argante:
Oh Dei! che miro?

Armida:
Io, ch'il mio cor ti spiego con affetti?

Szene VIII

Armida, allein, nimmt wieder ihre eigene Gestalt an.

26. Recitativo accompagnato (Armida)
Also sollen ein vorgetäushtes Gesicht, soviel versprochene Freuden und die Schrecken der Hölle nicht die Macht haben, jenen Herzlosen aufzuhalten? Und du folgst ihm, o mein Herz, zur Beute geworden einer unglücklichen Liebe! Nein, die Wut soll sich entfachen, der Undankbare ereilt werden, entseelt soll er mir zu Füßen fallen. Weh mir! Was soll das? Meine Seele töten? Ach, mein schwaches Herz, selbst einem Verräter kannst du Zuflucht gewähren? Auf, Furien, erfindet neue Arten von Leid und Qual! Er sterbe, ja ... ach nein! Daß er zu schön ist!

27. Arie (Armida)
Ach, Gausamer! Mein Weinen,
ach, möge dich zu Mitleid bewegen.
Oder du sollst entgegen meinem Begehren
meine Gausamkeit zu spüren bekommen.

Szene IX

Armida allein.

Armida:
Wir wollen an diesem Ort noch einmal das vorgetäuschte Aussehen von Almirena annehmen, da vielleicht wie ein Falter Rinaldo zu seiner schönen Leidenschaft zurückkehren wird.

Szene X

Argante und Armida, diese in der Gestalt Almirenas.

Argante:
Angebetete Almirena, jede kurze Trennung von deiner Schönheit ist für meine Seele bittere und schlimme Qual.
Armida blickt mit Verachtung auf Argante.

Läßt du mit umwölkten Strahlen jene Sterne leuchten, die mir so günstigen Einfluß versprochen?

Armida betrachtet ihn mit größerer Verachtung.

Meine Seele, erheitere dich jetzt, da ich dich in Kürze den unwürdigen Fesseln der grausamen Armida entreißen werde.
Armida verharrt in Gedanken, ohne ihn anzusehen.

Ach, dein Geist sei nicht länger ratlos; meine Treue, meine Macht und diese Umarmung dienen dir dafür zum Unterpfand.

Als Argante sie umarmen will, nimmt Armida wieder ihre Gestalt an, und er weicht in großer Bestürzung zurück.

Armida:
Verräter, sag mir, ist das der Dank für meine Liebe?

Argante:
O Götter, was sehe ich?

Armida:
Ich, die ich dir mein Herz in Liebe offenbarte?



Argante:
No'l nego.

Armida:
Io, che l'inferno, o altero, slego a tuo prò?

Argante:
Egli è vero.

Armida:
Tradirmi!

Argante:
Scusa un lampo d'intempestivo amore.

Armida:
I fulmini vedrai del mio furore.

Argante:
T'acquieta.

Armida:
No.

Argante:
Il rossore sia una rigida pena.

Armida:
No.

Argante:
Sì, superba, amo Almirèna.

Armida:
Stige ritiro.

Argante:
Fa ciò che t'aggrada; senza i demoni tuoi basta mia spada.

Argante fugge sdegnato.

28. Aria (Armida)
Vo' far guerra, e vincer voglio
collo sdegno chi m'offende
vendar i torti miei.
Per abbatter quell'orgoglio,
ch'il gran foco in sen m'accende,
saran meco i stessi dei.

Atto terzo

Scena I

Orrida montagna con dirupi e cascate d'acqua, nella sommità di cui si vede il castello incantato d'Armida, ch'è custodito da gran numero di mostri di varie forme; nel mezzo delle mura appare una porta con colonne di cristallo, e d'ogni sorte di gemme; a piedi della montagna v'è una spelunca, ove abita il Mago. Goffredo ed Eustazio considerando l'altezza della montagna.

Eustazio:
Quivi par che rubelle la terra s'alzi a guerreggiar le stelle.

Goffredo:
Germano, è questo 'l segno delle nostre fatiche?

Eustazio:
Ecco del saggio il sospirato albergo.

Goffredo:
Omai t'accosta.

Eustazio alla bocca del antro chiama il Mago.

Argante:
Ich leugne es nicht.

Armida:
Ich, die zu deinem Nutzen die Großen der Unterwelt schwor?

Argante:
Das ist wahr.

Armida:
Mich zu verraten!

Argante:
Verzeih einen Augenblick unzeitiger Liebe.

Armida:
Du wirst die Blitze meiner Wut sehen.

Argante:
Besänftige dich!

Armida:
Nein.

Argante:
Meine Schamröte sei ein harte Strafe.

Armida:
Nein.

Argante:
Ja, du Hochmütige, ich liebe Almirèna.

Armida:
Ich rufe Styx wieder herbei.

Argante:
Tu, was dir gefällt. Ohne deine Dämonen genügt mir mein Schwert.

Argante flieht voll Wut.

28. Arie (Armida)
Ich will Krieg führen, und besiegen will ich
voll Zorn den, der mich beleidigt,
will rächen meine Unbill.
Jenen Hochmütigen niederzuwerfen,
der die große Leidenschaft in meiner Brust entzündet,
werden selbst die Götter mit mir sein.

Dritter Akt

Szene I

Rauhes Gebirge mit steilen Felsen und Wasserfällen; an seiner Höhe sieht man Armidas Zauberschloß, das von einer großen Zahl Ungeheuer unterschiedlicher Gestalt bewacht wird; in der Mitte der Mauer ist ein Tor sichtbar, das von Säulen aus Kristall und Edelsteinen aller Art; am Fuß des Gebirges ist eine Höhle, in welcher der Magier wohnt. Goffredo und Eustazio, die Höhe des Gebirges betrachtend.

Eustazio:
Hier scheint es, als ob die aufrührerische Erde sich erheben um gegen die Gestirne Krieg zu führen.

Goffredo:
Bruder, ist dies das Ziel unserer Strapazen?

Eustazio:
Hier ist der ersehnte Zufluchtsort des Weisen.

Goffredo:
Tritt nun näher!

Eustazio ruft am Eingang der Höhle den Magier.

Eustazio:

Tu, a cui vien concesso sin delle stelle il penetrar gli arca-
ri, degli eventi più strani fermar il corso, e grazie ognor
dispensi, d'un alto affar vengo a cercarti i sensi.

Scena II

Il Mago esce dalla sua spelonca.

Mago e detti.

Mago:

La causa che vi spinge in sì remota parte nota m'è già;
Rinaldo ed Almirena colà, sull'alte cime di quell'orrido
sasso, in lacci indegni della perfida Armida giacciono
avvinti; il varco impossibile farà senza un poter prefisso,
ch'i mostri suoi colà vuotò l'abisso.

Goffredo:

L'aprirò con la spada.

Eustazio:

Andiam, che la virtù ne farà strada.

Goffredo:

Seguitemi, o miei fidi.

Eustazio:

Io vi precedo.

*Goffredo ed Eustazio, impugnata la spada, e seguiti da sol-
dati ascendono la montagna, ed il Mago gli sgrida.*

Mago:

Arrestatevi, o forti, che nel mar del terror sareste assorti.

*Goffredo, Eustazio e soldati, essendo molto avanzati verso
la cima, si presenta loro una compagnia de' mostri orribili
con faci accese, di modo che una parte de' soldati, atterriti
ritornando indietro, un'altra squadra di mostri taglia loro il
cammino; e nel mezzo della loro confusione, s'apre la mon-
tagna e gl'inghiotte, uscendo da quella voragine fiamme,
fumo, e grandi strepiti. Al fine Goffredo ed Eustazio, con
parte de' soldati, ritornano al Mago.*

29. Sinfonia

Goffredo:

Qui vomita Cocito tutta sua nera peste.

Eustazio:

D'Acheronte proviam qui le tempeste.

Mago:

Prodi campioni, non giunge il terreno valore a sormontar
quell'infornal furore; queste verghe fatal, ch'ora vi porgo,
faran fuggir quei mostri; ite con piè sicuro, ché potran dar
il corso al pigro Arturo.

Goffredo:

German, all'opra.

Eustazio:

Impaziente anelo, ch'a forti al fin darà vittoria il cielo.

Eustazio:

Du, dem es gestattet ist, in die Geheimnisse der Gestirne
einzudringen und den Verlauf der seltsamsten Begeben-
heiten zu bestimmen, und der du jederzeit Wohltaten
spendest, ich komme, um in einer wichtigen Angelegen-
heit um deinen Rat nachzusuchen.

Szene II

Der Magier kommt aus seiner Höhle.

Der Magier und die Vorigen.

Magier:

Die Angelegenheit, die euch in so entlegene Gegend
führt, ist mir schon bekannt. Rinaldo und Almirena liegen
gebunden in den entwürdigenden Fesseln der ruchlosen
Armida dort auf den hohen Gipfeln jenes rauen Gebir-
ges; der Zugang wird unmöglich sein ohne eine vorherbe-
stimmte Macht, da dort der Abgrund seine Ungeheuer
hervorbrachte.

Goffredo:

Ich werde ihn mit dem Schwerte öffnen.

Eustazio:

Laßt uns gehen, denn die Tapferkeit wird uns den Weg
dorthin bahnen.

Goffredo:

Folgt mir, o meine Getreuen!

Eustazio:

Ich gehe euch voran.

*Goffredo und Eustazio, gefolgt von Soldaten, besteigen mit
gezogenen Schwertern das Gebirge, und der Magier er-
mahnt sie.*

Magier:

Haltet an, o ihr Tapferen, die ihr im Meer des Schreckens
verschlungen werdet!

*Goffredo, Eustazio und die Soldaten sind schon weit gegen
die Höhe des Gebirges vorgedrungen, als sich ihnen eine
Schar von schrecklichen Ungeheuern mit brennenden
Fackeln entgegenstellt, so daß ein Teil der Soldaten voller
Schrecken zurückweicht, eine andere Schar Ungeheuer ih-
nen den Weg abschneidet und inmitten ihrer Verwirrung
sich das Gebirge öffnet und sie verschlingt, während Flam-
men, Rauch und großes Getöse aus einem Abgrund drin-
gen. Schließlich kehren Goffredo und Eustazio mit einem
Teil der Soldaten zu dem Magier zurück.*

29. Sinfonia

Goffredo:

Hier speit der [Höllenguß] Kocytus all sein schwarzes Ver-
derben aus.

Eustazio:

Hier erleben wir das Wüten des Acheron.

Magier:

Tapfer Ritter, irdische Tapferkeit genügt nicht, jene hölli-
sche Raserei zu überwinden; diese Zauberruten, die ich
euch jetzt überreiche, werden jene Ungeheuer vertreiben;
geht mit sicherem Schritt, denn sie werden sogar den trä-
gen [Stern] Arkturus in Bewegung versetzen.

Goffredo:

Bruder, ans Werk!

Eustazio:

Ungeduldig ersehne ich, daß der Himmel den Tapferen
schließlich den Sieg verleihen wird.



Ascendono di nuovo la montagna, ed il Mago sta osservando il loro passaggio, e canta per incoraggiarli. Gli mostri come prima si presentano loro, ma per virtù di quelle verghe sono posti in fuga. Arrivati che sono alla cima, toccano col verghe la porta del castello d'Armida, ed in un subito spariscono quelle mura, e la montagna medesima con grandissimi strepiti, e resta invece di quella un mare agitato; Goffredo ed Eustazio s'attengono ad una rupe pendenti sopra il mare, poi si vedono calar a basso da un'altra parte.

30. Aria ed Recitativo (Mago)

Andante, o forti,
fra stragi e morti,
senza timore
or colà su;
ch'omai v'è guida,
compagna fida
fra quell'orrore
fatal virtù.

Superato l'incanto della montagna, il Mago rientra nella sua spelonca.

Mago:

O di bella virtù saper eterno, che Stige prende a scherno.

Scena III

Giardino d'Armida, che tiene uno stilo al petto d'Almirena per ucciderla.

Armida, Rinaldo, Almirena.

Armida:

Mori svenata.

Almirena:

O numi!

Rinaldo:

T'arresta per pietà!

Armida:

Ho d'aspe il core; poichè le fiamme mie sprezzasti, indegno, cada costei trafitta, olocausto d'amor, vittima al sdegno.

Rinaldo:

Il mio pianto!

Armida:

Dell'ira accresce i flutti.

Rinaldo:

L'innocenza!

Armida:

Il suo volto il fallo accusa.

Rinaldo:

Per il fuoco onde ardesti.

Armida:

È in tutto spento.

Rinaldo:

Pria questo sen trapassa.

Armida:

Il duolo sveni.

Rinaldo:

Versa un fulmine, o ciel!

Sie besteigen von neuem das Gebirge, und der Magier beobachtet sie dabei und singt, um sie zu ermutigen. Die ungeheuer stellen sich ihnen wie beim ersten Mal entgegen, werden aber durch die Kraft der Ruten in die Flucht geschlagen. Sobald sie auf dem Gipfel angekommen sind, berühren sie mit den Ruten das Tor von Armidas Schloss, und sofort verschwinden die Mauern und auch das Gebirge unter ungeheurem Getöse; zurück bleibt an ihrer Stelle ein bewegtes Meer; Goffredo und Eustazio halten sich an einem über das Meer ragenden Felsen fest, dann sieht man sie auf der anderen Seite herabsteigen.

30. Arie und Rezitativ (Magier)

Geht, o ihr Tapferen,
durch Gemetzel und Tod
ohne Furcht
nun dort oben.
Denn nun ist euch Geleit
wunderkräftige Stärke,
treue Gefährtin
in jenen Schrecken.

Sobald der Zauber des Gebirges gebrochen ist, kehrt der Magier in seine Höhle zurück.

Magier:

O ewiges Wissen von hehrer Tugend, das der Unterworfte spottet!

Szene III

Garten der Almira, die einen Dolch auf Almirenas Brust richtet, um sie zu töten.

Armida, Rinaldo, Almirena.

Armida:

Stirb, die Adern geöffnet!

Almirena:

O Götter!

Rinaldo:

Halt ein, hab Erbarmen!

Armida:

Mein Herz ist voller Haß; da du meine Liebe verschmäht hast, du Unwürdiger, soll jene mit durchbohrtem Herzen sterben, als Sühne für meine Liebe, als Opfer meiner Wut!

Rinaldo:

Mein Klagen!

Armida:

Läßt die Wogen des Zorns nur noch anschwellen.

Rinaldo:

Die Unschuld!

Armida:

Ihr Anblick [= ihre Schönheit] klagt sie an.

Rinaldo:

Um der Leidenschaft willen, in der du erglühst!

Armida:

Sie ist gänzlich erloschen.

Rinaldo:

Eher durchbohre dieses Herz!

Armida:

Der Schmerz soll es töten.

Rinaldo:

Schleudere einen Blitz, o Himmell!



Armida:
Io pria il suo sanguine.

Mentre Armida vuole lanciar il colpo, Rinaldo impugna la spada, e va con furia verso lei per ucciderla; ma subito escono dalla terra degli spiriti per custodirla.

Rinaldo:
Al mio braccio cadrai, perfida, esangue.

Scena IV

Goffredo, Eustazio e detti.

Armida:
Nella guardata soglia come osaste portar sicuro il piede? Furie, pronte accorrete, e da sotterra venga contro costor l'inferno in guerra!

Goffredo ed Eustazio toccando colle verghe il giardino incantato, in un subito il medesimo sparisce, e resta una gran campagna deserta, nel fondo di cui si vede la città di Gerusalemme da quella parte ov'è situata in collina; nelle mura vi sta gran porta, a piedi di cui si vede una strada che con tortuosi giri vien' a finire nel piano. Goffredo, Eustazio e Rinaldo corrono ad abbracciarsi, e mentre Almirena vuol fare lo stesso, Armida la ferma e tenta di nuovo d'ucciderla collo stile.

Goffredo:
Prode Rinaldo!

Rinaldo:
Glorioso prence!

Eustazio:
Lascia, ch'al sen ti stringa.

Rinaldo:
Io pur t'annodi.

Almirena:
Chi mi soccorre? aita!

Rinaldo impugna la spada, va contra Armida, ma nel lanciar il colpo, quella gli sparisce sotto il taglio.

Rinaldo:
Ancor tenti, crudel, tormi la vita?

Goffredo:
Figlia!

Almirena:
Padre!

Eustazio:
Mia cara!

Rinaldo:
Idolo mio!

Goffredo:
Fugga il duol.

Almirena:
Rieda il piacer.

Tutti:
E svanisca ogni tormento al contento.

Goffredo:
Vinto il furor d'inferno, il terreno vincer ne resta; quando là in oriente Febo risorge ad indorare il mondo, german, le squadre appresta, perché Sione cada; e tu, Rinaldo, dei, contaminato da tuoi molli amori, col sangue del rubel purgar la spada.

Armida:
Zuvor vergieße ich ihr Blut.

Als Armida zustechen will, zieht Rinaldo sein Schwert und stürzt sich voller Zorn auf sie, um sie zu töten; doch plötzlich kommen Geister aus der Erde hervor, um sie zu beschützen.

Rinaldo:
Von meinem Arm wirst du sterben, du Falsche.

Szene IV

Goffredo, Eustazio und die Vorigen

Armida:
Wie waget ihr es, unangefochten den Fuß in diesen bewachten Ort zu setzen? Furien, eilt rasch herbei, und aus der Unterwelt komme die Hölle zum Kampf gegen diese da!

Goffredo und Eustazio berühren den Zaubergarten mit ihren Ruten, und auf der Stelle verschwindet dieser, und eine öde Landschaft bleibt zurück, in deren Tiefe man Jerusalem liegen sieht, von jener Seite, die auf Hügeln erbaut ist; in der Mauer ein großes Tor, davor sieht man eine Straße, die in Windungen verläuft und in der Ebene endet. Goffredo, Eustazio und Rinaldo eilen aufeinander zu, sich zu umarmen; als Almirena das gleiche tun will, hält Armida sie zurück und versucht nochmals, sie mit dem Dolch zu töten.

Goffredo:
Tapferer Rinaldo!

Rinaldo:
Ruhmreicher Fürst!

Eustazio:
Laß mich an mein Herz dich drücken!

Rinaldo:
Auch ich möchte dich umarmen.

Almirena:
Wer steht mir bei? Hilfe!

Rinaldo zieht das Schwert und stürzt sich auf Armida, doch während er den Schlag ausführt, verschwindet sie unter seiner Waffe.

Rinaldo:
Versuchst du immer noch, Grausame, mir mein Leben zu rauben?

Goffredo:
Tochter!

Almirena:
Vater!

Eustazio:
Meine Teure!

Rinaldo:
Mein Abgott!

Goffredo:
Es schwinde das Leid!

Almirena:
Die Lust kehre zurück!

Alle:
Und es weiche alle Qual vor der Freude!

Goffredo:
Ist die Gewalt der Unterwelt auch besiegt, bleibt noch die irdische Gewalt zu besiegen; wenn dort im Osten die Sonne aufgeht, die Erde zu vergolden, rüste, Bruder, die Scharen, auf daß Jerusalem falle; und du, Rinaldo, befleckt durch deine weiche Liebeleidenschaft, sollst dein Schwert reinigen mit dem Blut der Empörer.



31. Aria (Goffredo)

Sorge nel petto certo diletto
che bella calma promette al cor.
Sarà il contento dopo gran stento
coglier la palma del nostro ardor.

Rinaldo:

Al trionfo s'affretti senza ritardo il corso!

Goffredo ed Eustazio se ne vanno.

Mi stimolan l'amor, gloria e rimorso.

32. Aria (Rinaldo)

È un incendio fra due venti,
fra due fiamme questo cor.
Ha di gloria gl'alimenti,
lo nodrisce un fermo amor.

Scena V

Argante, seguito da tre generali.

Argante:

Chiuso fra quelle mura langue il comun valore, o forti eroi; quindi sian noti a voi gli ultimi sensi nostri; ch'oggi ogn'un si dimostri non sol di fer, ma di coraggio armato, perché l'oste nemica cada al nostro valor, ceda al suo fato.

Scena VI

Armida e detti.

Armida:

Per fomentar lo sdegno a fronte d'un sleal anco mi trovo?

Argante:

Io pur l'ira rinnovo al tuo superbo aspetto.

Armida:

È l'offeso mio amor per te un' Aletto.

Argante:

L'affetto tuo non curo.

Armida:

Io i sdegni tuoi.

Argante:

Or' è tempo di palme, va, e non tentar d'effeminar gli eroi.

Armida:

Ho un cor virile in petto, che sa emular la gloria.

Argante (*un poco sospeso*):

Abbian sensi sì grandi al fin vittoria.

Cara, perdon ti chiedo.

Armida (*freddamente*):

Io no'l rifiuto.

Argante:

Accuso la mia colpa.

Armida:

Egli m'è grato.

31. Arie (Goffredo)

In der Brust erwacht freudige Gewißheit,
die dem Herzen schöne Ruhe verheißt.
Befriedigung wird sein, nach großer Not
die Siegespalme für unseren Eifer zu erringen.

Rinaldo:

Zum Triumph führe ohne Verzug der Weg!

Goffredo und Eustazio gehen ab.

Die Liebe, Ehre und Reue spornen mich an.

32. Arie (Rinaldo)

Ein Feuer zwischen zwei Winden,
zwischen zwei Flammen ist dieses Herz.
Es erhält Nahrung von der Ehre,
eine starke Liebe speist es.

Szene V

Argante, gefolgt von drei Anführern.

Argante:

Eingeschlossen in jene Mauern verzehrt sich allgemäh die Tüchtigkeit, o tapfere Helden; daher sollen euch unsere letzten Beschlüsse bekannt werden; daß heute ein jeder sich nicht nur mit Waffen, sondern mit Mut gerüstet erweise, auf daß sich das feindliche Heer unserer Tüchtigkeit ergibt, sich seinem Schicksal beugt.

Szene VI

Armida und die Vorigen.

Armida:

Treffe ich auf einen Verräter, daß sogleich meine Wut angefacht werde?

Argante:

Nur mein Zorn entflammt von neuem bei deinem hochmütigen Anblick.

Armida:

Meine beleidigte Liebe ist für dich wie Alekto [eine der drei Furien].

Argante:

Deine Gefühle kümmern mich nicht.

Armida:

Mich nicht deine Wut.

Argante:

Jetzt ist die Zeit der Siegespalmen, geh und versüß dich nicht, die Helden zu verweichlichen.

Armida:

Ich habe ein mutiges Herz in der Brust, das Ruhm zu streiten weiß.

Argante (*unentschieden*):

So erhabene Gesinnung trägt am Ende den Sieg davon. Teure, ich bitte dich um Verzeihung.

Armida (*kühl*):

Ich verweigere sie nicht.

Argante:

Ich bekenne meine Schuld.

Armida:

Ich bin es zufrieden.



Argante:
Fu importuno l'amor.

Armida (*freddamente*):
Io pure errai.

Argante:
Sol per momenti.

Armida (*risolutamente*):
Anch'io Rinaldo amai.

a 2:
Dunque mi sia concesso di purgar il mio error con questo
amplesso.
S'abbracciano.

Argante:
Or preparianne ad una estrema sorte.

Armida:
E coi spenti nemici un gran trofeo alle morte.

Argante:
Olà, cogli oricalchi si destino a battaglia i stessi venti.

Armida:
E sian nostri campioni Macone in ciel, l'inferno, e gli ele-
menti!

*Suonano tutte sorti d'istromenti militari e si vede uscire dalla
città l'armata, che arrivata a' piedi del monte passa con
bell'ordine dinanzi Argante ed Armida, facendo loro gli soliti
saluti militari.*

33. March

Argante:
In quel bosco di strali ne' lacci caderan que' indegni mostri.

Armida:
E in un mare di sangue spenti saranno i giusti sdegni
nostri.

34. Duetto (Armida, Argante)
Al trionfo del nostro furore
or corriamo que' mostri a legar.
Che poi, caro/a, questo core
dolce premio ti vuol dar.
Vanno via.

Scena VII

Goffredo, Rinaldo, Almirena.

Goffredo:
Di quei strani accidenti se la serie ripiglio, per dolor, per
stupor, s'inarca il ciglio.

Almirena:
A sì crudeli eventi ancor non so se dormi, o se sia desta.

Rinaldo:
Cessata la tempesta, godiam, cara, la calma.

Almirena:
Dall' aure dolci della tua bell' alma.

Argante:
Es war unangebrachte Liebe.

Armida (*kühl*):
Auch ich handelte falsch.

Argante:
Nur für Augenblicke.

Armida (*entschieden*):
Ich selbst liebte Rinaldo.

Beide:
Also sei mir gewährt, meinen Irrtum mit dieser Umar-
mung wieder gutzumachen.
Sie umarmen sich.

Argante:
Bereiten wir uns nun auf unsere letzte Schicksalsstunde
vor.

Armida:
Und mit den getöteten Feinden bereiten wir uns ein erha-
benes Siegeszeichen auch im Tod.

Argante:
Auf, mit den Trompeten sollen selbst die Winde zur
Schlacht gerufen werden.

Armida:
Und unsere Beschützer seien Mohammed im Himmel, die
Unterwelt und die Elemente.

*Alle Arten kriegischer Instrumente erklingen, und aus der
Stadt sieht man das Heer heranziehen, das, zu Füßen des
Berges angekommen, unter militärischen Ehrenbezeugun-
gen wohlgeordnet an Argante und Armida vrobeimar-
schiert.*

33. Marsch

Argante:
In diesem Wald von Pfeilen werden wie in Schlingen jene
nichtswürdigen Ungeheuer fallen.

Armida:
Und in einem Meer von Blut wird unser gerechter Zorn
gelöscht werden.

34. Duett (Argante/Armida)
Zum Triumph unseres Zorns laß uns nun eilen,
jene Ungeheuer zu überwinden,
denn dann will, Teurer/Teure,
dieses Herz süßen Lohn dir schenken.
Beide ab.

Szene VII

Goffredo, Rinaldo, Almirena.

Goffredo:
Wenn ich die Folgen dieser seltsamen Ereignisse über-
denke, fürcht sich meine Stirn vor Schmerz und vor Ver-
wunderung.

Almirena:
Wenn so unerquicklichen Begebenheiten weiß ich noch
nicht, ob ich schlafe oder ob ich wach bin.

Rinaldo:
Da der Sturm vorüber ist, wollen wir, Teure, uns der Ruhe
erfreuen.

Almirena:
Zum süßen Hauch deines edlen Herzens.



35. Aria (Almirena)
Bel piacere è godere
fido amor;
questo fa contento il cor.
La fermezza sol apprezza
lo splendor
che provien d'un grato cor.

Scena VIII

Eustazio e detti.

Eustazio:
Signor, l'oste nemica con barbari ululati s'avvicina alle tende; e già ne' nostri accende desir di gloria ardenti; tu quegli alti ardimenti raffrena col gran senno, ch'ogn'un sia pronto a venerarne il cenno.

Goffredo:
Ecco il glorioso giorno, che ne chiama al trionfo.

Rinaldo:
Ecco le palme, che spuntano nel campo.

Almirena:
Ecco ne' tuoi bei lumi che di gloria e d'amor folgora un lampo.

Goffredo:
German, le nostre tende il custodir ti sia nobile incarco; colà il nemico affrena, e da'eventi marzial serba Almirena.

Rinaldo:
Raccomando al tuo zel l'alto tesoro.

Eustazio:
German, Rinaldo, i tuoi comandi adoro.

36. Aria (Eustazio)
Di Sion nell' alta sede
la virtute ed il valore
oggi solo si vedrà.
Ch'al fin nobile mercede
d'alma grande, nobil core,
è una bella felicità.
Va via con Almirena.

Scena IX

S'ode suonare tutti gli stromenti militari dei cristiani, e l'armata con pompa solenne, a piedi, ed a cavallo, passa dinanzi Goffredo e Rinaldo, facendo loro i soliti saluti militari. Goffredo, Rinaldo.

37. March

Rinaldo:
Se ciò t'è in grado, o Prence, tu le falangi armate in campo aperto spingi; io per obliquo calle vo' che Sione oggi umiliata cada, del tuo nome in virtù, colla mia spada.

35. Arie (Almirena)
Schönes Vergnügen ist,
sich treuer Liebe zu erfreuen;
dies macht zufrieden das Herz.
Die Beständigkeit
schätzt nur den Glanz,
der aus einem geliebten Herzen kommt.

Szene VIII

Eustazio zu den Vorigen.

Eustazio:
Herr, mit barbarischem Geschrei nähert sich das feindliche Heer den Zelten; und sogleich entzündet sich in den Unsrigen heiße Begier nach Ruhm; lenke du jenen hehnen Mut mit erhabenem Verstand, auf daß ein jeder bereit ist dem Befehl zu folgen.

Goffredo:
Dies ist der ruhmreiche Tag, der uns zum Triumph ruft.

Rinaldo:
Dies sind die Siegespalmen, die auf dem Schlachtfeld hervorberechen.

Almirena:
In deinen schönen Augen sehe ich einen Strahl von Ruhm und Liebe aufleuchten.

Goffredo:
Bruder, die Bewachung unseres Lagers sei dein ehrenvoller Auftrag; halte den Feind von ihm fern, und vor den kriegischen Geschehen bewahre Almirena.

Rinaldo:
Deinem Eifer vertraue ich diesen erhabenen Schatz an.

Eustazio:
Bruder, Rinaldo, ich füge mich euren Befehlen.

36. Arie (Eustazio)
An der erhabenen Stätte von Jerusalem
wird man heute nur Tugend
und Tüchtigkeit sehen.
Denn am Ende ist ein schönes Glück edler Lohn
einer erhabenen Seele,
eines edlen Herzens.
Geht ab mit Almirena.

Szene IX

Man hört alle Militärintstrumente der Christen ertönen, und unter den üblichen militärischen Ehrenbezeugungen zieht das Heer mit feierlichem Gepränge, zu Fuß und zu Pferd, an Goffredo und Rinaldo vorüber. Goffredo, Rinaldo.

37. Marsch

Rinaldo:
Wenn dir dies genehm ist, o Fürst, führe du die bewaffneten Scharen ins offene Feld; ich gehe auf verschlungenen Pfaden, daß Jerusalem heute gedemütigt falle, kraft deines Namens, durch mein Schwert.



Goffredo:
Degna è sol di grand' alma malagevole impresa; approvo
il tuo consiglio; io ti precedo intanto.
Va via.

Rinaldo:
Brilla l'anima mia sul lieto ciglio.

38. Aria (Rinaldo)
Or la tromba in suon festante
mi richiama a trionfar.
Qual guerriero e qual amante,
gloria e amor mi vuol bear.
Va via.

Scena X

Argante esce colla sua armata, che dispone in ordine di battaglia.

Argante:
Miei fidi, ecco là un campo colmo di mille furti, più famoso che forte; quello benigna sorte or vi presenta; su, prodi, pugnate, abbattate, atterrate, pera ogn'un di quegli enipii, sian le rapine lor nostro tributo, e l'alme lor un' olocausto a Pluto.

Scena XI

Esce Goffredo con tutta la sua armata, e l'ordine per dar battaglia.

Goffredo:
Magnanimi campioni, ecco l'ultimo giorno delle vostre fatiche, quel che tanto bramaste; quivi una selva d'aste il nemico ha congiunto; perché vinciam più guerre in un sol punto; combattete qual forti, e a monti estinti vadan color sossopra, perché solo un bel fin corona l'opra.

S'attacca una battaglia regolata, che sta in bilancia da una parte e dall'altra; ma Rinaldo, avendo di già preso la città, discende dal monte con una squadra, ed assalisce per fianco gli nemici, che si danno alla fuga, non restando il medesimo di darli la caccia.

39. Battaglia

Scena XII

Rinaldo, che conduce Argante incatenato. Goffredo.

Rinaldo:
Goffredo, ecco il superbo in lacci avvolto.

Argante:
Argante è vinto, e non il cor d'Argante, che raggio sovra d'esso gli astri non han.

Goffredo:
Rinaldo, s'ascriva al tuo valor l'alto successo.

Goffredo:
Würdig allein eines erhabenen Geistes ist die schwierige Unternehmung, ich gehe dir inzwischen voraus.
Geht ab.

Rinaldo:
Meine Seele erstrahlt aus frohem Blick.

38. Arie (Rinaldo)
Nun ruft mich die Trompete
in festlichem Klang zum Triumph.
Als Krieger wie als Liebenden
wollen Ruhm und Liebe mich beglücken.
Geht ab.

Szene X

Argante tritt mit seinem Heer auf, das er in Schlachtordnung aufstellt.

Argante:
Meine Getreuen, seht dort ein Schlachtfeld, voll von tausend Räubern, mehr berüchtigt als tapfer; gütiges Geschick führt sie euch nun vor; auf, Tapfere, kämpft, besiegt sie, werft sie nieder; zugrunde gehe jeder dieser Ruchlosen, ihr Raub werde unser Tribut, und ihre Herzen seien Opfergabe für Pluto.

Szene XI

Goffredo tritt auf mit seiner ganzen Streitmacht und reihet sie auf zur Schlacht.

Goffredo:
Hochherzige Streiter, dies ist der letzte Tag unserer Strapazen, den ihr so sehr ersehntet; einen Wald von Lanzen hat der Feind dort zusammengeführt; damit wir noch mehr Kriege gewinnen in einem einzigen Augenblick, bekämpft jene Tapferen, und zuhauf getötet sollen sie stürzen, auf daß einzig ein gutes Ende das Werk krönt.

Es beginnt eine regelrechte Schlacht, die nach beiden Seiten unentschieden bleibt; doch Rinaldo, nachdem er die Stadt eingenommen hat, kommt mit einer Schar vom Berg herab und greift von der Flanke die Feinde an, die die Flucht ergreifen, während er sie weiter verfolgt.

39. Schlacht

Szene XII

Rinaldo, der Argante gefangen vorführt. Goffredo.

Rinaldo:
Goffredo, hier ist der Hochmütige in Fesseln.

Argante:
Argante ist besiegt, aber nicht sein Herz, denn die Gestirne haben keine Gewalt über ihn.

Goffredo:
Rinaldo, deiner Tüchtigkeit ist der große Sieg zu verdanken.



Scena XIII

Eustazio con Almirena conducendo seco Armida prigioniera.

Eustazio, Almirena, Armida e detti.

Eustazio:

Ecco, german, la cruda, che mentre volle all'alte nostre tende recar gli ultimi danni, cadde ne' ceppi, e negli estremità affanni.

Argante:

Numi, che veggio!

Armida:

Sommi Dei, che miro!

Rinaldo:

Cara, questa è la meta...

Almirena:

A cui sospiro.

Goffredo:

Or ne' sponsali eccelsi a quel alto valore.

Goffredo, Eustazio:

Sia pronuba la gloria al vostro amore!

Almirena, Rinaldo:

Sia pronuba la gioia al nostro amore!
S'abbracciano.

Armida:

D'un nume il più possente han la scorta costor.

Argante:

Varia la sorte.

Almirena, Rinaldo:

In te sol l'anima mia si riconforta.

Armida:

No, forse ch'al ciel piacque ch'io spegna al fin pentita il mio foco infernal colle sacre acque. Verga indegna, ti spezzo.
Spezza la verga incantata.

Argante:

Il tuo consiglio seguò, mia cara.

Armida (*verso Goffredo*):

Il vostro rito io piglio.

Rinaldo:

O clemenza del ciel!

Almirena:

Beata sorte!

Eustazio:

Trionfo alter!

Goffredo:

La libertà vi dono.

Argante:

Cara, ti stringo.

Armida:

Vien sposo al mio trono.

40. Coro

Vinto è sol dalla virtù
degli affetti il reo livor.
E felice è sol quaggiù
chi dà meta a un vano cor.

Szene XIII

Eustazio und Almirena, die Armida gefangen mit sich führen.

Eustazio, Almirena, Armida und die Vorigen.

Eustazio:

Hier, Bruder, ist die Grausame, die, als sie unsere größten Schaden zufügen wollte, in Gefangenschaft in äußerste Bedrängnis geriet.

Argante:

Götter, was seh ich!

Armida:

Große Götter, was erblick ich!

Rinaldo:

Geliebte, dies ist das Ziel.

Almirena:

Das ich sehnlichst begehrte.

Goffredo:

Nun zur festlichen Vermählung jener hehren Tapferkeit!

Goffredo, Eustazio:

Der Ruhm sei Brautführer für eure Liebe!

Almirena, Rinaldo:

Der Freude sei Brautführer für unsere Liebe!
Sie umarmen sich.

Armida:

Jene erfreuen sich des Beistands einer höchst mächtig Gottheit.

Argante:

Des unbeständigen Glückes.

Almirena, Rinaldo:

In dir allein faßt meine Seele wieder Mut.

Armida:

Nein, vielleicht daß es dem Himmel wohlgefällt, wenn am Ende voll Reue mein höllisches Feuer mit heiliges Wasser auslösche. Verabscheuungswürdige Rute, ich zerbreche dich.
Sie zerbricht die Zauberrute.

Argante:

Ich folge deinem Rat, meine Teure.

Armida (*zu Goffredo*):

Ich nehme euren Glauben an.

Rinaldo:

O Milde des Himmels!

Almirena:

Glückliches Geschick!

Eustazio:

Erhabener Triumph!

Goffredo:

Ich schenke euch die Freiheit.

Argante:

Geliebte, ich umarme dich.

Armida:

Komm, Geliebter, auf meinen Thron!

40. Chor

Besiegt ist durch Tugend allein
der schändliche Neid der Leidenschaften.
Und glücklich ist hier nur,
wer einem eiteln Herzen ein Ziel gibt.





David Seidner: [ohne Titel]



Händels London-Debüt



Georg Friedrich Händel (1685–1759). Miniatur von Christoph Platzter, um 1710



Hans A. Neunzig. Englische Zustände. Händel und die Londoner Kulturszene in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Als der 25jährige Georg Friedrich Händel im Frühjahr des Jahres 1710 seinen gut dreijährigen Italienaufenthalt beendete, stand ihm die musikalische Welt offen: Etwas Außerordentliches war ihm gelungen. Im Land der Oper hatte er mit seiner *Agrippina*, die am 26. Dezember 1709 im Teatro S. Giovanni Chrysostomo in Venedig uraufgeführt worden war, einen triumphalen Erfolg gefeiert. Der sprach sich in Windeseile herum an den Höfen und Residenzen musikliebender oder zumindest musikfördernder Fürsten in Italien und in Deutschland; aber auch London bewarb sich um den neuen Stern am Opernhimmel.

Händel hatte schon während seines Engagements an der Hamburger Oper zwischen 1703 und 1706 Kontakt bekommen zu englischen Diplomatenkreisen, die in Hamburgs Gesellschaft und damit im Kulturleben der Stadt eine nicht unbedeutende Rolle spielten. Er fand Gefallen an den Umgangsformen der englischen Herrschaften, zu denen er nicht als dienender Musiker, sondern als Gast geladen wurde. Gesandtschaftssekretär John Lediord, der ihm Reitpferd und Segelboot lieh, wollte den Komponisten (und zweiten Geiger der Hamburger Oper) schon nach London vermitteln, nachdem der – noch vor seiner ersten Oper – sein erstes Oratorium, eine Johannes-Passion, komponiert hatte. (Urteil von Hamburgs Opernchef Reinhard Keiser: »Es hat gekracht, und es hat gefallen!«)

Aber auch nach der erfolgreichen Aufführung seiner ersten Oper *Almira* in Hamburg fühlte sich Händel noch nicht reif, als Opernkomponist auf einem freien Markt, wie er den Besonderheiten der Londoner Musikszene entsprach, zu reüssieren. Folgerichtig ging er, um die italienische Oper an der Quelle zu studieren, nach Italien, genau gesagt: nach Florenz, nach Rom (wo Opernaufführungen allerdings vom Papst verboten waren), nach Neapel und schließlich nach Venedig. Auch hier traf er, wie vorher in Hamburg, auf die Abgesandten des Hofes von St. James. Der Earl of Manchester vertrat England bei der Signoria; er ließ offensichtlich durchblicken, daß London einen so begabten jungen Komponisten gut gebrauchen könne. Händel selbst sprach später von einer förderlichen Einladung des Gesandten. Aber auch Italien hätte den tüchtigen, gesellschaftlich gewandten, übrigens mit den beiden Scarlatti befreundeten »Sassone« nicht ungern behalten. Kardinal Vincenzo Grimani, zu Händels Zeit Vizekönig von Neapel, der Händel das von ihm selbst verfaßte Libretto zu *Agrippina* überlassen hatte, versuchte ihn zum Bleiben zu überreden und wird ihm mit Sicherheit attraktive Angebote gemacht haben. Auch der Kurfürst von der Pfalz hatte etwas zu bieten, nämlich sein gut beleumundetes Düsseldorfer Opernhaus.

Den Zuschlag bekam dann Hannover. In der Händel-Biographik wird darüber nachgedacht, ob die Entscheidung gegen Italien



mit der Konfessionsfrage zusammengehangen haben könne. Händels erster Biograph, John Mainwaring, gibt trutzige Worte des Komponisten wieder, nach denen dieser »festiglich entschlossen [sei], als ein Glied derjenigen Gemeinde, darin er geboren und erzogen, zu leben und zu sterben«. Ein anderer Ausspruch mag dem durchaus religiösen, aber eigenwilligen Christen Händel besser zu Gesicht stehen, der Ausdruck, den der englische Musikwissenschaftler und Händel-Zeitgenosse Sir John Hawkins übermittelte und demzufolge es Händel schätzenswert erschien, daß in England die religiösen Anschauungen eines Menschen Privatsache seien. Einem Katholiken hätte diese Sicht der Dinge als bittere Ironie erscheinen müssen. Händel aber empfand als Protestant; und in der Tat versuchte in England niemand, den Lutheraner Händel zum Anglikaner zu machen.



George I., König von England aus dem Haus Hannover. Zeitgenössisches Porträt

Der wirkliche Grund für seine Entscheidung, Venedig mit Hannover zu tauschen, hat aber vermutlich mit dem unausgesprochenen Wissen zu tun, daß die Zusage an Hannover eine Option auf England einschloß. Händels Berater vom kurfürstlichen Hannoverschen Hof in Venedig waren Baron Adolf von Kielmannsegg, Oberstallmeister des Kurfürsten, und Hofkapellmeister Agostini Steffani, Diplomat und (übrigens katholischer) Kleriker. Beide wußten selbstverständlich von der so gut wie sicher bevorstehenden Thronfolge, die den regierenden Kurfürsten von Hannover, Georg Ludwig, zum König von England machen würde. Er war der einzige protestantische Prätendent in der Erbfolge des englischen Königshauses. Königin Anne, soviel stand fest, würde alles daran setzen, eine katholische Thronfolge zu verhindern, und deshalb auch den ihr nicht sonderlich lieben Verwandten aus Hannover akzeptieren. Was hätte Händel außerdem (und ohne diese Aussicht) nach Hannover ziehen sollen? Das schmucke Opernhaus mit seinen eintausenddreihundert Plätzen, das der Vorgänger des jetzigen Kurfürsten 1689 hatte bauen lassen, das jedoch nicht mehr bespielt wurde, oder die Provinzresidenz Hannover? Immerhin galt letztere unter Kurfürstin Sophie als Musenhof und hielt mit Steffanis Hofkapelle einiges Niveau.

Wenn also die Option auf London Händel bestimmt hat, sich für das Angebot des Kurfürsten von Hannover zu entscheiden, stellt sich sofort die Frage: Was versprach er sich von London? Sie läßt sich unter mehreren Aspekten beantworten. Zunächst war für Händel abzusehen, daß eine Tätigkeit in London weit weniger als in jeder deutschen Residenz mit einer engen Bindung zum Hof belastet war, was des Komponisten Freiheitsbedürfnis entgegenkam. Zum anderen schien die englische Metropole als die größte Stadt Nordeuropas mehr künstlerischen Spielraum zu bieten als jedes Fürstentum in Deutschland oder Italien. Dazu kam, daß London ein freies Publikum bot, dessen besondere Zusammensetzung und Qualität sich nur aus den gesellschaftspolitischen Folgen der englischen Geschichte erklären läßt.

Der Vorgang reicht zurück in die Zeit, als sich in ganz Europa der Absolutismus vorbereitete, also das Königtum den Einfluß



des Adels einzuschränken begann. Anders als in Kontinentaleuropa stärkte das englische Königtum, um seiner Macht ein Fundament zu geben, das Parlament als zentrale Institution und schuf sich selbst eine neue Aristokratie, indem es keinen Angehörigen der alten Aristokratie mehr in das Parlament aufnahm. Es war Heinrich VII. (1457–1509), der Begründer des sogenannten Tudor-Absolutismus, der als erster eine Vermischung von Aristokratie und Londoner City in Gang setzte, der Heinrich VIII. (1491–1547) die entscheidende Unterstützung gewährte, und zwar mit der Einführung der Primogenität des Adels. Sie bedeutete, daß fortan allein der erstgeborene Sohn Adelssitz und Güter erbt und den jüngeren Söhnen dafür erlaubt war, ein Gewerbe auszuüben. So heiratete der Adel in die City, und Heinrich VIII., der eben nicht nur die englische Kirche vom Papsttum löste und Blaubartqualitäten bewies, sondern ein weitdenkender Landesvater sein konnte, erreichte damit »ein annäherndes Gleichgewicht zwischen der Macht der Aristokratie und der Finanzkraft der Kaufmannschaft und des Stadtbürgertums« (Dietrich Schwanitz).

Dieses Gleichgewicht sollte dem Königtum die Möglichkeit geben, im Konfliktfall das Zünglein an der Waage zu bilden; geschaffen wurde damit aber auch eine breite, mehrschichtige Menge einflußreicher Kreise, immer bereit, ihren Einfluß auch darzustellen, wozu die Kunst von jeher ein beliebtes Mittel war. Nicht nur der Handel (unter anderem der risikoreiche nach Übersee) blühte, sondern auch Wissenschaft und Literatur, und England erlebte zu Shakespeares Zeiten einen in der Welt einzigartigen Höhepunkt der Theaterkultur. Das erste feste Theater baute bezeichnenderweise ein Unternehmer 1577, seine Söhne errichteten 1599 das berühmte Globe Theatre, in dem Shakespeares Truppe auftrat. Die Engländer bzw. die Londoner wurden ein Theaterpublikum. Die Musik nahm dabei einen festen Platz ein, überschritt allerdings so gut wie nie die Grenzen von Bühnen- und Zwischenaktmusiken, wurde also, wo es passend schien, der Handlung zugeteilt.

Der Puritanismus verordnete allen Kulturäußerungen eine lange Durststrecke: Fast anderthalb Jahrzehnte, von 1642 bis 1656, blieben alle Theater geschlossen. 1660 standen zwei vom Parlament lizenzierte Theater zur Verfügung: Drury Lane und Covent Garden. Das Sprechtheater faßte schnell wieder Fuß im London der Restauration. Die Oper dagegen brachte den italienischen Gesellschaften zunächst nur zögernden Applaus. Die Londoner wehrten sich gegen den Irrealismus des Genres, gegen die Unvernunft der Oper.

Die italienischen Operngesellschaften hatten es schwer mit dem kritischen und auf Witz und Sprache fixierten Londoner Publikum. »Wenn ich in die Oper gehe«, schrieb Philip Dormer Stanhope, 4. Earl of Chesterfield, an seinen Sohn Philip Stanhope, »lasse ich meinen Verstand und meine Vernunft mit dem Eintrittsgeld an der Tür zurück und überlasse mich meinen Augen und Ohren.« Es ist eher unwahrscheinlich, daß Händel von dieser Skepsis der Engländer schon in Venedig etwas erfuhr, denn seine Gewährsleute hatten ja im Sinn, mit ihm



einen prägenden Geist für die Londoner Oper zu finden. Er sollte in London der Erste unter den Opernkomponisten werden, da sich das Genre dort in der Entwicklungsphase befand, während in Italien die Opera seria mit vielen guten Komponisten schon fast am Ende ihrer Blütezeit angekommen war.

Händel hatte in Hannover, wie zu erwarten, nicht sehr viel zu tun. Im Juni 1710 hatte er die Stelle des Hofkapellmeisters angetreten, im Oktober oder November desselben Jahres traf er bereits in London ein, nicht ohne vorher in Halle bei seiner Mutter und in Düsseldorf bei Kurfürst Jan Wellem vorgesprochen zu haben. Er hatte sich einen langen Urlaub von Hannover gewähren lassen, was übrigens in dieser Zeit nicht ungewöhnlich war. Händel ging ohne Auftrag nach London, sozusagen nur, um sich umzusehen. Da er noch nicht Englisch sprach, wurde ihm erst nach und nach klar, daß die Kunstwelt in London – und also auch die Musikwelt – hauptsächlich nach Marktgesehen funktionierte. Ein Komponist konnte sich nicht damit begnügen, eine Oper zu schreiben, er hatte sich auch darum zu kümmern, daß sie aufgeführt wurde, und zwar gut, sprich: effektiv. Daneben gab es, wie vom Kontinent gewohnt, Aufträge des Hofes und reicher Aristokraten.

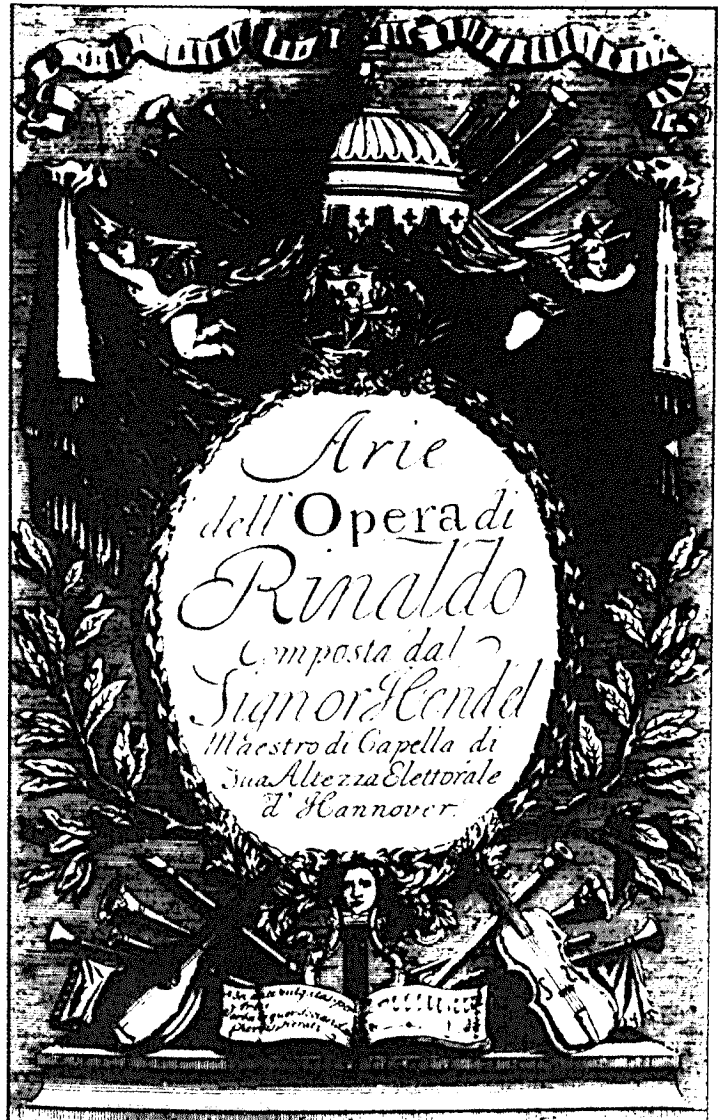
Seine Kollegen oder Konkurrenten lernte Händel zuallererst kennen, und er fand unter ihnen – wie auch unter den Musikmanagern – Helfer, Navigatoren im unruhigen Meer der Londoner Kulturszene. Händels Karriere als Komponist und Impresario war hier vorgezeichnet. Es entsprach seinem Temperament, gleich das Experiment einer eigenen Oper zu wagen. Das Haymarket Theatre, das sich seit kurzem Queen's Theatre nennen durfte, mit seinem Leiter, dem mit Händel gleichaltrigen Aaron Hill, schien ihm dafür geeignet. Alessandro Scarlatis Oper *Pyrrhus* und *Demetrius* war gerade mit Erfolg gespielt worden. Die Opernmanager hatten die Skepsis der Londoner gegenüber der Oper – teilweise und auf Zeit – durch die Stimmwunder der berühmten Kastraten überwunden. Aaron Hill wußte, wer Händel war, und hatte auf der Stelle einen Librettisten zur Hand: Giacomo Rossi. Von ihm stammt das staunende Zeugnis über Händels Arbeitswut: »Mr Hendel, der Orpheus unseres Zeitalters, ließ mir, während er die Musik komponierte, kaum Zeit zum Schreiben, und zu meiner Verwunderung sah ich eine vollständige Oper durch dieses Genie mit dem höchsten Grad von Perfektion binnen nicht mehr als zwei Wochen in Musik gesetzt.«

Dabei handelte es sich um *Rinaldo*, Händels erste Oper in England. Die Schnelligkeit des Komponierens wurde durch eine Gewohnheit der Komponisten jener Zeit erleichtert, von der auch Händel reichlich Gebrauch machte: Man verpflanzte früher komponierte Arien in das neueste Stück. Die Oper, wie sie damals verstanden wurde, brauchte Stoff, war ein gefräßiges Ungeheuer. Händel hatte mit *Rinaldo* in London Erfolg, und die Oper – wieder ein Kennzeichen Londons – wurde gedruckt: »The Golden Harp and Hoboy« veröffentlichte *Songs in the Opera of Rinaldo Compos'd by Mr Hendel*. Der wichtigste Hinweis, den die Dokumente hergeben – vor allem Händels



Briefe aus seinem wiederum kurzen Aufenthalt in Hannover –, besagt, daß er Englisch lernte und »schon einige Fortschritte in dieser Sprache« gemacht hatte.

Nach seiner zweiten Ankunft in London im Oktober 1712 gelang Händel der Zugang zur englischen Aristokratie. Der Erfolg des *Rinaldo*, den das Publikum und ein Teil der Kritik ohnehin der Sangeskunst des Kastraten Nicolo Grimaldi (Kose-name Nicolini) zugutehielt, täuschte den Komponisten nicht über die Unbeständigkeit der Publikumsgunst. So galten nicht ihm die Verse des Opern-Verächters Richard Steel im *Tatler*, sondern Nicolini: »Was Unsinn war, ward schön durch seine Kunst/ Und wandte selbst von Shakespeare unsre Gunst.« Händel fand Protektion bei dem jungen Earl of Burlington und



Titelblatt zu *Arie dell'Opera di Rinaldo*,
Londoner Ausgabe von John Walsh
und Joseph Hare, 1711

dessen schöner Mutter, der Countess Juliana. Aaron Hill, der vielerfahrene Impresario, hatte ihn sowohl bei den Burlingtons wie auch in den musikalischen Soireen eingeführt, die der Kohlenhändler Thomas Britten veranstaltete. Die Burlingtons, in deren Palais in Piccadilly Händel fürstliches Quartier bezog, stellten dann die Verbindung zum Hof her.

Die drei Pfeiler von Händels Existenz waren: Oper und Opernpublikum, Adelskreise (die sich mit musikalischer Pracht schmückten, wie sie Händel zu entfalten wußte) und der Hof, der, um die Balance der Macht zu demonstrieren, auch Kunst nicht verschmähte. Händels weltmännisches Auftreten bewirkte bei Hofe ebensoviel wie sein musikalisches Genie. Mit diplomatischem Geschick lancierte er eine Geburtstagsode für Königin Anne, und als 1713 der Friede von Utrecht geschlossen wurde (das Ende des Spanischen Erbfolgekrieges), hatte er die Festmusik für das zufriedene England schon fertig. Königin Anne setzte sich, obwohl die Whigs protestierten, über das Ausländerverbot bei offiziellen Aufträgen des Hofes hinweg. So stand Händel zum ersten Mal in der Nachfolge Henry Purcells.

Die Königin starb am 1. August 1714. Georg Ludwig von Hannover wurde als George I. König von England. Seinen Hofkapellmeister, der seinen Urlaub weit überschritten hatte, schien der König völlig vergessen zu haben. Die Nachwelt erfand die schönsten Geschichten über die List des Komponisten, seinen Dienstherrn zu versöhnen, zum Beispiel mit der heimlich vorbereiteten *Wassermusik*. Unter dem Druck der Dokumente gerinnt diese Geschichte zur Legende. Alles ging seinen Weg, als wäre nichts geschehen. Die Oper dümpelte allerdings wieder einmal im seichten Wasser des Publikumsdesinteresses.

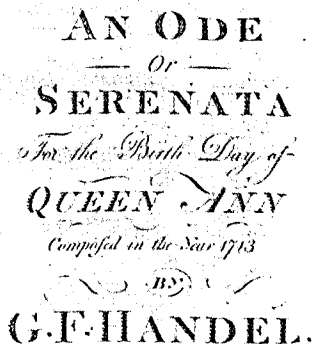
1719 überredeten einflußreiche Opernfreunde, darunter erneut Lord Burlington, den König zur Gründung einer Royal Academy of Music, die allerdings nichts anderes war als ein ständiges Opernhaus auf Aktien und unter königlichem Patronat. Händel wurde als eine Art künstlerischer Direktor auf die Reise nach Italien geschickt, um erstklassige Sänger zu engagieren. Er kam nur bis Dresden, denn an der Hofoper Augusts des Starken waren die herausragenden Sänger der italienischen Oper tätig. Händel konnte einige gute abwerben; andere folgten, als die sächsische Oper die hohen Gagen nicht mehr bezahlen wollte. Für die Academy bildete Händel ein Orchester, das allein durch seine Besetzungsstärke als Händel-Orchester Berühmtheit erlangte. Nun begann Händels lang andauernde Opernzeit. Er schuf Opern wie am Fließband. Der hünenhafte Mensch von Mitte Dreißig hatte Kraft für zwanzig, für dreißig Opern; bis 1741 – Händel war Mitte Fünfzig – wurden es vierzig Bühnenwerke. Erfolg und Mißerfolg wechselten.

Eine Aktiengesellschaft braucht aber den Erfolg schon deshalb, um ihre Aktionäre bei der Stange zu halten, was einen gewissen Hang der Oper zur Sensation durch musikgestützte Dramatik und sängerische Virtuosität in London verstärkte. Die Hauptaktionäre fanden schnell heraus, daß Konkurrenz im eigenen Haus nützlich sein konnte. Der Komponist Giovanni



Königin Anne von England. Porträt von Godfrey Kneller

Händels Geburtstagsode für Königin Anne. Londoner Erstaussgabe, um 1709



Battista Bononcini wurde Händel zur Seite gestellt. Fortan gab es im Publikum zwei Parteien: Händel-Anhänger und Bononcini-Enthusiasten. Die Londoner Presse notierte die schwankende Zustimmung wie Aktienkurse, und die Politik spielte mit: Der König und die Whigs unterstützten Händel, der Kronprinz und die Tories Bononcini. Doch das System wurde noch weiter zugespitzt durch zwei Primadonnen: die temperamentvolle Sopranistin Francesca Cuzzoni erhielt in der lieblichen Faustina Bordoni die entsprechende Rivalin. Draußen bei den Pferderennen hießen die Favoriten Cuzzoni und Faustina, und im Haymarket Theatre tobte der Wettstreit der Anhänger, der schließlich handgreiflich ausgetragen wurde und auf die Bühne übergriff.

Die Kritiker der Oper sahen sich bestätigt. Die Royal Academy of Music war am Ende: die Aktionäre liefen ihr davon. Händel sprang ein. Wieviel Geld er als Aktionär verlor, ist nicht bekannt, auch nicht, ob er seine Spekulation mit Papieren der South-Sea-Company rechtzeitig beendet hatte. Aber er war entschlossen, Londons Oper zu retten. Drei neue Opernunternehmen gründete er im Laufe der Zeit. 1738, ein Jahr nach seinem Schlaganfall, schloß die letzte ihre Bücher. Viel früher, nämlich schon 1728, war mit John Christopher Pepuschs *The Beggar's Opera* die Parodie schlechthin auf die Opera seria, dieses Adoptivkind der Londoner Musikszene, erschienen. Nicht mehr Götter und Helden, sondern Diebe, Hehler, Mörder und Dirnen bevölkerten die Szene. London feierte die Manifestation des sehr englischen mock heroic. Leider begründete die *Beggar's Opera* keine Reihe ähnlich treffsicherer, parodistischer, besser gesagt: zeitgemäßer Opern. Die Produktionen wurden lediglich trivialer, bis endlich die reine Unterhaltung sich breit machte. Die Kastraten, jedenfalls die hochbegabten, kehrten London in den folgenden Jahren den Rücken, und auch die Primadonnen suchten mit mehr oder weniger Erfolg anderswo ihr Glück.

Händel brauchte lange, ehe er akzeptierte, daß die Blütezeit seiner Opernproduktion in London zu Ende ging. Die Nachwelt hatte den Gewinn davon: Nach 1728 entstanden noch Opern von Rang bis hin zu *Xerxes (Serse)*, uraufgeführt am 26. April 1738. Zunehmend wandte sich Händel jedoch dem Genre des Oratoriums zu, nutzte damit die englische Chortradition, fand Anschluß an das mit der anglikanischen Reformation entstandene motettenartige Anthem (»Gegenstimmengesang«), und die Musiker wie auch das Londoner Publikum aller Schichten spürten, daß diese Musik die ihre war. Händel, der sich 1727, gerade noch unter der Regierung Georges I., hatte naturalisieren lassen, war endgültig in England angekommen.



Inzwischen dürfte es nicht undienlich sein, ein paar Worte von demjenigen Zustande einzurücken, worin sich die Musik bei seiner [Händels] ersten Ankunft in England befand.

aus: John Mainwaring, *George Friedrich Händels Lebensbeschreibung*, 1761

Wir nehmen einige wenige Komponisten aus, die im Kirchenstil und hohen Alters wegen noch gut waren, so muß ich doch besorgen, daß wir keine Ursache hatten, uns mit demjenigen groß zu halten, was wir unser eigen nennen konnten. Zu derselben Zeit waren Opern eine Art neuer Bekanntschaft, fingen aber an, sich bei dem hohen Adel in Gunst zu setzen, deren verschiedene dergleichen Singspiele in demjenigen Lande gehört und gesehen hatten, da sie geboren sind. Aber ihre ganze Anstalt, nämlich der Inhalt, die Poesie, Maschinen, Vorstellungen und Auszierungen waren so läppisch und abgeschmackt, daß man fast nichts Ärgeres erdenken kann. Der damalige Papst ergetzte sich dermaßen an des Herrn Addisons scherzhafter Beschreibung dieser seltsamen Einrichtung, daß ihm der Bauch erschütterte, wie er die Blätter las, welche davon handelten. Es scheint, Hr. Addison habe nicht gar zu wohl daran getan, da er diesen verdorbenen Geschmack der heranwachsenden unordentlichen Begierde zugeschrieben, die man für alles hegte, was nur italienisch hieß. Es ist gar nicht unmöglich, daß der Vorsteher des Werks solchen Geschmack hier angetroffen habe und denselben beizubehalten verbunden gewesen. Was für Komponisten es damals gegeben, davon haben wir keine Nachricht, es kommt auch nicht drauf an, daß man sich darnach erkundigte. Denn nach dem Bericht vom Anfange hiesiger Opern, wie wir solchen im 18ten Stücke des *Spectators* antreffen, liegt es zutage, daß teils bei Vermischung der Sprachen, teils durch Versetzung der Leidenschaften und Gedanken aus italienischen Gedichten der beste Komponist von dem schlechtesten nicht zu unterscheiden war. Händels Ankunft aber machte der Regierung dieser Torheit ein Ende.

Die Nachrichten von seiner ungemeinen Fähigkeit waren schon vor seiner Ankunft in England daselbst ausgebreitet, und zwar durch sehr verschiedene Wege. Einige der Unsrigen hatten ihn in Italien gesehen, andre aber in Hannover. Er wurde bald bei Hofe eingeführt und von der Königin mit Gnadenzeichen beehret. Viele vom hohen Adel bezeugten große Ungeduld, eine Oper von seiner Arbeit zu sehen. Dieser heftigen Begierde nun ein Genüge zu leisten, kam *Rinaldo* an den Tag und war, als sein erstes Werk in England, in vierzehn Tagen fertig. [...]

Der Inhalt dieser Oper, wie ihn Rossi erhalten, rührt eigentlich von dem verstorbenen Hrn. Aaron Hill her, der auch eine engländische Übersetzung davon herausgegeben hat. Wir ersehen aus dem Vorbericht dieser Übersetzung, daß damals der Schauplatz auf dem Heumarkte unter seiner Aufsicht gestanden. Es erhellet auch aus seiner Lebensbeschreibung, welche vor der letzten Ausgabe seiner dramatischen Werke stehet, daß er im vorigen Jahre der Schaubühne in Drury-Lane vorgestanden. Die Eigenschaften dieser Person scheinen fast ebenso sonderlich zu sein als seine Lebensvorfälle. Er war aus einem guten Geschlechte und hatte einige natürliche Gaben, hätten auch vielleicht zu derjenigen Hoheit gelangen mögen,



darnach er trachtete, wenn er sich nur ein gewisses Ziel setzen wollen. Allein er war einer von den tätigen und unterfangenen Geistern, die alles angreifen und aus Mangel der Erkenntnis ihrer eignen Stärke nichts zur Vollkommenheit bringen. Er tat große Reisen, las viel und schrieb auch viel, aber alles, wie es ausfiel, von keiner Wichtigkeit. Seine vertraute Bekanntschaft mit den trefflichsten Personen seiner an beaux esprits so fruchtbaren Zeiten reizte seine natürliche Hitze an, sich in den belles lettres hervorzutun. Der Einbildung nach war er zu einem großen Poeten bestimmt, und die starken Lobsprüche, welche ihm einer beibrachte, der es wirklich war, bestärkten ihn in seinem Irrtum.

Stefanie Hoellering
(3.9.1955–26.5.2000):
[ohne Titel], 1996



RINALDO
ARMIDA ACT II
SCENE II



BUTTSKIFF
2/00



BUKI SHIFF
2/00



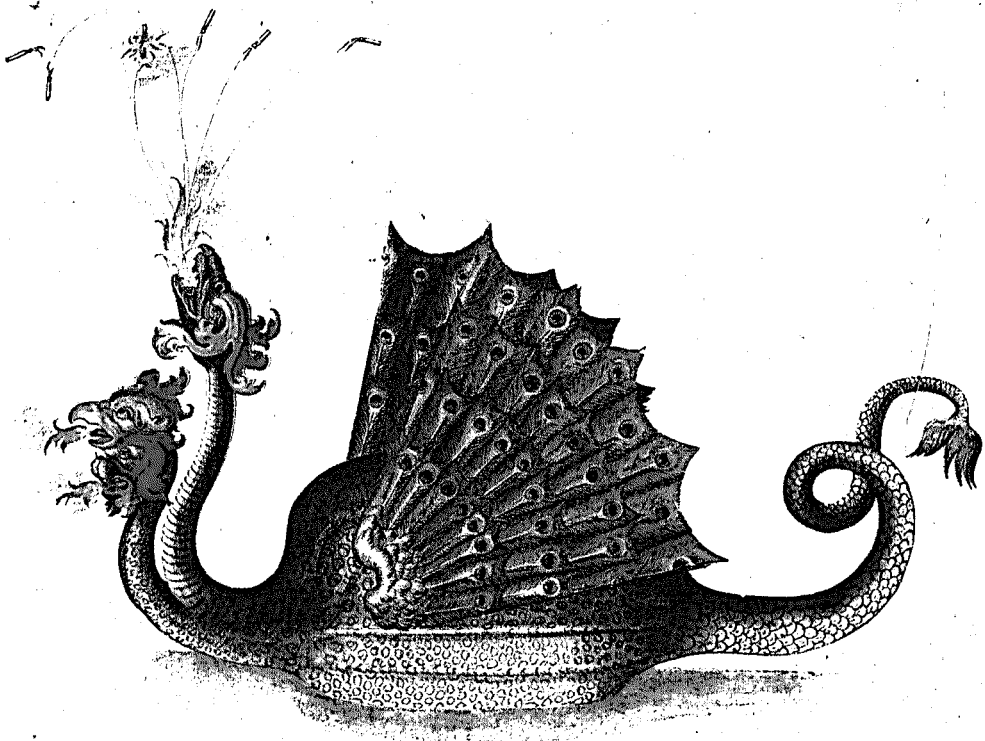
Jürgen Schläder. Der Höllenspuk als Spiegel der Erkenntnis. Über den Zusammenhang von Zauberei und Liebe in Händels *Rinaldo*

Am Ende der Oper werden die Erwartungen bestätigt: Der christliche Ritter Rinaldo ist ein Vorbild an Tugend, Tapferkeit, Treue und Liebe, wie es kaum ein zweites auf der Welt gibt. Er hat die gottlosen Feinde besiegt, mehr noch: bekehrt zum christlichen Lebenswandel. Er hat die unverbrüchliche Liebe der schönen Almirena zu Recht errungen und bezieht fortan seine unbezwingbare Stärke aus dem Gleichklang der liebenden Seelen. Er hat sein Leben, sein Geschäft und die gesellschaftliche Konvention mit seiner stürmischen Leidenschaft in Einklang gebracht. Kurzum: Rinaldo ist das Idealbild eines Mannes.

Anderes durfte man auch nicht erwarten, wenn eine der berühmtesten literarischen Gestalten Europas, Rinaldo, der »Held Italiens«, zur Titelfigur einer Barockoper avancierte. Im poetischen Denkmal seiner fabulösen Existenz, in Torquato Tassos Epos *La Gerusalemme liberata* figuriert Rinaldo als der mächtigste der kriegerischen Streiter im Überlebenskampf der Christen gegen die sarazenischen Heiden. Erst seinen unvergleichlichen Heldentaten verdankt Goffredo, die von Tasso dichterisch verklarte Gestalt des historischen Kreuzzugsführers Gottfried von Bouillon, letztlich Sieg und Ruhm. Erst Rinaldo wendet die gigantische Schlacht zum Guten für das Christenheer. Doch fernab vom Ruhm des Schlachtfelds entwickelt der Held dann nach vollbrachter militärischer Tat anrührendes humanistisches Erbarmen für die todunglückliche Zauberin Armida. Dieser ungestümen, leidenschaftlich hassenden und liebenden Frau, deren zauberischer Lust er lange erlegen war, bewahrt Rinaldo das kostbare Leben. Er rettet Armida vor schamvollem Selbstmord und gibt ihr aus menschlichem Mitgefühl mit dem Leben auch die Ehre und ihre Selbstachtung wieder – wenngleich er ihren verderblichen Reizen kein zweites Mal verfällt. Schonungslose Tapferkeit im Kampf mit gefährlichen Feinden und mitleidiges Erbarmen für seelisch zerrissene Geschöpfe – zwischen diesen Polen spannt sich der Charakter des Helden in Tassos Dichtung aus dem späten 16. Jahrhundert.

Wie anders sollte der Opernkomponist Händel mit einer Heldenfigur verfahren, deren Überlieferung auch hundertdreißig Jahre später ungebrochen war und vom begierig lesenden Publikum in ganz Europa als historische Wahrheit begriffen wurde? Tassos *Gerusalemme liberata* galt zu Händels Zeiten nicht nur als herausragende literarische Dichtung, sondern auch als niveauvolle Geschichtsschreibung über die Zeit der Kreuzzüge. Die stofflichen Konstanten um einer aktuellen Pointe willen abzuwandeln oder gar ins Gegenteil zu verkehren, war nicht Sache des frühen 18. Jahrhunderts. Auch Händel und sein Auftraggeber Aaron Hill präsentierten Rinaldo folglich als Ausbund menschlicher Größe. Auch sie entwarfen keine





Geflügeltes Fabelwesen. Aquarellierte
Federzeichnung, um 1600

Fantasiefigur, sondern das an historischer Kenntnis orientierte Bild eines Idealtypus, freilich eines ihrer eigenen Zeit, des frühen 18. Jahrhunderts. Hill und Händel entwickelten unverkennbare Sensibilität für die Zwischentöne, die schon Tasso anschlug bei der Beschreibung seines Helden, und sie schrieben Rinaldos Biographie um zum Lehrstück für eine moderne höfische Gesellschaft mit konstitutioneller Basis, eben für das moderne England ihrer Zeit. Der Held ist nicht perfekt von Anbeginn und vollbringt die große Tat der Selbstbehauptung nicht allein. Er lernt und bedarf zur Vollendung seiner Persönlichkeit der Unterstützung anderer. Rinaldo avanciert auch in der Oper zum Idealbild eines erfolgreichen Heldenkriegers und Liebhabers, aber im sozialen Gefüge einer Gemeinschaft, deren Lebensgrundlagen sich aus tradiertem humanistischen Ethos speisen und an dessen Segnungen auch Rinaldo teilhat.

Mit diesem Konzept intensivierten Hill und Händel die Aspekte jenes Figurenporträts, das in Tassos Dichtung den jugendlichen Mann charakterisiert: schön und unerschrocken, tollkühn und gläubig, unbesiegbar im Kampf und empfänglich für die Liebe, aber bisweilen unbedacht und nicht gefeit vor Fehlverhalten. Zur Reife bedarf er des tugendhaften Handelns, der Rationalisierung des Affekts, der Beharrlichkeit und vor allem der Mäßigung aufwallender Leidenschaften. Eben dieser Zugewinn an Mannestugend wird in der Opernhandlung thematisiert. Nicht das historische Ereignis, nicht der Kampf der Christen

um Jerusalem, nicht die Gefährdung durch heidnisch-bösen Zauber, ja nicht einmal Armidas Zauberkünste selber sind eigentliches Thema dieser Oper, sondern die Vollendung des tapfern und verliebten Ritters zum tadellosen *Galant homme*, dem Idealbild des höfischen Menschen.

Aaron Hill entwarf zu diesem Zweck ein Szenarium, das den Beginn der Handlung am Ende wiederholt. Die Reihe der Opernbilder setzt ein und schließt mit dem Schlachtfeld vor der Feste Jerusalem. Die Entscheidungsschlacht des Christenheeres gegen die heidnischen Besatzer der heiligen Stadt steht unmittelbar bevor (Szene I, 1) und wird am Ende (Szenen III, 10-13) auch geschlagen – mit allem szenischen Spektakel der aufmarschierten Heere, dessen man sich in einem barocken Operntheater nur erfreuen konnte. Daß den Kreuzrittern der Sieg nicht leicht fiel, wird gleich zu Beginn (Szenen I, 3-5) im Schlachtplan der gefährlichen Feinde Argante und Armida offen formuliert und am Ende, vor der militärischen Auseinandersetzung, von beiden Widersachern nachdrücklich in Erinnerung gerufen (Szenen III, 5-6). Selbst die abscheuliche Entführung der unglücklichen Almirena (Szene I, 7), die fortan als Druckmittel gegen Rinaldo in den Händen der Feinde dient, erhält in der Befreiung der Geliebten durch den mutig dreinschlagenden Ritter (Szene III, 4) ihre genaue formale Korrespondenz.

Die spiegelsymmetrische Anlage der Handlung drängt sich dem Betrachter auf und findet eindrucksvolle Bestätigung im Szenarium der Bilderfolge selber: Die offene Verwandlung von Armidas Lustgarten (Szene III, 3) ins öde Schlachtfeld (Szene III, 4) entlarvt die Verführungskunst der Zauberin unmißverständlich als täuschend aufgebautes Gaukelbild. Vor der Wirklichkeit hat es keinen Bestand. Das aber heißt: Nicht die Zauberei repräsentiert die Realität der Handlung, sondern das Schlachtfeld, auf dem sich der Ritter Rinaldo als vollkommener und nun auch gemäßigter, weil kluger Krieger bewährt. Er überwindet den Feind nicht mehr als jugendlicher Haudrauf dank seiner sprühenden Vitalität, sondern mit einem fein durchdachten Plan, der ihm Argante als Gefangenen in die Hände spielt und die Flanke des feindlichen Heeres zum vernichtenden Angriff öffnet. Dazu bedarf er keiner Zauberei, sondern allein der heilsamen Verknüpfung von Tapferkeit und kühl wägender Überlegung, in der sich der ungezügelter Sturm der kriegerischen Leidenschaft wie von selber mäßigt und zum Besten auswirkt. Rinaldo hat seine Lektion gelernt. Sein künftiger Schwiegervater Goffredo vernimmt es mit Freude (Szene III, 9).

Einen letzten Nachklang jener fantasmagorischen Seelenqualen, die das reine Liebespaar Rinaldo und Almirena in der Zaubervelt durchlitt, bildet Armidas zweiter Mordversuch an Almirena (die bereits erste unmittelbar zuvor, noch im entrückten Zaubergarten (Szene III, 3). Die Botschaft dieser szenischen Verdopplung am Wendepunkt der beiden Darstellungswelten, am Umschlag des Zaubergartens in das öde Schlachtfeld, ist



Vor vierzehn Tagen ging ich die Straße entlang und sah einen recht gewöhnlichen Burschen, der einen Käfig voller Vögel auf dem Rücken trug. Ich fragte mich, wozu die wohl dienen sollten, und traf glücklicherweise eben auf einen Bekannten, der ebenso neugierig war. Er fragte den Burschen, was er denn da auf dem Rücken trüge, und der sagte, er habe Spatzen für die Oper eingekauft. Spatzen für die Oper, meinte mein Freund, und leckte sich die Lippen, wie denn, sollen sie gebrauten werden? Nein, nein, erwiderte der andere, sie sollen zum Schluß des 1. Aktes auftreten und auf der Bühne herumfliegen.

Aus dem *Spectator*, Nr. 5, 1711

[Szenenanweisung aus *Rinaldo*, 1. Akt, 5. Szene: *Ein köstlicher Hain mit Quellen, Wegen und Volièren, in denen Vögel umherfliegen und singen*]

unverkennbar: Armidas Zaubermacht vermag in Wahrheit nichts gegen Rinaldos Tugend, in ihrem eigenen Zaubereich nicht und schon gar nicht in der Realität des Kampfes um Jerusalem. Mit der nur vermeintlich kriegsentscheidenden List, Rinaldo durch zauberhafte Schönheit zu fangen und zu Unziemlichem zu verleiten (Szene I, 5), betrog Armida sich gründlich selber. Ihre Künste bleiben wirkungslos. Die Zauberei fungiert folglich in dieser Opernhandlung nicht als Gegenwelt, nicht als neue, veränderte Realität mit schätzenswerten Angeboten der höllischen Verführung. Sie gilt vielmehr als rationales Konstrukt, dessen scheinbare dramatische Konflikte in Form unzweideutiger Verführungen von Rinaldo (durch Armida) und Almirena (durch Argante) einzig die Gelegenheit eröffnen, das Liebespaar als standhaft sittsam zu erweisen und dem Heißsporn Rinaldo die schrecklichen Folgen unkontrollierten, impulsiven Handelns vor Augen zu führen. Die rationale Weltanschauung der höfischen Gesellschaft stimmt Armidas lustvolle Zauberei zum Katalysator für Rinaldos Tugendkarriere herab.

Gleichwohl rückt die Fantastik der Zauberwelt ins Zentrum der theatralen Darstellung. Kein erfolgsbewußter Theaterleiter hätte sich die Gelegenheit entgehen lassen, ein traditionelles Zaubersujet an einem der bestausgestatteten, soeben erst auf den neuesten technischen Stand gebrachten Häuser Europas wie dem Londoner Haymarket Theatre mit aufwendigsten Maschineneffekten anzureichern. Der Flug durch die Luft (Armidas Drachenwagen im ersten Akt), eine Fahrt auf dem Ozean (Rinaldos Suche nach Almirena am Beginn des zweiten Aktes), das Niederstürzen ganzer Szenenbilder (in der Eroberung von Armidas Schloß am Beginn des dritten Aktes), Aufsteigen und Versinken einzelner Figuren oder Figurengruppen durch Falltüren, sowie Donner, Blitz, Feuer und Rauch gehörten zu den szenischen Sensationen, in denen sich die Zaubereffekte plastisch mitteilten. Das Spektakel erfüllte auch seinen attraktiven Selbstzweck.

Im Rahmen der Opernhandlung und des angeschlagenen Themas freilich lieferten die Spektakelszenen vornehmlich die theatralen Gelegenheiten, den Titelhelden und seine Geliebte in immer neue Nöte zu stürzen und an den wechselnden Gefahren die Folgen vorschnellen Handelns, aber auch die Unanfechtbarkeit der Liebenden gegen alle Verführungen sichtbar zu demonstrieren. Die mittleren fünf Bilder des Szenariums (vom zweiten Bild des ersten Aktes bis zum zweiten Bild des dritten Aktes) erweisen Almirena als moralisch untadelig, weil sie Argantes Liebe nicht einmal um den Preis der eigenen Freiheit akzeptiert, von Erwidern der Zuneigung ganz zu schweigen. Und Rinaldo widersteht sogar der körperlichen Verführung durch Armidas Verkleidungs- und Verwandlungszauber. Die zweite unmittelbare Begegnung mit dem Trugbild seiner Geliebten (Szene II, 7) lehrt den Ritter Zurückhaltung und Vorsicht vor dem Gesicht der Hölle, das sich mit einem Schleier des Paradieses umgibt. Der Ritter hat gelernt. Für die heidnischen Feinde bedeutet dieser Lernprozeß freilich ein unlösbares Problem. Deutlicher als in den Zauberszenen des



zweiten Aktes kann man das Gemeinte in einer Theaterhandlung nicht formulieren: Almirena und vor allem Rinaldo sind gegen moralische Anfechtungen gefeit. Die zauberhafte sündige Liebe ist kein Thema dieser Oper.

Wilder Mann kämpft gegen einen
siebenköpfigen Drachen. Aquilone
Federzeichnung, um 1600

Wohl aber rücken Armidas Zaubereien dem Betrachter die Begründung für Rinaldos Bedrängnis vor Augen: allzu heftige Liebe und unkontrollierte Leidenschaft für Almirena. Weder die Ermahnungen des ehrwürdigen Goffredo noch die Zurechtweisungen durch Eustazio können Rinaldo von Armidas Verfolgung abhalten, womit der Ritter die Rettung seiner Geliebten zu verbinden glaubt. Das Trugbild der Sirenen und die lockende Verheißung auf ein Wiedersehen mit Almirena (Szene II, 2) rauben ihm den kühlen Verstand. Er ist zwar mutig und treu, doch unbedacht und übereilt. Eustazio kommentiert dieses Verhalten mit einer ausdrucksstarken poetischen Metapher: auf den Wirbeln der Meereswogen dem Hauch trügerischer Hoffnungen die eigene Ehre anvertrauen – die Schlüsselbegriffe der gesamten Handlung. Die Ehre setzt man nicht leichtfertig und unbedacht aufs Spiel, schon gar nicht auf solch unsicherem Boden wie den Meereswogen und einer irrationalen Einschätzung der aktuellen Situation. Goffredo formuliert die wahre Haltung eines Edelmanns gar in einem unverkennbaren Klangbild: das Insistieren auf Einzelnoten und kurzen Motivfloskeln (in der Arie »Mio cor«) spiegelt Beharrlichkeit als aussichtsreiche Hilfe für die in Bedrängnis geratene Ehre. Eben



dies gilt es, Rinaldo zu vermitteln. Die Konsequenzen für das Drama liegen auf der Hand. Rinaldo verstrickt sich mit seiner impulsiven Entscheidung für die Überfahrt in Armidas Zauberreich in ein undurchschaubares Abenteuer, aus dem ihm Eustazio und Goffredo heraushelfen müssen.

Diese Schlüsselszene der Handlung wurde mit Blick auf den Titelhelden sorgfältig vorbereitet. Noch bevor das Unglück seinen Lauf nimmt, in der allerersten Szene der Oper, stecken Goffredo, Almirena und Eustazio dem leidenschaftlichen Kämpfer und Liebhaber Rinaldo die Grenzen der Handlungsfreiheit eines höfischen Menschen: Nur mit Anstrengung erreicht man den Gipfel des Ruhms und die wahre Tugend (Arie des Goffredo »Sovra balze«), nur unbeirrte Tapferkeit erwirbt dem erfolgreichen Krieger auch den süßen Lohn der Liebe (Arie der Almirena »Combatti da forte«), und gegen das unkalkulierbare Glück hilft nur eines: Beharrlichkeit des Herzens (Arie des Eustazio »Sulla ruota di fortuna«). Diesem Tugendkatalog vermag Rinaldo nur die Qualen seiner Liebe entgegenzusetzen, die immer noch der Erfüllung harrt (seine Arie »Ogn' indugio«). Statt die weisen Ermahnungen der Gesellschaft in seinem Herzen zu bewahren, sinniert Rinaldo über die Macht der Liebe, der er ausgeliefert ist. Das leidenschaftliche Gefühl für Almirena verdeckt den klaren Blick für konformes Verhalten.

Wie in einem Brennspiegel exponiert die erste Szene der Oper jene ethischen und moralischen Normen, die in der folgenden Bühnendarstellung diskursiv verhandelt werden. Ein leidenschaftliches Herz ist nicht imstande, den geforderten Tugendkatalog buchstabengetreu zu erfüllen, weil auch dem Treuen, Tapferen und Starken die Glut des Gefühls den kühlen Kopf verwirrt. Rinaldo muß an den moralischen Anforderungen der Gesellschaft scheitern, weil ihn ein Übermaß an Sensibilität gefangen hält. In einem wohlkalkulierten musikalischen Porträt aus einem Duett und drei Arien umriß Händel das facettenreiche, schillernde und extrem widersprüchliche Gefühlsleben des Titelhelden. Vom spielerisch-fröhlichen Liebesduett mit Almirena (»Scherzano sul tuo volto«) über den Absturz in tiefe Trauer und seelische Erschütterung nach der Entführung der Geliebten (Arie »Cara sposa«) und die widerstreitenden Gefühle seiner Bestürzung (Arie »Cor ingrato«) bis hin zur bravourösen Agilität des kämpferischen Unternehmungsgeistes (Finalarie des ersten Aktes »Venti, turbini«) wird der Held von gegensätzlichen Affekten geschüttelt, die keinen Raum lassen für ein Gefühl von Gelassenheit, für kühles Abwägen und Beharrlichkeit. An souveräne Beherrschung der aktuellen Situation ist nicht zu denken.

Prompt folgt er den Verlockungen der höllischen Gaukelei. Vom Widerstreit der eigenen Gefühle wird Rinaldo in die Zauberergärten getrieben. Dort kommt er zwar nicht um, weil Tapferkeit und Mut allemal groß genug sind, die sich auftürmenden Gefahren zu bestehen. Er verliert sich auch nicht in Armidas moralischen Anfechtungen, weil seine Treue zu Almirena unverbrüchlich ist. Aber einen Ausweg aus dem selbstgeschaffte-





nen Dilemma findet er aus eigener Kraft nicht. Armida kann ihn nicht ernstlich gefährden, aber er sie auch nicht besiegen. Die drei Waffengänge, in denen sich die Zauberin durch die Macht ihrer teuflischen Kunst jeweils vor Rinaldos Schwert rettet, führen die Pattsituation eindrucksvoll vor Augen. Der Held bedarf der Hilfe von anderer Seite, also des Beistands von Eustazio und Goffredo, um die Macht des Zaubereichs zu brechen.

In der metaphorischen Idiomatik einer Opera seria meint diese Bilderfolge unzweideutig: Die Gesellschaft, die dem idealen Helden die moralischen und ethischen Normen setzt, weist ihm auch den Weg zum Glück. Folglich bewirken Goffredo und Eustazio die Rückkehr in die höfische Realität, indem sie Armida das Zaubergarten mit den wundertätigen Ruten des christlichen Magiers bestreichen und Rinaldos Prüfung beenden (Szene III, 4). Gemeinsam ist man unbesiegbar. Der Hinweis





Der siebenköpfige Drache nach der
Offenbarung des Johannes

auf die Funktionsfähigkeit der spezifisch britischen parlamentarischen Grundlagen des höfischen Herrschaftssystems ist kaum zu übersehen. Nicht auf der unumschränkten Macht des Souveräns allein, sondern auf der Konsensfähigkeit der Gemeinschaft gründet die Stärke des gesellschaftlichen Systems.

Daß sich die weisen Führer Goffredo und Eustazio nicht allein auf ihre Tapferkeit, Besonnenheit und Stärke verlassen dürfen im Kampf gegen die Vexierbilder der Hölle, sondern nach ersten vergeblichen Mühen nur mit Hilfe wunderkräftiger Requisiten den Kampf gegen die Zauberei erfolgreich bestehen (Szenen III, 1-2), mag zu gleichen Teilen die Fabulierlust des erfahrenen Theatermannes Hill wie sein politisches Gespür belegen, den in der britischen Dynastie-Politik immer noch schwelenden Religionsstreit im Sinne einer patriotischen Bewegung für die gemeinsame Sache beizulegen. Der christliche Magier repräsentiert das Bewußtsein der zeitgenössischen Rationalisten, daß der Glaube an die Wunderkraft des Himmels in der Lösung von Problemen noch nie geschadet habe, wenngleich sein Nutzen sich in diesem Fall in engen Grenzen hält. Eine ähnliche Anspielung auf die religionspolitischen Sorgen Englands bildet die Schlußwendung der Handlung, wenn sich die Heiden Armida und Argante einsichtig zum Christentum bekehren und sich deshalb ihrer Liebe wieder erfreuen dürfen – eine ostentative Pointe, auf die man zwanzig Jahre später bei der Wiederaufnahme der Oper in einer zweiten Fassung prompt verzichtete. Gleichwohl steht Staatsmännern wie Goffredo und Eustazio das unbedingte Vertrauen auf die Hilfeleistung des Himmels gut zu Gesicht. Besonnenheit und Gottvertrauen helfen gegen jeden Feind.

Im Gegenzug beweist die Opernhandlung am schwindenden Kriegsglück und wankelmütigen Liebesleben der Widersacher den verderblichen Einfluß aller Zauberei. Armidas Höllenkunst kehrt sich unversehens gegen die schöne Zauberin selber, weil diese kraft ihrer eigenen Manipulationen erst Argantes Untreue entlarvt. Auch hier fungiert die Zauberei als Katalysator der Erkenntnis, denn Argante und Armida bilden das negative Gegenstück zum idealen Liebespaar Rinaldo und Almirena. Die beiden Heiden folgen dem falschen Liebeskonzept, weil sie visuellen Reiz und körperliche Lust über unbeirrbare Tugend und Treue stellen, Argante nicht anders als Armida selber. Wer verwerflich liebt, dem bleibt das Glück auch auf dem Feld der Politik versagt – die strikte Umkehrung jenes ehernen höfischen Gesetzes, mit dem das Drama einsetzt: Dem erfolgreichen Kämpfer auf militärischem Schlachtfeld ist auch der Sieg auf dem Schlachtfeld der Liebe gewiß. Wie Rinaldo dieses Grundgesetz höfischen Bewußtseins im Positiven bestätigt, so erweist sich dessen Gültigkeit im Negativen an Armida und Argante. Der höllische Zauber wirkt als Spiegel der Erkenntnis eben überall. Er bekehrt die Bösen zur Einsicht und Umkehr und verhilft den Guten zum gesellschaftlichen Ideal.

ARMIDA
ACT I SCENE



BURKI SHIRT
2/00

Sarah Kirsch

Ruf- und Fluchformel

Eu Regen Schnee Gewitter Hagelschlangen
Steigt aus des Meeres bodenloser Brut
Und haltet euch in Lüften eng umfassen
Bis er auf meinem roten Sofa ruht.

Wenn er den Stab hebt, dürft ihr draußen toben
Je mehr je lieber, schließet mir das Haus
Und schlagt und dreht euch, ändert Unten, Oben
Der Hof sieht wie ein Jahrmarkt aus.

Dieweil wir uns in unsrer Lieb erproben.



Gegen Ende des Jahrs 1710 kam er [Händel] in England an. Seine dortige Aufnahme war für ihn ebenso schmeichelhaft als rühmlich für die Nation, die damals ebenso glücklich im Kriege als in der Ausbildung der Künste des Friedens war. Witz, Poesie, Wissenschaft und Gelehrsamkeit, welche diese Periode der englischen Geschichte auszeichneten, wurden durch Händel mit allen Reizen einer ausdrucksvollen und gelehrten Musik bereichert, die von ihm zuerst in dies Land eingeführt und verpflanzt wurde und deren volles blühendes Wachstum er noch erlebte.

aus: Charles Burney,
*Dr. Charles Burney's Nach-
richt von Georg Friedrich
Händels Lebensumständen*,
1785

Der Ruf von den ausnehmenden Talenten und Fähigkeiten, welche Händel besaß, und von dem Beifall, den er sich durch beide in Italien und Deutschland erworben hatte, war in England schon vorläufig bekannt geworden und verschaffte ihm eine leichte und günstige Aufnahme bei Hofe und in vielen von den ersten Familien. Aaron Hill, damaliger Unternehmer der Opern, machte sich den Vorteil seiner Ankunft zunutze und entwarf in der Eile den Plan eines Singespiels aus Tassos *Befreitem Jerusalem*, woraus der Dichter Rossi eine Oper *Rinaldo* verfertigte. Sie wurde im März 1711 aufgeführt, und Händel hatte sie, wie in der Vorrede gesagt wird, in einer Zeit von vierzehn Tagen in Musik gesetzt.

Addison erwähnt in dem fünften Blatte seines *Spectator* mit seiner gewöhnlichen Laune, aber auch mit seiner völligen Unempfindlichkeit gegen höhere musikalische Talente auch dieses Umstandes unter mehrern andern geringfügigen Dingen, die er lächerlich zu machen suchte. Hätte dieser in anderm Betracht so vortreffliche Schriftsteller und Kunstrichter so viel Geschmack und Gefühl für Musik als Gelehrsamkeit und wissenschaftlichen Geschmack gehabt, so würde er eingesehen haben, daß die Gabe, eine ganze Oper in kürzerer Zeit zu verfertigen, als der Kopist zum Abschreiben derselben brauchte, und das in einer meisterhaften und originalern Schreibart, als man je vorher in diesem und vielleicht in irgendeinem Lande gekannt hatte, kein schicklicher Gegenstand des Spottes war. Addison scheint alle Musik für einerlei zu halten, das französische Rezitativ ausgenommen, an dem er, wie es scheint, ganz vorzüglich Geschmack gefunden hatte.

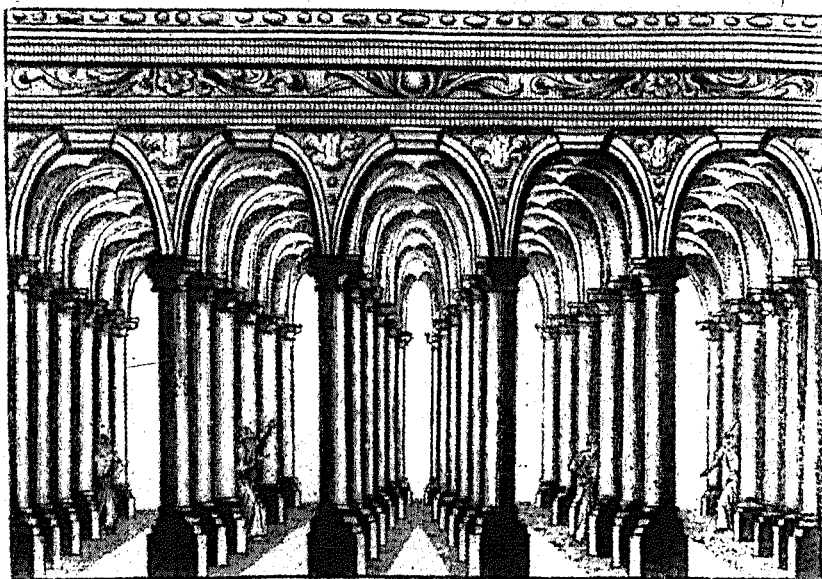
Die Oper *Rinaldo*, in welcher sich der berühmte Nicolini und Valentini, die ersten welschen Sänger an der englischen Schaubühne, hören ließen, war viele Jahre hindurch ein Lieblingsschauspiel der Nation, denn ihre Vorstellung wurde in den Jahren 1712, 1717 und 1721 wiederholt. In dem Jahre 1718, wo, wie es scheint, keine Opern in England gespielt wurden, ging Nicolini nach Neapel, und auch da wurde Händels *Rinaldo* unter der Anführung des berühmten Leo, der damals noch ein junger Mann war, auf die Bühne gebracht.





BUKI SHIP
8/00

RINALDO,



Musicalisches
Schau=Spiel/
Auf dem grossen
Hamburgischen Theatre/
Im Monath Novembr. 1715.

HAMBURG/ gedruckt bey Friedrich Conrad Greflingern.



Robert Braummüller. Entwicklung in Sprüngen. Händels frühe Opern bis zu *Rinaldo*

Mit achtzehn Jahren unternahm Händel einen folgenreichen Schritt: Als ihm die Verlängerung seines Vertrags als Organist an der Domkirche seiner Heimatstadt Halle ungewiß schien, entschied er sich gegen die übliche Laufbahn eines talentierten jungen Musikers im protestantischen Teil Deutschlands als Kantor einer Gemeinde. Er kehrte der Kirchenmusik den Rücken und ging 1704 als zweiter Geiger ins Orchester des Opernhauses am Gänsemarkt in Hamburg. Dort befreundete er sich mit dem vier Jahre älteren Komponisten und Sänger Johann Mattheson, der später als Musikschriftsteller berühmt werden sollte. In dessen Oper *Cleopatra* übernahm Händel am Cembalo die üblicherweise vom Komponisten wahrgenommene Funktion eines Dirigenten, da Mattheson selbst in der Rolle des Marc Anton auftrat. Als dieser nach der Sterbeszene ins Orchester ging, um seine Oper selber zu Ende zu dirigieren, weigerte sich Händel, den Platz am Cembalo zu räumen. Nach der Vorstellung kam es zu einem Duell der beiden Streithähne, dessen Schilderung nach John Mainwarings *Lebensbeschreibung* Händels von 1760 sich kein Biograph des Komponisten entgehen ließ, nachdem Johann Mattheson in seiner deutschen Übersetzung dieses Buchs weitere Details der berühmten Schlägerei ausgeplaudert hatte.

Diese Anekdote hat nicht wenig dazu beigetragen, das Hamburger Opernhaus in der älteren Händel-Literatur als Schmierentheater in Verruf zu bringen. Tatsächlich bot das 1678 auf Initiative eines im hansestädtischen Exil lebenden Herzogs nach dem Vorbild der öffentlichen Opernhäuser Venedigs als gewinnorientierte Aktiengesellschaft gegründete Theater einen breiteren Spielplan als jede höfische Bühne. Lokale Komponisten vertonten anfangs biblische Stoffe, später nicht nur Themen aus der antiken Geschichte und Mythologie wie ihre italienischen Zeitgenossen, sondern auch aktuelle Sujets wie die ungarischen Türkenkriege, den neapolitanischen Fischer-Aufstand Masaniellos oder die russischen Thronwirren um Boris Godunow. Das zweitausend Zuschauer fassende Opernhaus spielte zwei- bis dreimal wöchentlich; mit modernster Bühnentechnik wurden etwa fünf neue Werke im Jahr aufgeführt, die nicht nur der Unterhaltung zahlender Besucher aus dem wohlhabenden Bürgertum der Handelsstadt dienten, sondern auch der Selbstdarstellung des Rates und der Gesandten benachbarter Staaten, die anlässlich Krönungen und Fürstenhochzeiten prachtvolle Festaufführungen im Theater am Gänsemarkt ausrichten ließen.

Die Librettisten und Komponisten der Hamburger Oper blieben der barocken Dramaturgie der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts mit der Mischung derb-komischer und ernster Szenen in den sechzig Jahren bis zum finanziellen Zusammenbruch des Unternehmens 1738 treu. Starke Gefühle und ihre komische Brechung durch derb-komische Szenen waren beim Publikum sehr beliebt, denn »wo sonst keine Affecten sind, da



sind auch keine Actiones, und wo keine Actiones sind, da wird man auf dem Theater sehr frieren«, meinte der vielbeschäftigte Librettist Barthold Feind in seiner Schrift *Gedancken von der Opera* von 1708. Die mit den Namen Apostolo Zeno und Pietro Metastasio verbundene klassizistische Libretto-Reform wurde in Hamburg bis zuletzt ignoriert. Deshalb galt das Opernhaus am Gänsemarkt Autoren der deutschen Frühaufklärung wie Christoph Gottsched noch lange nach seiner Schließung als Inbegriff des schlechten Geschmacks und auch der Unmoral.

Während Händel als Geiger im Orchester mitwirkte, war der bedeutende Opernkomponist Reinhard Keiser Pächter und künstlerischer Leiter des Unternehmens. Im Winter 1704 mußte er für einige Zeit vor seinen Gläubigern aus Hamburg fliehen. Händel nutzte die Chance und vertonte das für Keiser bestimmte Libretto *Der in Kronen erlangte Glückswechsel oder: Almira, Königin von Kastilien* nach einer 1691 in Venedig gespielten Oper. Händel komponierte eine typische deutsche Barockoper mit zahlreichen kurzen Da-capo-Arien, viele nur mit Generalbaß-Begleitung, einzelne hingegen farbig instrumentiert. Da in Hamburg keine Kastraten wie in Italien auftraten, sind fast alle Männerrollen in Tenorlage komponiert. Wie die meisten Hamburger Opern enthält auch *Almira* in die Handlung integrierte Ballette nach französischem Vorbild sowie eine große Festszene mit Aufzügen von Vertretern mehrerer Kontinente, für die das Libretto eine Oboenkapelle, Blechbläser, türkische Musik sowie eine Drehleier und einen Dudelsack fordert, die jedoch in der Partitur nicht notiert sind. Die Oper ist ein typisches venezianisches Intrigendrama mit drei untereinander verstrickten Liebespaaren und einer komischen Dienerfigur. Die kastilische Königin Almira liebt heimlich ihren Sekretär Fernando, der ihre Gefühle erwidert, diese wegen des Standesunterschieds jedoch nicht zu gestehen wagt. Er schnitzt deshalb seine Liebeserklärung in einen Baum und wird dabei von Almira überrascht, die den halbfertigen Text als Botschaft für Edilia mißversteht. Am Ende weiterer Mißverständnisse und Eifersuchtsausbrüche endet Fernando im Kerker, wo ihm der komische Diener das Todesurteil überbringt und als sein Erbe eingesetzt werden möchte. Doch beim obligatorischen Happy-End erweist sich Fernando als totgeglaubter Sohn eines Adligen, so daß der Hochzeit am Ende nichts mehr im Wege steht.

Anders als in den zur gleichen Zeit in Italien immer erfolgreichen Reform-Libretti erscheint Liebe wie in den nach Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* entstandenen venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts auch in *Almira* als passioniertes Gefühl, das sich jeder rationalen Kontrolle entzieht. Die Verwirrung der Leidenschaften erfaßt alle Figuren, sogar den grauhaarigen Kanzler Consalvo, der sich auf seine alten Tage mit einem Vulkan vergleicht, denn »ist Etna gleich mit weißem Schnee bedeckt, so brennt er doch mit innerlichen Flammen«. Eine solche barocke Sprache mit gesuchten Metaphern galt in Italien zu diesem Zeitpunkt bereits als schwülstig-überladen, wie die fünfzehn italienischen Arien beweisen, die nach einem von Reinhard Keiser an der Hamburger Oper eingeführten Brauch unübersetzt aus Giulio Pancieris Libretto übernommen



Aria.
 (Venus bricht ihren Rosen-Strauch ab/und klettert hinauf in den Baum.)
 Schönste Rose meine Lust/
 Komm und ziere diese Brust/
 Siedere meine Sinnen,
 Es soll künftig ganz allein/
 Deiner Blätter Purpur-Schein/
 Meine Huld gewinnen.
 (Gleitsch geht Venus in ihren himmlischen Posaß/und die Schall/
 frey fangen und singend.)

Arie.

Nach Schmerzen und Leiden
 Erscheinen die Freuden/
 Nach Schmerzen und Leiden
 Vergnügt das Glück zuleht.
 Wie finden nach Jahren
 Die lieblichsten Aehren/
 Wir finden nach Jahren
 Was unsern Geist ergetzt.

C E D E.



Der
 Ein Trobner erlangte
 Glücks-Wechsel/

Oder:

ALMIRA,

Königin von Castilien/

In einem Sing-Spiel

Auff dem grossen Hamburgischen

Schau-Platz

Vorgestellt

Im Jahr 1704.



Gedruckt im selben Jahr.

Titel- und Schlußseite des Textbuches
 zu Händels erster Oper *Almira*, 1704

wurden und die sprachlich-im kalt-rationalistischen Stil gehalten sind, wie er im ganzen 18. Jahrhundert üblich wurde. Sie stehen auch dramaturgisch für den Wandel. Während die zwei bis drei deutschsprachigen Arien pro Szene eher beliebig die äußere Handlung unterbrechen, stehen die italienischen Soli fast immer am Ende, wie es dem neuen Prinzip der Abgangsarie entsprach, das sich in dieser Zeit zunehmend durchsetzte.

Mattheson, der sich nach dem Duell rasch mit Händel versöhnt hatte, sang den Fernando in den etwa zwanzig Aufführungen dieser recht erfolgreichen Oper. 1732 wurde sie in einer Bearbeitung Telemanns, deren Partitur erhalten geblieben ist, noch einmal wiederaufgenommen. Nach der Uraufführung kursierten obskure Pamphlete konkurrierender Librettisten, die Händels Textautor Friedrich Christian Feustking diverse Stilblüten vorwarfen. Keine zwei Monate nach der Uraufführung von *Almira* folgte Ende Februar 1705 schon Händels zweite Oper *Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder: Nero*, deren Musik verloren ist. Das ambitionierte Libretto, dessen Vorrede ausführlich die Widersprüche antiker Autoren erörtert, enthält keine italienischen Arien und geht deshalb wohl auf keine direkte Vorlage aus Venedig zurück. Es ist keinesfalls das schlechteste Libretto, das jemals auf die Hamburger Bühne kam, wie der Händel-Biograph Chrysander meinte. Seine Handlung folgt den historischen Vorgängen, die auch Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* zugrundeliegen und die zu diesem Zeitpunkt in Hamburg als Opernsujet besonders beliebt waren, wie Reinhard Keisers *Die verdammte Staat-Sucht oder: Der verführte Claudius* (1703) und *Die römische Unruhe oder: Die edelmüthige*

Octavia (1705) beweisen. Für die gattungstypischen Verwicklungen erfand Feustking eine Nebenhandlung mit einem zweiten Paar und großen Wahnsinnsszenen eines verschmähten Liebhabers, durch die Nero und Poppea zeitweise stark in den Hintergrund rücken.

Entsprechend den Empfehlungen Barthold Feinds in seinen *Gedanken von der Opera*, der Handlung eine effektvolle Massenszene voranzustellen, beginnt entsprechend zur Krönungsszene in *Almira* die Nero-Oper mit der großen Leichenfeier für Kaiser Claudius. Dabei ziehen nicht nur römische Soldaten »mit klingendem Spiel« ein; zahlreiche Details wie weißgekleidete Klageweiber, ein Tanz von »Mirmillonen und Fechtern« und die Freilassung eines Adlers, die symbolisch den Aufstieg der Seele des Kaisers in den Himmel darstellen soll, beweisen die lateinische Belesenheit des Librettisten. Das Entzünden des Scheiterhaufens auf der Bühne durch vier römische Ritter mit Fackeln sorgte wahrscheinlich für einen der Feuerwerkseffekte, für die das Opernhaus am Gänsemarkt berühmt war. Eine weitere spektakuläre Szene dieser Oper erfordert ein horizontal zweigeteiltes Bühnenbild, das oben das Zimmer der trauernden Octavia und gleichzeitig die Beisetzung der Urne des Kaisers Claudius zeigte. Mit großem barocken Vergänglichkeits-Pathos und in der Sprache der *Matthäuspassion* betrauert Octavia ihren Vater und weint in ein Tränen-Glas, das mit den Knochen beigesetzt wird, ehe der als Priester verkleidete Nero wütend die Feier unterbricht, als Octavia ihn des Giftmords am Kaiser beschuldigt. Wie sehr die Hamburger Opernlibretti mit erfolgreichen Versatzstücken arbeiteten, beweist der Anfang des dritten Akts, der wie in *Almira* mit Theater auf dem Theater beginnt. Während in Händels erster Oper die Figuren in einem Festzug als Vertreter der vier Kontinente der kastilischen Königin huldigen, inszeniert Nero in seiner Eigenschaft als Dichter ein mythologisches Spiel über das Urteil des Paris, bei dem er selbst in dieser Rolle seiner zögernden Geliebten Poppea den Preis als schönste Frau zuerkennt.



Johann Mattheson. Stich von C. Fritsch nach einem Gemälde von Wahl

Mit Johann Mattheson in der Hauptrolle erlebte *Nero* vor der Fastenzeit 1705 noch drei Aufführungen. Später war das Opernhaus am Gänsemarkt dann für längere Zeit wegen finanzieller Schwierigkeiten geschlossen. Mattheson gab das Singen auf. Ehe Händel 1706 nach Italien reiste, lebte er von Musikunterricht und komponierte eine fast einhundert Musiknummern umfassende Oper über den Daphne-Stoff frei nach Ovids *Metamorphosen*, die erst 1708 in zwei Teilen als *Der beglückte Florindo* und *Die verwandelte Daphne* aufgeführt wurde. Auch von diesem tragikomischen Pastoral drama, in dessen Nebenhandlung ein liebeskranker Hirt den alten Schuh einer Nymphe besingt und später erst die Sonnenstrahlen und dann eine Fliege mit seiner Eifersucht verfolgt, weil er in ihnen die Götter Phoebus und Zeus vermutet, blieb nur das Libretto mit zahlreichen italienischen Arien erhalten.

Während seines vierjährigen Aufenthalts in Italien lebte Händel meist in den Häusern adeliger Mäzene in Rom, wo aufgrund eines päpstlichen Verbots zwischen 1698 und 1710 keine Opern



aufgeführt werden konnten. Er komponierte in dieser Zeit über hundert Kantaten für einen oder mehrere Solisten, die in der Folge kontrastierender Da-capo-Arien und Sujets wie Apollo und Daphne, die verlassene Armida oder der Tod Agrippinas kleinen Opernszenen ähneln. Diese Kantaten, mit denen Händel die schwerfällig instrumentale Gesangsmelodik in *Almira* unter dem Einfluß des italienischen Stils hinter sich ließ, benutzte er sein Leben lang als musikalische Skizzenbücher, auf die er immer wieder zurückgriff. Auch die beiden Oratorien *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* und *La Resurrezione* sind eher geistliche Opern mit einem dramatischen Konflikt unter allegorischen und biblischen Figuren, deren Arien wie in einem Bühnenwerk das Gefühlspotential einer Szene ausdeuten. Die wenigen Chöre wurden wie in den Opern von den Solisten gesungen. *La Resurrezione* wurde, wie die erhaltenen Rechnungen belegen, in einer eigens angefertigten Dekoration halbszenisch vor einem gemalten Rückprospekt aufgeführt, auf dem zentrale Szenen der Handlung dargestellt waren.

Agrippina, die berühmtere der beiden Opern, die Händel während seines italienischen Aufenthalts schrieb, ist ein singuläres Einzelwerk nach einem Libretto des Kardinals Grimani, das sich weder der Tradition der venezianischen Oper noch den klassizistischen Reformbestrebungen zurechnen läßt. Im Unterschied zu einem typischen Libretto des 17. Jahrhunderts stehen nicht die Verwirrungen der Liebe im Mittelpunkt der Handlung, sondern die Intrige Agrippinas, die mit machiavellistischer List ihren Sohn Nero als Nachfolger des Kaisers Claudius durchsetzt. Einem idealistischen Libretto-Reformer aus dem Umkreis Apostolo Zenos hingegen wäre die Bloßstellung menschlicher Schwächen unerträglich gewesen. Trotz der suggestiven Melodik der Arien, die zu drei Vierteln aus den italienischen Oratorien und Kantaten übernommen wurden oder auf Themen Keisers und Matthesons basieren, überzeugt diese Oper vor allem wegen ihres vorzüglichen Librettos. *Agrippina* erzählt die Vorgeschichte der Hamburger *Nero*-Oper, doch in einer gänzlich anderen Dramaturgie. In dieser Oper gibt es keine komische Figur, alle handelnden Personen werden zum Opfer satirischer Kritik. Die Männer sind blind vor Leidenschaft wie in der älteren venezianischen Oper, doch wird dies von Agrippina und ihrer Gegenspielerin Poppea schamlos ausgenutzt, in deren Zimmer sich wie in einem Schwanke von Georges Feydeau im letzten Akt zuletzt drei rivalisierende Männer hinter Vorhängen und Türen versteckt halten. Am Ende der Oper blitzt Nero zwar bei Poppea ab, und die Göttin Juno segnet deren Ehe mit Ottone, doch ist dies angesichts der bekannten historischen Fakten der blanke Hohn. Das Prinzip der Abgangsarie erscheint in *Agrippina* nicht nur als dramaturgische Konvention, sondern wird ganz bewußt als dramatisches Mittel eingesetzt. Wenn Ottone im zweiten Akt beim Kaiser Claudius plötzlich in Ohnmacht fällt, ohne den Grund dafür zu kennen, wendet er sich hilfesuchend an Agrippina, Poppea, Nero und zwei Höflinge. Jeder von ihnen findet eine andere Ausrede und verabschiedet sich mit einer Arie, bis Ottone zuletzt allein zurückbleibt und seine eigene Abgangsarie verzweifelt ans Publikum im Zuschauerraum richtet.

Händels *Agrippina* war 1709 im venezianischen Teatro Grimani ein sensationeller Tageserfolg, der nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß diese intellektuelle Komödie als reflektierter Rückblick auf die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts ein unwiederholbares Einzelwerk blieb. Der Geschmack des Publikums änderte sich rasch. Stilbildend für das ganze Jahrhundert wurden nach 1710 Werke wie *Mitridate Eupatore*, mit dem Alessandro Scarlatti im gleichen Theater zwei Jahre vor Händels Oper noch einen Mißerfolg erlebte. Die Herrscher- und Hofkritik dieser Oper ist mit *Agrippina* inhaltlich eng verwandt, doch sie vermittelte diese Botschaft nicht in einer Komödie, sondern als Tragödie ohne Liebeshandlung in bewußter Anlehnung an antike Elektra-Dramen. Die derbe Komik, die man in Hamburg noch lange mit ernsten Szenen vermischte, wurde in Italien ebenso wie das an der Gänsemarkt-Oper beliebte Ballett als Intermezzo zwischen die Akte der Seria-Oper verbannt, in der nun nicht mehr der Mensch als Spielball seiner Leidenschaften dargestellt wurde, sondern als kontrolliertes Individuum, das durch innere Einsicht die Affekte überwindet.

Noch vor *Agrippina* komponierte Händel 1707 für ein florentinisches Theater eine Oper, die das idealistische Menschenbild der Reformlibrettisten bereits im sentenziösen Titel führt: *Vincer de se stesso è la maggior vittoria*. Mit dieser Ermahnung, daß die Selbstüberwindung der größere Sieg sei, fordert in einer der ersten Szenen dieser Oper die spanische Königin Esilena ihren ungetreuen und tyrannischen Gatten Rodrigo auf, sich als Herrscher zu bessern und als Ehemann zu ihr zurückzukehren. Erst nach einer bitteren Niederlage gegen Aufständische, die er nur dank der unterschütterlichen Treue Esilenas und ihrer klugen politischen Ratschläge lebend übersteht, zieht er sich zugunsten seines Widersachers Evanco ins Privatleben zurück, weil dieser ältere Rechte auf den Thron besitzt. Da dieses Werk nur fragmentarisch erhalten ist und dank neuer Funde erst seit 1983 in einer aufführbaren Form vorliegt, wurde seine Bedeutung für Händels Entwicklung als Opernkomponist lange Zeit unterschätzt. Obwohl die Arien überwiegend aus *Almira* und den italienischen Oratorien und Kantaten entnommen wurden, sind die Figuren, insbesondere Esilena, mit musikalischen Mitteln präzise charakterisiert. Mißt man Händels Opern am Stil seiner italienischen Zeitgenossen und dem Zeitgeschmack, dann war *Vincer de se stesso è la maggior vittoria* inhaltlich und formal die modernste Oper, die Händel vor seinem *Radamisto* (1720) gelang. Sie nimmt die typische Dramaturgie von Werken wie *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano* oder *Ezio* vorweg, die er über ein Jahrzehnt später in seinen erfolgreichsten Jahren als Opernkomponist für die zwischen 1720 und 1733 bestehende Royal Academy of Music im Londoner Haymarket Theatre komponierte.

Mehr noch als *Agrippina* steht Händels erste Londoner Oper *Rinaldo* quer zu allen Formen der zeitgenössischen Oper, wie sie der junge Komponist in Hamburg, Florenz und Venedig kennengelernt hatte. Die aufwendige Ausstattung und das Bühnenspektakel mit überraschenden Verwandlungen stand nicht nur im Gegensatz zur szenischen Kargheit der veneziani-

Titelblatt der Libretto-Erstaussgabe von
Händels *Rinaldo*, 1711

RINALDO,

AN

OPERA.

As it is Perform'd

At the QUEENS THEATRE

IN

L O N D O N.



L O N D O N:

Printed by THO. HOWLATT, Printer to the
House, and are to be sold at Rice's Coffee-
house, by the Theatre in the Hay-market.

MDCCXI.

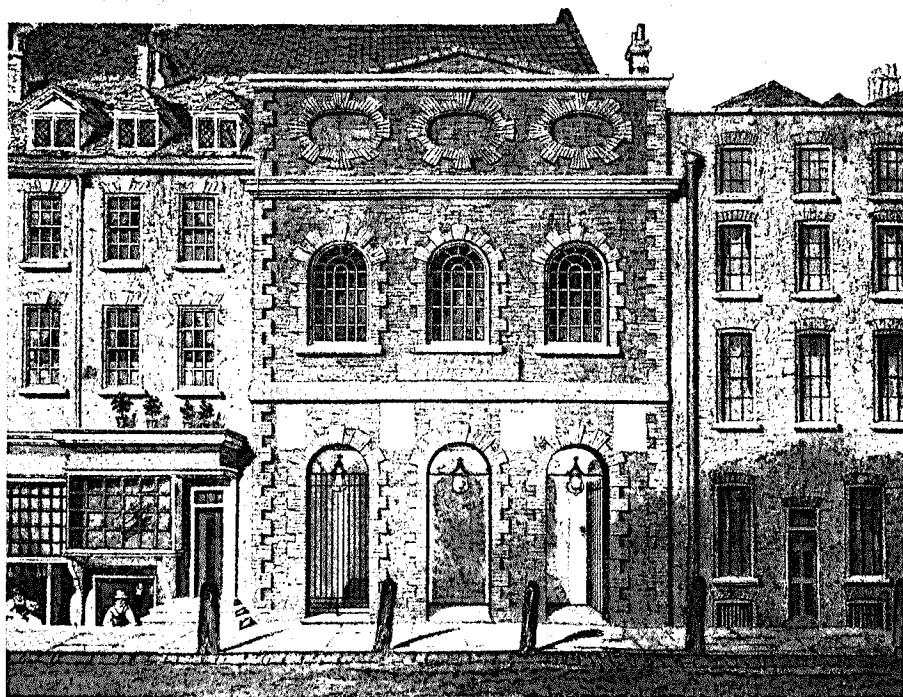




London um 1725. Zeitgenössischer Stich

schen Opern, sondern entsprach auch nicht dem neuen italienischen Geschmack, der im rationalistischen Geist des französischen Sprechtheaters das Wunderbare von der Bühne verbannte und die Figuren in geschliffenen Dialogen miteinander konfrontierte. Die Nähe zum Ausstattungsaufwand der französischen *Tragédie en musique* ist nur äußerlich: Bei gleicher Vorlage und identischen Figuren erzählen Lully und Quinault in ihrer *Armide* (1686) eine andere Geschichte. Ihre weibliche Hauptfigur schwankt zwischen maßloser Liebe und grenzenlosem Haß auf Renaud, der ihre Zuneigung nur scheinbar erwidert, weil ihn ein Zauber zwingt. Diese Oper übersetzt *Armides* innere Zerrissenheit in spektakuläre Theaterbilder. Händels dämonischer Zauberin fehlt die Maßlosigkeit der französischen Opernfigur, die zuletzt den Liebespalast zerstört und auf einem Zauberwagen wütend durch die Luft davonfliegt, während sich die englische *Armida* zum Christentum bekehrt. Lullys Figur, ähnlich wie die Helden einer venezianischen Oper oder in Händels *Hamburger Frühwerken*, lebt ihre Leidenschaft im Exzeß ohne moralisierende Kommentare aus, die Sinnlichkeit in *Rinaldo* dagegen wird durch die Zauberin *Armida* und den treulosen *Argante* dämonisiert und zur Allegorie sündigen Lasters verkleinert. *Rinaldo* ist jedoch ein Opernheld nach dem Geschmack der Librettoreform: ein fleckenloser Heros wie *Giulio Cesare* oder die Figuren *Metastasios*, für den in Aaron Hills Szenarium gegen die Tradition des Stoffs *Armida* nur dann erotisch attraktiv wird, wenn sie die Gestalt der tugendhaft-reinen *Almirena* annimmt. Für die sinnliche Zauberin ist der Held unempfindlich.

Das Libretto von Giacomo Rossi nach Aaron Hill läßt sich keiner kontinentalen Operngattung zurechnen. Es ist der Versuch, die Musik der italienischen *Opera seria* und den virtuosen Gesang der Kastraten mit der spezifisch englischen Musiktheater-Tradition zu verbinden. *Rinaldo*, nicht die erste italienische Oper, die in London gezeigt wurde, aber die erste eigens für das englische Publikum komponierte Oper im italienischen Stil, steht am Ende eines fast ein Jahrzehnt dauernden Versuchs, den Theatern der britischen Hauptstadt mit staatlich-administrativen Mitteln den höfischen Geschmack aufzuzwingen und die italienische Oper als ständige Einrichtung durchzusetzen. Rossis Libretto orientierte sich an der englischen *Semi-Opera*, einer Verbindung von Sprechtheater mit spektakulären



szenischen Effekten, die mit Musikeinlagen begleitet wurden. *Rinaldo* ähnelt stark der erfolgreichen Semi-Opera *The British Enchanters* einer Gruppe englischer Komponisten, die 1707 das Haymarket Theatre vor der Pleite rettete. Auch in diesem frei nach Lullys *Amadis* bearbeiteten Werk bildet ein politischer Konflikt mit moralischer Legitimation, wie in *Rinaldo* Goffredos Kreuzzug, den Rahmen für die Verführung eines anmaßenden Helden durch eine Zauberin, der so seinen Waffengefährten entfremdet wird.

Das Haymarket Theatre in London, auch The Queen's Theatre genannt; Uraufführungsort von Händels *Rinaldo*. Nach einer Zeichnung von William Capon, um 1780

Als sich Händel nach *Rinaldo* vom spektakulären Stil der Semi-Opera entfernte und mit *Il pastor fido* eine typische Pastoraloper ohne Theatereffekte, aber auch ohne komische Szenen wie in den beiden Daphne-Opern komponierte, erlebte er einen Mißerfolg. Rasch kehrte er zum erfolgreichen Rezept des *Rinaldo* zurück und vertonte mit *Teseo* und *Amadigi* zwei Libretti nach französischen Vorlagen, deren Figurenkonstellationen nahezu identisch sind. Teseo und Agilea sind wie Amadigi und Orianna tugendhafte Liebespaare – wie Rinaldo und Almirena –, deren unerschütterliche Treue durch die dämonischen Zauberinnen Medea beziehungsweise Melissa auf die Probe gestellt wird. Nach dieser Serie phantastischer Opern zog sich Händel für fünf Jahre vom Theater zurück und komponierte erst 1720 mit *Radamisto* ein Werk im Stil des italienischen *Dramma per musica*.

Händels Entwicklung als Opernkomponist verlief nicht kontinuierlich, eher in Sprüngen. Er verfolgte niemals wie die Komponisten des 19. oder 20. Jahrhunderts ein ästhetisches Pro-



gramm, das er dem musikalischen Theater aufzwingen wollte, um es zu verändern. Sein Frühwerk reagiert auf lokale Traditionen und spezifische Erwartungen des Publikums. In Hamburg schrieb der junge Komponist deutsche Barockoper, in Rom geistliche Oratorien mit dramatischem Konflikt, für Florenz ein modernes *Dramma per musica*, und in Venedig vertonte er das singuläre Ausnahmelibretto eines Politikers und Diplomaten, der dem professionellen Theaterbetrieb fern stand. *Rinaldo* steht eher am Ende der spezifisch englischen Gattung der Semi-Opera, und nachdem sich das Londoner Publikum an die Oper gewöhnt hatte, griff Händel auf erprobte italienische Libretti aus der Zeit seines italienischen Aufenthalts zurück. Eine neue Gattung wurde mit *Rinaldo* nicht begründet. Daß Händel mit Ausnahme des späten *Serse* nach der Hamburger Zeit nie wieder eine Oper mit komischen Szenen vertonte, verwundert um so mehr, als Giovanni Bononcini's *Camilla*, die beim Londoner Publikum beliebteste italienische Oper, die zwischen 1706 und 1726 über hundert Aufführungen erreichte und den Erfolg von *Rinaldo* weit übertraf, einen heiteren Handlungsstrang mit zwei Dienerfiguren besitzt. Die Musik Händels blieb nach seiner italienischen Erfahrung von der sich wandelnden Dramaturgie stets unberührt. Spätestens mit *Vincer de se stesso è la maggior vittoria* hatte er seinen eigenen Stil gefunden, den er in *Rinaldo* noch perfektionierte, wo der Affektgehalt einer jeden Szene durch die differenzierte Instrumentierung auch den Hörern verständlich wird, die den italienischen Text nicht verstehen können.

Aaron Hill. Nach einem Kupferstich von Henry Hulsbergh, 1709

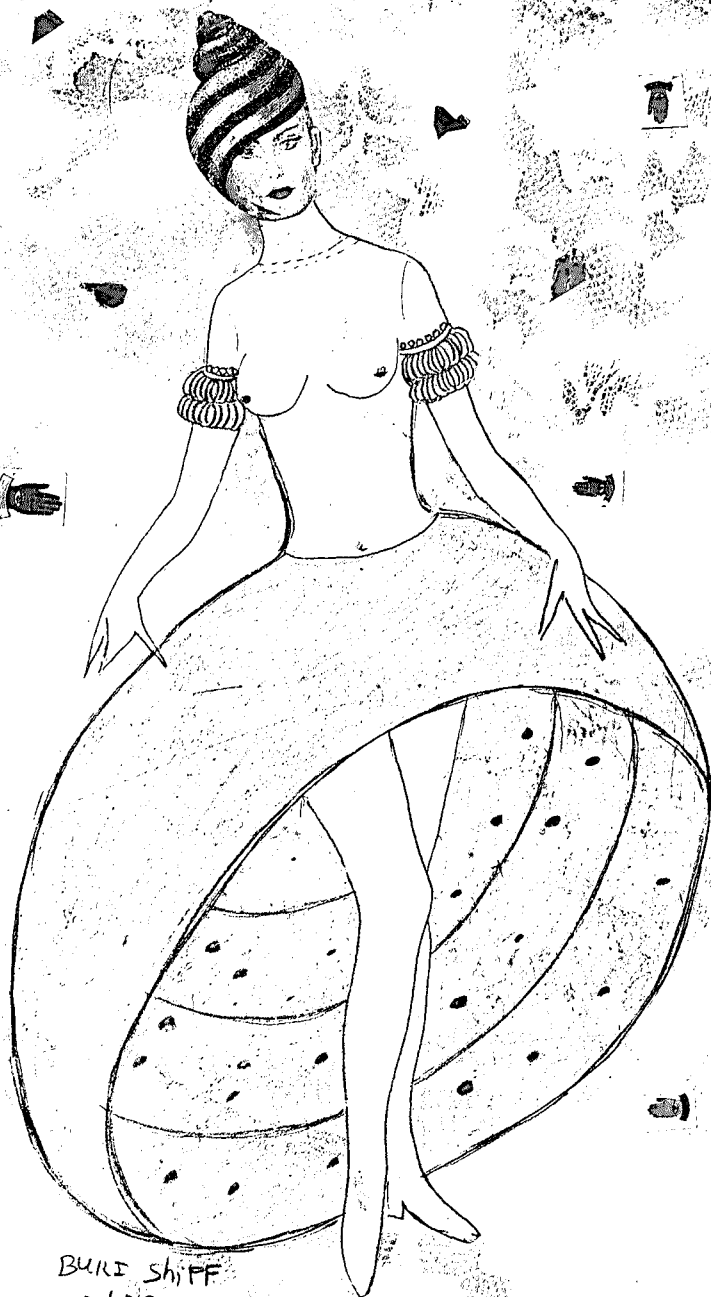


Ein [...] unruhiger Geist war der Direktor des Queen's Theatre am Haymarket, Aaron Hill; Sohn aus gutem Hause, ein Nebensohn, der sich nach englischer Sitte auf Nebenwegen durchsetzen mußte, als junges Bürschlein bereits in Konstantinopel, Palästina, Ägypten herumgeirrt war, eine »Geschichte des Ottomanischen Reiches« zusammengeschrieben und einige Große angedichtet hatte. Das empfahl ihn ohne weiteres zum Leiter der neuen Oper. Und feierlich erklärte er in der Einleitung zum *Rinaldo*: »Als ich diese Angelegenheit in die Hand nahm, hatte ich keinen Gewinn im Auge als den, mir die Anerkennung und Gunst des hohen Adels meines Landes zu sichern; kein Verlust, ich büßte denn diese Zuneigung ein, soll mich entmutigen, allen Verbesserungen nachzugehen, die sich nur irgend auf dem Englischen Theater einführen lassen.« Es war der einzige dauernde Gewinn, den er aus der Opernspekulation davontragen sollte. Er versuchte es mit einem Patent zur Ölgewinnung aus Bucheckern und endete als Besitzer einer kleinen Schnapsbrennerei in der Provinz.

aus: Richard Friedenthal, *Georg Friedrich Händel*



RINALDO
SIRENES



BURR SHIFF
2/00

Klaus Peter Richter. Händel der Vielschreiber oder: Vom Ethos barocken Komponierens

Händel hat, wenn man seinem italienischen Librettisten Giacomo Rossi glauben darf, die Oper *Rinaldo* in knapp zwei Wochen geschrieben. Es war sein Debüt in London, 1711, und entsprechend ehrgeizig waren Anspruch und Ausstattung. Tatsächlich wurde das Werk ein großer Erfolg, mit dem Händels europäische Wirkung einsetzt. Um so mehr erstaunt die Leistung der schnellen Produktion, die nur dem Genie oder dem Routinier gelingt. Die genauere Untersuchung zeigt allerdings noch eine dritte Möglichkeit. Sie vereint beide Aspekte und erlaubt zugleich einen tiefen Einblick in Händels Schaffensweise und die musikalische Ästhetik seiner Zeit.

Viele Teile des Werks gehen nämlich auf frühere Kompositionen zurück. Von den 39 Sätzen der ersten *Rinaldo*-Fassung lassen sich immerhin neunzehn in mehr oder weniger deutlicher Gestalt in anderen Werken erkennen, nämlich die Ouvertüre, fünfzehn Arien, zwei Duette, und der Schlußchor. Das ist kein Einzelfall. Auch in vielen anderen Oratorien und Opern Händels begegnet uns das Gleiche. Besonders die englischen Frühwerke fallen auf: *Rodrigo* enthält sechzehn Sätze aus anderen Werken von insgesamt 38, *Il pastor fido* zwölf von 28, und bei *Agrippina* sind es gar 41 von 54 Sätzen.

Händel hier in die Werkstatt zu schauen bereitet dem Fachmann vermutlich mehr Vergnügen als dem modernen Zeitgenossen. Der will sich von der Einzigartigkeit eines Werks in Bann schlagen lassen, nicht vom Odium der Kopie oder dem Furor behender Fließbandproduktion. Vor allem aber soll das Kunstwerk ganz neuartig sein. Entsprechend brüsk sind die Verdikte der Moderne. Vielschreiber und Plagiator sind die gängigen; Mangel an Erfindungsgabe die schlimmeren. »Wer eines seiner Konzerte kennt, kennt alle«, meinte Strawinsky sarkastisch über Antonio Vivaldi.

Dieser Maßstab ist ein Erbe der Romantik. Sie hat uns nicht nur die Kunstreligion und den Geniekult hinterlassen, sondern auch den Mythos vom singulären Werkoriginal und die Utopie beständigen Fortschritts. Schon bei Beethoven sind die Klaviersonaten und Symphonien Solitäre, unverwechselbare Gebilde, deren individuelle Physiognomie jeden Gedanken an Entlehnung, Kopie oder Neuverarbeitung kategorisch ausschließt: der romantische Künstler als Demiurg seiner Welt, die Erschaffung des Kunstwerks als sakrosankter Schöpfungsvorgang, der stets Neues, Unerhörtes hervorbringt. Verbunden damit ist ein Werkbegriff, der beim originalen Unikat beginnt und beim urheberrechtlich geschützten Produkt endet, bewacht von Patentrecht und GEMA. Sogar die Natur mit ihren originären oder geklonten Produkten entgeht dieser Bewertung nicht mehr.

Mit diesem Blick betrachten wir auch die Musik anderer Epochen, deren Fülle seit dem Historismus unser Musikleben

bestimmt. Das ist zwar eine unerhörte Chance für das »zweite Leben« der alten Musik, welches – wie im Falle von Bachs Vokalwerk oder Händels Opern – erst das *eigentliche* ist. Denn es erlöst das Kunstwerk aus seinen funktionalen Bindungen an Kirche oder Hof zu jener ästhetischen Autonomie, die uns heute als unverzichtbares Attribut seiner Würde erscheint. So wird es neuer Deutung, psychologischer Durchdringung, aufregender Aktualisierung zugänglich. Wie aber vereint sich die moderne Geltung des Werks als künstlerisches Individuum mit seiner historischen Realität, mit der Kenntnis seiner Produktionsumstände und einer so anrühigen Werkidee?

Längst wissen wir, daß Gipfelwerke unserer abendländischen Musik wie Bachs *Matthäuspassion*, seine h-Moll-Messe oder auch das *Weihnachtsoratorium* keineswegs Originalkompositionen sind, sondern der gleichen Produktionsphilosophie folgen wie Händels Opern und Oratorien, Vivaldis Concerti oder zahllose Messen und Motetten der Renaissance. Bachs *Johannespassion* etwa hat vier Fassungen durchlaufen; den Choralchorsatz »O Mensch beweine deine Sünde groß« hat Bach gar zwischen den Passionen herumgeschoben. Ob die eindrucksvolle Schönschrift der *Matthäuspassion* von 1736 wirklich die letzte Fassung des Werks ist, bleibt durchaus ungewiß, denn das Aufführungsmaterial zeigt bereits Abweichungen von der Partitur. Sicher hingegen ist, daß sie in engem Zusammenhang mit der Trauermusik zum Begräbnis von Bachs früherem Dienstherrn, Leopold Fürst von Anhalt-Köthen, entstand. Für mindestens zwölf Sätze der h-Moll-Messe verwendet Bach Musik aus früheren Werken, und das *Weihnachtsoratorium* greift in allen Sätzen seiner sechs Kantaten auf Musik zurück, die zu anderen Texten komponiert worden war.

Man bezeichnet diese Arbeitsweise mit einem Fachausdruck als Parodieverfahren. Damit ist die Verwendung der gleichen Musik mit mehr oder weniger umfangreichen Änderungen für andere Texte und Inhalte gemeint. Das abstrakte, gewissermaßen begriffslose Gefüge der Töne wird dem begriffsgebundenen eines anderen Textes neu verbunden. Solche Umwidmung der Musik geschieht aber nicht nur bei Vokalmusik. Bach bearbeitet eine große Anzahl von Konzerten eigener und fremder Herkunft für andere Besetzungen und Instrumente. Damit werden aus Konzerten für Solovioline und Orchester rauschende Cembalokonzerte, aus Vivaldis und Corellis *Concerti grossi* brillante Orgelkonzerte, aus Kantatensätzen meditative Orgelchoräle.

Auch Händel hat selbstverständlichen Anteil an dieser Praxis. Dabei bedient er sich, genau wie sein Zeitgenosse Bach, aller Verfahren und Wechselspiele. Er fertigt verschiedene Fassungen seiner Opern und Oratorien; von *Rinaldo* kennen wir drei, nämlich eine von 1711 und zwei von 1731. Er entlehnt Themen von anderen, er parodiert und bearbeitet eigene Melodien, er vertauscht vokal und instrumental. Aus einer Sonate von Arcangelo Corelli, op. 5 Nr. 10, macht er die Arie »Ho un non so che nel cor«. Er verwendet sie in *La Resurrezione*, aber auch in *Agrippina* und *Il pastor fido*. Auch Bachs Praxis, Ensemble-



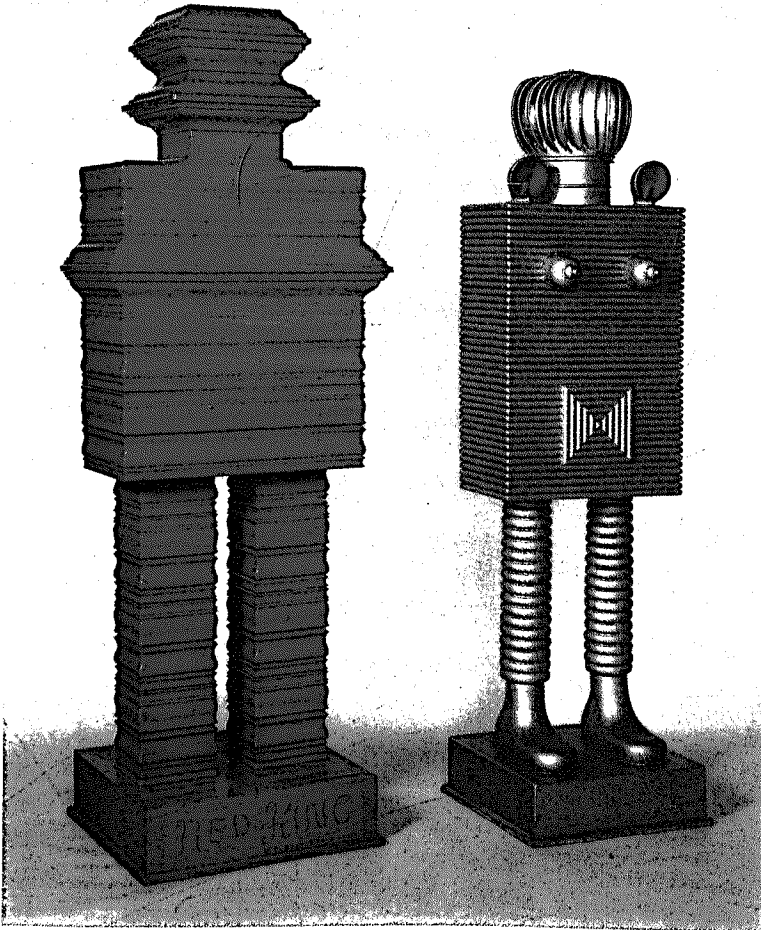


»Molto voglio«, Arie der Armida aus Händels *Rinaldo* (Takt 1 bis 12) in der Handschrift des Komponisten

werke für die Orgel zu bearbeiten, findet ihr Pendant bei Händel. In seinen drei Serien von Konzerten für Orgel und Orchester verwertet er viele eigene und fremde Vorlagen. Fünf Sätze gehen auf eigene Sonaten und Ensembleskonzerte zurück; in einem Orgelkonzert aus op. 7 entlehnt er sogar drei Sätze von seinem Kollegen Gottlieb Muffat.

Ein besonders schlagendes Beispiel für die geradezu virtuose Verwendungsbreite ist die Arie der Armida »Molto voglio« aus dem ersten Akt des *Rinaldo*. Die Melodie entstammt einem Duett von Antonio Cesti, aber sie kommt auch in einer Arie von Alessandro Scarlatti vor; und bei beiden Komponisten mit dem gleichen Text: »Cara e dolce libertà«. Händel greift auf diese Melodie in nicht weniger als neun anderen Werken zurück. Vor *Rinaldo* findet sie sich in *Aci, Galatea e Polifemo* (Neapel 1708), in der Kantate *Ah crudel, nel pianto mio* (Rom 1708), in *La Resurrezione* (Rom 1708) sowie in *Agrippina* (Venedig 1708/09). Später, nach *Rinaldo*, verwendet er sie in *Muzio Scevola* (London 1721), in *Ezio* (London 1731), in *L'Allegro, il Pensero ed il Moderato* (London 1740) und endlich in *Joshua* (London 1747). In der Oper *L'Allegro* hören wir sie sogar zu einem Chorsatz verwandelt, und schließlich wird auch noch ein Cembalostück daraus, das *Air* in A-Dur.

Wenn man dann noch entdeckt, daß auch der Hamburger Opernkomponist Reinhard Keiser in einer Arie seiner Oper *La*



forza della virtù ein sehr ähnliches Thema verwendet, dann zeigen sich am Schicksal eines melodischen Topos die ästhetischen Konventionen der Zeit. Musikalische Ideen werden zum Allgemeingut und verbreiten sich als Modelle des musikalischen Zeitgeschmacks: das uns so verdächtige *Déjà-vu* inspiriert die Komponisten und entzückt das Publikum.

Così fan tutti – alle machen es offenbar so. Dieses Fazit einer allgemein üblichen Praxis nimmt dem Genie so wenig wie dem Rang der Musik. An der Einsicht aber, daß diese Musik einem ganz anderen schöpferischen Ethos folgt als Beethovens *Fidelio*, Wagners *Ring* oder Bruckners Symphonik, führt nichts vorbei. Hier liegt ein anderer, uns fremd gewordener Kompositionsbegriff zugrunde, der anderen historischen Voraussetzungen folgt.

Zu diesen zählt, daß die Lebensdauer der Werke begrenzt war. Das ergab sich aus ihrer Zweckbestimmtheit: Komponiert wurde für einen bestimmten Anlaß und für eine bestimmte Besetzung. Bach schrieb seine Kantaten für den jeweils näch-



sten Sonntagsgottesdienst, Händel seine Opern für die jeweils laufende Spielzeit und beide womöglich eine Arie einer bestimmten Sängerin auf den Leib. Weil es weder die Vielfältigung durch den elektronischen Konzertsaal der Medien und Tonträger gab noch das *Musée imaginaire* der Tonkassette mit seiner ständigen Verfügbarkeit aller Musik, war die Wirkung auf die Aufführung beschränkt. Diese übrigens konnte den komponierten Notentext durchaus variieren, denn bei Arien oder auch bei Klavier- und Orgelwerken waren sängerische und spielerische Ausschmückung und Improvisation die Regel, nicht die Ausnahme. Die Überlieferung einer vielfältigen Verzierungspraxis gibt uns davon eine Ahnung, ebenso wie die Anmerkung »organo ad libitum«, die sich so häufig in Händels Partituren seiner Orgelkonzerte findet.

Gedruckte Ausgaben der Musik, vor allem der Erfolgsnummern, waren zwar bei Händel relativ häufig, auch im Falle von *Rinaldo*, denn Händel komponierte für ein kommerzielles Opernhaus. Allgemein aber waren sie kaum üblich, weil zu kostspielig. Von den nahezu elfhundert Werken Bachs wurden zu seinen Lebzeiten nur eine Handvoll gedruckt. Unter diesen Umständen ist es natürlich, daß musikalische Einfälle und gelungene Werke mit einer einmaligen Aufführung nicht verbraucht waren, sondern einem neuen Publikum zu anderen Anlässen oder in veränderter Klanggestalt präsentiert werden konnten. Aus der begrenzten Wirkung einerseits und den immer neuen Anlässen andererseits entsteht aber auch der Zwang zu ständig neuer Produktion. Dies gilt besonders für die funktionsgebundene Musik der Liturgie und die vielen Gelegenheiten aristokratischer Repräsentation und höfischer Unterhaltung. Die Wiederverwendung gelungener Kompositionen trägt deshalb zur Lösung des Dilemmas bei.

Allerdings verfällt der Eros des Erfindens nicht ganz der Ökonomie des Parodierens. Dem Anschein zum Trotz ist nämlich auch das Parodieverfahren schöpferisch. Die Details der Anpassung an neue Texte, andere Besetzungen oder Sänger zeigen, daß die Methode nicht schematisch funktionierte. Händels reichlich überlieferte Partituren erlauben Einblick in einen Arbeitsprozeß der vielfältigen Veränderung, der schöpferischen Umarbeitung und inspirierten Weiterentwicklung.

Vor allem der junge Händel macht kaum wörtliche, also notengetreue Übernahmen aus früheren Kompositionen. Es scheint vielmehr, als inspirierten ihn neue Anforderungen zu neuen Möglichkeiten. Seine Änderungen gehen nämlich stets über das Notwendige hinaus: Die Umstände schränken ihn nicht ein, sondern regen ihn an. Kein Wunder, daß die Mühe, der er sich bei der Neubearbeitung eines Themas unterzieht, häufig größer ist als eine Neukomposition. Der überwiegende Teil der *Rinaldo*-Parodien besteht aus Stücken, bei denen die Vorlage gewissermaßen zum Auslöser eines erneuten kompositorischen Prozesses wird. Dabei fällt in den verschiedenen Umarbeitungsstufen ein fast typischer Ablauf ins Auge. Bei der ersten Wiederverwendung früher komponierten Materials kommt es meistens zu einer erheblichen Ausweitung mit einer



Fülle von neuen Einfällen. Danach aber wird in den nächsten Bearbeitungen das Material immer weiter selektiert und reduziert, bis ein Konzentrat von Wesentlichem bleibt.

Das Borgen aus fremdem oder eigenem Bestand wird durch die Ästhetik der Zeit bestens legitimiert, wenn es genau zu dieser Vertiefung führt. Der Hamburger Musikdirektor Johann Mattheson, versierter Theoretiker und maßgeblicher Musikpapst des 18. Jahrhunderts, meint 1739 in seinem *Vollkommenen Capellmeister* dazu: »Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.«

Erst der Händel der 1730er Jahre neigt immer häufiger zur wörtlichen Parodie. Über die Gründe darf man spekulieren. Es scheint, daß jetzt die Arbeitsökonomie wichtiger wird als die schöpferische Umarbeitung, genauso wie der Einfluß gefeierter Primadonnen und Sängerstars, die in ihren bekannten Glanznummern immer wieder brillieren wollen.

Hinter der gängigen Parodie- und Bearbeitungspraxis früherer Jahrhunderte steht ein anderer Werkbegriff als heute und letztlich auch eine andere Beschaffenheit der musikalischen Sprache. Wenn die Umgestaltung einer Komposition für neue Anlässe nichts anderes ist als eine Fortsetzung des Kompositionsprozesses, dann ist auch die Aufführung ein Teil des Werks, nur unter jeweils anderen Bedingungen. Der Einfall ist gewissermaßen ein assoziatives Feld, das die verschiedensten Ausgestaltungen ermöglicht, sowohl für den Komponisten, der in der Regel seine Werke selbst aufführte, wie für die Musiker, denen viele Lizenzen zur individuellen Variation und spontanen Improvisation zustanden. Dieser Werkbegriff verlängert das Komponieren in alle möglichen Aufführungsmodi, denn er beinhaltet die Veränderung des Satzes nach den Umständen: für verschiedene klingende Realisierungen, unterschiedliche Situationen oder gar ganz andere Klangmedien. Damit definiert er sich als mehrdeutig, weil kontextabhängig, aber auch als schöpferisch, weil vieldimensional.

Der Werkbegriff der Moderne hingegen will strikte Authentizität, immer Eindeutigkeit und stets das Original. Damit begibt er sich allerdings auf die Suche nach einer Fiktion, denn Voraussetzung wäre, es gäbe eine originale Gestalt als die »eigentlich gemeinte«, die sich von weniger gültigen Varianten unterscheidet. Das kann aber selten behauptet werden, sieht man von einem zeitlichen Nacheinander ab, das vielleicht die Suggestion unterschiedlicher Wertigkeiten nährt. Unser moderner Maßstab erweist sich daher eher als Projektion der technischen Moderne auf einen völlig anders gearteten historischen Sachverhalt. Er überträgt seine an naturwissenschaftlicher Exaktheit geschulten Vorstellungen auf die mehrdeutigen Gestalten der alten Musik, versieht sie mit dem Absolutheitsanspruch der romantischen Genieästhetik und verfehlt so leicht das Wesen dieser Kunst.



Ihre Voraussetzungen liegen nicht zuletzt in der Einheitlichkeit der musikalischen Sprache dieser Zeit. Sie kennt zwar viele verschiedene Stile oder »Geschmäcker«, wie Georg Philipp Telemann sagt, aber noch nicht unsere moderne Trennung in unterschiedliche Bedeutungsebenen, vor allem nicht die Aufspaltung in die sogenannte Unterhaltungs- und Ernste Musik, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert so rasant entwickelt.

Vivaldi komponiert, wie noch Mozart seine *Kleine Nachtmusik* oder die vielen Serenaden und Divertimenti, zur Unterhaltung – aber auf dem gleichen musikalischen Niveau wie *Die Jahreszeiten* des einen oder die *Jupitersymphonie* des anderen. Bachs letzte Variation seiner *Goldberg-Variationen*, das *Quodlibet*, integriert drei Gassenhauer der Zeit in den hochartifizialen Organismus des Zyklus ohne stilistischen Bruch. Für »Gott« und »König« können die gleichen Klänge stehen wie für Helden, Flußgötter oder Feldherrn. Das ermöglicht die Verwendung der gleichen Musik zu verschiedenen Texten. Auch die Affekte sind typisiert und reguliert. Der gleiche musikalische Gefühlsausdruck taugt für die himmlische Leidenschaft wie für die irdische, für den geistlichen Seelenbräutigam wie für den lasziven Geliebten, für die Kampfeslust der Götter wie für die Wut der Soldateska. Deshalb sind viele Affektszenarien leicht austauschbar, denn sie thematisieren verbindliche Grundhaltungen.

Ein übriges leistet die starke stoffliche Typisierung. Sie stützt sich in der Barockoper vor allem auf allgemein verständliche Metaphern: Naturbilder, Allegorien, mythische Figuren. Etwa die Hälfte aller Arien des *Rinaldo* bedient sich dieser Topoi. Daraus resultiert ein begrenztes, überschaubares Repertoire von dramatischen Konstellationen. So entstehen Szenentypen, die sich wie in einer Ikonographie fassen lassen. Werden mehrere solcher Szenentypen unter einem inhaltlichen Aspekt zusammengeschlossen, entsteht ein bestimmter Operntypus. Im Falle von *Rinaldo* ist das der Typus einer Zauberoper. Kein Zufall, sondern Methode, wenn sich Dramaturgie und Figurenkonstellationen aller fünf Zauberopern Händels deshalb gleichen, nämlich von *Rinaldo*, *Teseo*, *Amadigi*, *Admeto* und *Orlando*.

Schematismus lautet das abschätzige Urteil für diese Ästhetik der barocken Musikwelt. Die Anerkennung für das Typische aber wäre das angemessene, die Bewunderung für das Verbindliche das emphatische Urteil. Zwar vermag das musikalische Idiom sehr wohl das Charakteristische und Persönliche, zielt aber immer auf das Universale. Deshalb ist das schöpferische Ethos des Komponisten auch weniger auf Zuspitzung des Individuellen und Subjektiven gerichtet, bis hin zu seiner virtuoson Verflüchtigung ins Unentschlüsselbare, sondern vielmehr auf das Grundsätzliche, das Archetypische und dessen immer neue Entfaltung. Ihre Dynamik zeigt uns zugleich ein vitales Modell von *work in progress*.



Die Oper *Rinaldo* ist angefüllt mit Donner und Blitz, Illuminationen und Feuerwerk, und das Publikum kann das alles genießen, ohne sich den Schnupfen zu holen oder die Finger zu verbrennen. Denn man hat da auch verschiedene Geräte mit Wasser gefüllt bereitgestellt, die augenblicklich in Aktion treten können, falls sich etwas ereignen sollte. Und außerdem hoffe ich, aus Freundschaft für den Besitzer des Theaters, daß er vorsichtig genug war, sein Haus zu versichern, ehe er diese Oper darin aufführen ließ.

Aus dem *Spectator*, Nr. 5, 1711



RINALDO
ARMIDA Act
II/III



BUKIT SHIP
2/00

Die Autoren dieses Programmbuches

David Alden, geboren in New York. 1979 Regiedebüt an der Metropolitan Opera New York mit Wozzeck; weitere Arbeiten am Los Angeles Music Center, an der Santa Fé Opera und an der Long Beach Opera. In Europa Inszenierungen an der Nederlands Opera, der English National Opera, der Scottish Opera, beim Edinburgh Festival, an der Wiener Volksoper und an der New Israeli Opera. Verfilmung u.a. von Kurt Weills Die sieben Todsünden sowie Erstellung einer Verdi-Dokumentation im Auftrag der BBC. Gestaltung der Welttournee der Rockgruppe The Pet Shop Boys. Inszenierungen an der Bayerischen Staatsoper: Tannhäuser, L'incoronazione di Poppea, Ariodante und Rinaldo.

Robert Braunmüller, geboren 1960 in München. Studium in München. 1984 Regieassistent bei Inszenierungen von Joachim Herz an der Dresdner Semperoper. 1998 Promotion in Theaterwissenschaft mit einer Arbeit über Walter Felsensteins »Realistisches Musiktheater«. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen u.a. zur Münchner Theatergeschichte.

Siegfried Höfling, geboren 1951 in Floß. Studium der Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion zum Dr. phil., 1988 Habilitation. Psychotherapeut sowie außerplanmäßiger Professor für Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Hans A. Neunzig, geboren 1932 in Meißen. Autor musik- und literaturhistorischer Bücher (z.B. Lebensläufe der Deutschen Romantik, Veröffentlichungen über Johannes Brahms und Dietrich Fischer-Dieskau), Herausgeber (u.a. von Schriften und Briefen der österreichischen Schriftstellerin Hilde Spiel), Kritiker und Übersetzer.

Klaus Peter Richter, geboren 1942 bei München. Klavier- und Orgelstudium, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie in München. 1983 Promotion über J. S. Bach. Lehrauftrag für Aufführungsgeschichte am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Gastdozent in den USA. Schreibt über Musik und Schallplatten für Tageszeitungen und Fachzeitschriften. Autor von Aufsätzen über ältere Musik, Rezeptionsgeschichte und Kulturkritik. 1997 erschien in München Soviel Musik war nie. Von Mozart zum digitalen Sound.

Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1978 Promotion in Musikwissenschaft mit der Dissertation Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. 1986 Habilitation mit einer Arbeit über das Opernduett. Von 1978 bis 1987 wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Schwerpunkt Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Buchveröffentlichungen über die Bayerische Staatsoper, das Prinzregententheater und Giacomo Meyerbeer. Zahlreiche Einzelstudien zur Geschichte und Ästhetik des musikalischen Theaters von 1600 bis zur Gegenwart.

Werner Wunderlich, geboren 1944 in Hof. 1974 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Heidelberg. 1979 Habilitation an der Universität Hannover. Lehrfähigkeit an deutschen und amerikanischen Universitäten. Seit 1991 Professor für Literatur und Medien an der Universität St. Gallen. Literaturkritiker und Essayist. Publikationen zu Medienkultur, mittelalterlicher Literatur, Stoff- und Motivgeschichte, Mittelalter-Rezeption, Mozart.

Ingrid Zellner, geboren 1962 in Dachau. Studium der Theaterwissenschaft, der Neueren deutschen Literatur und der Geschichte in München. 1988 Magisterexamen. 1990 bis 1994 Dramaturgin am Stadttheater Hildesheim. Freie Mitarbeit als Musikredakteurin und Lektorin bei Zeitschriften und Verlagen. Veröffentlichung von Booklet-Texten für CD-Kollektionen und von Theaterstücken. Seit 1996 Dramaturgin an der Bayerischen Staatsoper München.



The Story

Act One

Goffredo, a general of the Christian army, his brother Eustazio and Rinaldo, a crusader have been successfully besieging Jerusalem and expect to conquer the town shortly. If the Christians are victorious, as is expected, Goffredo has promised the hand of his daughter, Almirena, to Rinaldo in marriage. The two have been in love for a long time.

Argante, King of Jerusalem, asks for a delay before the impending battle, and Goffredo grants a three-day truce.

Armida, Queen of Damascus and Argante's mistress, has supernatural powers. She promises Argante that she will make use of the truce to put Rinaldo out of action. Before Rinaldo's eyes, she abducts Almirena. Rinaldo is powerless in the face of Armida's magic.

Eustazio believes they may get help from a Christian magician and Rinaldo dares to hope.

Act Two

Before he can receive advice from the magician, Rinaldo falls into the trap set for him by Armida. He is enticed out to sea in a boat by the seductive songs of sirens, who promise to take him to Almirena.

Almirena is mourning her captive state in Armida's magic castle. Argante falls in love with the prisoner.

Rinaldo is led by spirits to Armida, who is immediately struck by his beauty and falls in love with him. Rinaldo, however, humiliates her by not succumbing to temptation.

Armida, who has taken on the outward appearance of Almirena, now approaches Argante. He believes she really is Almirena and declares his love, upon which Armida's anger knows no bounds.

Act Three

Goffredo and Eustazio decide to use force to free Almirena and Rinaldo but they, too, prove to be powerless against Armida's magic. Only when the Christian magician has given them magic wands do they manage to gain entrance to Armida's magic castle. Armida plans to kill Almirena. Rinaldo arrives but is powerless to help Almirena. At the last minute Goffredo and Eustazio overcome Armida's magic with the help of their magic wands and free the two prisoners.

Armida and Argante are reconciled and plan to fight side by side again in the forthcoming battle. They are, however, no match for the mighty crusader army.

Armida and Argante are taken prisoner by Goffredo's army. Armida renounces her magic powers and converts to Christianity. Almirena and Rinaldo are free to marry. Armida will share the throne of Damascus with Argante.

Résumé

Acte 1

Goffredo, général de l'armée chrétienne, son frère Eustazio et le croisé Rinaldo se sont battus farouchement: la conquête de Jérusalem est imminente. Si les chrétiens, comme on peut l'espérer, gagnent la bataille, Goffredo unira par le mariage sa fille Almirena à Rinaldo qui s'aiment depuis toujours.

Argante, roi de Jérusalem, sollicite un sursis avant d'engager le combat. Goffredo accorde une trêve de trois jours.

Armida, reine de Damas et amante d'Argante, possède des pouvoirs surnaturels. Elle promet à Argante d'utiliser cette trêve pour mettre Rinaldo hors de combat. Sous les yeux de Rinaldo, elle lui ravie sa fiancée Almirena. Les armes de Rinaldo n'ont aucun pouvoir contre la magie d'Armida.

Eustazio attend l'aide d'un mage chrétien. Rinaldo reprend espoir.

Acte 2

Rinaldo tombe dans le piège de la magicienne Armida: il est entraîné dans une embarcation au large par des sirènes qui lui promettent de revoir Almirena, avant qu'il puisse recueillir le conseil du mage.

Dans le château enchanté d'Armida, Almirena déplore son destin. Argante s'éprend de la prisonnière.

Des furies conduisent Rinaldo auprès d'Armida. Éblouie par sa beauté, Armida tombe amoureux de lui. Mais Rinaldo l'humilie et repousse ses avances.

Ayant l'apparence d'Almirena, Armida s'approche maintenant d'Argante. Il croit avoir Almirena en face de lui et lui déclare son amour. En réaction, la colère d'Armida devient incommensurable.

Acte 3

Goffredo et Eustazio décident de délivrer Almirena et Rinaldo par la force. Mais, eux aussi, sont sans pouvoir contre les maléfices d'Armida. C'est seulement quand ils obtiennent des baguettes magiques du mage chrétien qu'ils parviennent à s'approcher du château enchanté.

Armida veut tuer Almirena. La force de Rinaldo lui refuse tout service. Avec les baguettes magiques du mage, Goffredo et Eustazio neutralisent au dernier moment la magie d'Armida et délivrent les deux prisonniers.

Armida et Argante regrettent leurs actes. Ils veulent à nouveau combattre ensemble au cours de la prochaine bataille. Ils ne sont néanmoins pas à la hauteur de la puissance des croisés.

Vaincue par l'armée de Goffredo, Armida renonce à toutes magies et se convertit à la religion chrétienne. Almirena et Rinaldo peuvent maintenant se marier; Armida partagera le trône de Damas avec Argante.

Traduction: Étienne Gillig



Bilderverzeichnis

Seite

paul Steinberg: Bühnenbildentwürfe zu <i>Rinaldo</i>	5-9
Buki Shiff: Kostümfigurine Rinaldo	11
David Alden bei einer <i>Rinaldo</i> -Probe	13
Buki Shiff: Kostümfigurine Almirena	15
Arns gar Skiba: Cocktails	16
paul Steinberg: Detailstudie zum Bühnenbild <i>Rinaldo</i>	18, 19
parzelle, 1998	20
Buki Shiff: Kostümfigurine Almirena	23
Buki Shiff: Kostümfigurine Mago christiano	24
paul Steinberg: Detailstudie zum Bühnenbild <i>Rinaldo</i>	27
Buki Shiff: Kostümfigurine Eustazio	28
Giovanni Battista Tiepolo: Rinaldo verläßt Armida	30
Innocenzo Tacconi: Rinaldo und Armida	34
Die Zerstörung Jerusalems	37
François-André Vincent: Rinaldo weist Armida zurück	39
Bette Davis in dem Film <i>The Little Foxes</i>	41
Bewaffnete Kreuzritter zu Pferde	42
Gottfried von Bouillon wird zum König von Jerusalem gekrönt	45
Saladin, Sultan von Syrien und Ägypten	46
Muslimisches Militärorchester	47
Islamischer Fürst im Prachtgewand	49
Buki Shiff: Kostümfigurine Argante	50
Buki Shiff: Kostümfigurine Armida	51
David Seidner: [ohne Titel]	54
David Seidner: [ohne Titel]	77
Georg Friedrich Händel, um 1710	78
George I., König von England	80
Titelblatt zu <i>Arie dell'Opera di Rinaldo</i> , Londoner Ausgabe	83
Königin Anne	84
Händels Geburtstagsode für Königin Anne, Londoner Erstausgabe	84
Stefanie Hoellering: [ohne Titel]	87
Buki Shiff: Kostümfigurine Armida	88
Buki Shiff: Kostümfigurine Almirena	89
Geflügeltes Fabelwesen	91
Wilder Mann kämpft gegen einen siebenköpfigen Drachen	94
Der siebenköpfige Drache nach der <i>Offenbarung des Johannes</i>	96/97
Buki Shiff: Kostümfigurine Armida	98
Buki Shiff: Kostümfigurine Argante	101
Titelseite des Textbuches zur deutschen Erstaufführung von Händels <i>Rinaldo</i>	102
Titel- und Schlußseite des Textbuches zu Händels erster Oper <i>Almira</i>	105
Johann Mattheson	106
Titelblatt der Libretto-Erstausgabe von Händels <i>Rinaldo</i>	108
London um 1725	109
Das Haymarket Theatre in London	110



Aaron Hill	111
Buki Shiff: Kostümfigurine Sirenen	112
»Molto voglio«, Arie der Armida aus Händels <i>Rinaldo</i> , Autograph	115
H. C. Westermann: Swingin' Red King and Silver Queen	116
Buki Shiff: Kostümfigurine Armida	121

Inhalt

	Seite
Die Handlung	4
Heinrich Heine: <i>Glaubt nicht, es sei so ganz und gar phantastisch...</i> aus: Almansor	10
David Alden: Vielseitiges Entertainment. Über Händels <i>Rinaldo</i>	12
Sprüche	17
Siegfried Höfling: Bekehrungen. Händels <i>Rinaldo</i> in vier Perspektiven	18
Sprüche	29
Legende Historie	30
Werner Wunderlich: »Selbst auf dem Altar der Höllen / Will ich euch / Verdammte / fällen«. Von Renaut zu Rinaldo – eine Heldenkarriere	31
Torquato Tasso: <i>Die Frau bedient sich jeder Kunst...</i> aus: Gerasalemme liberata	40
Ingrid Zellner: »Deus vult – Gott will es«. Die Geschichte der Kreuzzüge	42
Augenzeugenbericht über die Belagerung und Eroberung Jerusalems 1099 durch die Christen	52
Gottfried von Bouillon beim Seher Raschi (Anekdote)	53
Das Libretto	55
Händels London-Debüt	78
Hans A. Neunzig: Englische Zustände. Händel und die Londoner Kulturszene in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	79
John Mainwaring: <i>Inzwischen dürfte es nicht unziemlich sein...</i> aus: Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung	86
Jürgen Schläder: Der Höllenspuk als Spiegel der Erkenntnis. Über den Zusammenhang von Zauberei und Liebe in Händels <i>Rinaldo</i>	90
Sarah Kirsch: Ruf- und Fluchformel	99
Charles Burney: <i>Gegen Ende des Jahrs 1710 kam er in England an...</i> aus: Dr. Charles Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen	100
Händel-Werkstatt	102
Robert Braunmüller. Entwicklung in Sprüngen. Händels frühe Opern bis zu <i>Rinaldo</i>	103
Richard Friedenthal: <i>Ein [...] unruhiger Geist...</i> aus: Georg Friedrich Händel	111
Klaus Peter Richter: Händel der Vielschreiber oder: Vom Ethos barocken Komponierens	113
<i>Die Oper Rinaldo ist angefüllt mit Donner und Blitz...</i> aus dem <i>Spectator</i> Nr. 5, 1711	120
Die Autoren dieses Programmbuches	122
The Story in English	123
Résumé en français	124
Bilderverzeichnis	125
Nachweise	127



Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Sir Peter Jonas
 Spielzeit 1999/2000
 Programmbuch zur Münchner Erstaufführung *RINALDO* von Georg Friedrich Händel
 Premiere am 10. Juli 2000 im Prinzregententheater München
 Verantwortlich: Hanspeter Krellmann
 Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann
 Mitarbeit: Rainer Karlitschek
 Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: David Alden: Vielseitiges Entertainment. Über Händels *Rinaldo* (S. 12). Siegfried Höfling: Bekehrungen. Händels *Rinaldo* in vier Perspektiven (S. 18). Werner Wunderlich: »Selbst auf dem Altar der Höllen / Will ich euch / Verdammte / fällen«. Von Renaut zu *Rinaldo* – eine Heldenkarriere (S. 31). Ingrid Zellner: »Deus vult – Gott will es«. Die Geschichte der Kreuzzüge (S. 42). Hans A. Neunzig: Englische Zustände. Händel und die Londoner Kulturszene in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (S. 79). Jürgen Schläder: Der Höllenspuk als Spiegel der Erkenntnis. Über den Zusammenhang von Zauberei und Liebe in Händels *Rinaldo* (S. 90). Robert Braunmüller. Entwicklung in Sprüngen. Händels frühe Opern bis zu *Rinaldo* (S. 103). Klaus Peter Richter: Händel der Vielschreiber oder: Vom Ethos barocken Komponierens (S. 113). Libretto: Siegfried Flesch; Abdruck mit Genehmigung des Bärenreiter-Verlages, Kassel (S. 55).
 Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Band 1. Hg. Klaus Briegleb, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976 (S. 10). Trinksprüche, Gästebuchverse, Richtsprüche. Hg. Dieter Kellermann, Falken-Verlag, Niedernhausen/Ts. 1988 (S. 17). Heitere und besinnliche Verse fürs Poesiealbum. Hg. Bruno H. Bull, Falken-Verlag GmbH, Niedernhausen/Ts. 1994 (S. 17, 29). Torquato Tasso: Werke und Briefe. Aus dem Italienischen von Emil Staiger, Winkler Verlag, München 1978 (S. 40). Die Kreuzzüge in Augenzeugenberichten. Hg. von Régine Pernoud, aus dem Französischen von Dr. Hagen Thürrau, Karl Rauch Verlag GmbH, Düsseldorf 1961 (S. 52). Karl-Heinz Fleckenstein: Wanderer, kommst du nach Jerusalem. Anekdoten und Geschichten aus der Heiligen Stadt. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1990 (S. 53). Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert. Hg. Walther Siegmund-Schultze unter Mitarbeit von Konrad Sasse, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1979 (S. 86, 100). Richard Friedenthal: Georg Friedrich Händel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1959 (S. 93, 111, 120). Sarah Kirsch: Zaubersprüche. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1974 (S. 99).

Bildnachweise:

Originalbilder: Paul Steinberg: Bühnenbildentwürfe zu *Rinaldo*; Fotos: Wilfried Hösl; Fotos Detailstudien: Christine Woidich (S. 5-27). Buki Shiff: Kostümfigurinen zu *Rinaldo* (S. 11-121).
 Claus Schunk (S. 13). Ansgar Skiba (mit freundlicher Genehmigung) (S. 16). Carolina Wolf (S. 20). Chantal Eschenfelder: Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770. Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1998 (S. 30). Old Masters 2000, Sotheby's, New York 2000 (S. 34, 39). Operation Heiliges Grab. Legende und Wirklichkeit der Kreuzzüge 1095-1187, hg. Pörtner, Econ Verlag GmbH, Düsseldorf Wien 1977 (S. 37, 46). George Hurrell. Hollywood Glamour Portraits. Schirmer/Mosel, München 1993 (mit freundlicher Genehmigung) (S. 41). Illustrierte Geschichte der Kreuzzüge. Hg. Jonathan Riley-Smith, Campus Verlag GmbH, Frankfurt

am Main 1999 (S. 42, 47). Chronik der Menschheit. Hg. Bodo Harenberg, Chronik-Verlag in der Harenberg Kommunikation Verlags- und Mediengesellschaft GmbH & Co. KG, Dortmund 1984 (S. 45). Kunstvolle Zeiten. 10 Jahre MD Volkskunst-Kalender, MD Papierfabriken, Heinrich Nicolaus GmbH, Dachau 1979 (S. 49). David Seidner. Schirmer/Mosel Verlag GmbH, München 1989 (mit freundlicher Genehmigung) (S. 55, 77). Werner Rackwitz/Helmut Steffens: Georg Friedrich Händel. Persönlichkeit – Umwelt – Vermächtnis. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1962 (S. 78, 83, 102, 105, 106, 110). Michael St John Parker: Britain's Kings & Queens. Pitkin Guides Ltd 1990 (S. 80). Patrick W. Montague-Smith: The Royal Line of Succession. The British Monarchy. Pitkin Pictorials 1986 (S. 84 oben). Georg Friedrich Händel. Ausstellung aus Anlaß der Händel-Festspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe 1985, Ausstellungskatalog (S. 84 unten, 111). VG Bild-Kunst, Bonn (S. 87, 116). Das Buch der Feuerwerkskunst. Farbenfeuer am Himmel Asiens und Europas. Hg. Gereon Sievernich unter Mitarbeit von Hendrik Budde. Greno Verlag, Nördlingen 1987 (S. 91, 94). Sergius Golowin: Die großen Mythen der Menschheit. Verlag Herder, Freiburg Basel Wien 1998 (S. 96/97). Hallische Händel-Ausgabe, hg. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie II: Opern. Band 4/1: Rinaldo, hg. David R. B. Kimbell. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1993 (S. 108, 115). Wilhelm Hitzig: Georg Friedrich Händel. Sein Leben in Bildern, Bibliographisches Institut, Leipzig 1935 (S. 109).

Für die Originalbeiträge und die Originalbilder alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Pierre Mendell Design

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.



