

Emotionen in Händels Musiktheater

JAN ASSMANN

Es gibt wohl kaum eine andere Gattung der schönen Künste, die sich so ausschließlich der Darstellung von Emotionen verschrieben hat wie die Barockoper. In der mimetischen, expressiven und vor allem generativen, d.h. den Hörer ansteckenden, unmittelbar affizierenden Darstellung der Gefühle hat die Barockmusik ganz allgemein ihre semantische Dimension gesehen und sich dabei an der Rhetorik orientiert. Von der Rhetorik übernimmt die barocke Musiktheorie, von Joachim Burmeister (Burmeister 1606/2004) bis zu Johann Mattheson (Mattheson 1739/1999) den Begriff der »Figur« als Bezeichnung der kleinsten Einheit der musikalischen Kodierung von Affekten. So spricht auch die Musikwissenschaft von der barocken »Figurenlehre« als der maßgeblichen praktischen und theoretischen Grundlage der musikalischen Affektsemantik.

Diese affektive Wende der Musik ist zugleich eine Rückwendung zur Antike. Sie geht auf die Renaissance zurück, und zwar, etwas später als in der Literatur und bildenden Kunst, auf das späte 16. Jahrhundert mit der Erfindung der *seconda prattica*, des begleiteten Sologesangs, aus dem um 1600 die Oper hervorging. 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. Dabei geht es vor allem um die Frage nach der generativen, affekterzeugenden oder, in der Sprache der Zeit, gemütsbewegenden Macht der Musik. Die beiden Seiten in diesem Streit, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts 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 ent-

deckte, 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. So vertrat der spätantike Philosoph Boethius die Ansicht, dass Musik mit dem Menschen von Natur aus verbunden sei und den Charakter zum Guten oder Schlechten beeinflussen könne. Boethius ging sogar so weit, es als besonders typisches Wesensmerkmal des Menschen zu sehen, durch sanfte Tonarten besänftigt und durch gegenteilige Tonarten in Erregung versetzt zu werden (vgl. Boethius 2009).¹ 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 Forderung war nur durch den Solo-Gesang einzulösen, da ein bestimmter Affekt nur durch eine Melodie, aber nicht durch ein vielstimmiges Geflecht ausgedrückt werden könne (Berger 2000: 108-161, bes. 120-133; Leopold 2004: 49-60; dies.: 2009: 85-90).

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. So kommt es zu einer Allianz zwischen Musiktheorie und Psychologie, der Lehre von den »passioni dell' anima«, den *passions de l'âme*² einerseits und den musikalischen Mitteln, diese Passionen auszudrücken und zu erregen, andererseits.³ 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. 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 bedeutende, semantisch aufgeladene Musik, die etwas bedeutet, wie nur Sprache es vermag, und Worte, die uns berühren und bewegen, wie nur Musik es vermag.

Das Prinzip der opera seria besteht in der strikten Unterscheidung zweier Ebenen, der lyrischen und der dramatischen. In der dramatischen Form des Rezitativs agieren die Protagonisten miteinander und treiben die Handlung voran, in der lyrischen Form der Arie treten sie gleichsam einen Schritt hinter das dramatische Geschehen zurück und überlassen sich dem Ausdruck ihrer Gefühle oder

1 Auch Descartes (vgl. Anm. 2) sah die Verbindung von Leidenschaften und Musik als naturgesetzlich begründet an.

2 Descartes 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) (Descartes 1992).

3 Hermann 1958, verweist auf Wolff (1732), besonders das Kapitel »De affectibus«, Cap. III § 603.

auch allgemeinen Reflexionen. Dazwischen gibt es als dritte Form das orchesterbegleitete Rezitativ, das *Recitativo Accompagnato*. In dieser expressivsten der drei Formen geht es um die Dramatik des Gefühls. In der meist darauf folgenden Arie wird dann das Gefühl gewissermaßen stillgestellt und musikalisch portraitiert. Dabei tritt der Sänger aus der Handlung heraus und wendet sich an das Publikum. Während im Sprechtheater die Handlungsebene dominiert und nur selten reflektierende Monologe die Handlung unterbrechen, ist es in der Oper umgekehrt: Hier stehen die expressiven Formen, Arien und *Accompagnati*, im Vordergrund. Sie konstituieren das Drama, und die in die *Secco-Rezitative* verlegte Handlung tritt dahinter ganz zurück. Bei Händel, der die Rezitative seiner Vorlagen auf ein Minimum zusammenzustreichen pflegte, erreicht diese Tendenz einen Höhepunkt.

Georg Friedrich Händel kann als der prominenteste Vertreter dieser »pathetischen« Musik gelten (Leopold 2004: 70-96). In seinen Opern und Oratorien gewinnt die barocke Affektsemantik und Rhetorik die formale Prägnanz des Klassischen. Händel hat sich zur Macht der Musik auch geäußert, zwar nicht in Form einer theoretischen Schrift, aber in Form der Vertonung zweier Oden, der *Cäcilienode* und des *Alexanderfests*, sowie Miltons *L'Allegro ed il Penseroso*, in denen es um die gefühlsverwandelnde Kraft der Musik geht, vor allem aber in der Form eines Selbstporträts. Im dritten Akt seines Oratoriums *Solomon* lässt er König Salomon als Komponisten und Dirigenten, also als Händel, auftreten, um die Königin von Saba mit einem Konzert zu ehren. »Streich die Saiten«, so fordert er seine Musiker auf, »um jede Leidenschaft mit der entsprechenden Melodie zu erregen« (*rouse each passion with th'alternate air*). Im Folgenden wird das an vier Beispielen vorgeführt: Zuerst erklingt in G-Dur eine pastorale Musik, die mit ihrem »lulling sound« die Hörer zur Ruhe bringen soll, dann in schärfstem Kontrast eine martialische Sinfonia in D-Dur mit Pauken und Trompeten, um »uns zu Kriegstaten, klirrenden Waffen und wiehernden Pferden zu animieren« (*rouse us next to martial deeds, clanking arms and neighing steeds*), als Drittes erklingt ein Lamento in g-Moll, das die Tränen hoffnungsloser Liebe hervorlocken soll (*draw the tears from hopeless love*), »voll von Tod und wilder Verzweiflung« (*full of death and wild despair*) und zum Abschluss soll durch eine Musik des Friedens in Es-Dur »die aufgewühlte Seele erlöst und der Geist wieder in Friedensstimmung versetzt werden« (*next the troubled soul release and the mind restore to peace*). Auch der innere Frieden gehört zu den Gefühlen, die Musik erzeugen kann. Sie vermag nicht nur die Leidenschaften zu erregen (*to rouse the passions*), sondern im Gegenteil die aufgewühlte Seele mit Frieden zu füllen.

Dieses Gefühl spielt in der Musik und gerade bei Händel eine sogar besonders große Rolle. Prominente Beispiele sind etwa die Auftrittsarien der Medea *Dolce riposo* zu Beginn des zweitens Akts der Oper *Teseo* (1712) (Chrysander 1874: 30 f.) und des Serse *Ombra mai fu* zu Anfang der gleichnamigen Oper (1738) (ders. 1884: 6 f.; hierzu Osthoff 1973: 175-189). Beide Melodien bilden ein Herabschweben ab. Sie setzen mit einem lang ausgehaltenen, allmählich an-

schwellendem Ton ein und steigen dann ab. Was hier herabschwebt, ist der himmlische Frieden, der sich in die bedrängte Brust senkt; in beiden Fällen erweist sich dies Gefühl im Fortgang der Handlung jedoch als trügerisch.

Der meist auf schwachem Taktteil einsetzende »Schwellton« gilt als ein besonderes Glanzstück der barocken Gesangskultur; verbunden mit dem anschließenden Abstieg bildet er eine typische Figur in Händels Musiktheater, die er sonst meist zum Ausdruck der Klage einsetzt. Es handelt sich hier aber um etwas Anderes als die konventionellen »Figuren« der barocken Affektenlehre. Vielmehr scheint es sich um eine individuelle Prägung zu handeln, für die ich den Begriff der »Pathosformel« in Vorschlag bringen möchte, den Aby Warburg in die Kunstwissenschaft eingeführt hat.⁴ Warburg prägte ihn in Bezug auf prägnante bildliche Formulierungen, in denen sich bestimmte Inhalte, in diesem Fall leidenschaftliche Gefühlsbewegungen, im kulturellen Bildgedächtnis über Jahrtausende hin erhalten und übertragen können (Port 2005). Der gedächtnistheoretische Bezug auf das »Nachleben« der Antike fällt bei der Musik zwar aus, weil die antike Musik verklungen ist, aber dafür passen die Komponenten »Pathos« und »Formel« umso besser. Ich verwende diesen Begriff für individuelle, für Händel typische Prägungen, im Unterschied zu den konventionellen »Figuren« der barocken Musiktheorie, und sehe im Übergang vom einen zum anderen bei Händel die Zeichen einer individuelleren Ästhetik, wie sie für das ausgehende 18. Jahrhundert kennzeichnend wird (ich danke Daniela Hammer-Tugendhat für entsprechende Hinweise).

Die beschriebene Pathosformel lässt sich als ein sehnsuchtsvolles (Medea, Serse) oder schmerzliches (Almira usw.) stöhnendes Ausatmen, gefolgt von einem ermatteten (Medea, Serse) oder verzweifelten (Almira usw.) Niedersinken beschreiben. In Klagen schließt Händel an den »niedersinkenden« Abgang oft eine »Exclamatio«, einen Aufschwung nach oben an. Im Folgenden möchte ich mich bei dem Versuch, einige besonders typische Verfahren von Händels Emotionsdarstellung zu beschreiben, weitgehend auf zwei Opern beschränken: *Rinaldo* (1711), eine seiner ersten, und *Alcina* (1735), eine seiner letzten Opern. In seiner ersten Londoner Oper *Rinaldo* gibt Händel jeder der drei Hauptfiguren, Rinaldo, Armida und Almirena, ein Lamento. Rinaldos und Armidas Lamenti beginnen beide mit dem Schwellton mit folgendem Abstieg. Diese Arien zeichnen sich durch eine außerordentlich reich durchgearbeitete und instrumentierte Orchesterbegleitung aus, die hinsichtlich Melodik, Rhythmik und Tempo ebenfalls im Dienst der Emotionsdarstellung steht. Emotionen werden im Barock als Bewegungen der Seele verstanden und daher vor allem in der musikalischen Bewegung, beschwingt oder schleppend, flüssig oder stockend, agil oder gelähmt usw. abgebildet. Ich möchte dieses Prinzip der Instrumentalbegleitung als »ko-expressive Polyphonie« bezeichnen. Die Begleitstimmen dienen nicht einfach der

4 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 Assmann 2006 und Weigel 2006.

harmonischen Auffüllung und der rhythmischen Unterstützung, sondern sind Ausdrucksträger eigener Klagemotive, sodass das ganze Orchester auf vielfältige Weise mit der Stimme mitklagt. Durch dieses Verfahren, das Händel besonders gern in Lamenti einsetzt, steigert sich die emotionale Prägnanz und Expressivität seiner Musik enorm und scheint eine Eigenheit darzustellen, die seine Opern von denen seiner italienischen oder italienisierenden Zeitgenossen wie Vinci, Leo, Porpora, Hasse unterscheidet.

In ganz anderer Weise bemerkenswert ist das berühmte Lamento der Almirena *Lascia ch'io pianga*. Hier greift Händel eine Sarabande auf, die er in seiner Hamburger Oper *Almira* als Tanz eingebaut (Chrysander 1873: 81) und in seinem römischen Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* zu einer Arie umgestaltet hat.⁵ Die in ihrer äußersten Schlichtheit vollkommene Melodie hat in keiner dieser Verwendungen etwas mit Klage zu tun. Die Sarabande ist ursprünglich ein eher schneller und zuweilen als lasziv beschriebener Sprungtanz im Dreiertakt, der sich im späten 17. Jahrhundert verlangsamt. So bedeutet es einen kühnen Schritt, sie in *Rinaldo* zu einem Lamento umzufunktionieren. Dies ist ein Beispiel für Händels Vorliebe, seinen Arien Tanzrhythmen zugrunde zu legen (Telle 1977; Leopold 2009, 72-80). Variationen dieser Sarabande verwendet Händel für Lamenti in *Amadigi* (1715) und *Radamisto* (1720), in allgemeinerer Form taucht sie immer wieder zum Ausdruck der Klage in seinen späteren Opern auf.

Das Besondere an Händels musikalischer Dramaturgie ist aber nicht so sehr das einzelne Affekt-Portrait, zu dem er seine Arien, wie berührend und emotional ansteckend auch immer, ausgestaltet, sondern die kontrastive Komposition solcher Affektbilder. Von der opera seria lässt sich, wie Carl Dahlhaus betont, erst dann als »von einem Drama, das durch Musik konstituiert wird, sprechen, wenn es gelingt, die Arien, statt sie als isolierte lyrische Momente aufzufassen, aufeinander zu beziehen und zwischen ihnen einen Zusammenhang zu entdecken, den man – ohne dem Wortsinn Gewalt anzutun – dramatisch nennen kann.« (Dahlhaus 1983: 467). Solche Zusammenhänge entdeckt man vor allem in Händels späten Opern, z.B. in *Alcina* (1735). Letztere (der Stoff stammt aus Ariost, *Orlando Furioso*) erzählt die Geschichte einer Zauberin, deren Zauberkraft darin besteht, Männer unwiderstehlich in sie verliebt zu machen, und die diese Kraft dadurch verliert, dass sie selbst von unwiderstehlicher Liebe ergriffen und dadurch verwundbar wird. Diese Liebesergriffenheit kommt gleich in ihrer ersten Arie *Di, cor mio* zum Ausdruck (Chrysander 1868: 22-25; zu *Alcina*: Dean 2006: 312-334; *L'Avant-scène opéra* 130). Sie beginnt mit einem schönen, aber konventionellen Thema und geht dann in kurze, expressive Mini-Motive über. Dieses Verfahren ist für Händel durchaus typisch; gerade seine emotional hoch-expressiven Arien entwickelt er oft nicht aus großen melodischen Bögen, sondern aus kleinen Motiven, die wie Interjektionen, Seufzer, Aufstöhnen, heftige Empfindungsschübe den melodischen Fluss unterbrechen.

5 Arie des Piacere (der Verkörperung des Lebensgenusses) »Lascia la spina, coglie la rosa« (Lass den Dorn, pflücke die Rose) (Chrysander 1867, 76 f.).

Es gibt wenig Arien in Händels Oeuvre, in denen Liebe als eine überwältigende, aufwühlende Emotion musikalisch so unmittelbar zum Ausdruck kommt. Vergleichbar ist allenfalls die Arie *piu que penso* des Serse, in der er sich, »je länger« er »über die Flammen des Herzens nachdenkt«, seiner Verliebtheit nur immer gewisser wird (Chrysander 1884: 34-37). Es handelt sich um das Motiv, für das Marivaux den Terminus »amour naissant« geprägt hat, die Darstellung der entstehenden Liebe.⁶ Die Arie des Serse ist ein Vorläufer in dieser Richtung. Das achttaktige Orchesterritornell bringt abwechselnd im Bass und in den Geigen ein leidenschaftliches, ungemein expressives Motiv, das mit seinen 32-tel Aufschwüngen, Oktavsprüngen und punktierten Rhythmen diese auflodernden Herzensflammen darstellt; die Singstimme aber legt sich ganz schlicht, nachdenklich mit einer allmählich aufsteigenden Sequenz in diesen Aufruhr hinein, um erst im vierten Takt dann in eine ausdrucksvolle Melodie zu münden und in einer langen Koloratur, nun des Gefühls ganz sicher, auszuschwingen.

Das Gegenstück zur ersten Arie der Alcina bildet ihr Lamento *Ah, mio cor!* im zweiten Akt (Chrysander 1868: 82-87). Wie in der ersten Arie sinnliche Liebesbesessenheit, kommt in dieser schockartige Schmerzerstarrung zum Ausdruck. Alcina hat erfahren, dass Ruggiero sie betrogen hat und sie mit Bradamante, seiner Ehefrau, heimlich verlassen will. Über einem sich in abgewandelter Form ständig wiederholenden Achtelmotiv der Bässe bewegen sich die oberen Streicher in kurzen, harten Akkordschlägen. Die Singstimme setzt in Takt 16 auf schwachem Taktteil mit der Pathosformel des über vier Viertelschläge ausgehaltenen und in Takt 17 hinüber gebundenen Schwelltons ein, bricht nach kurzem »niedersinkenden« Abgang auf das Wort »schernito« mit einem Oktavsprung in die typische Exclamatio aus. Im Folgenden bringt sie nur abgerissene Phrasen heraus.

Im schärfsten Kontrast zu Alcinas aufgewühlten Lamento steht Ruggieros Arie *verdi prati selve amene*, in der er Abschied von der Zauberinsel nimmt (ebd. 94-96). Eine langsame Sarabande in E-Dur, einer von Händel nur für herausgehobene Nummern verwendeten Tonart, und eine Melodie von äußerster Schlichtheit.⁷ Unmittelbar darauf folgt in denkbar hartem Kontrast ein stürmisches Accompagnato, in dem Alcina aus ihrer Erstarrung wieder zu sich kommt: *Ah! Ruggiero crudel, tu m'ingannasti!*

Von den drei typischen Nummern der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, Secco-Rezitativ, Arie und Accompagnato, ist das Accompagnato die bei weitem expressivste Form. Das nur continuobegleitete Secco-Rezitativ (*recitativo semplice*) treibt die Handlung voran, die in der Arie stillgestellt wird, um einen Affekt, eine Stimmung oder auch eine allgemeine sentenzenhafte Erkennt-

6 Im Musiktheater des Barock ist dieses Thema ganz ungewöhnlich; eigentlich gilt Mozart als der erste, der die aufkeimenden Gefühle von Liebesleidenschaft und den inneren Weg zur Liebesgewissheit musikalisch gestaltet hat; das klassische Beispiel ist die Bildnisarie des Tamino (Borchmeyer 2005: 29-40).

7 Carestini wies anfangs diese Arie wegen ihrer Schlichtheit zurück und konnte von Händel nur unter Androhung der Streichung seiner Gage zur Räson gerufen werden.

nis darzustellen. Im *Accompagnato* aber werden die Affekte dramatisch ausgelebt. Hier gibt sich die Figur rückhaltlos ihren Empfindungen hin, die sie in der darauf folgenden Arie dann in den Griff einer geschlossenen Form bringt.⁸ Zu dieser Art gehört als ein besonders eindrucksvolles Beispiel das *Accompagnato* der Alcina. Ruggiero erweist sich als ein Heuchler, ein Verräter! Und doch liebt sie ihn. Zerrissen zwischen Hass und Liebe beschwört sie ihre Geister, die Furien der Hölle, ihr beizustehen und den Flüchtigen aufzuhalten. In den ersten neun Takten kommt dreimal der »neapolitanische Sextakkord«, eine der stärksten Pathosformeln vor. Nach diesem Ausbruch macht sich Alcina daran, ihre Geister zu beschwören, wird aber von diesen verlassen; ihre Einsamkeit stellt Händel dadurch heraus, dass er ihre verzweifelten Fragen und Vorwürfe ohne Bass und nur von zwei Violinen *colla parte* begleiten lässt, wobei ihre Erregung sich in Sprüngen bis zur erweiterten Dezime Luft macht. In der anschließenden Arie *ombre pallide* (4/4-Takt; Chrysander 1868: 100-105) stellt die kontrapunktisch dichte vierstimmige Streicherbegleitung, fast durchweg *piano* und *pianissimo*, die sie umschwebenden, aber nicht auf sie hörenden Geister dar; die Stimmung ist unheimlich, voller Angst und Hast.

Alcinas nächste Arie, *ma quando tornerai*, ist ein Wutausbruch. Furioser Zorn, wie ihn etwa Mozart in der Arie »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen« der Königin der Nacht gestaltet hat, war Händels Sache nicht. Seine Wut-Arien haben immer etwas fast freudig Beschwingtes. In seiner 1732 erschienenen *Psychologia empirica* unterscheidet Christian Wolff zwei Klassen von Affekten: lustbetonte *affetti iucundi* und unlustbetonte *affetti molesti*; die einen stehen im Zeichen freudiger oder zorniger Lebensregungen, die anderen im Zeichen morbider Todessehnsucht. Händel verteilt sehr klar seine *Tempi* und *Rhythmen* auf beide Klassen von Gefühlen, und es ist deutlich, dass Alcina jetzt mit diesem Wutausbruch zu ihrer Lebenskraft zurückgefunden hat, die sie in *ombre pallide* zu verlassen drohte. Hier steckt die Wut in den wilden Sprüngen der unisono geführten Violinstimmen, eine typische Formel bei Händel, um Wut und Zorn auszudrücken. Alcinas Arie *Mi restano le lagrime* zeichnet die letzte Station ihres Leidenswegs von der liebesverstrickten und dadurch verletzbaren über die verletzte, zutiefst getroffene zur endgültig verlassenen und verzweifelten Frau. Sie ist eine reine Verlassenheitsklage, ohne alles Aufbegehren, und für sie verwendet Händel hier wie in vielen vergleichbaren Situationen die klassische Form der *Siciliana* (Leopold 2004: 77-80), an die ja auch noch Paminas g-Moll-Arie in der *Zauberflöte* erinnert.

8 Rousseau unterscheidet beim orchesterbegleiteten Rezitativ zwei Formen: das »*accompagné*«, bei dem sich die Singstimme wie beim *secco* zu liegenden, lang ausgehaltenen Akkorden bewegt, die hier anstatt vom Cembalo vom Orchester gespielt werden, und das bewegte bis aufgewühlte, melodramatische »*obligé*«, bei dem die Singstimme im Zwiegespräch mit dem Orchester durch instrumentale Einwüfe unterbrochen wird (Gülke 1989: 308-314).

Die emotionale Glut und Ausdruckskraft des händelschen Musiktheaters ist von keinem seiner Zeitgenossen und Nachfolger erreicht worden.⁹ Die Komplexität der »koexpressiven« Polyphonie und die abgründige Melancholie der Lamenti passten nicht in die zuweilen etwas flauere Leichtigkeit des »galanten Stils«. Erst Mozarts *Idomeneo* knüpft wieder an die Kraft und das Feuer der händelschen Oper an.

Literatur

- Assmann, Jan (2006): Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte. In: Lachmayer, Herbert (Hg.): *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Ostfildern: Hatje Cantz, 781-789.
- Berger, Karol (2000): *A Theory of Art*. Oxford: Oxford UP.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus (2009): *De institutione musica, liber 1 – Von der musikalischen Unterweisung, Buch 1* (lat./dt.), netzdiert nach Gottfried Friedlein (Leipzig 1867) und ins Deutsche übersetzt von Hans Zimmermann (<http://www.12koerbe.de/arche/boe-mus1.htm>).
- Borchmeyer, Dieter (2005): *Mozart oder Die Entdeckung der Liebe*. Frankfurt a. M.: Insel, 29-40.
- Burmeister, Joachim (2004): *Musica Poetica* [Rostock 1606]. Laaber: Laaber.
- Chrysander, Friedrich (1867): G.F. Händels Werke, Bd. 24, *Il Triofo del Tempo e della verità*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Chrysander, Friedrich (1868): G.F. Händels Werke, Bd. 86 [27], *Alcina*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Chrysander, Friedrich (1873): G.F. Händels Werke, Bd. 55 *Almira*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Chrysander, Friedrich (1874): G.F. Händels Werke, Bd. 60, *Teseo*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Chrysander, Friedrich (1884): G.F. Händels Werke, Bd. 92, *Serse*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Dahlhaus, Carl (1983): *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München/Salzburg: Emil Katzbichler.
- Dean, Winton (2006): *Handel's Operas 1726-1741*. Woodbridge: Boydell Press.
- Descartes, Rénatus (1992): *Musicae compendium* (Utrecht 1650). *Musicae Compendium – Leitfaden der Musik* (lat./dt.), hg. von Johannes Brockt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Descartes, René (1964): *Traité des passions de l'âme* (Amsterdam/Paris 1649). Mit Einl. u. Anm. v. Geneviève Rodis-Lewis. Paris: Calman-Lévy (1955).
- Descartes, René (1723): *Von den Leidenschaften der Seele*, übers. v. Balthasar Tilesius. Frankfurt a. M./Leipzig: Ernst Gottlieb Krug.

⁹ Die emotionale Ausdruckskraft der Musik J.S. Bachs soll hier in keiner Weise bestritten werden; nur ist Bachs Musik nicht so genuin theatralisch wie die Händels.

- Descartes, René (1870): *Über die Leidenschaften der Seele*, übers. u. erl. v. Julius Hermann v. Kirchmann. Berlin: Heimann.
- Descartes, René (1911): *Über die Leidenschaften der Seele*, übers. u. erl. v. Artur Buchenau. Leipzig: Meiner.
- Gülke, Peter (Hg.) (1989): Rousseau, Jean Jacques: *Récitatif*. In: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übertr. v. Dorothea und Peter Gülke. Leipzig: Reclam, 308-314.
- Händel, Georg Friedrich (2009): *Die Opern*. Kassel: Bärenreiter.
- Ferdinand, Hermann (1958): *Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels*. Diss. Bonn.
- L'Avant-scène opéra* 130 (1990). Paris: France Telecom Fondation.
- Leopold, Silke (2009): Tanzrhythmen. In: *Händel 2009*: 72-80.
- Leopold, Silke (2004): *Die Oper im 17. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11. Laaber: Laaber.
- Mattheson, Johann (1999): *Der vollkommene Capellmeister* [Hamburg 1739]. Kassel: Bärenreiter.
- Osthoff, Wolfgang (1973): Händels »Largo« als Musik des Goldenen Zeitalters. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, 175-189.
- Port, Ulrich (2005): *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1886)*. München: Wilhelm Fink.
- Telle, Karina (1977): *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*. München/Salzburg: Emil Katzbichler (Beiträge zur Musikforschung 3).
- Weigel, Sigrid (2006): Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel. In: *KulturPoetik*, Bd. 6, Heft 2, 234-253.
- Wolff, Christian (1732): *Psychologia Empirica*. Frankfurt a. M.: Renger.