

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 9 (1985)

Artikel: Jenseits der Gattungen : Händels Apollo e Dafne

Autor: Leopold, Silke

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JENSEITS DER GATTUNGEN: HÄNDELS APOLLO E DAFNE*

VON SILKE LEOPOLD

Diskussionen um die Aufführungspraxis musiktheatralischer Werke teilen sich zumeist in Erörterungen musikalischer Probleme einerseits und das Studium der zeitgenössischen Inszenierungspraxis andererseits. Die Versuche, eine Oper etwa des frühen 18. Jahrhunderts musikalisch und szenisch zu rekonstruieren, verlaufen in der Regel parallel – hier ein Dirigent, dort ein Regisseur, der die fertige musikalische Einstudierung anhand der Bewegungslehre der Zeit ergänzt, einer Art gestischer Affektenlehre, in der jedem Gemütszustand eine bestimmte Hand-, Fuß- oder gar Augenstellung zugeordnet wird.

Die Trennung von musikalischer und szenischer Leitung als unhistorisch zu schmähen, bliebe eine wissenschaftliche Pedanterie, wenn sie nicht weitreichende Konsequenzen nach sich zöge. Sie suggeriert zunächst einmal, daß Musik und Bühnenaktion zwei voneinander unabhängige Bereiche seien, zumal die Bewegungslehre für das Theater allgemein und nicht speziell für das Musiktheater galt. Satirische Schriften wie etwa Benedetto Marcellos *Teatro alla moda* scheinen diese Vermutung zu bestätigen; wir haben uns an die Vorstellung gewöhnt, der Sänger einer Barockoper stünde an der Rampe und höbe abwechselnd den rechten oder linken Arm. Dieser Auffassung widersprechen jedoch Berichte über die unterschiedlichen darstellerischen Qualitäten der Sänger. Während etwa Francesca Cuzzoni auf der Bühne als „kaltsinnig“ galt, attestierte man ihrer Rivalin Faustina Bordoni, „in der Action besonders stark“, der „Vorstellungskunst“ in „hohem Grade mächtig“ und „zur Action gebohren“ zu sein. Senesinos „Action“ bezeichnete Quantz gar als „natürlich“.¹

Es ist hier nicht der Ort für Überlegungen, was im Jahre 1727, als Quantz Senesino, die Cuzzoni und die Bordoni bei einer Aufführung von Händels *Admeto* in London sah, als „natürliche Action“ gegolten haben mag. Die Sänger scheinen jedoch, über die Bewegungslehre hinaus, zur Aufführung einer Oper spontan das Ihre beigetragen zu haben. Ein Regisseur stand ihnen dabei nicht zur Seite, wohl aber etwas, das im *Dramma per musica* ohnedies eine ähnliche Funktion besaß wie die Inszenierung heute: die Komposition.² Allzu selten wird die Musik einer Oper

* Vorliegender Beitrag basiert auf dem Manuskript eines Vortrags, den ich im Mai 1985 aus Anlaß einer Aufführung von *Apollo e Dafne* in der Schola Cantorum Basiliensis hielt. Für die Druckfassung wurde der lockere Vortragston bewußt beibehalten und der Text nur um die nötigsten Anmerkungen erweitert. Die Klangbeispiele während des Vortrags als Notenbeispiele in den Text zu übernehmen, hätte den Rahmen der Druckfassung gesprengt. Die Taktangaben an den entsprechenden Stellen beziehen sich auf die Händel-GA Friedrich Chrysanders.

¹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I, Berlin 1754 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1970), 240f und 213.

² Vgl. hierzu besonders Helmuth Hucke, „Die neapolitanische Tradition in der Oper“, *Kongreßbericht New York 1961*, 253–277.

bei dem Versuch einer szenischen Rekonstruktion in vollem Umfang auf ihre theatralischen Qualitäten hin untersucht; auch musikalische Analysen beziehen sich zumeist eher auf den Affektgehalt als auf die szenische Substanz. Gerade Händel aber hatte bei der Komposition immer die äußere Situation vor Augen, in der sich die Affekte offenbarten, und dies nicht nur im Bereich der Theatermusik: Dem Krönungsanthem *Zadok the Priest* etwa liegt eine genaue Vorstellung der Szene vor dem Altar, des königlichen Auftritts, der Salbung und Segnung zugrunde. Solche Situationen in der Komposition über den Affektgehalt hinaus als eine der vielen schriftlich nicht fixierten Darstellung analytisch dingfest zu machen, sollte zu den unabdingbaren Voraussetzungen für eine historisch getreue Aufführung musikalischer Werke gehören.

*

Historiker jeglicher Fachrichtung und mithin auch Musikhistoriker neigen dazu, der Fülle der Fakten, die zu beurteilen ihre Aufgabe ist, mit Systemen zu begegnen. Ein Formschema, eine Gattungstypologie, eine Epocheneinteilung scheint hilfreich zu sein, sich in der prallen Geschichtswirklichkeit, wie sie uns in der Überlieferung entgegentritt, besser zurechtzufinden. Die Überzeugung, die Dinge beherrschen zu können, indem man sie benennt, führt jedoch häufig an den Dingen selbst vorbei, trübt den Blick für Fragestellungen, die sich gerade daraus ergeben, daß es für die Dinge kein passendes Schema gibt. Zu den beliebtesten Baukastensystemen der Musikgeschichtsschreibung gehören die Gattungen – als Bestimmungsinstrument ebensooft verwendet wie in Frage gestellt, wobei die Art der Verwendung von der vergleichsweise harmlosen, gleichsam theorielosen Benennung eines Werkes ohne weiterreichende Fragen und Folgerungen bis hin zu Extremfällen reicht, bei denen die Werke auf die Schemata zurechtgestutzt werden und nicht umgekehrt.

Im Falle Händels schien die Gattungsfrage lange Zeit nahezu problemlos zu sein, zumal sie gewisse Parallelen zu seiner Biographie aufwies: Der frühe Händel der Lehr- und Wanderjahre, der an hundert Kantaten seinen Vokalstil schulte, der mittlere Händel als Komponist italienischer Opern in London und der späte Händel als Begründer eines spezifisch englischen Oratoriums. Die Grenzlinien schienen klar – gezogen von der unterschiedlichen Sprache, der unterschiedlichen Dramaturgie, der Verwendung bzw. Nichtverwendung des Chores, der szenischen bzw. konzertanten Aufführung, dem privaten bzw. öffentlichen Rahmen, dem höfischen bzw. bürgerlichen Publikum. Daß sich diese Dreiteilung von Händels Vokalwerk bestenfalls als ein grobes Raster eignete – so grob, daß es damit wiederum zu nichts mehr nutze war – führte erstmals Winton Dean in seinem Buch mit dem provozierenden Titel von den *Dramatic oratorios* in profunder Weise vor³, ohne sich indes auf die Frage einzulassen, worin sich der kompositorische Ansatz Händels bei den dramatischen und den nicht-dramatischen Oratorien unterscheiden könne, ob also nicht nur der dramaturgische Plan so extrem verschiedener Werke wie etwa *Hercules* und *Messiah* anders war, sondern auch die musikalische Substanz. In seiner kurzen Besprechung

³ Winton Dean, *Handel's dramatic oratorios*, London 1959.

der italienischen Frühwerke negiert er einen solchen Unterschied von vornherein: „The Italian settings of 1707–10, whether operas, oratorios, serenatas or cantatas, are all alike in kind. Whatever their titles, they are dramatic in intention and execution, but dramatic within the limits imposed by current Italian usage.“⁴

Indem Dean alle weltliche Vokalmusik Händels zu dramatischer Musik erklärte, indem er den gesamten Werkkomplex unter einem Begriff zusammenfaßte, hob er die Grenzlinien zwischen den Gattungen auf seine Weise auf. Doch auch in dem scheinbar entgegengesetzten Versuch, dem Begriff Kantate noch ein weiteres Epitheton wie etwa „dramatische“ Kantate oder „lyrische“ Kantate beizugeben, wie es sich besonders in Programmzetteln oder Schallplattentexten findet, manifestiert sich dieselbe Erkenntnis: daß nämlich die Gattungsbezeichnungen Kantate, Oper und Oratorium sich nicht eignen, die vorhandenen Werke feinsäuberlich in Schubkästen zu packen. Deans Versuch, alles zu dramatischer Musik zu erklären, trifft sich an einem Punkt mit dem Bemühen, die Gattungen in so viele Untergattungen wie möglich aufzufächern, um dem jeweiligen Werk gerecht zu werden: Der Erkenntniswert ist gering. Mit der Einsicht, daß die Grenzen zwischen den Gattungen fließend sind, ist ebensowenig gewonnen wie mit der Erkenntnis, alles sei ohnedies dieselbe Art Musik.

Das Problem liegt hauptsächlich in der Formel von der dramatischen Musik. Eine Definition, was dramatische Musik sei, steht noch aus; sie würde für jede Epoche anders lauten. Am Beispiel von Händels *Apollo e Dafne* lassen sich jedoch ein paar grundsätzliche Überlegungen anstellen, welcher Art dramatische Musik sein kann und auf welche Weise diese Arten der dramatischen Musik mit den Gattungen zusammenhängen könnten. *Apollo e Dafne* bietet sich für solche Überlegungen aus mehreren Gründen an: Zum einen, weil es einige Stücke enthält, die sich keineswegs in das von Dean als immer gleich beschriebene Schema aus Rezitativen, Da-capo-Arien und Ensembles fügen, zum anderen, weil die Entstehungsgeschichte dieses Werkes so verworren ist, daß sich die Frage aufdrängt, wieweit Händel gerade mit diesem Werk experimentiert, neue Wege der dramatischen Komposition gesucht hat.

Über Entstehungszeit und Entstehungsort von *Apollo e Dafne* gehen die Meinungen auseinander. Aufgrund von Schriftchronologie, Wasserzeichen und Rastrierung datiert Ellen Harris *Apollo e Dafne* auf die Jahre zwischen 1706 und 1710 nach Florenz und setzt es in Beziehung zu Prinz Ferdinando de' Medici, dessen ebenso wunderbare wie trügerische Genesung von der Syphilis im Frühjahr 1709 nach ihrer etwas verwegenen Meinung der Anlaß gewesen sein könnte, diese Geschichte von Verwandlung und Wiedergeburt aufzuführen.⁵ Hans Joachim Marx dagegen datiert die Kantate aufgrund derselben Wasserzeichen und aufgrund der Tatsache, daß das in Italien ungebräuchliche Fagott beteiligt ist, auf die Zeit nach Italien und vor London, also auf 1710 und nach Hannover, wobei er davon ausgeht, daß die Kantate in Rom begonnen, in Venedig fortgesetzt und in Hannover voll-

⁴ Dean, 16.

⁵ Ellen Harris, „Händel in Florenz“, *Händel-Jb* 27 (1981) 48.

endet wurde.⁶ Er weist *Apollo e Dafne* die Rolle eines Opnersatzes an einem Hof zu, an dem seit zwölf Jahren keine Operaufführung mehr stattgefunden hatte. Erstmals hatte Keiichiro Watanabe auf die Verbindung zwischen *Apollo e Dafne* und Hannover hingewiesen⁷; Donald Burrowes schließlich kommt aufgrund desselben philologischen Befundes zu dem Schluß, Händel habe *Apollo e Dafne* in Venedig begonnen, in Hannover die fertigen Teile revidiert und die Komposition vollendet.⁸ In jedem Falle ist das Manuskript von *Apollo e Dafne* so verworren wie kein anderes Händel-Manuskript aus dieser frühen Periode: teilweise autograph, teilweise von Kopistenhand; die autographen Teile aus unterschiedlichen Zeiten stammend; aus fünf verschiedenen Papiersorten, deren Herkunft nicht einmal restlos geklärt werden kann, in unterschiedlich starken Lagen zusammengebunden. Zwei der Arien Apollos finden sich in anderen Werken Händels wieder: „Spezza l’arco e getta l’armi“ wurde zuerst für die Hamburger Almira als „Ob dein Mund wie Plutos Rachen“ komponiert und dann als „Pugneran con noi le stelle“ in den florentinischen Rodrigo übernommen. „Come rosa in su la spina“ taucht in der Kantate „Io languisco“ als Arie „Se qui il ciel“ unverändert auf, in der venezianischen *Agrippina* leicht verändert als „Coll’ardor“ und schließlich noch in zwei früheren Werken („E’ ben folle“ aus „Il trionfo del tempo“ und „Voli per l’aria“ aus „Tra le fiamme“); hier allerdings reduziert sich die Entsprechung auf das Kopfmotiv.⁹ Auffälligerweise änderte Händel in beiden Fällen im Manuskript die Tonart.¹⁰ „Spezza l’arco e getta l’armi“ begann er zunächst in G-dur mit einem vierstimmigen Streicherensemble, wie sie in Rodrigo steht; dann scheint ihm eingefallen zu sein, daß die Oboen in dieser Arie einen guten Effekt machen könnten, und er begann sie noch einmal exakt wie in der Hamburger Version „Ob dein Mund wie Plutos Rachen“ mit zwei Oboen und Fagott in C-dur, und schließlich scheint ihm noch die Idee gekommen zu sein, daß man die Oboen leicht auf Trompeten schminken konnte, indem man das Ganze von C-dur in die Trompetentonart D-dur transponierte. „Come rosa in su la spina“ übertrug er von B-dur nach A-dur. Ob Händel mit dieser Kantate, wie Ellen Harris meint, über einen längeren Zeitraum hinweg experimentiert, die Gattung Kantate gleichsam zur Diskussion gestellt habe, oder ob er, wie Marx vermutet, das Werk unter Zeitdruck für Hannover schrieb und dabei auf eine Reihe bereits komponierter Stücke zurückgriff – in jedem Fall ist *Apollo e Dafne* kein Werk aus einem Guß. Schon das unterscheidet es von nahezu allen Werken aus Händels italienischen Jahren und sollte uns neugierig machen, welcher Art das Besondere an diesem Stück sein könnte.

*

⁶ Hans-Joachim Marx, „Zur Kompositionsgeschichte von Händels Pastoralkantate ‚Apollo e Dafne‘ (HWV 122)“, *Göttinger Händel-Beiträge* 1(1984) 70–85.

⁷ Keiichiro Watanabe, „The paper used by Handel and his copyists during the time of 1706–1710“, *Journal of the Japanese Musicological Society* 27/2 (1981) 129.

⁸ Donald Burrowes, „Handel and Hannover“, *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary essays*, Cambridge 1985, 35–59.

⁹ Vgl. Harris, 58, Anmerkung 41.

¹⁰ Marx a.a.O., 77f.

Besonders ist sicherlich schon die Wahl des Stoffes. Die Geschichte von Apollo und Dafne ist als Kompositionsstoff keineswegs so normal, wie es zunächst den Anschein hat. Zwar markiert sie in Gestalt von Rinuccinis *Dafne*-Libretto den Beginn der Operngeschichte, doch wurde Dafne bald von Orpheus und Eurydike von der Bühne verdrängt. Die Gründe dafür liegen im Stoff selbst. Apollo betrat die Bühne erstmals im Jahre 1589, im dritten der Florentiner Intermedien zu *La Pellegrina*, ohne jedoch zu singen; statt dessen kämpfte er dort zu den Klängen einer nicht erhaltenen Sinfonia mit dem Drachen. Dieselbe Szene übernahm Rinuccini später in seine Oper, und er hatte dort mit demselben Problem zu kämpfen, das sich schon im dritten der Florentiner Intermedien angedeutet hatte: Die Tötung des Drachens – der Höhepunkt, der Zielpunkt des Geschehens – ist eine höchst unmusikalische Angelegenheit. Rinuccini führte Apollo in der Oper zwar sehr geschickt und sehr musikalisch als Echo des Hirtenchores ein, doch nachdem sich der Sonnengott zu erkennen gegeben hat, steht ganz lapidar im Libretto: „Hier spannt Apollo den Bogen und erschießt das Ungeheuer.“¹¹ Dann läßt er lässig seine Waffe sinken und beginnt zu singen, als wäre nichts geschehen; auch hier vollzieht sich das Geschehen ohne Musik.

Marco da Gagliano mag dieses Manko gespürt haben, als er sich 1608 für einen Auftrag aus Mantua dieses alten Textbuches annahm. Denn in der späteren Version, die Rinuccini für ihn erarbeitete, findet sich anstelle der Szenenanweisung für Apollo ein ganzer Chor, der das Geschehen auf der Bühne kommentiert und damit vor allem den zeitlichen Raum schafft, damit sich das Geschehen überhaupt vollziehen kann. Marco da Gagliano hat sich über diese Szene ausführliche Gedanken gemacht. Im Vorwort des Partiturdrukkes schreibt er:

„Dopo l'ultima risposta dell'*Eco*, apparisca il Fitone dall'una delle strade della scena; e nell'istesso tempo, o poco dopo, mostrisi dall'altra parte *Apollo* con arco in mano, ma grande. Il coro alla vista del serpente, mostrando spavento, canti quasi gridando *Ohimè che veggio*, e in quel medesimo punto ritirinsi i pastori, e le ninfe per diverse strade, imitando fuga e timore, senza però volgere interamente le spalle al teatro, o nascondersi del tutto, e resti *Apollo* cantando *O Divo, o Nume eterno*, e co'l volto, e co' gesti cerchino d'esprimere l'affetto del pregare. Intanto *Apollo* muovasi con passi leggiadri e fieri verso il Fitone vibrando l'arco e recandosi le saette in mano, accordando ogni passo, ogni gesto al canto del coro, avvertisca di scoccare l'arco in quel tempo appunto che subito vi caschino su le parole *O benedetto stral*. Così scoccando il secondo avvertisca medesimamente che sia in tal tempo che'l coro seguiti, *O glorioso arciero*. Il terzo strale potrà tirare mentre si canta *Vola vola pungente*, al qual colpo mostrando il serpente d'esser gravemente ferito, si fugga per una delle strade. *Apollo* lo sèguiti, e'l coro affacciandosi alla veduta di quella via e cantando *Spezza l'orrido tergo*, mostri di vederlo morire. Fornito il canto ritorni sul palco al suo luogo an mezza luna.“¹²

¹¹ „Qui Apollo mette mano a l'arco e saetta il Fitone.“ Der Text ist abgedruckt bei Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma* II, Milano 1904 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1969) 79.

¹² A. a. O. 70f.

Auch in dieser Version, obwohl genial gelöst, eignet sich der Kampf mit dem Drachen bestenfalls als Pantomime; Apollo selbst erhält keine Gelegenheit zu singen. Marco da Gagliano schlägt sogar vor, Apollo in dieser Szene mit einem Tänzer zu doubeln, damit der Kampf auch hübsch anzusehen sei; der Sänger solle dann erst nach getaner Tat aus der Gasse treten und frisch und unverbraucht sein „Pur giace estinto al fine“ singen. Dafne, die Titelfigur, tritt bei Rinuccini überhaupt nur in einer Szene auf. Ihre Rolle ist kleiner als die Amors oder die der Venus, kleiner sogar als die der namenlosen Hirten. Eigentlich tritt sie nur auf, um zu sagen, daß sie gleich wieder abtreten wird, weil sie auf die Jagd gehen will. Mit Apollo läßt sie sich nur auf den kürzestmöglichen Dialog ein, der diesen Namen fast nicht verdient; sie macht sich sofort aus dem Staube, als Apollo ihr anbietet, gemeinsam mit ihr durch die Wälder zu streifen. Der zweite Zielpunkt, der zweite Höhepunkt der Geschichte – die Metamorphose – wird lediglich in einen Botenbericht gekleidet, aus zwei Gründen: Zum einen ließe sich die Verwandlung Dafnes in einen Lorbeerbaum nur schwer auf der Bühne darstellen, zum anderen fühlte Rinuccini sich noch an die klassische Dramaturgie gebunden, nach der die Katastrophen hinter der Bühne zu passieren hatten. Vielleicht liegt hierin eine Erklärung, warum der Orpheus-Stoff dem Dafne-Stoff den Rang abgelaufen hat: Die Kernepisoden der Dafne-Geschichte sind im Kern unmusikalisch, im Orpheus-Stoff dagegen entstehen die Kernepisoden aus der Musik. Es verwundert nicht, daß auch in der einzigen weiteren italienischen Verarbeitung des Apollo-e-Dafne-Stoffes nach Rinuccini und vor Händel, in Cavallis früherer Oper *Gli amori di Apollo e di Dafne* weder der Kampf mit dem Drachen noch die Flucht Dafnes dargestellt sind. Martin Opitz' Bearbeitung von Rinuccinis Libretto für Heinrich Schütz verlegt die Metamorphose auf die Bühne, und man wüßte gern, welche Musik dazu erklang.

*

Händels Kantate setzt direkt nach der Befreiung Arkadiens von der Schlange ein, und dies in der denkbar untheatralischsten Weise: Mit einem Secco-Rezitativ Apollos. Es wäre vorstellbar gewesen, daß Händel den Kampf mit der Schlange in eine programmatische Ouvertüre gekleidet hätte – nach dem Vorbild der Kantate *Arresta il passo*¹³ von 1708, in der die Ouvertüre tatsächlich einen Vorgang schildert: Aminta läuft hinter Fillide her, und die Ouvertüre bricht in dem Moment abrupt ab, da Aminta Fillide zuruft, sie möge doch stehenbleiben. Gerade der Vergleich mit *Aminta e Fillide* zeigt aber auch, daß Händel mit *Apollo e Dafne* völlig andere dramaturgische Ideen zu verwirklichen suchte. Nach dem Coup de théâtre, mit dem *Aminta e Fillide* beginnt, entwickelt sich diese Kantate gänzlich den Erwartungen entsprechend: Aminta und Fillide singen im Wechsel je fünf Arien mit den entsprechenden Rezitativen dazwischen; den Schluß bildet ein Duett. Alle elf Nummern sind Da-capo-Kompositionen. Der Auftritt der beiden Sänger ist

¹³ Händel GA Bd. 52 A. Auf die Ähnlichkeit der Melodie von Amintas Arie „Forse che un giorno il dio d'amore“ und Dafnes „Come in ciel benigna stella“, beide in g-moll, ist bisher nicht hingewiesen worden.

musikalisch inszeniert; von diesem Moment an aber stehen sich die beiden Sänger gegenüber und veranstalten ein Konzert. Mit der Ouvertüre, die in ein *Accompagnato-Rezitativ* abbricht, ist das theatralische Pulver dieser Kantate verschossen.

Anders *Apollo e Dafne*: Hier baut Händel die Spannung langsam auf, führt den Zuschauer immer dichter an den Konflikt heran, zieht ihn nach und nach in das Geschehen hinein. Der Kampf mit dem Drachen ist nicht sein Thema; ihm geht es von vornherein um Flucht und Metamorphose. So verworren die Entstehungsgeschichte dieses Werkes ist, so schlüssig präsentiert sich das Endergebnis: Drei immer kürzer werdende Teile, die dem klassischen Schema Exposition, Zuspitzung, Katastrophe folgen. In dem ersten Teil geht es Händel um musikalische Personencharakteristik. Jeder der beiden Protagonisten erhält nacheinander zwei Arien, in denen er seine Persönlichkeit vorführen darf, Apollo zwei kriegerische Stücke, Dafne ein lyrisch-pastorales und ein harsch abweisendes. Es gelingt Händel dabei, mit denselben Instrumenten gänzlich verschiedene Stimmungen zu zeichnen. Die Oboen erklingen einmal als Ersatztrompeten in der Apollo-Arie „*Spezza l'arco e getta l'armi*“, und gleich darauf als pastorale Chiffre in Dafnes Auftrittsarie „*Felicissima quest' alma*“ mit Pizzicato-Begleitung der Violinen. Diese beiden Arien verursachen gleichsam einen musikalischen Szenenwechsel, denn es ist zudem die einzige Stelle dieses Werkes, an der zwei Arien ohne verbindendes Rezitativ direkt aufeinanderfolgen – eine große Ausnahme in der Kantatenkomposition überhaupt. Mit einem erregten Duett schließt dieser erste, expositionsartige Teil. Alle vier Arien sowie auch das Duett sind den Regeln entsprechend als *Da-capo*-Kompositionen gebaut.

Nach dieser Phase der Selbstdarstellung, bei der die Protagonisten eher nebeneinander stehen als daß sie sich zueinander wenden, beginnt der Konflikt sich in einem zweiten Teil zu verdichten. Apollo versucht Dafne zu erweichen, Dafne weist ihn zurück – mit gleicher Münze: Es sind zwei Arien, deren Texte gleichgebaut sind, deren Musik aber kontrastiert:

Apollo

Come rosa in su la spina
presto viene e presto va,
tal con fuga repentina
passa il fior della beltà.

Dafne

Come in ciel benigna stella
di Nettun placa il furor,
tal in alma onesta e bella
la ragion frena l'amor.

Händels Vertonung dieser beiden Arien wiederholt noch einmal die Charakterzeichnung der Exposition: Apollo gibt sich eher virtuos und energisch, Dafne dagegen pastoral. In dem nun folgenden Stück „*Deh lascia addolcire*“ spitzt sich der Konflikt auch musikalisch zu und gipfelt schließlich in einem dritten Teil in Dafnes Flucht und Metamorphose. Danach bleibt Apollo im Angesicht des Lorbeerbaumes nur ebenso hilflos wie kunstvolles Schluchzen – ein frühes Beispiel für Händels Vermögen, selbst regulärste Kompositionen für tiefste Gemütsbewegungen nutzbar zu machen. Apollos letzte Arie besteht fast ausschließlich aus Zweitaktperioden, deren Schluchzerpausen jeweils auf der ersten Zählzeit jeden zusammenhängenden Satz zunichte machen. Händel nimmt dieses Schluchzen gar so ernst,

daß er zu Beginn des B-Teils nicht nur die grammatische Periode „Sovra il crin ti — porterò“ (T. 73/74), sondern sogar die Synhärese des Verses „Se non posso averti in seno“ zu „Se non posso — averti in seno“ (T. 67/68) auseinanderreißt, um wenigstens einen Achtel-Schluchzer unterbringen zu können. Nach der Aufregung um die Metamorphose stellt diese Arie gleichsam die musikalische Ordnung wieder her, ohne daß Ausdruck und Spannung darunter zu leiden hätten.

Doch soll es in dieser Untersuchung bei der Frage nach den Möglichkeiten dramatischer Musik weniger um die Arien als um die Ensembles gehen — in diesem Falle um die Duette, deren sich in *Apollo e Dafne* drei finden. Zwar spricht das Inhaltsverzeichnis der Kantate nur von zwei Duetten; die Arie des Apollo „Mie piante correte“ soll aber in diesem Zusammenhang gleichermaßen zu den Duetten gerechnet werden, wenn auch nicht als Duett zwischen zwei Sängern, sondern zwischen einem Sänger und einer Läuferin, die sich musikalisch in dem Concertino aus Solo-Violine und Fagott äußert. Diese Duette scheinen geeignet, die Unterschiede musikalischer Dramatik am Beispiel aufzuzeigen — nicht als drei verschiedene Stadien der Intensität, sondern als drei unterschiedliche Arten des Verhältnisses von innerer und äußerer Dramatik, von Szene und Gefühl, von Gebärde und Ablauf. Sie seien hier als Modelle für eine emotionale Dramatik, für eine gestische Dramatik und für eine szenische Dramatik beschrieben.

*

„Dramatik“ gehört zu den Begriffen, die im Laufe der Jahrhunderte so viele Bedeutungswandel durchgemacht haben, daß sie heutzutage in vielerlei Zusammenhängen verwendet werden und dabei immer der Gefahr mangelnder Schärfe ausgesetzt sind. Wenn Winton Dean sein Buch *Handel's dramatic oratorios* nennt, so meint er damit Oratorien mit Handlung; ist dagegen von einer dramatischen Zuspitzung der Ereignisse die Rede, so bedeutet das Spannung, Konfliktreichtum, Aufeinanderprallen von Gegensätzen. Dramatische Situationen können in der epischen Dichtung wie in der erzählenden Prosa vorkommen, und ein Drama kann völlig undramatisch sein.¹⁴ Auf die Musik übertragen, wird die Definition „dramatisch“ noch diffiziler und auch konfuser; so werden selbst in der Instrumentalmusik dialogische Strukturen etwa im Klavierkonzert als „dramatisch“ im Sinne eines Handlungsablaufes, eines Aufeinandertreffens zweier Personen gedeutet¹⁵, gleichermaßen aber auch wilde Tremoli oder rasche punktierte Noten als „dramatisch“ im Sinne einer Spannungssteigerung. In Händels *Messias* etwa ließen sich diese beiden Pole musikalischer „Dramatik“ an zwei gänzlich verschiedenen Kompositionen zeigen. Der Chor aus dem 2. Teil „Surely he hath born our griefs“ wird vermutlich in neun von zehn Kommentaren als „dramatisch“ beschrieben werden — was er der spannungs-

¹⁴ Zum Problem der Begriffsbestimmung siehe besonders Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971.

¹⁵ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, München 1983, sieht im klassischen Stil ganz allgemein einen dramatischen Stil, sei es in der Auseinandersetzung zwischen 1. und 2. Thema im Sonatensatz, sei es im „Auftritt“ des Solisten im Klavierkonzert.

geladenen Harmonik mit ihren vielen Vorhaltdissonanzen ebenso verdankt wie den peitschenden punktierten Sechzehntelrhythmen. Als dramatisch kann aber auch das Erscheinen der Menge der himmlischen Heerscharen bezeichnet werden – ein Meisterstück deskriptiver, szenischer Musik, in der das Geschehen in den Orchesterersatz hineingenommen ist; denn was könnte die Sechzehntelbegleitung des *Accompagnato-Rezitatifs* „And suddenly there was with the angels“ anderes bedeuten als das Flattern der Engelsflügel oder zumindest die entstehende Unruhe am Firmament? Die Himmelstrompeten, die die Worte „Glory to god“ begleiten, klingen von ferne – „da lontano e un poco piano“ schreibt Händel vor –, und nachdem die Engel ihren Friedensgruß entboten haben, verschwinden sie wieder in der Ferne des Himmels zu den Klängen eines immer dünner werdenden Satzes.¹⁶ Die beiden Chöre haben in ihrer musikalischen Substanz, in ihrem kompositorischen Zugang nichts gemeinsam als die Tatsache, daß sie aus demselben Werk stammen. Mit einer Gattungszuordnung dieses Werkes könnte man der Frage nach der Art der Musik nur unzureichend gerecht werden.

Das Problem, wie sich Handlung und Musik in der Oper zu einem schlüssigen Ganzen verbinden sollte, hat Komponisten und Textdichter von Anbeginn der Gattung an beschäftigt. Um die Zeit, da Händel sich in Italien gleichsam den letzten Schliff holte, schlugen die Wellen um diese Frage einmal wieder besonders hoch – gerade in den Kreisen, mit denen Händel in Kontakt kam. Die Kritik besonders der Literaten richtete sich gegen das dramaturgische Tohuwabohu in den Opern der vergangenen Jahrzehnte, gegen das unaristotelische Durcheinander der Handlungsstränge, gegen die banale Sprache der Arien. Und auch die Musiker begannen sich Gedanken über ihren Anteil an dem Gesamtgebilde Oper zu machen – auf ihre Weise und, wie so oft in Italien, theorielos. Das Ergebnis dieser beidseitigen Bemühungen war eine neue dramaturgische Ordnung des musikalischen Theaters, eine sehr strikte Ordnung, bei der jede der beteiligten Künste ein Eigenleben zu führen begann: Die Ansprüche der Literaten durften sich zunehmend in den Rezitativen ausleben, wo die Musiker wenig zu sagen hatten; die ihrerseits durften sich, unter Verzicht auf eine direkte Einbindung in die Handlung, in den Arien verwirklichen. Die Oper entwickelte sich, namentlich unter den Händen Alessandro Scarlattis – grob und vereinfachend gesprochen –, von einem Schaustück mit Musik zu einem Gesangskonzert mit Handlung. Die Gefahr, die in dieser Trennung der beiden beteiligten Künste lauerte, offenbarte sich erst im Laufe der Entwicklung in vollem Maße: Indem der musikalische Bereich zunehmend auf einen Bezug zur Handlung verzichtete, zogen sich die Arien auf den Bereich einer inneren Dramatik, einer Darstellung von Gefühlen zurück. Und in demselben Maße, in dem die Arien formal immer stärker kanonisiert wurden, nahm die Möglichkeit zu einem spontanen Eingehen der Musik auf die emotionale und die szenische Situation ab. Das betraf nicht nur das äußere Gerüst der *Da-capo*-Anlage, sondern ebenso die innere Struktur der Periodenbildung: Je regelmäßiger die Verse gebaut waren, umso regelmäßiger konnte – oder mußte – die Vertonung verlaufen. Der Gewinn gerade der Jahr-

¹⁶ Vgl. Dean, 324.

zehnte um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert bestand in einer musikalisch praktikablen formalen Organisation der Arie, die ihr eine Berechtigung im dramatischen Ablauf und gleichzeitig eine musikalische Eigenständigkeit gab. Auch die Trennung von Handlung und Musik, wie sie sich im *Dramma per musica* des 18. Jahrhunderts vollzog, ist letztlich eine mögliche Antwort auf das alte Dilemma der Oper, daß die Idee der singenden Kommunikation in sich „inverosimile“, unwahrscheinlich ist. In dieser neuen Art der Oper verabschiedete sich die handelnde Person für den Moment der Arie aus der Handlung, trat an die Rampe und gab ihren Kommentar ab – als Sänger eher denn als Rolle.

Händel, der diese Periode der Formalisierung der Oper im Zentrum des Geschehens miterlebte, hat sich mit dieser Trennung von Handlung und Musik niemals abfinden können. Im Gegenteil – sein künstlerisches Schaffen über Jahrzehnte hinweg zielte auf eine immer engere Bindung der Musik zur Handlung, ohne daß er dies als künstlerisches Programm formuliert hätte. Selbst in seinen Opern, die geographisch, historisch und stilistisch am Rande des metastasianischen Aufbruchs stehen, machte er sich an den formalen Modellen, denen auch er sich nicht entziehen konnte, auf seine Weise zu schaffen – etwa indem er, wie in der Arie „*Notte cara*“ in *Floridante*, den B-Teil einer *Da-capo*-Arie zu einem *Accompagnato*-Rezitativ umformte oder Wahnsinnsszenen wie die *Orlandos* als Rechtfertigung dafür nutzte, den Formenkanon der Oper zu untergraben. In dem Bereich, der ein wenig irreführend als „das Händelsche Oratorium“ bezeichnet wird, der aber in Wirklichkeit aus einer ganzen Reihe unterschiedlichster Experimente besteht, ließ Händel sich, weniger belastet durch die Erwartungshaltung des Publikums als bei der Oper, auf solche Probleme immer engagierter ein, später auch mit immer weniger Rücksicht auf die Publikumserwartungen, die sich inzwischen aufgrund seiner eigenen Schöpfungen herausgebildet hatten. Und auch im Oratorium zeigt sich gerade an den Ensembles immer wieder, wie stark Händel sich von den Konflikten inspirieren ließ, die aus dem Aufeinanderprallen unterschiedlicher Persönlichkeiten, unterschiedlicher Interessen erwachsen.

Das Terzett zwischen den beiden Frauen und Salomo in dem Oratorium *Solomon* von 1748 ist ein spätes Beispiel für Händels Vorgehen, die musikalische Form nach dem Konflikt zu gestalten und nicht umgekehrt.¹⁷ Es geht der Urteilsszene voraus: Die erste Frau, die Mutter des Kindes, bittet in einer musikalischen Form um ihr Kind, die wie eine reguläre *Da-capo*-Arie beginnt, zögernd im Rhythmus, aber doch mit einem regelmäßigen Periodenbau. Bevor sich dieses Gebilde jedoch zu einer regulären Arie auswachsen kann, fällt die zweite Frau der ersten ins Wort und bezichtigt sie der Lüge – in einer gänzlich anderen, wesentlich heftigeren Achtel-Deklamation. Salomo hält sich aus diesem Streit der Frauen salomonisch heraus und stellt, ebenfalls mit einer eigenen, weder der ersten noch der zweiten Frau ähnelnden Deklamation, aus der Distanz Betrachtungen über die Gerechtigkeit im Allgemeinen an. Dieses Terzett ist ein Musterbeispiel dessen, was hier gestische Dramatik genannt werden soll. Es ist gleichsam in Musik umgesetzte Körpersprache;

¹⁷ A. a. O., 520ff.

eine Musik, deren formaler Aufbau aus der Bühnenhandlung, aus dem dargestellten Konflikt entsteht, eine Musik, die unterschiedliche Charaktere, aber auch unterschiedliche Verhaltensweisen ans Licht bringt; eine Musik auch, die die Inszenierung bereits in sich trägt.

*

Dieses Terzett, von dem Winton Dean sagt, daß sich schwerlich ein ähnliches Beispiel in der Musikkultur finden wird¹⁸, hat seine Wurzeln in dem zweiten Duett in *Apollo e Dafne*, in dem die Protagonisten zwar niemals gemeinsam singen, der Konflikt sich aber in gleicher Weise in einer kontrastierenden Deklamationsart äußert. Daß Apollo und Dafne nicht gemeinsam singen, ist vielleicht nicht einmal das Besondere dieses Duetts; schon bei Scarlatti lassen sich solche Ensembles, die keine sind, finden.¹⁹ Außergewöhnlich ist dagegen, daß die beiden handelnden Personen zwar zueinander gewendet sind, daß ihnen die Musik aber jede Möglichkeit zum Kontakt nimmt, mehr noch – daß die Musik sie im Verlauf des Duetts immer weiter voneinander entfernt. Der Unterschied im melodisch-rhythmischen Gestus ist deutlich: Apollo fleht im Rhythmus der Sarabande, an den auch seine Schlußklage nach der Metamorphose wieder erinnern wird. Dafne dagegen antwortet mit einem fast hämmernden, aufstampfenden Achtel-Sechzehntel-Rhythmus, zu dem der Baß dieselben gehenden Achtel spielt, die zum ersten Mal bei ihrer abweisenden Arie „Ardi, adori e spero invano“ erklingen waren. Jede Person bleibt für sich im Zusammenhang ihrer eigenen, individuellen rhythmischen Charakterisierung konsequent; zwischen ihnen aber ist keine Verständigung möglich. Zum ersten und einzigen Mal erklingt bei Apollos Flehen hier auch die Flöte – und schweigt, wenn Dafne den Mund aufmacht. Insbesondere der Tonartenplan läßt keinen Zweifel an der Vergeblichkeit von Apollos Flehen: Apollo beginnt in deutlich fixiertem E-moll, kadenziiert dann in die Paralleltonart G-dur (T. 9) und endet auf der Dominanttonart H-dur (T. 15), gleichsam als Angebot an Dafne, die sich jedoch nicht darauf einläßt. Sie beginnt überraschend in G-dur und bleibt auch darin; keine der von Apollo angebotenen Tonarten kann ihre Überzeugung ins Wanken bringen. (Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, daß Apollo das G-dur nicht etwa bei seinen Sehnsüchten streift, sondern als er von Dafnes „aspro rigor“ spricht. Es ist also keine gemeinsame, sondern eher eine trennende Tonart.) Nach Dafnes Abfuhr gebietet Apollo dem Orchester mit einem Ton Schweigen, der sich zunächst scheinbar in das G-dur einfügt – mit einem h (T. 25); doch gleich im zweiten Takt wird deutlich, daß Apollo auf diese Weise nur den Einstieg in eine zweite, dringlichere Phase des Flehens gesucht hat. Denn er kadenziiert diesmal gleich zu Beginn nach h-moll und bleibt in dieser Tonart; er hört auch nicht auf der Domi-

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ In *Eraclea* (1700) findet sich eine Aria à 7, in der sieben Personen auf der Basis eines gleichförmigen Achtel-Basses mit einer rhythmisch immer gleichen, an verschiedenen Stellen eingeworfenen Violin-Begleitfloskel dialogisieren, ohne jemals zusammensingen. Siehe Alessandro Scarlatti, *Eraclea*, hrsg. Donald Jay Grout = Harvard Publications in Music 6, Cambridge 1974, 43.

nante auf, sondern stellt Dafne mittels einer deutlichen Kadenz vor vollendete Tatsachen. Und beim zweiten Mal wird die Distanz, der Bruch größer, denn Dafne beharrt auf ihrem G-dur, das nun nicht wie beim ersten Mal wenigstens noch einen losen Bezug zu Apollos Tonarten hat, sondern in einem mediantischen Verhältnis mehr oder weniger beziehungslos daneben steht. Erst bei ihrem zweiten Textdurchgang kehrt Dafne von G-dur in die Ausgangstonart e-moll zurück (T. 51), damit das Gesamtgebilde tonartlich ordnungsgemäß schließen kann und Apollo noch einmal in seiner eigenen Sprache erfährt, daß nichts zu machen ist. Diese Art gestischer Dramatik, in der sich zwei Individuen gegenüberstehen, ohne daß die Musik sie zu einem gemeinsamen Ganzen zusammenfügt, steht dem gesprochenen Drama, der Bühnenhandlung am nächsten; sie ist ein Versuch, auf der Basis der verfügbaren musikalischen Formen die Idee der rezitativischen Deklamation aus den Kinderjahren der Oper wiederherzustellen – in einer Zeit, da das Rezitativ selbst zu einem bloßen Transportmittel für den Text zu verkommen, im wörtlichen Sinne zu vertrocknen drohte. Es ist, wie damals, die musikalische Überhöhung des gesprochenen Dialogs, die Verdeutlichung der Situation mit den Mitteln der Musik, die Musikalisierung eines Handlungsknotens, nicht aber das Herauslösen einer musikalischen Reflexion über das Geschehen.

Das Spezifikum solcher gestischen Dramatik wird besonders deutlich im Vergleich dieses Duetts mit dem ersten Duett zwischen Apollo und Dafne. Die Situation ist annähernd die gleiche. Nach den Worten „Io mi struggo d’amor“ (Apollo) und „Io d’ira avvampo“ (Dafne), die ebenso vor „Deh lascia addolcire“ stehen könnten, folgt hier eine Komposition, die als Modell für die emotionale Dramatik stehen soll. „Una guerra ho dentro il seno“ gibt die Aufregung wieder, die Wut der beiden, die innere Spannung; aber sie zeichnet weder Persönlichkeiten noch Verhaltensweisen. Es ist, als ob Apollo und Dafne sich an den Händen faßten, gemeinsam an die Rampe gingen und das Publikum über ihren inneren Menschen in Kenntnis setzten. Obwohl die beiden Arten der Wut doch so unterschiedlich sind, kommt musikalisch dasselbe heraus – eine Art Grundaffekt der Erregung, die sich in einem Giga-artigen Rhythmus Luft macht; von einem Konflikt zwischen zwei streitenden Personen kündigt der Satz nicht. Ebenso wie die gestische Dramatik des Duetts „Deh lascia addolcire“ die Inszenierung bereits in sich trägt, entzieht sich diese Art der emotionalen Dramatik einer Inszenierung: Ein Streit, in dem die beiden Streitenden einträchtig in Terzen bzw. in Dezimen singen, ist szenisch nur mit Mühe zu realisieren. Und doch läßt sich auch diesem Duett die Dramatik nicht absprechen – sie vollzieht sich nur in einem anderen Rahmen. „Una guerra ho dentro il seno“ wahrt die Regeln der Duett-Komposition: Als Großform ist es eine Da-capo-Anlage; die Stimmen antworten mit demselben melodischen Material auf unterschiedlichen Tonstufen oder werfen sich die Bälle gegenseitig zu – etwa in dem orgelpunktartigen „no“ zu den Dreiachtelfiguren der anderen Stimme (T. 18 bis 21). Der B-Teil verharret in derselben Stimmung; und obwohl man zu Beginn dieses B-Teils vermuten könnte, daß jetzt so etwas wie eine Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Positionen eingeleitet würde, bleibt doch alles wie im A-Teil. Zwar beginnt Apollo – männlichforsch – mit „Ardo, gelo“, und Dafne

antwortet ihm – weiblich verschüchtert – mit „temo, peno“ (T. 25–27), doch schon bald wird der Zuhörer eines Besseren belehrt. Denn in Apollos Orgelpunkt auf g singt Dafne ein völlig falsches a' mit der oberen Wechselnote dazwischen (T. 30/31). Die Wut, obgleich aus so unterschiedlichen Voraussetzungen geboren, äußert sich musikalisch auf dieselbe Weise. Der Musik geht es nicht um die Voraussetzungen, sondern um die Wut als solche. Das Duett steht, ungeachtet aller heutigen Schwierigkeiten, es zu inszenieren, der zeitgenössischen Oper am nächsten, weil es den Handlungsfluß für eine Reflexion über die Stimmung unterbricht, in der sich die Protagonisten befinden. Es ist bezeichnend, daß gerade dieses Duett den ersten, expositionsartigen Teil beschließt, in dem Apollo und Dafne sich mehr oder weniger beziehungslos selbst darstellen; zum Abschluß tun sie dies noch einmal gemeinsam.

Daß eine gestische Dramatik wie in dem Duett „Deh lascia addolcire“ in der Oper der Zeit äußerst selten zu finden ist, hat Gründe, die im musikalischen Geschmack, nicht aber in der Verwendbarkeit dieser Idee für die Bühne liegen. Ob es die „Regellosigkeit“ solcher Gebilde wie „Deh lascia addolcire“ war, die sie für das *Dramma per musica* ungeeignet erscheinen ließen, oder ob sich das Interesse der Komponistengeneration um Händel stärker auf die Arien und darin auf eben die emotionale Dramatik richtete, aus der Händel immer wieder ausbrach, wird sich schwer belegen lassen. Vielleicht war es auch die Nähe solcher „unordentlichen“ Formen zu den komischen Szenen der Oper, zum Intermezzo, die sie für das *Dramma per musica* unzumutbar – weil unstandesgemäß – machten. Es ist bezeichnend, daß sich diese Art gestischer Dramatik nur wenig später hauptsächlich in den Intermezzi, dann in den komischen Opern wiederfindet²⁰ und im Verlauf des Jahrhunderts sogar zum Hauptspezifikum komischer Musiksprache werden sollte. Vielleicht bestand die Opernreform der Arcadia-Kreise gerade darin, gegenüber der Überfülle an Handlung in der Seicento-Oper alles vordergründig Handlungsgebundene zugunsten einer kunstvollen, künstlichen Musiksprache aus der Oper zu verbannen. Auch Händel kehrte in umfangreichem Maße erst wieder in seinen Oratorien zu dieser Art der gestischen Dramatik in den Ensembles zurück.

Die Art der Dramatik, wie sie sich in dem dritten Duett manifestiert, ist in der Oper der Zeit dagegen unmöglich. Steht die Vertonungsart von „Una guerra ho dentro il seno“ außerhalb der Szene, schlüpft die Musik von „Deh lascia addolcire“ gleichsam in die Protagonisten hinein, so ersetzt die Musik des letzten Duetts die Szene, macht sie überflüssig bzw. unmöglich, weil sie selbst das Geschehen ist. Das Duett „Mie piante correte“ beginnt mit einem Instrumentalsatz, in dem Violine und Fagott als Concertino einem Concerto grosso aus Violinen und Oboen gegenüberstehen. Es ist ein sehr virtuoses Concertino aus vornehmlich Sechzehntelfiguren in der Violine und laufenden Achteln im Fagott – jene Achtel, die wir schon als Dafnes Beitrag zu dem voraufgegangenen Duett und aus ihrer Arie „Ardi, adori e

²⁰ Vgl. Thrasybulos Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, *Mozart-Jb* 1950, 78–80; Wolfgang Osthoff, „Die Opera buffa“, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Bern und München 1973, 708ff.

speri invano“ kennen. Was Apollo in diesen Instrumentalsatz hineinsingt, läßt sich kaum als Arie im Sinne einer melodisch geschlossenen Form bezeichnen. Es ist eher eine musikalisch eingebundene Deklamation, gerade so viel, wie man beim Laufen herausbringen kann; auch hier ein gleichförmiger Rhythmus, der fast ausschließlich auf einer Floskel – bestehend aus Viertel plus zwei Achtel – beruht, Deklamation auf einem Ton oder primitive Sequenzbildungen. Lediglich an einer Stelle verläßt Apollo diese eingefahrene Schiene, in der er den Text „Mie piante correte, mie braccia stringete l'ingrata beltà“ immer von vorn bis hinten deklamiert, und stößt ein merkwürdig atemloses, abgehacktes „correte – stringete – l'ingrata“ aus (T. 30/31), das sich nur mit Mühe zu einem vollständigen Satz fügt. Wie in „Deh lascia addolcire“ spielt Händel auch hier mit der musikalischen Form. Zunächst einmal fällt auf, daß 41 Orchestertakten nur 27 gesungene Takte gegenüberstehen, zu denen der Orchestersatz ungerührt fortfährt. Apollos Gesang wirkt wie verzweifelte Zwischenrufe, die buchstäblich den Lauf der Dinge nicht aufhalten können. Die Periodik dieser Komposition ist zudem von betrüblicher Unordnung: Nach dem 17-taktigen Anfangsritornell singt Apollo zunächst ordentliche 4 Takte, denen ein gleichermaßen ordentliches Viertaktritorneil folgt. Dann aber ist es mit der satztechnischen Ordnung vorbei: 9 Takte Apollo, 3 Takte Zwischenspiel, 7 Takte Apollo und dann wieder 17 Takte Ritornell. Damit wäre der A-Teil geschlossen, man befindet sich wieder in B-dur wie zu Beginn, und was nun zu hören ist, steht zumindest am Anfang in g-moll. Doch kaum hat der Hörer durchschaut, daß er sich jetzt im B-Teil einer Da-capo-Form befindet, naht die Katastrophe und zerstört nicht nur Apollos Liebeshoffen, sondern auch den musikalischen Satz: Nach wiederum 17 Takten, kaum hat Apollo Dafne berührt, bricht der Satz bei Apollos Erstaunen „Ma qual novità“ ins Accompagnato-Rezitativ ab (T. 67/68), das 5 Takte währt und dann seinerseits ins Secco-Rezitativ übergeht (T. 74), nachdem Apollo Dafnes Namen ausgesprochen hat – Dafne ist zum Lorbeerbaum vertrocknet. In seiner sarabandenartigen Schlußklage holt Apollo das g-moll des verhinderten B-Teils nach. In diesem B-Teil und der folgenden Accompagnato-Rezitativ-Passage nahm Händel im Manuskript einige Änderungen vor²¹; er, der sonst seine Kompositionen meist im Kopf fertig hatte, bevor er sich zur Niederschrift hinsetzte, scheint mit diesem Nicht-Schluß, mit dieser Idee des Abbruchs zunächst Schwierigkeiten gehabt zu haben.

Was dieses Duett von der gestischen Dramatik des „Deh lascia addolcire“ prinzipiell unterscheidet, ist der Zeitfaktor. Es ist auf der Bühne schlechterdings nicht darstellbar – nicht, weil man die Metamorphose nicht bewerkstelligen könnte, sondern weil man nicht zwei Personen 68 Takte lang auf der Bühne herumhetzen kann. Die Musik ist in diesem Falle eine Schilderung, eine Beschreibung dessen, was passiert. Sie tastet sich gleichsam von außen an das Geschehen heran, sie bricht nicht aus dem Inneren der Personen hervor. „Mie piante correte“ ist ein Modell für den Bereich der szenischen Dramatik. Paradoxerweise ist dies aber auch der ein-

²¹ Harris 58, Anmerkung 40.

zige der drei Bereiche, der sich einer Darstellung auf der Bühne widersetzen kann, wenn die dargestellte Episode nicht, wie etwa im Engelschor aus dem *Messias*, mehr oder weniger statisch ist, sondern wie eine Filmrolle abspult. Und es ist kein Wunder, daß schon die früheren Dafne-Vertonungen gerade auf die Flucht verzichtet hatten.

*

Der Versuch, unterschiedliche Arten musikalischer Dramatik zu definieren, darf nicht in ein neues Baukastensystem münden. Es ist sicherlich nicht möglich, nun auf jedes Duett oder auch auf Arien den Stempel „emotional“, „gestisch“ oder „szenisch“ zu drücken und sie dann in den entsprechenden Ordnern abzuheften. Das ist ungeachtet der Tatsache, daß es immer wieder geschieht, ja auch bei den Begriffen Oper, Oratorium und Kantate nicht möglich. Aber vielleicht könnte diese Unterscheidung jenseits jeder normativen Absicht helfen herauszufinden, worin sich die Musik einer Kantate, einer Oper oder eines Oratoriums über die Dramaturgie hinaus unterscheiden könnte; vielleicht könnte sie einen anderen Zugang ermöglichen, der nicht in eine Gattungszuordnung und mithin in eine Systematik mündet, sondern im Gegenteil das individuelle Werk besser verstehen hilft. Ich verstehe diese Unterscheidung nicht als Systematik, sondern als Weg, von dem System der Gattungen wegzukommen.

Winton Dean meint in seinem Buch, daß Händels Oratorien eigentlich verkappte Opern seien und szenisch aufgeführt werden sollten, daß Händel, hätten die Verhältnisse es ihm gestattet, seine Oratorien szenisch aufgeführt hätte.²² Das ist sicherlich wahr, doch die Verhältnisse waren nicht so, und Händel war ein Meister der Anpassung an Gegebenheiten, die er nicht ändern konnte. In der Beobachtung, daß die Bildhaftigkeit von Händels Musiksprache mit dem Wechsel von der Oper zum Oratorium zunimmt, sollte man nicht in erster Linie einen Hinweis auf die Opernhaftigkeit der Oratorien sehen, sondern zunächst gerade das Gegenteil – die der Not gehorchende Idee nämlich, die Szene zu ersetzen, überflüssig zu machen, mit in die Musik hineinzunehmen. Daß sich das Ergebnis dann teilweise wie eine verkappte Opernreform ausnahm, ist eine Erkenntnis, die sich erst aus der weiteren Entwicklung der Oper im 18. Jahrhundert schließen läßt. Es ist kein Zufall, daß die Ansätze, die der junge Händel in seinen frühen Kantaten erarbeitet hatte, sich gerade in den Oratorien wiederfinden, ausgearbeiteter, professioneller, gewiß auch großartiger. Denn in beiden Bereichen war Händel nicht an ein striktes System gebunden, sondern konnte sich spontaner und direkter den Eigenheiten des Textes anpassen, den er zu vertonen hatte. Wann immer *Apollo e Dafne* entstanden sein mag – es ist der früheste Ausbruch Händels aus dem System der Gattungen, an das er mit Werken wie *La resurrezione* oder *Agrippina* noch gebunden gewesen war. Und mögen viele andere Kantaten der italienischen Jahre von herausragender Qualität sein – sie fügen sich dennoch in die übliche Dramaturgie der Kantate. Mit

²² Dean, 122 ff.

Apollo e Dafne aber stellte Händel sich bewusst außerhalb dieser Dramaturgie und begab sich auf die Suche nach den vielfältigen Möglichkeiten dramatischer Musik. Jenseits der Gattungen entdeckte er dabei Wege, die später, als das Musiktheater in eine Sackgasse geriet, dazu beitrugen, ein neues Verhältnis von Handlung und Musik zu definieren.