

- 4) David Kimbell, Aspekte von Händels Umarbeitungen und Revisionen eigener Werke, in: Händel-Jb. (1977), p. 51.
- 5) Wilhelm Mohr, Händel als Bearbeiter eigener Werke, in: Händel-Jb. (1967-68), p. 83.
- 6) William D. Gudger, Skizzen und Entwürfe für den Amen-chor in Händels 'Messias', in: Händel-Jb. (1980), p. 84f.
- 7) Ebenezer Prout, Urio's 'Te Deum', and Handel's Use Thereof, in: The Monthly Musical Record (1871), p. 141.
- 8) Max Seiffert, Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister, in: JbP (1907), pp. 45 und 53.
- 9) Sedley Taylor, The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers, Cambridge 1906, p. 71.
- 10) Harold S. Powers, Il Serse transformato - II, in: MQ 48 (1962), p. 88.
- 11) Franklin Zimmerman, Händels Parodie-Ouvertüre zu Susanna: eine neue Ansicht über die Entlehnungsfrage, in: Händel-Jb. (1978), p. 19.
- 12) Muffat's Courante appears in the HG supplements, V:8. The dating cited here is suggested by Bernd Baselt, Muffat and Handel: A Two-way Exchange, in: MT 120 (1979), p. 906.
- 13) Handel again drew upon the same material in the Overture to "Alexander's Feast" as well as in the Concerto, op. 6 no. 5.
- 14) Walther Siegmund-Schultze's suggestion (Zu Händels Schaffensmethode, in: Händel-Jb. 1961-62. p. 79) that Muffat's Courante must have remained latently in Handel's mind for some time before he called it up appears to be contradicted by Handel's incorporation of the most minute details of Muffat's work into his own.
- 15) A comprehensive study of this kind has also been proposed by Siegmund-Schultze, ibid., p. 92. It might best be achieved through scholarly cooperation and perhaps through the establishing of a central archive, in which examples of Handel's borrowings would be made available in an aligned format.
- 16) An abbreviated version of this study was presented at the Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Stuttgart, 19 September 1985.

Anke Bingmann:

ZUR GATTUNGSTYPOLOGIE VON OPER, ORATORIUM UND KANTATE,
DARGESTELLT AN HÄNDELS ITALIENISCHEN WERKEN

Als Georg Friedrich Händel im Herbst 1706 nach Italien aufbrach, hatte er in Hamburg u.a. mit seinen Opern "Almira", "Nero", "Florindo" und "Dafne" bereits erste Erfolge gefeiert.

"Italien: das hieß die Anwartschaft auf Weltruhm, wenn man sich unter den Franzosen, Spaniern, Portugiesen, Deutschen und Einheimischen durchsetzen konnte, die da unter den

Augen sehr verwöhnter, sehr kunstsinniger und sehr kritischer Mäzene konkurrierten. Wer in Italien auch nur gelernt und studiert hatte, als Maler, Architekt, Musiker, der galt daheim etwas und konnte auf Anstellung und Protektion rechnen. Wer in Italien anerkannt wurde, konnte als Maestro die höchsten Ansprüche machen"¹. In diesem Sinne müssen auch Händels italienische Jahre als Lehr- und Wanderjahre verstanden werden.

Die italienische Vokalmusik hatte durch Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti und - vor allem auf dem Gebiet des Oratoriums - durch Giacomo Carissimi ihre besondere Prägung erhalten. Kennzeichnend für die drei genannten Komponisten ist ihre Einschätzung der Kantate als "Vorschule" für eine der beiden großen Gattungen Oper und Oratorium: "Kantate, Serenata, Schäferspiel, Oratorium, Oper - man kann sie anscheinend nicht auseinanderhalten und unterscheiden; sie überschneiden sich und fließen ineinander, und auf den ersten Blick fällt es schwer, Kategorien aufzustellen, nach denen die Gattungen definiert werden können. Aber wir können gleich zu Anfang wenigstens die äußeren Grenzlinien feststellen. Dies sind die Solokantate mit Generalbaß und die Oper, alles übrige liegt dazwischen"².

Auch Händels in Italien entstandene Kompositionen weisen sowohl inhaltlich wie auch formal ähnliche Strukturen auf, unabhängig davon, ob es sich um Opern, Oratorien, Serenaden oder Kantaten handelt. Sie stellen fast immer "einen dramatischen Konflikt in den Vordergrund, der sich musikalisch in der Regel aus dem Kontrast von Rezitativ und Da-capo-Arie entwickelt und inhaltlich auf die Darstellung von Affekten abzielt. Diesem ästhetischen Programm genügten die genannten Ausdrucksmittel; mit Ausnahme von einigen Duetten und Terzetten in Da-capo-Form sowie kurzen konventionellen Ensembles, um die großflächiger angelegten Werke im Sinne einer befriedigenden Schlußlösung formal abzurunden, fehlt eine chorische Ausgestaltung hier völlig"³. Die stoffliche Einheitlichkeit innerhalb der verschiedenen Gattungen wird zudem noch durch die Aufführungspraxis deutlich: "Obwohl z.B. in Rom die öffentliche Aufführung von Opern durch Einspruch der geistlichen Behörden untersagt war, hatte dies auf die defacto geübte Musikpraxis kaum Einfluß. Händels dort entstandene Oratorien 'Il Trionfo del Tempo e del Disinganno' und 'La Resurrezione' sowie die Serenata 'Aci, Galatea e Polifemo' sind ihrer ganzen Struktur und ihrem Ausdrucksgehalt nach rein opernmäßig aufgebaut, und wir wissen sogar, daß 'La Resurrezione' in fast theatermäßiger Darstellung am 8. April 1708 im Palazzo Bonelli (?) aufgeführt wurde. Ähnliches gilt für die über 100 Kantaten, die Händel in Italien schrieb, und in denen in Form von kurzen Episoden eine ganze Reihe beliebter Opernstoffe behandelt wurde, so z.B. 'Armida abbandonata', 'Agiippina condotta a morire', 'Apollo e Dafne', 'La Lucrezia' oder 'Ero e Leandro'"⁴. Der Begriff Gattung⁵ läßt sich nach Wulf Arlt definieren als "eine Merkmalskonstellation, bei der es primär um den Zusammenhang zwischen musikalischer Struktur und Funktion (sowie gegebenenfalls einen bestimmten Zweck) in einem an Konventionen faßbaren Erwartungshorizont geht, der mit einer abgrenzbaren (historischen) Begrifflichkeit verbunden ist"⁶. Diese typischen und für die Gattungen Oper, Oratorium und Kantate an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert konstitutiven Merkmale gilt es zu beschreiben.

Ausgangspunkt für eine gattungstypische Untersuchung von textgebundenen Gattungen muß die grundsätzliche Bewertung von Libretto und Musik als interdependente Elemente eines Kunstwerks⁷ sein, eine Tatsache, der bisher in der Sekundärliteratur zu wenig Beachtung geschenkt worden ist. Dies führte u.a. dazu, daß einerseits Kantate und Oper als nur graduell unterschiedene, prinzipiell aber gleiche Aneinanderreihung gegensätzlicher Gefühlsbilder⁸ verstanden, andererseits jedoch Oratorium und Kantate in Opposition zur Oper gesehen werden⁹.

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien in den drei Gattungen Oper, Oratorium, Kantate sind - wie bereits angedeutet - prinzipiell gleich: instrumentalen Einleitungssinfonien folgt eine Reihung von Rezitativen und Arien. Die Rezitative sind wahlweise, je nach situativem Stellenwert, als Secco, Stromentato oder Accompagnato gestaltet; bei den Arien sind als charakteristische Merkmale neben der Affektausdeutung vor allem die Da-Capo-Form und der Deviseneinsatz der Singstimme zu nennen¹⁰. Aufgrund dieser "einheitlichen" musikalischen Gestaltung der drei Gattungen darf der gattungstypische Unterschied in der Textgestaltung, -konzeption und -vermittlung und demzufolge in der Funktion und dem Verhältnis von Rezitativ und Arie erwartet werden. Dies soll vor dem jeweiligen gattungsgeschichtlichen Hintergrund anhand von exemplarischen Analysen einer geistlichen Kantate ("Donna che in ciel"), einer weltlichen Kantate ("Tu fedel? Tu costante?"), der Oper "Agrippina" und dem Osteroratorium "La Resurrezione" untersucht werden.

Händel schrieb 72 Solokantaten mit Generalbaß- und 28 mit Orchesterbegleitung; letztgenannte entstanden zum Teil jedoch erst während seines Londoner Aufenthaltes. Kennzeichnend für die italienischen Generalbaßkantaten ist die Aufeinanderfolge von meist zwei bis drei Arien, denen ebenso viele Rezitative vorangestellt sind. Tonartenwechsel und Themenvorgabe im Baß sind häufig zu beobachten. Die musikalische Gestaltung der Arien, die nahezu ausschließlich in Da-Capo-Form komponiert wurden, ist von Tonmalerei, Situationsschilderung und Textausdeutung geprägt.

a) Geistliche Kantate "Donna che in ciel"

Die geistliche Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor, Streichorchester und Basso continuo "Donna che in ciel", eine Kantate zum Lobe Mariens, ist undatiert, wurde aber wahrscheinlich Anfang des Jahres 1708 zum Fest Mariae Lichtmeß bei Händel in Auftrag gegeben; dieses Fest fand alljährlich zur Feier der Danksagung für die Errettung Roms bei den Erdbeben im Winter 1702/03 statt¹¹. Die zweiteilige, nach Art der französischen Ouvertüre komponierte Introduktion mit langsamem ersten und fugiertem zweiten Teil arbeitete Händel später als Ouvertüre zu "Agrippina" um; auch andere Abschnitte¹² benutzte Händel in späteren Werken.

Der formale Aufbau gliedert sich in Einleitungssinfonie, drei Arien und abschließenden zweiteiligen Chor. Die Nummern sind jeweils durch Rezitative miteinander verbunden¹³. Alle drei Arien haben Da-Capo-Form.

Der Aufbau der Arientexte ist antithetisch zweiteilig; dies läßt sich nicht nur in der Gesamtaussage, sondern auch in der Wortwahl nachweisen. In der ersten Arie werden der Mensch und der Sündenfall gegen Mariens Auge und die Vertreibung des Verderbens gestellt:

Vacillò per terror
del errore
con la terra ogni mortale.

A/A'

Erschüttert ward, wie
beim ersten Sündenfalle,
mit der Erde jeder Mensch.

Sigirò un tuo
sguardo tutto amore,
che sbandì l'ira fatale.

B

Da uns traf dein so liebe-
volles Auge,
floh hinweg alles Verderben.

In den einzelnen Versen kontrastieren jeweils:

erschüttert	vs.	traf (im freundlichen Sinne)
Sündenfall	vs.	liebvolles Auge
Erde/Mensch	vs.	dein (Mariae) Vertreibung des Verderbens

In der zweiten Arie wird eine Opposition zwischen Maria (die metaphorisch umschrieben ist) und dem reuigen Menschen hergestellt:

Tu sei la bella serena stella ch'il porto addita della pietà.	A/A'	Du bist das schöne, klare Gestirne, das uns hinweist zur Lauterkeit.
E per te lieta alla sua meta, alma pentita cura vâ.		Durch dich erfreuet geht, wer bereuet, sicher und unbeschweret seine Bahn.

Die Einzelbegriffe stehen sich jedoch nicht antithetisch, sondern komplementär gegenüber:

Gestirn	vs.	Bahn
du	vs.	wer bereuet
Lauterkeit	vs.	unbeschwert

In der dritten Arie schließlich

Sorga, sorga pure dal orido Averno, nera vampa d'eterno furor.	A/A'	Auf nur, auf nur, schreck- liche Mächte der Hölle, dunkle Flammen, voll grimmiger Wut.
Un sol lampo del alma tua luce, tanto lume in un core produce, che più vede nel mezzo all'error.		Schon ein Strahl deines freundlichen Lichtes, schenkt dem Herzen sonnige Helle, daß es leuchtet von innerer Glut.

werden Hölle und (Mariens) Himmelglanz kontrastiert; die einzelnen Worte stehen sich wieder antithetisch gegenüber:

Hölle	vs.	Licht
dunkel	vs.	sonnig
etc.		

Diesen beiden jeweils gegensätzlichen Aussagen des Arientextes entsprechen musikalisch die Formteile A und B der Da-Capo-Arie. Erst die - variierte - Wiederholung des ersten Arienteles ermöglicht die Konstituierung eines einheitlichen Affektes. Affekteinheit schließt somit den Kontrast im Mittelteil ein¹⁴. Durch die Wiederholung des ersten Arienteles wird einer der beiden Teilaffekte überproportional akzentuiert und demzufolge die kontrastierend-reflektierende Zusammenfassung der jeweils vorausgehenden Rezitativ-Abschnitte, die in der Arie dargeboten wird, einseitig pointiert.

Die einzelnen Rezitativ-Abschnitte bilden, jeder für sich genommen, einen sinnvoll gefügten und sukzessiv entwickelten Gedanken, der zwar von einem Extrem ins andere führen kann und somit den thematisch-inhaltlichen bzw. gedanklichen Kontrast der nachfolgenden Arie auch bietet, jedoch nicht als schroff formulierten Gegensatz, sondern als logisch stringent gefügte Argumentation. Im Text des zweiten Rezitativs wird dies offenkundig:

Torna immobile in grembo
all'antico suo centro
il grave pondo.
S'apre L-orido nembo
e lascia a'rai del sole
aperto il varco;
con bei solori in arco
già trionfa la pace
e lo dimostra
il pianeta maggior
con cuoi spendori.
Grida dal bosco suolo:
Ecco sereno il polo
ecco il segno gradito!
il popolo pentito.
E tu dell'alto
l'opera tua rimiri
li nostri voti accogli
ed i sospiri.

An den Ort ihrer Ruhe
ist nun wieder gelangt
die Last der Erde.
Offen wird schon der Nebel
und läßt den Strahl der Sonne
hell uns durchscheinen.
Mit schönem farbigem Bogen
im Triumphe den Frieden
sie uns hier kündet.
Strahlend hell' wird die Sonne
mit ihrem Glanze.
Jubel erhebt sich draußen:
"Seht, wie heiter der Himmel,
seht, wie lieblich das Zeichen!"
so ruft das Volk in Reue.
Die du von oben
betrachtest deine Werke,
hör an unser Gelöbnis
und unser Seufzen.

das Erdbeben ist vorbei, die Erde hat sich beruhigt und das geregelte Leben nimmt wieder seinen Lauf; die Menschen bekunden ihre Reue und Dankbarkeit und loben und preisen schließlich Maria, der sie den positiven Ausgang der Naturkatastrophe zu verdanken glauben.

Der Unterschied der beiden Textarten von Rezitativ und Arie liegt also nicht in der metaphorischen Ausdrucksweise, die im Rezitativ genauso zu beobachten ist wie in der Arie, sondern in der logischen Syntax. Die affektive Konsequenz, die aus der Argumentation im Rezitativ erwächst, wird durch die Da-Capo-Form der Arien in eine Richtung betont; die Arie ist Deutung des erzählten Faktums. Anders zusammengefaßt: die im Rezitativ "erzählte Ereignisfolge" wird in der Arie reflektiert; sowohl Rezitative wie auch Arien sind zweiteilig antithetisch aufgebaut, im Rezitativ jedoch als logische Argumentation, in der Arie als schroffer, weil affektiv wirkungsvoller Gegensatz. Durch die Da-Capo-Form wird ein Teilaffekt zum dominierenden Hauptaffekt.

Dieses kleininformale Kontrastprinzip ist in der Kantate "Donna che in ciel" auch großformal innerhalb der Arien und dem abschließenden Chorsatz beibehalten. Nacheinander werden Sündenfall - Lauterkeit - Hölle - Heil und Hoffnung akzentuiert. Der Schlußchor (geführt vom Solosopran) ist zusätzlich gleichsam dramaturgisch-logisch motiviert durch die Bitte um Erhörung des (gemeinsamen) Gebetes im vorangestellten Rezitativ.

b) Weltliche Kantate "Tu fedel? Tu costante?"

Die weltliche Kantate für Solosopran, zwei Violinen und Generalbaß "Tu fedel? Tu costante?" entstand wohl etwa gleichzeitig mit der genannten geistlichen Kantate in Rom¹⁵. Der einleitenden Sonata folgen vier Arien mit vorangestellten Secco-Rezitativen, von denen jedoch nur die erste und dritte als Da-Capo-Arie gestaltet sind. Die zweite und vierte Arie haben jeweils eine zweiteilige Form, wobei der zweite Teil kompositorisch als Fortspinnung des ersten angesehen werden kann.

Die textliche Gestaltung von Rezitativ und Arie unterscheidet sich in dieser Kantate nicht; semantisch-affektiv kongruente Aussagen werden durch differenzierende syntaktische Ausprägungen kontrastiert. Das im Rezitativ ausführlich "erzählte Geschehen" wird auf zwei Kernaussagen verkürzt in der Arie wiederholend dargeboten; dies läßt sich an der vierten und letzten Kombination von Rezitativ und Arie verdeutlichen:

Rezitativ:

Ma il tuo genio incostante
non può lasciar d'amare,
e ti fa sempre amante
or di questa, or di
quella,
che sembra a gli occhi
tuoi vezzosa e bella,
che farò, dunque? che farò?
spietato, infido, traditor,
spergiuro, ingrato,
più non mi tradi rai.
Si lascerò d'amarti,
e tanto t'odierò
quanto t'amai.

Doch dein unstetes Wesen
kann nie die Liebe lassen;
es treibt dich in die Arme
bald der einen, bald der
andern,
die eben deinem Aug'
begehrtenwert scheint.
Was soll ich also nunmehr tun?
Herzloser! Treuloser! Lügner du!
Betrüger! Verräter!
du trügst mich nun nicht mehr.
Ich laß es, dich zu lieben,
und hasse dich so sehr,
wie ich dich liebte.

Arie:

Si crudel, ti l'ascierò,
novo amante troverò,
che per me sia tutta amor.

A

Lügner du, ich lasse dich;
neue Liebe finde ich,
geb' mein Herz in ihren Bann.

Se non trovo, tornerà
all antica libertà
senza amar questo mio
cor.

B

Find ich nicht, so kehrt
mein Sinn sich zur alten
Freiheit hin,
ohne Liebe leb' ich dann.

Die liebende Frau zieht aus dem unsteten Wesen des Geliebten die Konsequenz und verläßt ihn.

Die vier Stationen Rezitativ und Arie bilden eine Entwicklungsreihe, an deren Ende die Emanzipation der liebenden Frau steht:

- I Die Unbeständigkeit und Treulosigkeit des Geliebten wird allgemein festgestellt.
- II Die Treulosigkeit wird an Phyllis, Lykoris und Lydia konkretisiert.
- III Die liebende Frau macht ihre Einstellung klar: sie kann das Nicht-Geliebt-Werden akzeptieren, das Betrogen-Werden nicht.
- IV Aufgrund des unsteten Wesens des Geliebten wird konsequent auf dessen Liebe verzichtet.

Das für Kantaten typische Aufbauschema von Rezitativ und Arie, das auch in "Donna che in ciel" zu beobachten war, ist zwar in dieser Kantate beibehalten. In den Arien erfolgt jedoch nicht die Deutung des zugehörigen Rezitativtextes in eine Richtung (durch die musikalische Gestaltung als Da-Capo-Arie), sondern die Aussage des Rezitativs wird durch Präzisierung und Verkürzung auf zwei Kernaussagen in der Arie noch verstärkt. Das tradierte musikalische Gestaltungsmuster - Aneinanderreihung von Rezitativ und Arie - dominiert somit über die innere Logik des Textes.

Die italienische Oper gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts erfüllte genau die Unterhaltungsfunktionen, die im 20. Jahrhundert zunächst vom Film und später auch vom Fernsehen übernommen wurden. Der Opernbesuch bot die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen: man lauschte den Sängern und ihren Arien und lernte gleichzeitig Stoffe der Leseliteratur kennen¹⁶. Das Hauptinteresse des Publikums galt jedoch nicht den starren musikalischen Grundformen, sondern dem Inhalt. Dazu gehört einerseits die solistische Leistung beim Vortrag der (Da-Capo-)Arien, d.h. "die Kunst des Sängers, das vorher Erklungene gleichsam spontan zu verändern und zu verzieren"¹⁷, sowie andererseits der ebenfalls nach einem tradierten Handlungsschema dargebotene Stoff: ein "in der Führung der Handlung (kompliziertes) Intrigendrama mit komischen Nebenepisoden, (meist) um zwei, farblos gezeichnete, Liebespaare, deren Schicksale durch Intrigen, Mißverständnisse, Verkleidungen und Verwechslungen ineinander verschlungen und wieder entwirrt werden"¹⁸. Dabei steht die Handlung als "Spiegel des höfischen Lebens und aristokratischer Lebensauffassung im Zeitalter des Barock" der Darstellung menschlicher Gemütsbewegungen gegenüber: "Affektdarstellung heißt Zustandsschilderung, bedeutet ein Verweilen. Die Oper als Verkörperung eines dramatischen Geschehens verlangt in erster Linie ein Weitergehen, Fortschreiten, eine Bewegung, kurz gesagt: eine Handlung. Aktion und Reaktion, Handlung und gefühlsmäßige Rückwirkung des Geschehenen werden nun in der Oper gegen 1700" in der Koppelung von Rezitativ und Arie alternierend dargeboten. Die dramatis personae als "Träger bestimmter Eigenschaften" stehen von "vornherein in festgeregelten Beziehungen zueinander"; von entwicklungsfähigen Charakteren kann kaum gesprochen werden. Demzufolge überwiegt sowohl im Arientext wie auch in der Musik das Typische und Allgemeingültige, nicht das Besondere¹⁹. Diese Konzeption der Barockoper soll anhand des ersten Aktes von Händels "Agrippina" verdeutlicht werden.

Das Libretto zu dieser 1709 in Neapel komponierten Händel-Oper verfaßte Kardinal Vincenzo Grimani. Die Uraufführung fand am 26. Dezember 1709 in Venedig im Teatro San Giovanni Crisostomo statt. "Agrippina" lief siebenundzwanzig Abende - damals ein ungewöhnlicher Erfolg für eine erste Spielzeit²⁰. Wesentliche Handlungselemente sind "die Großmut des Monarchen, (der) Konflikt zwischen Liebe und Staatsräson, (der) Sieg von Ehre und Treue über die Intrige des Bösewichts"²¹, Elemente, die auch zahlreiche

andere Opern der Zeit kennzeichnen. Zwei Handlungsstränge werden dramatisch ausgestaltet: zum einen die Agrippina/Nerone-Handlung, gekennzeichnet durch das Bemühen Agrippinas, ihren Sohn aus erster Ehe zum Thronfolger zu ernennen, und andererseits die Poppea/Ottone-Handlung, eine Liebeshandlung, die durch die politischen Ereignisse und Intrigen kompliziert wird. Handlungsbestimmend sind jeweils die beiden Frauen; dies wird schon durch die Besetzung der einzelnen musikalischen Nummern und die Anzahl der Arien verdeutlicht:

1 Quartett (Akt I: Agrippina, Nerone, Pallante, Narciso)

1 Terzett (Akt I: Claudio, Poppea, Lesbo)

2 Arietten (Akt I: Claudio, Lesbo)

2 Ariosi (Akt I: Nerone; Akt II: Ottone)

stehen 37 Arien gegenüber:

			Akt I		Akt II		Akt III
Claudius	B	4 =	1	+	2	+	1
Agrippina	S	9 =	4	+	3	+	1
Nerone	S	5 =	1	+	2	+	2
Poppea	S	9 =	4	+	4	+	1
Ottone	A	6 =	1	+	3	+	2
Pallante	B	2 =	1	+	1		
Narciso	A	2 =	1	+	1		
Lesbo	B						
Giunone	A	1 =					1

Die Exposition der beiden Handlungsstränge ist am Ende des I. Aktes beendet. Die Peripetie ist in das zweite Bild des zweiten Aktes verlegt: Poppea und Ottone gestehen sich endlich ihre Liebe in der Gartenszene und durchschauen aufgrund ihrer gegenseitigen Geständnisse die Pläne Agrippinas. Der Konflikt des zweiten Handlungsstranges ist somit gelöst. Poppea nimmt nun auch auf das Geschehen des ersten Handlungsstranges Einfluß, so daß sie im zweiten Teil der Oper Agrippina in der Funktion als Hauptfigur ablöst.

Die dramaturgische Funktion der Arien als Auftritts- oder Abgangsnummern trifft auf alle Arien im ersten Akt der "Agrippina" zu, 11 Abtritts- stehen zwei Auftrittsarien (Poppeas Nr. 10 und Claudios Nr. 4) gegenüber. Der Akt beginnt mit einem Rezitativ Nerone/Agrippina, in dem durch das Verlesen eines Briefes dem Zuschauer die Vorgeschichte vermittelt wird: Claudio ist auf dem Meer umgekommen, und Agrippinas Sohn Nerone kann nun Kaiser werden. Erst das Ende dieser Szene bietet die Möglichkeit zu einer Arie: Nerone bringt seine Freude über die genannten Ereignisse zum Ausdruck. Die Titel- und Hauptfigur des ersten Teils Agrippina singt ihre erste Arie erst am Ende der sechsten Szene und somit des ersten Bildes: nachdem sie Pallante und Narciso in ihre Dienste genommen hat, reflektiert sie über ihre Versuche, das Geschehen zu steuern. Die Arien sind also affektive Konsequenz des vorangegangenen Rezitativs, handlungsmotiviert und demzufolge personen- und situationsgebunden: in der jeweiligen Situation kann nur die eine bestimmte Person eine Arie mit diesem Affekt singen.

Die Briefszene im ersten Akt wäre im 19. Jahrhundert sicherlich als große musikalische Nummer (Arie oder Duett) ausgestaltet worden; in der spätvenezianischen

Oper ist eine Arie als Opernbeginn jedoch nicht genügend motiviert, da der dargestellte Affekt in keiner Weise begründet wäre.

Dementsprechend müssen die beiden Auftrittsarien im ersten Akt der "Agrippina" im vorausgehenden Rezitativ ausdrücklich vorbereitet werden. Am Ende des zweiten Bildes gesteht Ottone Agrippina seine Liebe zu Poppea und bittet die Kaiserin gleichzeitig darum, ihm dabei zu helfen, Poppea für sich zu gewinnen. Durch das Liebesgeständnis wird der zweite Handlungsstrang in die Oper eingeführt, so daß dessen Hauptfigur Poppea ohne ein von ihr vorgetragenes Rezitativ mit einer Arie, in der sie selbst ihre Schönheit lobt, auftreten kann. Die Auftrittsarie des Claudio wird weniger ausführlich, aber umso deutlicher dadurch vorbereitet, daß Lesbo mit den Worten "Claudio è qui." (Scena XX) die Ankunft des Kaisers meldet.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Oper und Solokantate besteht folglich darin, daß es für die künstlerische Konzeption einer Kantate - abgesehen von den stimmlichen Erfordernissen - prinzipiell unwichtig ist, wer die Arien singt. Allgemeine Affekte werden konsequent aus dem Rezitativ entwickelt, "anonym" dargeboten. In der Oper wird im Gegensatz dazu die musikalische Ausdeutung von Affekten aus dem dramatischen Geschehen heraus motiviert. Die handelnden Personen dienen der Darstellung der einzelnen Affekte und sollen gewissermaßen als typisierte Verkörperungen dieser Affekte verstanden werden. Gleichzeitig wird die Handlung durch die Arien in Sinnabschnitte gegliedert. Die einzelnen Arienaffekte spiegeln den jeweiligen Gemütszustand der handelnden Personen sowie die konkrete Handlungssituation, so daß sich aus der Reihung dieser Affekte die (abstrakte, nicht an eine konkrete Ereignisfolge gebundene, aber nur über eine spezifische Ereignisfolge zu vermittelnde) Handlung ablesen bzw. rekonstruieren läßt²².

Das italienische Oratorium im 17. Jahrhundert erfuhr seine entscheidende Prägung durch Giacomo Carissimi. Seine vorwiegend lateinisch-sprachigen Oratorien sind gekennzeichnet durch eine umfangreiche Testo-Partie, die abwechselnd von verschiedenen Solostimmen getragen wird, auch zweistimmig als kanonisches Duett oder als Chor gestaltet sein kann. Die Partien des handelnd oder kommentierend als Träger einer dramatischen Idee zentral eingesetzten Chores sind vorwiegend homophon komponiert, wobei der sprachliche Akzent den Rhythmus regelt²³. Galten diese Oratorien nicht wirklich als eine Art geistliches Drama, sondern eher als eine Beschreibung eines solchen Dramas, so führte die Eliminierung der Testo-Partie einerseits sowie die dialogische Konzeption des Oratorientextes andererseits zu einer Dramatisierung der Gattung gegen Ende des Jahrhunderts. Diese "Reform" geht nicht zuletzt auf die Bestrebungen eines der führenden Librettisten der Zeit, Arcangelo Spagna, zurück, der seine Ansichten 1706 in Rom unter dem Titel "Oratorii overo melodrammi sacri" veröffentlichte. Die Oratorien, die in den aristokratischen Kreisen aufgeführt wurden, in denen Händel damals verkehrte, entsprachen im wesentlichen den Vorstellungen Spagnas; sie "waren in der Tat geistliche Opern, für kleine Gruppen von Virtuosen komponiert; die dramatische und musikalische Struktur - eine Reihe von Secco-Rezitativen und Solo-Arien - entsprang genau der der Oper (...) Sie wurden auch beinahe wie Opern aufgeführt; nicht wirklich gespielt, aber in Kostüm und mit Bühnenbildern in den Sälen der großen aristokratischen Paläste der Stadt"²⁴.

Den Kompositionsauftrag für ein Oratorium mit dem Auferstehungsthema zum Osterfest 1708 erhielt Händel vom Marchese di Ruspoli²⁵, das Libretto schrieb Carlo Sigismondo Capece. Die Uraufführung "(zwei Wochen nach Scarlattis 'Oratorio della Santissima Annunziata') fand im Palazzo Ruspoli in üppiger Aufmachung und mit großem Orchester

unter Corellis Leitung statt. Die Mitwirkung einer Primadonna in der Rolle der Maria Magdalena verstärkte noch den opernhafte Charakter der Aufführung. Ruspoli wurde vom Papst streng getadelt, weil er sich gegen das Verbot, eine offenkundige Oper zu bringen (ein Vorwurf, dessen Berechtigung im folgenden zu untersuchen ist), vergangen habe²⁶. Einige Arien dieser "durchschnittlichen Produktion im opernhafte Stil" finden sich in der "Agrippina" wieder. Mit Ausnahme des gemeinsamen Schlußgesanges am Ende der beiden Teile enthält "La Resurrezione" keine Chornummern, ein Ausdruck der "Zeitströmung", wie Paul Henry Lang es formuliert²⁷.

Das Personal des zweiteiligen Oratoriums besteht aus Luzifero (Baß), Angelo (Sopran), Maddalena (Sopran), Cleofe (Alt) und S. Giovanni (Tenor); ein Evangelist fehlt. Es gibt keinen (epischen) Erzähler, die Figuren stehen als handelnde Personen für sich. Die Dramatisierung des Stoffes scheint somit Absicht des Librettisten gewesen zu sein. Dramatisch ausgestaltet werden zwei Handlungsstränge: zum einen das Ereignis der Auferstehung, d.i. die Magdalena/Kleophas/Johannes-Handlung, zum anderen die Bedeutung der Auferstehung, d.i. die Luzifer/Engel-Handlung.

Die nicht in der Stoff-Tradition begründete Einführung der zusätzlichen Figur des Luzifers ermöglicht erst die Konstituierung eines zweiten Handlungsstranges, durch den die außergewöhnliche Bedeutung der Auferstehung hervorgekehrt wird. Beide Handlungsstränge werden im ersten Teil des Oratoriums getrennt exponiert. Der dramatische Konflikt der Magdalena/Kleophas/Johannes-Handlung entsteht zwischen der Mutlosigkeit von Maria Magdalena und Kleophas und dem Glauben an die Auferstehung seitens Johannes. Diesen Glauben bestätigt der Engel am Ende des ersten Teils mit der Verkündung der Auferstehung. Die Affekte der Arien zeigen die Entwicklung, die Magdalena und Kleophas durchlaufen - von maßloser Trauer über Hoffnung bis zur Freude über die Auferstehung.

Der dramatische Konflikt der Luzifer/Engel-Handlung besteht im Gegensatz zwischen dem himmlischen und höllischen Prinzip; die Affekte des Luzifer kontrastieren mit denen des Engels aufs schärfste. Eine Lösung des Konflikts bedeutet den Sieg der einen Seite und zieht den völligen Untergang der anderen nach sich.

Beide Handlungsstränge konvergieren in der Figur des Engels. Der Wechsel von der Luzifer/Engel-Handlung zur Maria/Kleophas/Johannes-Handlung ist zu Beginn des zweiten Teils in der Aussage des Engels zu Luzifer "A loro il Ciel commanda ch'io l'arcano riveli" präzise festgelegt. Das himmlische Prinzip triumphiert über das höllische, und das ist gleichbedeutend mit Luzifers Untergang. Sein Ende wird logisch konsequent dramatisiert dargeboten: nicht als Arie, sondern als eingeschobenes Rezitativ zwischen zwei von den Empfindungsqualitäten Hoffnung und Zuversicht geprägten Arien von Magdalena und Kleophas, die sich auf dem Weg zum Grab befinden²⁸. Die Peripetie der Handlung liegt - vom Engel kommentiert - am Ende des ersten Teils, wenn der Engel mit den Worten "Di quel Signor, che ha vinto per voi la morte e'l contumace averno, il trionfo seguite" das Ereignis der Auferstehung verkündet. Der Engel als dramatische Figur ist somit nicht handelnd oder kommentierend, sondern multifunktional handelnd und kommentierend eingesetzt²⁹.

"La Resurrezione" ist der Versuch, die nur erzählt überlieferte Auferstehungsgeschichte zu dramatisieren und beide Handlungsstränge in einer Ereignisfolge motiviert zu kombinieren. Die Handlung läßt sich aus den Arienaffekten ablesen, da in den Arien, entsprechend wie auch in denen der "Agrippina", die affektive Konsequenz aus den vorangestellten Rezitativen gezogen wird. Als kontemplative lyrische Ruhepunkte dienen die Arien der Reflexion über das in den Rezitativen vermittelte Geschehen³⁰, die jeweilige Affektdarstellung ist aufs engste mit der spezifischen Situation und Person verknüpft. Das italienische Oratorium, als das Händel seine "La Resurrezione" komponierte, ist

demzufolge nachweislich eine biblische Oper, da es sich nur in der Stoffwahl und nicht in der dramatischen oder musikalischen Ausgestaltung von der zeitgenössischen Oper unterscheidet.

Vergleicht man "La Resurrezione" mit dem vier Jahre zuvor in Hamburg 1704 entstandenen Passionsoratorium Händels (?), so zeigt sich, daß letztgenanntes im Anschluß an die deutsche und italienische Oratorien-Tradition konzipiert wurde: es enthält noch die Figur eines Testo bzw. Evangelisten, und die Arien haben nur allgemeine affektive Funktion, der Affekt ist also nicht personen- und situationsgebunden. Bei Carissimi sind jedoch schon beide Gestaltungsmuster zu beobachten: die Historien sind rein dialogisch gestaltet; in den Oratorien wird die Ereignisfolge durch einen Testo vermittelt. "La Resurrezione" stellt also in Händels Oratorien schaffen ein Übergangswerk dar, bei dem die äußere Form des Oratoriums - Zweiteiligkeit - beibehalten, aber von innen her dramatisch aufgebrochen wird. Alle nachfolgenden Oratorien Händels sind im Grunde biblische Opern, sie weisen drei Akte und keinen Testo auf³¹.

Entscheidend in den biblischen Opern ist der dramatische Eigenwert der handelnden Personen und die Funktion des Chores, der, wie in Johann Sebastian Bachs Passionen, Figur und Erzähler bzw. Kommentator zugleich ist, eine Art künstlerischer Gestaltung, die man bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen kann und die in den Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys³² deutlich zum Ausdruck kommt: während Mendelssohn sich im "Paulus" an den Passionen Bachs orientierte und einen epischen Bericht mit quasi-dramatischen Episoden vertonte, in dem der Chor als Figur "Volk" auftritt, komponierte er "Elias" im Stil von Händels großen Oratorien, bei denen der dramatische Aufbau dem einer Oper entspricht und der Chor in der Funktion einer handelnden Figur³³ eingesetzt wird.

Anmerkungen

- 1) Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Richard Friedenthal, Hamburg 1959, ii/1979 (= rowohlts Monographien, hrsg. von Kurt Kusenberg, Bd. 36), S. 30.
- 2) Paul Henry Lang, Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Stil und seine Stellung im englischen Geistes- und Kulturleben, Basel 1979, S. 48.
- 3) Bernd Baselt, Zum Parodieverfahren in Händels frühen Opern, in: Händel-Jb. 21/22 (1975/76), Leipzig 1977, S. 19.
- 4) Baselt, a.a.O., S. 19f.
- 5) Anknüpfend an Klaus W. Hempfer (Gattungstheorie. Information und Synthese, München 1973) werden Gattungen verstanden als "historisch konkrete Realisationen allgemeiner Schreibweisen" (S. 27).
- 6) Wulf Arlt, Gattung - Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens, hrsg. v. Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI), S. 18f.
Carl Dahlhaus beschreibt ganz entsprechend Gattung als "tradierte (...) Norm für einen Zusammenhang zwischen Kriterien verschiedener Dimension" (Carl Dahlhaus, Was ist eine musikalische Gattung, in: NZM 135 (1974), S. 621).

- 7) Auch der zu vertonende Text einer Kantate wird hier als Libretto bezeichnet.
- 8) Vgl. Hermann Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: Gesammelte Schriften und Vorträge von Hermann Abert, hrsg. von Friedrich Blume, Halle 1929, S. 185f.
- 9) Vgl. Franz Liszt, Gesammelte Schriften, hrsg. von Lina Ramann, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays, deutsch bearbeitet von Lina Ramann, Leipzig 1882, S. 51f.: "Obwohl das Auftreten und der Dialog von Personen dem Oratorium und der Kantate den Anschein geben mit dem Drama (und somit der Oper) verwandtschaftliche Ähnlichkeit zu besitzen, so ist letztere doch nur scheinbar, was eine nähere Betrachtung sofort schon an der Verschiedenheit ihrer Anlage erkennen läßt. Der Mangel an Kampf der Leidenschaften, an Schilderung der Charaktere, an unerwarteten Peripetien und verknüpfter Handlung tritt bei ihnen noch fühlbarer hervor als der Mangel an wirklicher Darstellung, so daß wir keinen Augenblick darüber im Zweifel sind, ob hier eine nähere Verwandtschaft mit dem Drama bestehe. Wir würden sogar eine solche bestreiten; denn wir sind im Gegentheil überzeugt, daß die Musik sich mit diesen Formen viel mehr dem antiken Epos genähert hat als dem Drama und daß sie so, wie sie sind, die wesentlichsten Züge des Epos am besten wiedergeben konnte. So wenig wie das Epos haben Kantate und Oratorium mit der Bühne eine andere Gemeinsamkeit, als die in Folge des Darstellungsstoffes entstandenen und mit ihm verknüpften Gespräche. Die Neigung aber zu beschreiben haben Oratorium und Kantate mit dem Epos gemein. Beide besitzen sie als ihr natürliches Wesen. Episode und Anrede nehmen hier wie dort fast dieselbe Stellung ein und die Wirkung des Ganzen stellt sich bei beiden Kunstarten als die der feierlichen Erzählung eines denkwürdigen Ereignisses dar, dessen Einzelheiten ungetheilt zur Verherrlichung eines einzigen Helden dienen".
- 10) Der Vollständigkeit halber sei ergänzt, daß aufgrund des geistlichen Sujets eine gewisse Beschränkung in der musikalischen Gestaltung eines Oratoriums von vornherein gegeben war. So finden sich in dieser Gattung beispielsweise keine Tanzarien.
- 11) Vgl. Georg Friedrich Händel, Donna che in ciel (Herrin, du strahlst im Himmel). Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor, Streichorchester und Basso continuo, hrsg. von Rudolf Ewerhart, Köln o.J., Vorwort S. 2.
- 12) Auf diese wie auch andere Umarbeitungen einzelner Nummern aus den untersuchten Werken wird an dieser Stelle nicht eingegangen.
- 13) Es handelt sich mit Ausnahme des zweiten Rezitativs um generalbaßbegleitete Secco-Rezitative.
- 14) Diese Tatsache betont auch Carl Dahlhaus nachdrücklich in seinem Aufsatz "Zum Affektbegriff der frühdeutschen Oper", in: Hamburger Jb. für Musikwissenschaft 5, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1981, S. 107-111, besonders S. 108.
- 15) Vgl. Georg Friedrich Händel, Du bist treu und beständig? (Tu fedel? tu costante?). Kantate für eine Sopranstimme, zwei Violinen und Generalbaß, übersetzt von Emilie Dahnk-Baroffio, eingerichtet und hrsg. von Hermann Zenck, Kassel 1973, Vorwort S. 2.

- 16) Vgl. Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 25), S. 12f.
- 17) Strohm, a.a.O., S. 21.
- 18) Anna Amalie Abert, *Libretto*, in: MGG Bd. VIII, Kassel 1960, Sp. 714.
- 19) Erst aufgrund dieser Konzeption ist es überhaupt möglich, Arien aus einem Werk in das andere zu "verpflanzen" und sie entsprechend den zum Ausdruck gebrachten Affekten Trauer, Freude, Wut, Rache, Zorn usw. zu gruppieren. Vgl. dazu Rudolf Gerber, *Vom Wesen der Händel-Oper*, in: *Die Göttinger Händel-Festspiele. Festschrift*, Göttingen 1953, S. 7-9.
- 20) Lang, a.a.O., S. 80. Händel vertonte den gleichen Stoff bereits 1705 in Hamburg in seiner Oper "Nero", die jedoch weit weniger erfolgreich war.
- 21) Strohm, a.a.O., S. 22. - Analog zum aristotelischen Handlungsbegriff und im Unterschied zu den Begriffen "Ereignisfolge" und "Geschehen" wird im folgenden Handlung verstanden als "Aneinanderreihung von jeweils absichtsvoll gewählten, nicht kausal bestimmten Situationswechseln". Handlung ist somit das abstrakte Substrat der Ereignisfolge; jeder Geschehensablauf erlaubt genau eine Abstraktion eines Handlungsschemas, jedes Handlungsschema läßt sich aber über verschiedene Ereignisfolgen konkretisieren. (Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977, S. 269.)
- 22) Dieses Schema ist jedoch nur für die Barockoper charakteristisch, da im weiteren Verlauf der Operngeschichte in zunehmendem Maße auch die Geschehensebene musikdramatisch ausgestaltet wird. In diesem Zusammenhang sei z.B. auf die immer häufiger nachzuweisende Verwendung des Akkompagnato-Rezitativs verwiesen.
- 23) Vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Das Oratorium in Italien im 17. Jahrhundert*, in: MGG Bd. X, Kassel 1962, Sp. 127 und Willi Fleming (Hrsg.), *Oratorium. Festspiel*, in: *Deutsche Literatur, Reihe Barock, Barockdramen*, Bd. 6, Darmstadt 1965, S. 9.
- 24) David R.B. Kimbell, *Aspekte von Händels Umarbeitungen und Revisionen eigener Werke*, in: *Händel-Jb. 23 (1977)*, Leipzig 1977, S. 52.
- 25) Vgl. Julian Herbage, *The Oratorios*, in: Gerald Abraham (Hrsg.), *Handel. A Symposium*, London 1963, S. 72.
- 26) Lang, a.a.O., S. 73.
- 27) Lang, a.a.O., S. 72f.
- 28) Vgl. Georg Friedrich Händel, *Agrippina*, Leipzig 1874 (= Georg Friedrich Händel. Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. 57), S. 53-61.
- 29) Eine Aussage wie die folgende "The plot is of the simplest, and almost completely devoid to incident, and the only variety obtained is by an alternation of the scenes between Lucifer and The Angel, and of those devoted to the three mortal characters" (Herbage, a.a.O., S. 72) wird diesem sorgsam ausgearbeiteten Libretto in keiner Weise gerecht.
- 30) Die dramaturgische Notwendigkeit von Auftritts- und Abgangsarien ist in einem zur nichtszenischen Aufführung bestimmten Werk nicht gegeben; vgl. dazu die Definition

von Oratorium in: Günther Massenkeil, Das Oratorium, Köln 1970 (= Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 37), S. 7: Oratorium ist "die zu außerliturgischer und nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines meist umfangreichen geistlichen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist".

31) Ausnahmen: "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno" (1708; Testo, zweiteilig); "Israel in Egypt" (1739; Testo, zweiteilig); "Messiah" (1741/42; undramatisch); "Occasional Oratorio" (1746; Testo, dreiteilig; Mischform in der "La Resurrezione" entgegengesetzten Richtung).

32) Vgl. Arntrud Kurzhals-Reuter, Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys, Tutzing 1978 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. XII).

33) Dieses Prinzip ist im zweiten Teil des Oratoriums nicht konsequent beibehalten worden; vgl. Kurzhals-Reuter, a.a.O.

Andrew D. McCredie:

DIE FRÜHEN BEARBEITUNGEN VON HÄNDELS OPERN FÜR HAMBURG UND BRAUNSCHWEIG

mit besonderer Berücksichtigung der textkritischen Geschichte von "Riccardo Primo"

Im Laufe des letzten Vierteljahrhunderts wurde die historische Musikwissenschaft Zeuge, wie zwei verschiedenartige, doch sich gegenseitig ergänzende Strömungen der philologischen Forschung miteinander verschmolzen und sich weiter entwickelten. Die erste, allgemein als Entstehungsgeschichte bekannt, befaßt sich mit den einzelnen Wachstumsstadien eines Werkes, von der ursprünglichen Textwahl, den ersten Entwürfen, Korrekturen, Streichungen und Arbeitspartituren bis hin zu der endgültigen Fassung des Originals. Die zweite, die Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte, beschäftigt sich mit der weiteren Geschichte des Musikstücks, den später vorgenommenen Korrekturen, der Übersetzung und Bearbeitung für spätere Aufführungen, den beharrlich immer wieder auftauchenden Nachahmungen aller Art, der Bedeutung des Werkes als Quelle für thematische Anleihen und seiner Rezeption bei der Kritik. In diesen Bereich fällt auch die Frage, ob das Werk mit den vorherrschenden Normen des Genres und der Zeitepoche übereinstimmt, ob es davon abwich oder ihnen etwa gar widersprach...¹

In der beträchtlichen Fülle von neueren wissenschaftlichen Publikationen über das Werk Händels gibt es einen Bereich, in dem die Probleme der Entstehungs- und der Rezeptionsgeschichte gelegentlich auf faszinierende Weise miteinander verwoben sind: Ich meine die frühen Aufführungen von Händels "Londoner" Opern in Landessprache wie auch in ihren gemischtsprachigen Fassungen für das kommerzielle Publikum des Hamburger Theaters am Gänsemarkt und für die Zuhörerschaft der Großherzoglichen Hofoper in Braunschweig sowie der entsprechenden Bühnen in Wolfenbüttel und Salztal².

Bei all diesen Bühnen erwachte das Interesse an einer Aufführung von Händels Opern schon sehr früh. Vier von Händels fünf ersten Opern, "Almira" (1705), "Nero" (1705), "Der beglückte Florindo" und "Die verwandelte Daphne" (beide aus dem Jahr 1708) wurden für die im Hamburger Theater am Gänsemarkt bevorzugten gemischtsprachigen Aufführungen geschrieben. Den beiden ersterwähnten Opern lagen Libretti von Friedrich C. Feustking zugrunde, den beiden letzteren Stoffe von Heinrich Hinsch³. Die eigentlichen hamburgi-