

Pathosformeln in Händels *Rinaldo*

von Jan Assmann (Heidelberg)

Der Begriff der »Pathosformel« stammt von dem Kunsthistoriker Aby Warburg¹. Er prägte ihn in Bezug auf bestimmte Motive der bildenden Kunst, in denen exzessive Formen der antiken Gebärdensprache in der Renaissance aufgegriffen werden und teilweise bis heute weiterleben, wie z. B. der ekstatisch zurückgeworfene Kopf, der in rascher Bewegung ausschwingende Gewandbausch, der sich im Gegenwind blähende Schleier usw. »Pathosformel« ist also ein gedächtnistheoretischer Begriff; er bezieht sich auf prägnante bildliche Formulierungen, in denen sich bestimmte Inhalte, in diesem Fall leidenschaftliche Gefühlsbewegungen, im kulturellen Bildgedächtnis über Jahrtausende hin erhalten und übertragen können². Warburg sprach in diesem Zusammenhang auch von »Energiekonserven«. Die Komponenten »Pathos« und »Formel« scheinen ja in der Tat zunächst auf nichts so gut zu passen wie auf die barocke opera seria, der es vornehmlich um den Ausdruck der »passioni dell' anima« geht und die im Blick auf dieses Ziel eine besondere musikalische Rhetorik mit einer Fülle prägnanter Formeln ausbildet. Die barocke Musiktheorie übernimmt, von Burmeister (1606) bis zu Mattheson (1739), von der Rhetorik den Begriff der »Figur« als Bezeichnung der kleinsten Einheit der musikalischen Kodierung von Affekten. Man kann sich daher fragen, was gegenüber diesem quellen-sprachlich eingeführten Begriff der Terminus »Pathosformel« beiträgt.

1 S. hierzu Ulrich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886)*, Paderborn 2005.

2 Der Philosoph und Ausstellungskurator Herbert Lachmayer machte vor einigen Jahren den Vorschlag, ihn auf die Musik, insbesondere die Oper, auszuweiten und veranstaltete zu diesem Thema im Jahre 2005 eine Tagung an dem von ihm geleiteten Da Ponte-Institut in Wien. Auf dieser Tagung basieren die Aufsätze von Jan Assmann, »Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte«, in: Herbert Lachmayer (Hrsg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern 2006, 781–789 und Sigrid Weigel, »Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel«, in: *KulturPoetik* 6 (2006), Heft 2, S. 234–253.

Warum nicht einfach, wie bisher, von »Figuren« reden? Den semantischen »Mehrwert« des Begriffs der Pathosformel würde ich in zwei Punkten sehen: seinem gedächtnistheoretischen Bezug und seinem besonderen Intensitätsgrad. Gewiss, Pathosformeln sind Figuren, aber sie beziehen sich nicht nur auf Affekte, sondern auf Leidenschaften und sie haben es mit Gedächtnis und Antike zu tun. Gerade der Bezug auf die Antike, um den es Warburg ja vor allem ging, scheint nun allerdings bei der Musik nicht zu funktionieren. Die antike Musik ist verklungen und hat keine »Formeln« ausgebildet, die in der Renaissance hätten wiederaufgegriffen werden können. Im Unterschied zu allen anderen Künsten wie Malerei, Bildhauerei, Dichtung, Literatur und Architektur konnte sich die Musik nicht an antiken Vorbildern als ihrer »Klassik« orientieren. Verliert dann aber der Begriff der Pathosformel hier nicht seine gedächtnistheoretische und damit, in Warburgs Augen, seine entscheidende Bedeutung?

Dieses Verdikt ist jedoch voreilig. Zwar ist die antike Musik verklungen und aus den rudimentären Ansätzen ihrer Notation nicht zu rekonstruieren. Dafür hat sich aber eine musiktheoretische Literatur erhalten, die in der Renaissance und im Barock intensiv studiert wurde. Der Befund ist hier genau umgekehrt wie in der bildenden Kunst. Dort haben wir es mit Bildformeln zu tun, die reale antike Formen aufgreifen, sich aber nicht auf eine antike theoretische Reflexion über die Beziehung zwischen solchen bildlichen Prägungen und seelischen Erregungen berufen können, hier handelt es sich um Klangformeln, die allenfalls fiktive antike Klänge aufgreifen, sich dafür aber auf eine intensive antike Reflexion über die Beziehung zwischen Musik und Pathos berufen können. Aus diesem Grund halte ich den Begriff der Pathosformel in der Musik für genauso legitim wie in der bildenden Kunst. Auch hier hat er vor allem eine gedächtnistheoretische Komponente und signalisiert einen Rückgriff auf die Antike, auch wenn es sich bei dieser Antike um eine ästhetische Fiktion und eine theoretische Konstruktion handelt. Es geht der Musik, die sich auf die Antike beruft und in diesem Sinne von einer klassizistischen Zielsetzung geleitet ist, um die Ausbildung einer musikalischen Rhetorik bzw., mit Mattheson zu sprechen, »Klangrede«, die imstande ist, das empfindende Gemüt des Hörers so zu berühren und zu formen wie die Sprachrede den verstehenden Geist, und in dem Maße wie sie, zuletzt auch ohne Worte, zu sprechen lernt, gewinnt sie jene formale Prägnanz, die wir mit dem Begriff der Klassik verbinden.

Diese antikisierende Wende der Musik geht auf die Renaissance zurück, und zwar, etwas später als in der Literatur und bildenden Kunst, auf das späte 16. Jh. mit der Erfindung der *seconda prattica*, des begleiteten Sologesangs, aus dem um 1600 die Oper hervorging. Zwar wird von der neueren Musikwissenschaft oft bestritten, dass das Vorbild der antiken Tragödie dabei eine tragende Rolle gespielt hat und vielmehr auf die pastorale Tradition verwiesen, in der schon seit längerem, spätestens seit Angelo Polizianos *Favola d'Orfeo* (1480) Musik und Theater eine Verbindung eingegangen waren, und es ist offensichtlich, dass in praktischer Hinsicht die Oper vor allem aus dieser Tradition hervorgegangen ist³. Im theoretischen Schrifttum der Zeit spielt dagegen die Antike eine erhebliche Rolle. Dabei geht es vor allem um die Frage nach der psychotropen Macht der Musik.

Die beiden Seiten in diesem Streit, der um die Mitte des 16. Jhs. entbrannte, vertraten ganz unterschiedliche Vorstellungen von dieser Macht. Für die einen sollte die Musik durch die Schönheit des harmonischen Wohlklangs die Seele erheben, für die anderen sollte sie im Rahmen des dramatischen Spiels nach dem Vorbild der antiken Tragödie durch Furcht und Mitleid und ein ganzes Spektrum von Affekten die Seele rühren und moralisch formen. Der *dramatic turn* war daher zugleich ein *affective turn*. Der antike Musikbegriff, den man jetzt wieder entdeckte, beruht auf der Verbindung von Wort, Melodie und Tanz (Rhythmus). Damit verband sich die Theorie eines natürlichen Zusammenhangs zwischen der Musik und einerseits der menschlichen Seele, andererseits der Mathematik und damit dem Aufbau des Kosmos. Auf der Grundlage dieses Zusammenhangs galt die Musik als die mächtigste der Künste. »Die Musik«, schrieb der

3 S. z.B. Ellen Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, Oxford 1980. In ihrem grundlegenden Buch *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004, spricht Silke Leopold vom »Mythos von der griechischen Tragödie« und unterscheidet zwei Mythen: Der erste entstand im späten 16. Jh. mit der Vorstellung, die griechische Tragödie wäre insgesamt, auch die Dialoge, gesungen und nicht deklamiert worden, und der zweite, der Mythos von der Geburt der Oper aus dem Geist der griechischen Tragödie, wurde im 19. Jahrhundert von der Musikgeschichtsschreibung daraus konstruiert. In unserem Zusammenhang interessiert nur der erste »Mythos«, und zwar im Sinne nicht einer im Licht der historischen Forschung unhaltbaren Rekonstruktion der antiken Tragödie, sondern eines für das 16. Jh. charakteristischen gedächtnisgeschichtlichen Faktums.

spätantike Philosoph Boethius, »ist mit uns von Natur aus verbunden und kann den Charakter verderben oder veredeln« und er fährt fort: »nichts ist kennzeichnender für die Natur des Menschen als durch sanfte Tonarten besänftigt und durch deren Gegenteil erregt zu werden.«⁴ Diese moralische Macht und Verantwortung kann die Musik aber nur in Verbindung mit Sprache und szenischer Aktion wahrnehmen. So ergab sich aus antiquarischen Überlegungen die Forderung nach einer völlig neuen Musik, die sich ganz dem szenischen Wort unterordnete, um ihre formende Gewalt über den menschlichen Charakter auszuüben.

Diese neue Musikästhetik beruhte auf einer Affektsemantik. Die Musik, um das vorweg klarzustellen, ist von Haus aus asemantisch, sie bedeutet nichts, bildet nichts ab, drückt nichts aus. Sie steht aber Semantisierungen offen, die verschiedene Bedeutungen mit verschiedenen musikalischen Elementen verknüpfen können. Die neue Affektsemantik, für die man sich aber auf die Antike und auf den Mythos des Orpheus berief, dessen Gesang die wilden Tiere zu zähmen und die Mächte der Unterwelt zu rühren vermochte, forderte den Solo-Gesang, da ein bestimmter Affekt nur durch nur eine Melodie, aber nicht durch ein vielstimmiges Geflecht ausgedrückt werden könne. Das Paradoxe an dieser ersten »querelle des anciens et modernes« war, dass die Vertreter des eigentlich neuen und modernen Stils, des nur von Laute und Streichbass begleiteten Solo-Gesangs, sich als die Alten, und die Vertreter der traditionellen Vokalpolyphonie als die Modernen verstanden. Die *musica moderna*, die Vokalpolyphonie à la Palestrina, strebte nach Harmonie auf der Grundlage der kosmischen Verbindungen, die *musica antica* strebte nach moralischer Bildung durch affektive Berührung, auf der Grundlage der seelischen Verbindungen zwischen Tönen und Leidenschaften⁵.

4 Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*. Auch Descartes (s. Anm. 6) sah die Verbindung von Leidenschaften und Musik als naturgesetzlich begründet an.

5 Karol Berger, *A Theory of Art*, Oxford 2000, 108–161, bes. 120–133; Silke Leopold, *Oper im 17. Jahrhundert* (wie Anm. 3), 49–60.

Mit der Oper verband sich also von allem Anfang an ein moralischer Wirkungs- und Bildungsauftrag. Darin sollte die Macht dieser neuen Form von Musiktheater liegen, die durch die Einbindung der Musik die menschliche Seele tiefer und intensiver zu berühren vermag als jede andere Kunst. Die Musik sollte durch die Verbindung mit Wort und Szene die ganze Macht über die menschliche Seele zurück gewinnen, die sie bei den Alten besessen hatte. So kommt es zu einer Allianz zwischen Musiktheorie und Psychologie, der Lehre von den »passioni dell' anima«, den »passions de l'âme«⁶ einerseits und den musikalischen Mitteln, diese Passionen auszudrücken und zu erregen, andererseits⁷. Diese Vorstellung einer engen und natürlichen, in der Natur des Menschen und der Welt gelegenen Verbindung zwischen Musik und Leidenschaften bildet die Zentralidee der Oper. Orpheus und Apollo galten als Verkörperungen dieser Idee. So ist es kein Zufall, sondern hohe Programmatik, dass die frühesten Opern um Orpheus und Eurydike sowie Apoll und Daphne kreisen. Orpheus und Apoll sind die Sänger, die mit ihrem von der Lyra oder Kithara begleiteten Gesang die seelenbewegenden Wirkungen hervorbringen, die die Alten der Musik zuschrieben. »Die erste authentische Oper«, schreibt Adorno, »Monteverdis Orfeo« (und gleiches gilt durchaus auch für die etwas frühere Oper von Peri, Euridice) »hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Glucksche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus.«⁸ Die Macht des *dramma per musica* ist die Macht des Orpheus. Sie beruht vor allem auf der neuen Affektsemantik, der Idee, mit Musik etwas Bestimmtes ausdrücken zu können, das der Hörer nicht nur verstehen, sondern empfindend nachvollziehen kann. So wie die Sprache den verstehenden Geist, berührt die Musik die empfindende Seele, und im Zusammenwirken beider entsteht eine im höchsten Grade gemütsbewegende Sprache und prägnant

-
- 6 René Descartes, *Traité des passions de l'âme* (Paris 1649) unterscheidet sechs Grundformen von Affekten, die zu zahlreichen Zwischenformen miteinander kombiniert werden können: Freude (joie), Hass (haine), Liebe (amour), Trauer (tristesse), Verlangen (désir), Bewunderung (admiration).
- 7 Ferdinand Hermann, *Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels*, Diss. Bonn 1958, verweist S. I ff. auf Christian Wolff, *Psychologia Empirica*, Frankfurt 1732, bes. das Kapitel »De affectibus«, Cap. III § 603.
- 8 Theodor W. Adorno, »Bürgerliche Oper«, in: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt 1978, S. 31.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

bedeutende, semantisch aufgeladene Musik, Orpheus-Klänge, die etwas bedeuten wie nur Sprache es vermag, und Worte, die uns berühren und bewegen, wie nur Musik es vermag.

Als der prominenteste Vertreter dieser »pathetischen« Musik, die sich an Orpheus als ihrem mythischen Patron und Vorbild orientierte, kann uns heute, in der musikgeschichtlichen Rückschau, Georg Friedrich Händel gelten⁹. In seinen Opern und Oratorien gewinnt die barocke Affektsemantik und Rhetorik die formale Prägnanz des Klassischen. Das gilt aber nicht nur in der Rückschau. Schon als Händel mit 22 Jahren nach Rom kam, dichtete der Kardinal Pamphili auf den jungen Musiker eine Huldigungskantate, in der er Händel als neuen Orpheus bezeichnete.

Hendel, non puo mia musa
Cantare in un istante
Versi, chi degni sian
Della tua lira.
Ma sento che in me spira
Sì soave armonia
Che ai tuoi concerti
Son costretto cantare in questi accenti

Poté Orfeo col dolce suono
Arrestar d'augelli il volo
E fermar di belva al pié;
Si muovero a un sì bel suono
Tronchi e sassi ancor dal suolo,
Ma giammai cantar li fé.

Dunque maggior d'Orfeo
Tu sforzi al canto
La mia musa all'ora
Che il pletto appeso avea
A un tronco annoso, e immobile giacea.

Händel, nicht vermag meine Muse
augenblicks Verse zu singen
die deiner Leier würdig wären.

Doch fühl ich in mir atmen
so süße Harmonie
dass mich's drängt, zu deinen Klängen
zu singen in folgendem Sinne:

Orpheus vermochte mit süßem Klang
die Vögel im Flug anzuhalten
und die Tiere auf der Stelle zu bannen.
Zu so schönem Klang setzten sich
Bäume und Felsen in Bewegung.
Doch niemals machte er sie singen.

Du aber, größer als Orpheus,
hast meine Muse gezwungen,
zu singen, gerade als sie
ihr Plektron gehängt hatte
an einen rauhen Baum und bewegungs-
los dalag.

9 Hierzu jetzt Silke Leopold, »Die Ordnung der Gefühle«, in: *Händel. Die Opern*, Kassel 2009, S. 70–96.

Ognun canti, e all'armonia
 Di novello Orfeo si dia
 Alla destra il moto
 Al canto voce
 Tal che mai s'udì.
 E in sì grata melodia
 Tutto gioia l'alma sia,
 Ingannando il tempo intanto
 Passi lieto e l'ore, e il dì.

Möge jeder singen und zur Harmonie
 des neuen Orpheus
 sich die Rechte rühren
 und die Stimme erheben zu einem Gesang
 wie er noch nie gehört wurde.
 Und in so anmutiger Melodie
 sei die Seele ganz Entzücken,
 und derart die Zeit überlistend
 verbringe sie freudig die Stunden und Tage.

Händel musste diesen Text selbst in Musik setzen und war davon so peinlich berührt, dass er sich noch mehr als dreißig Jahre später darüber ärgerte. Von seinem Textdichter Jennens auf Pamphili angesprochen, bezeichnete er diesen als einen »old fool«, und als Jennens erschrocken nachfragte, ob er so auch über ihn dächte, der ihm ja auch ein Libretto geschrieben habe, meinte er: gewiss, wenn Sie mir derart schmeicheln würden¹⁰. In meinen Augen handelt es sich bei Pamphili aber weniger um ein konventionelles Kompliment als vielmehr um einen Fall von Früherkennung musikdramatischer Genialität. Der Kardinal Pamphili war hellsehtig genug, in dem jungen Händel den geborenen Musikdramatiker zu erkennen, der die Orpheus-Seite der Musik, ihre seelenverzaubernde Gewalt, in besonderer Weise beherrschte¹¹.

10 Ellen Harris, *Handel as Orpheus. Voice and Desire in the Chamber Cantatas*, Cambridge MA 2001, S. 47.

11 Mit der These von Ellen Harris (*Handel as Orpheus*), der Kardinal Pamphili sei homosexuell gewesen und habe mit seinem Orpheus-Vergleich auf ein bei Ovid belegtes Motiv angespielt, demzufolge der griechische Sänger aus Kummer um Eurydike der Frauenliebe abgeschworen und die Knabenliebe erfunden hätte, lohnt sich wohl keine längere Auseinandersetzung. Der Name Orpheus steht im 17. und 18. Jahrhundert nicht für die Erfindung der Knabenliebe, sondern für die Musik in dem zentralsten ihrer Aspekte: ihrer Macht, die Herzen zu rühren bis hin zur Bezauberung der wilden Tiere und der Erweichung der unerbittlichen Herrscher der Todeswelt.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

Der Orpheus-Titel hat Händel dann ja auch nach London begleitet; Rossi, der Textdichter von Händels erster Londoner Oper *Rinaldo* (1711) beklagte sich in seinem Vorwort, dass

il signor Hendel, Orfeo del nostro secolo, nel porla in musica, a pena mi diese tempo a scrivere, e viddi, con mio grande stupore, in due sole settimane armonizzata da quell'ingegno sublime, al maggior grado di perfezzione un opera intiera.¹²

Als die Oper 1715 in Hamburg aufgeführt wurde, versäumte der Übersetzer Barthold Feind nicht, diesen Vergleich herauszustreichen.

Der italiänische Verfasser nennt ihn deshalb auch l'Orfeo di nostro secolo und ein ingegno sublime.¹³

Bald wurde er von den Engländern als Orpheus Britannicus bejubelt, ein Titel, den zuerst Purcell getragen hatte und der nun auf Händel als Nationalkomponisten überging.

Obwohl die Bezeichnung von Komponisten als Orpheus seit der Mitte des 17. Jh. ein Topos ist, würde ich diese Apotheose nicht leicht nehmen. Sie weist voraus auf weitere Ereignisse in Händels Karriere, die in dieselbe Richtung gehen. Im Jahre 1738 wurde ihm von einem seiner Verehrer eine Statue in Vauxhall Gardens aufgestellt, die ihn als Orpheus redivivus darstellt. Auch das ist ein Unikum in der Musikgeschichte. Dieses Denkmal feiert noch den Opernkomponisten. Sein Grabmal in der Westminster-Abbey, das ihn ins Pantheon der englischen Nationalhelden aufnimmt, gilt dem Komponisten des *Messias*, als der er sofort unsterblich wurde, während seine Opern der Vergessenheit anheim fielen. Dazu erschien bereits ein Jahr nach seinem Tod eine Biografie des Komponisten, die erste Musikerbiografie überhaupt, durch die die Musik neben Dichtung und bildender Kunst erstmals in den Rang der grossen Kunst aufrückte; auch dies eine große Neuerung¹⁴. Der englische Händelkult nimmt Formen von Ge-

12 Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, Bd. 1, Leipzig 21919, S. 279, Fußnote 36.

13 Ebda., S. 297.

14 John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the late George Frideric Handel*, London 1760. Diese Biographie erschien bereits 1761 in Hamburg in deutscher Übersetzung von keinem Geringeren als Johann Mattheson.

niekult und Kunstreligion vorweg, die sich erst im 19. Jh. verbreiteten und bahnt den Weg für Mozart und Beethoven¹⁵. Mozart ist als ein religiöses Phänomen schon seit langem entdeckt worden. Karl Barth und Hans Küng haben über ihn geschrieben¹⁶. Bei Händel wäre dem Geheimnis seiner Vergötterung noch auf die Spur zu kommen. Im Falle Mozarts wie Händels verweist diese Vergötterung auf ein Wirkungsgeheimnis seiner Musik, das sich jeder Analyse entzieht und doch offenkundig ist¹⁷.

Die eigentliche Domäne des Orpheus aber ist die Liebesklage. Seine Klagen um Eurydike sind es, die die Unterwelt erweicht und die wilden Tiere gezähmt haben. Orpheus ist der große Klagende, und so liegt es nahe, sich auf der Suche nach dem Geheimnis der Händelschen Musik den Lamenti, den großen Klagearien seiner Opern zuzuwenden. Da der Raum begrenzt ist, beschränke ich mich auf eine einzige Oper, nämlich *Rinaldo*, Händels erste Londoner Oper von 1711. Ich frage nach den musikalischen Mitteln, die Händel hier zum Ausdruck der Klage einsetzt, und nach den Resonanzen in diesen Nummern, die einerseits auf Kompositionen seiner italienischen Jahre zurückgreifen und andererseits Nachklänge in späteren Opern haben. In *Rinaldo* haben die drei Liebenden, Rinaldo, Almirena und Armida je ein grosses Lamento¹⁸. Das erste stimmt Rinaldo an, dem seine Almirena von Armida entführt wurde. Das zweite singt die entführte Almirena, um ihr hartes Schicksal zu beweinen. Das dritte gehört Armida, die sich in Rinaldo verliebt und von ihm zurückgewiesen wird. Ich werde sie nicht in dieser Reihenfolge behandeln, sondern Almirenas Lamento an den Schluss stellen, weil es nicht nur am deutlichsten zurück, sondern auch vorausweist.

-
- 15 S. Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed. Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of the Musical Genius*, New Haven 2001.
- 16 Karl Barth, *W. A. Mozart*, Zürich 1956; Hans Küng, *Mozart. Spuren der Transzendenz*, München 1991; ders., *Musik und Religion. Mozart, Wagner, Bruckner*, München 2006.
- 17 So ist es ja gerade auch die Musik dieser beiden Komponisten, die man in den Untergrundbahnen von London und Paris zur Verbrechensbekämpfung und in den Meiereien zur Steigerung der Milchproduktion eingesetzt hat.
- 18 Auch die *Vogelarie* der Almirena, »augeletti che cantate« und die Continuo-begleitete Arie »cor ingrato« des Rinaldo haben klagenden Charakter. Zu »augeletti« s. u.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

Rinaldos Lamento ist Largo überschrieben, steht in e-moll und im $\frac{3}{4}$ -Takt. Das Ritornell beginnt zunächst dreistimmig mit polyphoner Fügung eines Motivs paarweise gebundener Achtel in den oberen und einem in Vierteln chromatisch aufsteigenden Motiv in der Unterstimme. Der Bass tritt erst in Takt 24 hinzu, und es entsteht ein sehr dichter polyphoner Satz, der das ganze Stück hindurch mit grosser Konsequenz durchgeführt wird. »Die kunstreiche und nach damaligem Geschmack auch stimm- und tonreiche Begleitung der Saiteninstrumente«, schreibt Chrysander, »breitet ein Helldunkel aus, durch das die Stimme, so oft sie erscheint, stets klar hindurch leuchtet.«¹⁹ Schaut man sich dieses Helldunkel näher an, erscheint es als ein ungemein dichtes motivisches Gewebe. (s. Notenbeispiel 1, S. 121 f.). Bemerkenswert ist dabei die expressive Qualität jedes dieser Motive, die alle sowohl in der Singstimme, als auch in den Instrumentalstimmen erscheinen. Die Instrumentalstimmen breiten kein begleitendes Helldunkel aus, sondern klagen mit der Singstimme mit. Das Motiv der paarweise gebundenen Achtel möchte ich das Seufzermotiv nennen. Ihm entspricht als Contrasubjekt das Motiv der chromatisch aufsteigenden Viertel. Beide werden sehr viel später auch von der Singstimme aufgegriffen. Diese setzt in Takt 12 auf schwachem Takteil ein mit einem langen, in den nächsten Takt hinüber gebundenen Ton in der Oberquint, von der sie dann auf den Grundton e absteigt. Diese Abwärtsbewegung wird zuerst von der Viola imitiert, dann ab Takt 36 kaskadenartig in einer Art Engführung von allen Instrumenten aufgegriffen. Auch mit der expressiven Oktav-Exclamatio in Takten 22–25 geht die Singstimme voran.

Die ungemein typische Formel der langgezogenen Note mit folgendem Quintabfall lässt sich bei Händel viel dutzendfach belegen²⁰. Auch in der Oper *Rinaldo* war sie bereits erklungen, und zwar in Almirenas berühmter *Vogelarie* »Augeletti, che cantate«, dort allerdings in G-Dur. Nach dem langen Ritornell mit seinen Vogelstimmen-Imitationen setzt Almirena in Takt 26 auf der 2 mit diesem Motiv ein, und trotz der pastoralen Gesamtstimmung hat auch diese Arie mit der Tempoangabe Adagio einen

19 Chrysander, *Händel* (wie Anm. 12), S. 289 f.

20 Hermann, *Affekte* (wie Anm. 7), S. 142–145.

Jan Assmann

Largo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

RINALDO.

Bassi.

Ca - - ra spo - sa, a - man - te ca - ra, do - ve se - i? -

do - ve se - i? deh! ri - tor - na a pian - ti mie - i!

ca - ra spo - sa, a - man - te ca - ra, do - ve sei? ri - tor - na, ri - tor - na a pian - ti mie - i!

7

Pathosformeln in Händels Rinaldo

ca - ra spo - sa, deh! ri - tor - na, deh! ri - tor - naa pian - ti mie - il! ca - ra spo - sa,

spo - sa ca - ra, do - re se - il! deh! ri - tor - na, do - re sei, do - ve

sei deh! ri - tor - na a pian! miei, ri - tor - naa pian - ti mie -

- i, deh! ri - tor - na, deh! ri - tor - na a pian - ti mie - il!

Notenbeispiel 1: »Cara sposa«, Anfang

Lamento-Charakter: »il mio ben, dite dov'è?«. Das entspricht dem »dove sei?« des Rinaldo, und die Verwendung desselben Motivs, einmal in Dur und einmal in Moll, ist gewiß als ein bewusster Anklang zu verstehen²¹.

Die Formel kündigt sich aber schon in Händels erster Oper *Almira* in der f-moll Arie der Edilia »Quillt ihr überhäuften Zähren« an²². Hier ist das Motiv des klagenden Niedersinkens noch in einer harten, ungeschickt wirkenden Weise unmittelbar mit einer Exclamatio in Form eines Sprungs auf das f' der oberen Oktave verbunden. Bei der Wiederverwendung dieser Arie in der Oper *Rodrigo* (»Sommi dei«) hat Händel »Niedersinken« und »Exclamatio« durch ein Atemholen getrennt und auf zwei Phrasen verteilt, wie in allen späteren Beispielen.

SCENA V.
EDILIA, herach RODRIGO.

Largo.

EDILIA. *Quillt,*

Bassi. *Quillt,*

ihr ü - ber - häuf - ten Zäh - ren,

H. W. 55.

Adagio.

RODRIGO. *Som-*

Bassi. *Som-*

- mi De - i! se pur vif - fe - si, non di - ven - ti il mio gio - i. re cru - do og - getto, cru - do og - get - to - del mar - ti - re, cru - do og - get - to del mar - ti - re, non di - ven - ti il mio gio.

H. W. 56.

Notenbeispiel 2: *Almira*, »Quillt ihr überhäuften Zähren« und *Rodrigo*, »Sommi Dei«

21 Vor allem ist die Arie des Bertorido, »Dove sei, amato bene« aus: Friedrich Chrysander (Hrsg.), *Georg Friedrichs Händels Werke*, Bd. 70: *Rodelinda*, Leipzig 1876, S. 21–23 zu vergleichen, die nach einem Accompagnato in g-Moll mit unserer Formel in E-Dur und der Tempobezeichnung *Largo* einsetzt.

22 Chrysander, *Werke*, Bd. 55: *Almira*, Leipzig 1873, S. 82 ff.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

Die Klageformel begegnet wieder im Anfangsrezitativ der frühen italienischen Kantate *Lucrezia*, die seinen Ruf in Italien mitbegründete²³.

SOPRANO.

O Nu-mi e-ter-ni! o-stel-le, stel-le! che fol-mi-na-te em-pi-li-ra-ni, im-pu-gna-te a mi-ri-co-li or-ri-di stra-li voi coa fo-chi-to-nan-ti

Notenbeispiel 3: *Lucrezia*, »O Numi eterni!«

Unmittelbare Vorlage der Arie des Rinaldo ist aber die Arie »Come, o Dio, bramo la morte« der frühen Kantate *Agrippina condotta a morire*²⁴. Hier setzt die Singstimme allerdings auf dem starken Takteil, der 1 ein; dem Quintfall folgt aber auch hier wie in Rinaldo ein Motiv, das den Quintraum um einen halben Ton nach oben und unten erweitert und diese Septime in den kleinen Terzen des verminderten Septakkords herabsteigt. Die kurze Arie ist Adagio überschrieben und steht in g-moll, einer typischen Klage-tonart. Über der Singstimme klagt zunächst die Geige im Zwiegespräch mit der Singstimme in langgezogenen Noten und beteiligt sich dann an der Achtelbewegung des Basses. Ein solches Zwiegespräch zwischen einem Klageinstrument, meist Oboe oder Fagott, und der Singstimme, kommt in späteren Lamenti immer wieder vor, z. B. gleich in Händels nächster Oper, *Teseo* (1712) im Lamento der Medea, »Morirò, ma vendicata«²⁵ in g-moll, das genau wie bei *Rinaldo* mit dem langen Ton und dem Quintfall beginnt und dann im zweiten Anlauf die Quinte zur verminderten Septime erweitert, hier als Sprung (*saltus duriusculus*) und nicht als Abstieg vom *Es* aufs *Fis*, hier im Zwiegespräch mit der Solo-Oboe.

23 Chrysander, *Werke*, Bd. 51: *Cantate a voce sola e basso*, Bd. 2, Leipzig 1887, S. 32 ff.

24 Chrysander, *Werke*, Bd. 52b: *Cantate con stromenti*, Bd. 2, Leipzig 1889, S. 167 ff.

25 Chrysander, *Werke*, Bd. 60: *Teseo*, Leipzig 1874, S. 90 ff.

Adagio. (Solo)

Adagio.

Mo - ri - rò, mo - ri -

ro, ma ven - di - ca - - - - -

Presto.

Notenbeispiel 4: *Teseo*, Arie der *Medea* »Morirò, ma vendicata«

Genau mit dieser Figur, ohne den vorhergehenden Quintabstieg, setzt das Lamento der Armida ein: »Ah crudel! il pianto mio«²⁶ Hier fährt Händel in der Begleitung ganz ungewöhnliche Mittel auf. Der Streichersatz ist sechsstimmig aufgefächert: Violinen I–III, Viola, Violoncello und Contrabasso. Dazu treten Oboe und Fagott, die ich einmal als »Klagebläser« bezeichnen möchte, denn das ist ihre typische Funktion, wo immer sie in Lamenti auftreten. Sie setzen mit der typischen Klageformel der langausgehaltenen Note, hier nicht in der Quint sondern der Oktave ein und beteiligen sich dann im weiteren Fortgang an dem stockenden Rhythmus der Streicher. In Takt 9 setzt dann auf schwachem Taktteil die Singstimme mit dem als Schwellton langgezogenen *d*“ der Oberquint ein und geht dann

26 Chrysander, *Werke*, Bd. 52a: *Cantate con stromenti*, Bd. 1, Leipzig 1888, 6 ff.

direkt zum Septimsprung *es'*–*fis'* über²⁷. Die achtstimmige Instrumentalbegleitung hält an ihrem stockenden Rhythmus fest, aber ab Takt 14 zitiert das Fagott in Ganztonschritten den seit Monteverdi typischen Quartfall des Lamentobasses, über dem die oberen Geigen die für Händel-Lamenti ungemein typischen exklamatorischen Intervallsprünge vollführen. Zum Schluss verfällt auch die Singstimme in den stockenden Rhythmus, der nun durch den Text seine Bedeutung als stöhnende Exklamation enthüllt: »pietà! – pietà! – crudel! – pietà! – crudel! – pietà!«. (s. Notenbeispiel 5, S. 127 f.)

Diese Arie hat ein noch unmittelbareres Vorbild in einer römischen Kantate, noch dazu auf einen fast identischen Text: »Ah Crudel, nel pianto mio«²⁸. Nur die Begleitung ist hier vollkommen anders. Sie beginnt als Ritornell unisono mit einem sehr markanten, punktierten Motiv, das sich dann in scharfem Kontrast zur elegischen Singstimme als Basslinie fortsetzt, während die Oberstimme in Zwiesprache mit der Singstimme tritt. Das punktierte Motiv wirkt prägnant und bedeutungsschwanger. Vermutlich drückt es die Grausamkeit aus, über die sich die Stimme beklagt (s. Notenbeispiel 6, S. 129). Händel hat diese Arie mit kleinen Veränderungen in seine Oper *Agrippina* übernommen, wo freilich Text und dramatische Situation vollkommen anders sind. Nero teilt Wohltaten an die Armen aus, um sich beim Volk beliebt zu machen²⁹. Umso eigentümlicher, dass Händel nur das Motiv der Singstimme, aber nicht die markante Kontrastfigur in das Lamento der Armida übernimmt. Noch eigentümlicher ist aber, dass er in der viel späteren Oper *Giulio Cesare in Egitto* (1724) bei der Totenklage der Cornelia um ihren ermordeten Gatten Pompeius »nel tuo seno, amico sasso« noch einmal auf das Begleitmotiv, aber nicht auf die Gesangsstimme zurückgreift³⁰. Diese Klage ist *largo e staccato* überschrieben und

27 Die Formel »Ah, crudel« taucht auch in der g-Moll-Arie des Serse, »Di tacere e di schernirmi«, Takt 37 f. mit denselben Tonschritten *d'*–*es'*–*fis'* auf (Chrysander, *Werke*, Bd. 92: *Serse*, Leipzig 1884, S. 23). Vgl. auch die Arie »Cento belle ami Fileno« in *Tu fedel? Tu costante?* HWV 171, in der bei den Worten »ciel, crudele« auf »crudele« derselbe Septimsprung vorkommt.

28 Chrysander, *Cantate* (wie Anm. 26).

29 Chrysander, *Werke*, Bd. 57: *Agrippina*, Leipzig 1874, 22 ff. Der *salvus duriusculus* der verminderten Septime fällt ausgerechnet auf das Wort »piacer«.

30 Chrysander, *Werke*, Bd. 68: *Giulio Cesare*, Leipzig 1875, 34 ff.

Jan Assmann

Largo.

Oboe.
Basson.
Violino I.
Violino II.
Violino III.
Violetta.
Violoncello.
ARMIDA.
Contrabasso.

Tutti.

Ah!... cru del, ah! cru del, il pianto mi o dehl ti mova per pietà!

H. W. a. n.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

ah! crudel, il pianto mio, il pianto mio del! timo. xa, del! ti mo ra per pie- tà, pie- tà, pie- tà! cru-

-del, pie- tà! cru del, pie- tà! del! ti mo ra per pie- tà!

(Fin.)

Notenbeispiel 5: *Rinaldo*, Arie der Armida »Ah! Crudel, il pianto mio«, A-Teil

Jan Assmann

Adagio.

Viola e Violini unisoni.

SOPRANO.

(Bassi.)

Notenbeispiel 6: Kantate *Ah! Cruel, il pianto mio*, Arie »Ah! Cruel, il pianto mio«

steht in g-Moll. Cornelia setzt auf dem *g'* mit einer langen Note ein, auf der 4, hinübergezogen in den folgenden Takt, fällt in der typischen Klageformel auf das *d'* hinunter und schwingt sich dann in einer Exclamatio zum *d''* auf. Eine weitere typische Klagefigur bilden die langgezogenen Noten, in denen die ersten Violinen sich vom *b''* zum Grundton *g'* hinuntersinken. Der Höhepunkt der Expressivität ist erreicht, wenn die Singstimme in die nun in punktierten Seufzern vom *b''* zum *g'* herabfallenden Violinen einstimmt.

Allen diesen und unzähligen anderen Händelschen Lamenti ist nicht nur die Klageformel der als Schwellton langausgehaltenen Note mit folgendem gewissermaßen verzweifelt niedersinkendem Abstieg gemeinsam, sondern vor allem die Form, in der Händel die Instrumentalstimmen nicht einfach als Begleitung der Singstimme, sondern als Ausdrucksträger eigener, oft kontrastierender Klagemotive verwendet, so dass das ganze Orchester auf vielfältige Weise mit der Stimme mitklagt. Man kann vielleicht 6 Funktionen einer Instrumentalbegleitung von Vokalmusik unterscheiden:

Pathosformeln in Händels *Rinaldo*

1. Die Unterstützung der Singstimme, z. B. indem die Instrumentalstimme mit der Singstimme zusammen geht («colla parte»)
2. Harmonische Unterstützung, durch Auffüllung der Akkordstruktur
3. Rhythmische Unterstützung, vor allem bei Tanzmelodien, durch Herausarbeitung der rhythmischen Prägnanz
4. Dialogische Zwiesprache mit der Singstimme, Echowirkungen
5. Ko-expressive Polyphonie, indem die Instrumentalstimmen sich mit anderen Motiven aus dem gleichen Affektcode bewegen.
6. Kontrastive Führung durch Motivik aus ganz anderem Affektraum.

Typisch für Händel scheint mit vor allem Nr. 5. Dafür werden wir noch sehr starke Beispiele anführen – aber nicht das nächste. In der Klage der Almirena, der berühmtesten Nummer dieser Oper, sind diese Mittel bis auf das dritte, die rhythmische Prägnanz des Tanzes, vollkommen zurückgenommen.

Das Lamento der Almirena, »Lascia ch'io pianga«, greift eine Sarabande auf, die Händel in seiner Hamburger Oper *Almira* als Tanz eingebaut³¹ und in seinem römischen Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* bereits als Arie verwendet hat³². In keiner dieser Verwendungen hat die in ihrer äußersten Schlichtheit vollkommene Melodie etwas mit Klage zu tun. Die Arie »Lascia la spina, coglie la rosa«, singt Piacere, die Verkörperung des Lebensgenusses³³. So bedeutet es einen kühnen Schritt, die Sarabande in *Rinaldo* zu einem Lamento umzufunktionieren.

Die Sarabande ist ursprünglich ein eher schneller und zuweilen als lasziv beschriebener Sprungtanz im Dreiertakt, der sich im späten 17. Jahrhundert verlangsamt. Typisch, vielleicht nicht für die, sondern für die Sonderform der *Almira*-Sarabande ist, dass die 2 betont und durch eine Pause

31 Chrysander, *Almira* (wie Anm. 22), S. 81.

32 Arie des Piacere »Lascia la spina, coglie la rosa« («Lass den Dorn, pflücke die Rose»), in: Chrysander, *Werke*, Bd. 24: *Il trionfo del tempo*, Leipzig 1866, S. 76 ff.

33 Ein Element der Klage steckt allenfalls in dem Stichwort »dolor« («tu vai cercando il tuo dolor«).

von der kurzen 3 abgesetzt ist, die den Auftakt zum folgenden Takt bildet. Ausserdem repetiert die 2 oft den Ton der 1³⁴.

Vermutlich ist die Lamento-Sarabande, im Unterschied zum Lamento-Siciliano, das in kaum einer Händel-Oper, wenn auch in *Rinaldo*, fehlt, eine Händelsche Erfindung, während er das Siciliano, genauer die Siciliana, wohl von Alessandro Scarlatti übernommen hat³⁵. So verwundert es nicht, dass Händel die neugefundene Form auch in seinen nächsten Opern anwendet – nicht in *Teseo*, *Silla*, *Il pastor fido*, aber geradezu spektakulär in *Amadigi* (1715) und *Radamisto* (1720)³⁶.

In der Oper *Amadigi* (1715) hat Händel die rhythmische Formel der Almira-Sarabande für die Klage des Dardano verwendet³⁷. Herzog Dardano ist ein Ritter wie Amadigi und wie dieser in Oriana verliebt, erfährt aber, dass diese Amadigi liebt und ihn verachtet. Hier treten wieder wie in Armidas Klage die Oboe und das Fagott mit langgezogenen Quartfällen als Blasinstrumente der Klage auf. Für die Bässe schreibt Händel »largo e staccato, senza Cembalo« vor. Die Melodie der Sarabande wirkt wie eine Moll-Variation der Almira-Sarabande. Deren Schlichtheit ist hier aber einer höchst komplexen Expressivität gewichen. Im Ritornell treten in allen Streichern, auch im Bass, Oktavsprünge an die Stelle der für die 2 typischen Prim. Dazu klagt das Fagott in langgezogenen Noten mit dem typischen Abstieg des Lamento-Basses. Dann übernimmt die Oboe den Abstieg und das Fagott verfällt in endlose, weit ausgreifende Achtel-Läufe, die den strengen Sarabandenrhythmus der Streicher umspielen. Diese Sarabande ist ungleich pathetischer als die Klage der Almirena. Das Gefühl, das hier

34 Vgl. die Sarabande Almira S. 6 und auch die Cembalo-Sarabande der 7. Suite. Als weitere Beispiele unter unzähligen kann man auf die »Aria« der *Goldberg-Variationen* und das Finale der 2. Szene des 2. Akts von: Igor Strawinsky, *The Rake's Progress* (»I have run away, dear heart...«) verweisen. Zu »Lascia ch'io pianga« s. jetzt Silke Leopold, *Händel. Die Opern*, Kassel 2009, S. 70–74; zur Sarabandenform in Händels Arien 74 f.

35 Zur Siciliana s. Leopold, *Händel. Die Opern* (wie Anm. 34), S. 77–80.

36 In ihrer Aufstellung ausgewählter Sarabandenarien, ebda., S. 75, erwähnt Leopold diese beiden Arien nicht. Sie legt ihrer Aufstellung einen sehr viel allgemeineren Begriff von Sarabande zugrunde, während ich mich auf den Sondertypus der Almira-Sarabande mit ihrem charakteristischen Rhythmus beschränke.

37 Chrysander, *Werke*, Bd. 62: *Amadigi*, Leipzig 1874, 60 ff.

Pathosformeln in Händels Rinaldo

zum Ausdruck kommt, ist auch ein anderes. Dardano leidet nicht unter der Trennung, sondern an der Eifersucht und am Wissen, nicht geliebt zu werden: »Pena tiranna io sento al core, ne spero mai trovar pietà«.

Largo.

Oboe solo.
Bassons.
Violino I.
Violino II.
Violino III.
Viola.
DARDANO.
Bassi.

Largo e staccato, senza Cembalo.

pp

Pe-na ti-ran-na io sen-to al co-re, né spe-ro ma-i tro-var pie-tà, né spe-ro ma-i

Notenbeispiel 7: *Amadigi*, Arie des Dardano »Pena tiranna«, Anfang

In der Oper *Radamisto* (1720) klagt Zenobia in der Arie »Troppo sofferse« um ihren Gatten, Radamisto, den sie von Tiridate, dem Eroberer, getötet glaubt, und bittet die Götter um die typische Alternative: ihr ihren Gatten zurück-, oder den Tod zu geben³⁸. Hier tritt als Soloinstrument die von

38 Chrysander, *Werke*, Bd. 63: *Radamisto*, Leipzig 1875, S.56 ff.

Händel oft in Klagen eingesetzte Traversflöte hinzu, die in die typische Sarabandenpause des 3. Taktteils mit einem exklamatorischen Intervall hineinspringt. Hier ersetzt nun auch die Singstimme den Primschritt der klassischen Sarabande durch pathetische Intervalle, wodurch die Klage der Zenobia unendlich schmerzlicher, expressiver und heroischer wirkt als die Klage der Almirena.

Largo.

Traversa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

ZENOBIA.

Bassi.

Tropo sofferse già que-sto mio pet-to, Numi del cie-lo, in

tan-to do-lor. Deh mi re-ca-te quel dol-ce di-let-to, o da-te

(6)

Notenbeispiel 8: *Radamisto*, Arie der Zenobia »Tropo sofferse«

Mit der Pathosformel der lang ausgehaltenen Note, des auf schwachem Taktteil einsetzenden Schwelltons mit niedersinkendem Abstieg eröffnet Medea den II. Akt der Oper *Teseo*, die 1714, bald nach *Rinaldo* entstanden ist, hier nun in B-Dur auf die Worte »dolce riposo« (»süße Ruhe«)³⁹. Medea klagt nicht, sondern besingt aufatmend die Ruhe und den Frieden den sie mehr ersehnt als genießt. Das Affektspektrum, das Händel mit die-

39 Chrysander, *Teseo* (wie Anm. 25), S. 30 f.

ser Formel verbindet, geht also über den Ausdruck der Klage im engeren Sinne hinaus und kann in seltenen, jeweils stark herausgehobenen Fällen, eine Sehnsucht zum Ausdruck bringen, die sich nicht mit dem Verlust, sondern mit dem Genuß eines schmerzlich entbehrten Glücks verbindet.

Die berühmteste Verwendung der Formel in diesem Sinne begegnet am Anfang einer von Händels letzten Opern, der Oper *Serse* (1738)⁴⁰. In »Ombra mai fu« geht es um das Glücksgefühl, die Empfindung himmlischen Friedens⁴¹, die Xerxes beim Anblick seiner geliebten Platane durchströmt. Herodot erwähnt in einem kurzen Satz die Episode, wie Xerxes auf dem Marsch zum Hellespont von der Schönheit einer Platane derart ergriffen war, dass er sie mit Gold schmückte und einen Wächter zu ihrer Bewachung einsetzte⁴².

Natürlich spielt bei diesem Wechsel der Semantik der Wechsel von Moll zu Dur eine wichtige Rolle. Aber auch in klagender Bedeutung tritt diese Formel gelegentlich in Dur auf, z.B. in Bertoridos schon erwähneter Arie »Dove sei, amato bene?« (*Rodelinda*). Es lohnt sich durchaus, nach einem gemeinsamen Nenner der so verschiedenen Verwendungen des Motivs zu fragen. Versuchen wir noch einmal, den Ausdruckswert der Formel zu charakterisieren. Der Schwellton, mit dem sie anhebt, übrigens ein besonderes Virtuosenstück der Kastraten, lässt sich als ein seufzendes oder stöhnendes Ausatmen verstehen, und der folgende Abstieg, als Skala oder Sprung, als ein Niedersinken, aus Verzweiflung oder Erschöpfung. Was Händel die Verwendung dieser Formel, nach Dur gewendet, zum Ausdruck süßer Ruhe und elysischen Friedens nahe gelegt haben könnte, ist das Element der Sehnsucht. Sehnsucht kann sich, wie gesagt, nicht nur mit Verlust, sondern auch mit Genuss verbinden. Sowohl Medea als auch Xerxes betreten mit ihren Arien die Szene; sie haben den himmlischen Frieden nicht, den sie besingen; im Gegenteil warten auf beide erhebliche Beunruhigungen.

40 Chrysander, *Serse* (wie Anm. 27), S. 6 f.

41 S. hierzu Wolfgang Osthoff, »Händels ›Largo‹ als Musik des Goldenen Zeitalters«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 175–189.

42 Herodot, *Historien* VII, § 31.

Auch auf die Form der Almira-Sarabande greift Händel später noch einmal zurück. In seiner Oper *Giulio Cesare in Egitto* stellt er sie in einen höchst bedeutsamen Kontext, der die Musik selbst thematisiert. Einen ähnlichen Kontext stellt ja auch der Orpheus-Mythos dar, der die Urszene der Oper bildet. In diesem Kontext wird nicht einfach musiziert, sondern es wird die Musik als Verzauberungs- und Verführungsmittel eingesetzt. Einen *Orfeo* hat Händel ja leider nicht geschrieben⁴³, aber in *Giulio Cesare in Egitto* bringt er eine Musik auf die Bühne, die darauf angelegt ist, zu bezaubern und zu verführen. Das ist die berühmte Veranstaltung der Cleopatra, die eine allegorische Szene inszeniert, bei der sie zu den Klängen von neun die Musen verkörpernden Instrumentalisten als Verkörperung der Tugend auftritt⁴⁴. Auch hier geht es um eine pastorale Musik des elysischen Friedens, wie sie sich mit der Vorstellung des Parnass und der Musen verbindet, aber auch hier handelt es sich zugleich um eine Musik der Sehnsucht.

Auch dies ist wie bei einigen der Lamenti, die wir betrachtet haben, eine in höchstem Maße herausgehobene Szene, in der Händel alle seine Mittel orpheushafter Verführung mobilisiert. Zu diesen gehört nicht nur die reiche, ausgefallene Instrumentierung, sondern auch die formale Prägnanz und »somatische« Präsenz, die aus dem Tanz stammt. Händel kam es, wie er selbst sagt, in seiner Musik darauf an, die Leidenschaften nicht nur abzubilden oder auszudrücken, sondern zu erregen, »to rouse each passion with th'alternate air«⁴⁵. Wo ihm dies gelingt, ist die Wirkung überwältigend, und es ist diese Überwältigung, auf die der Vergleich mit Orpheus zielt.

43 Allenfalls in *Il Parnasso in Festa* tritt Orpheus klagend auf, s. Chrysander, *Werke*, Bd. 54: *Il Parnasso in Festa*, Leipzig 1878, S. 80 ff.

44 Chrysander, *Giulio Cesare*, (wie Anm. 30), S. 54–58.

45 Chrysander, *Werke*, Bd. 45: *Solomon*, Leipzig 1868, S. 220.