

Alfred Mann:

ZUR PROBLEMATIK DES HÄNDELBILDES

Wenn meine Ausführungen offensichtlich von der Erwägung ausgehen müssen, daß es in jedem Fall problematisch ist, Leben und Wirken einer überragenden Schöpfergestalt in einem konkreten Bilde zu fixieren, so steigert sich im Falle Händels diese Problematik schon bei flüchtiger Überlegung zu einem besonderen Grade der Verwirrung.

Als Grundzug des Händelschen Wesens offenbart sich uns immer wieder die Klarheit seines Ausdrucks. Sie ist, in Romain Rollands Worten, von südlichem, homerischen Geist. Er schreibt: "Händel ist das große Auge, das sich dem All öffnet, in dem sich das All spiegelt wie ein Gesicht in einem klaren, ruhigen Wasser". Doch wo immer wir beginnen, dieses Gesicht, diese Spiegelung eines Gesichts zu zeichnen, entgleitet es; wir stehen vor Rätseln, von denen dieser Widerspruch das erste ist.

Rätselhaft ist schon das Auftreten des musikalischen Genies an sich. Der Name Händel oder Handl war ein verbreiteter Musikername. Er kommt in den latinisierten Formen Gallus, Gallicus und Galliculus vor. Ersterer ist vor allem durch die traditionelle Sterbemetette "Ecce quomodo moritur" bekannt, die Händel im Funeral Anthem für die Königin Karoline verwendete, aber nur letzterer scheint sächsischen Ursprungs zu sein; bei allen Namensträgern liegt offenbar keine Verwandtschaft mit der Händelschen Familie vor. Zu Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann durch einen Zufall die systematische Erforschung der Händelschen Genealogie. 1827 war eine deutsche Übertragung vom Testament Händels erschienen. Da verschiedene Mitglieder der Familie mit Teilen der beträchtlichen Erbschaft bedacht waren, hatte sich das Gerücht verbreitet, daß Anteile für die weitere Verwandtschaft noch ausstünden, woran sich ein Antrag an die Londoner Behörden auf eine beglaubigte Übersetzung des Testaments anschloß.

Die Vermutungen erwiesen sich als falsch, aber durch die neu entstandenen Verbindungen zwischen so vielen bisher unbekanntem Familienangehörigen wurde Karl Eduard Förstemann, ein Historiker an der Universität Halle, dazu angeregt, einen Stammbaum zu entwerfen. Das, was also mehr als ein Jahrhundert früher in der Bachschen Familie durch die Familie selbst aus Gründen der Berufstradition geschah, wurde hier im Zuge rein wissenschaftlicher Bestrebungen vorgenommen. Das Resultat, veröffentlicht bei Breitkopf und Härtel 1844 als "Georg Friedrich Händels Stammbaum nach Original-Quellen und authentischen Nachrichten", ist ein erstaunliches Dokument. Es stellt eine Familiengeschichte von mehr als zweieinhalb Jahrhunderten dar. Der einzige darin erscheinende Musiker außer Händel selbst ist aber ein angeheirateter Verwandter. Die Gabe der Musik erscheint ebenso plötzlich wie sie danach wieder verschwindet. Die Generationen der engeren Familie stellen den wohlhabenden Bürgerstand dar, in dem künstlerische und geistige Arbeit nur verschiedentlich in der Goldschmiedewerkstatt und im Pfarramt vertreten waren.

Die Skepsis des Vaters gegenüber einer musikalischen Ausbildung des Sohnes wird hierdurch umso erklärlicher, doch kam die dringende Empfehlung des Herzogs von Weißenfels, den jungen Händel in die musikalische Lehre zu geben einem Geheiß gleich, das sich nicht ignorieren ließ. Hier ergeben sich Aspekte von Händels Lebensweg, die miteinander verflochten sind: Lehre, Beruf und fürstliche Protektion. Sie sind mitsamt von einer souveränen Haltung Händels bestimmt, die sich aber in Einzelheiten schwer klären läßt. Zachaus Unterweisung muß von einzigartiger Bedeutung gewesen sein; Händel kam als fertiger Musiker nach Hamburg und als gefeierter Meister nach Italien. Blieb er aber nicht im höchsten Sinne Autodidakt? Wie ist der Einfluß Matthesons und der italieni-

schen Meister im Sinne der direkten Lehre zu bewerten? Der Novize im bel canto-Stil ist dem erfahrenen Hamburger Freund sofort überlegen; der Ripiengeiger, der sich, in Matthesons Worten, stellt, als ob er nicht auf fünf zählen könnte, nimmt alsbald Corelli das Instrument aus der Hand, und Domenico Scarlatti bekreuzigt sich stets bei der Nennung von Händels Namen zum Zeichen der Verehrung.

Doch hatte Händel in der Wahl des Berufes geschwankt: Er war eben nicht von Haus aus Musiker. 1697 bezeichnet er sich in einem dem verstorbenen Vater gewidmeten Gedicht als den freien Künsten - d.h. einer akademischen Laufbahn - ergebener. 1701 ist er bei der ersten Begegnung mit Telemann der "damals schon wichtige Herr Georg Friedrich Händel"; 1702 läßt er sich an der Universität Halle immatrikulieren, erwirbt sich aber sodann als junger Domorganist Erfahrungen, die sein ganzes Lebenswerk bestimmen sollten. 1703 sucht er Buxtehude auf; er kommt nicht zu Fuß als ergebener Jünger wie Bach, sondern in der Kutsche als ebenbürtiger Kollege, der die Nachfolge ausschlägt und nicht länger als einen Tag verweilt. In Hamburg rückt der junge Organist und Orchestergeiger sogleich zum Cembalisten, d.h. Operndirigenten auf, und seine Erfolge als Komponist werden den Kollegen peinlich.

Der Weg zur Oper, nach Hamburg und Italien schien von vornherein beschlossen, und schon im Umgang mit der Hamburger Gesellschaft scheint auch der Entschluß Händels, als Opernkomponist nach England zu gehen, gefaßt worden zu sein. Prinzliche Unterstützung von Händels Karriere stößt aber immer wieder auf Ablehnung. Das Angebot des Berliner Kurfürstenpaars, ihn nach Italien zu schicken, scheint die Familie ausgeschlagen zu haben, dasjenige des Prinzen Gastone de' Medici jedoch Händel selbst. Er wollte die Reise nach Italien völlig auf sich selbst gestellt - in den etwas lapidaren Worten von Mainwaring, dem ersten Verfasser einer Händelmonographie, "on his own bottom" - unternehmen.

Am erstaunlichsten ist, wie er den englischen Stil seiner Zeit übernahm, um ihn zu seinem eigenen zu formen, der die Nationalsprache der englischen Musik werden sollte. Der Meister der italienischen Oper sucht den Umgang mit den englischen Kollegen; die staunende Menge lauscht seinem Orgelspiel in der Paulskathedrale; er verbringt angeregte Abende mit den Solisten der königlichen Hofkapelle, deren Namen von jetzt ab regelmäßig in seinen Partituren anglikanischer Werke erscheinen. Dem verstorbenen Purcell muß seine größte Verehrung gegolten haben. Doch während manches von der zeitgenössischen und früheren Musik des europäischen Kontinents in sein Werk einging, zeigte sich nie darunter spezifisch englisches Gut, das er direkt übernommen hätte.

Er scheint nicht unmittelbar zugänglich und nicht mitteilbar gewesen zu sein. Mattheson beschwert sich darüber, daß seine Briefe an Händel so oft unbeantwortet blieben. Aber auch hier ist schwer Klarheit zu erlangen. Die reizende Korrespondenz mit Telemann dient als Gegenbeispiel. Sie wird viel zitiert, obwohl sie möglicherweise im wesentlichen verlorengegangen ist. Walther Siegmund-Schultze hat darauf hingewiesen, daß zwischen der 1701 erfolgten Begegnung und dem ersten erhaltenen Brief ein halbes Jahrhundert liegt und daß es in Ansehung seines Inhalts unlogisch wäre, einen früher stattgefundenen Briefwechsel auszuschließen. Dies wirft auch ein neues Licht auf die vielfach erwähnte Schweigsamkeit, die der Meister Bach gegenüber bewiesen haben soll. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach seinen Sohn Wilhelm Friedemann ohne eine schriftliche Mitteilung nach Halle schickte und daß Händel nichts darauf erwidert hätte, aber es fehlt uns jegliche Dokumentation.

Der Prozeß der künstlerischen Anglisierung Händels, auf den wir hingewiesen haben, ist nicht eigentlich zu ergründen. Er scheint beinahe sofort zu beginnen. "Nicht lange

nach seiner zweiten Ankunft in London, als der Friede von Utrecht geschlossen war", schreibt Burney, "wurde Händel, anscheinend ohne jeglichen Widerspruch einheimischer Musiker, allen anderen in der Beauftragung, die Dankes- und Triumphhymne zu komponieren, vorgezogen". Die Werke, die er daraufhin schuf, stellen den Stil der englischen Cathedral Music in vollendetster Form dar, aber im "Utrechter Te Deum" finden wir wesentliche Anteile seiner römischen Psalmen, und das "Utrechter Jubilate" geht auf eine der frühesten erhaltenen Kompositionen aus den Hallenser oder Hamburger Jahren zurück.

Verfolgen wir die Entwicklung weiter, so könnten die bis heute mit den englischen Thronbesteigungen stets verbundenen Krönungshymnen, die entstanden, als Händel schon englischer Staatsbürger war, zweifellos am ehesten als Ausdruck der schöpferischen Assimilierung gelten; zugleich bestätigt sich jedoch die unvergleichliche Unabhängigkeit des Händelschen Geistes. Die englische Kirche vertritt die englische Regierung, und es war nur allzu natürlich, daß sich die englischen Bischöfe erboten, die Texte für die Krönungshymnen auszuwählen. Händels berühmte Antwort war: "Ich habe meine Bibel sehr wohl gelesen und werde die Wahl selbst treffen". Die Äußerung ist nicht nur anekdotenhaft zu bewerten; schon in den frühen englischen Psalmen zeigt sich Händels völlig eigene geniale Textkonzeption, die freie Zusammenstellung biblischer Quellen, die im Oratorienlibretto weitgehend übernommen wurde. Die Wahl der Texte, sowie der Stil der Krönungshymnen wurden von bleibender Bedeutung für das Händelsche Chorschaffen, das in der Trauerhymne für Königin Karoline sowie in "Israel in Ägypten" und im "Messias" endgültige Züge der Verfeinerung finden sollte. Die Königin war geborene Deutsche, mit Händel seit der hannoverschen Zeit verbunden, und in dem ihr geweihten Werk spielt der deutsch-protestantische Choral eine wichtigere Rolle als in anderen Händelschen Werken, die ähnliche Anklänge - oft unbemerkt - aufweisen. Es war nicht der englische Stil, der den Händelschen erobert hatte, sondern der Händelsche Stil hatte den englischen erobert, um ihn für alle Zeiten zu prägen.

Vor allem könnte man jedoch bei der Periode zwischen 1717 und 1720 von einem bewußten Eindringen Händels in die englische Musiktradition sprechen. Die Tätigkeit an der Oper war zeitweise erloschen, und Händel wendet sich den überkommenen englischen Formen der kirchlichen und weltlichen Musik zu, dem Anthem und der Masque. Man möchte von einem Studienurlaub sprechen. Aber woraus bestanden die Psalmenkantaten und die dramatischen Werke, die er am Hofe des Herzogs von Chandos schuf? Wiederum begegnen wir Zügen deutsch-protestantischer Kirchenmusik und Bestandteilen der römischen Psalmen in den Anthems und echt italienischen Arien, nicht dem English Air, in seinen Masques. Zur Zeit der Chandos-Werke entsteht ein deutsches Passionsoratorium. Der Streit, ob Händel im Schaffen Engländer wurde oder Deutscher blieb, scheint berechtigt; nur darüber, daß er letztlich in seiner Kunst Italiener war, ist man sich einig. Doch gleicht die Art seiner Musik je wirklich derjenigen der italienischen Zeitgenossen?

Werden wir selbstverständlich immer wieder darauf zurückgeführt, daß wir es mit einer eigenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben, die jeglicher Einordnung trotzen muß, so bleibt der Werdegang, in dem sie sich bildete, doch dunkel. Mit den genannten Chorwerken scheinen sich Entwicklungsstufen in regelmäßigen Abständen von je zehn Jahren abzuzeichnen, die in dem Schicksalsjahr 1737 gipfeln. Von der Krise des körperlichen Zusammenbruchs in diesem Jahr hatte Händel sich mit unglaublicher Vitalität erholt; man kennt den Bericht vom überwältigenden Orgelspiel des noch gelähmt gewählten Meisters in Aachen. Er eilte nach London zurück, und mit dem "Funeral Anthem", das in wenigen Tagen geschrieben und zur Aufführung gebracht wurde, erschließt sich der Weg zu den oratorischen Alterswerken. 1727 waren die Krönungshymnen entstanden, 1717 die

"Chandos Anthems"; aber doch scheint in den 1707 in Rom komponierten Psalmen der Händelsche Chorstil schon eindeutig vor uns zu stehen.

Ist der Siegeszug des Schaffenden aber so geradlinig? "Handel is finished" - so und ähnlich lautet immer wieder das Urteil der Zeitgenossen in Jahren des größten geistigen Triumphs. Kronprinz Friedrich faßte sich 1737 in seiner Äußerung von Rheinsberg genauer: "Händels Glanzzeit ist vorüber; seine Phantasie ist erschöpft und sein Geschmack hinter der Mode zurückgeblieben". 1745, im Alter von 60 Jahren, wird Händel wieder von schwerster Erkrankung heimgesucht, und Lord Shaftesbury berichtet von seiner geistigen Verwirrung. Es folgten die Siegesoratorien "Judas Maccabaeus", "Alexander Balus" und "Joshua", und der Sieg der Nation führte zum endgültigen Sieg des Nationalkomponisten.

In den drei letzten Schaffensjahren entstehen die am wenigsten bekannten Meisterwerke. Über der Niederschrift von "Jephtha" erblindet der Meister, bleibt aber beinahe ein weiteres Jahrzehnt als Dirigent und Solist tätig. Sein letztes öffentliches Auftreten, 1759, liegt genau eine Woche vor Karfreitag, dem Tag, den er sich als Todestag gewünscht hatte; er starb in der folgenden Nacht.

Ein volles Verständnis der Tätigkeit Händels in diesem letzten Lebensjahrzehnt ist besonders schwer zu erlangen. Mit der unerhörten Kombinationsgabe, die seine Schöpferlaufbahn bezeichnet, hatte Händel die eigene Solistenrolle in den Mittelpunkt der Oratorienaufführungen gestellt, denn der Verlust des Starwesens nach Abkehr von der Oper bedurfte eines Ersatzes. Aber haben wir ein klares Bild Händels, des Organisten, des Virtuosen, der in Deutschland, Italien und England die Zuhörergemeinden seit seiner frühesten Zeit in Erstaunen und Verzückung versetzt hatte?

"Für sein Orgelspiel", sagt Sir John Hawkins in seiner "General History of the Science of Music", "ist die Macht des Wortes zu gering, um mehr als die Wirkung zu beschreiben ... aber wer kann wiederum die Wirkung auf das hungerissene Publikum schildern? Schweigen, der tiefste Ausdruck des Beifalls, fiel hernieder, wenn er sich ans Instrument begab, und zwar so profund, daß es den Atem verschlug und jede Reagenz im Bann hielt, sodaß die Magie seines Spiels in den Hörern immer wieder nur die unbeschreiblichen Klänge selbst erweckte, in denen es sich darbot". Das vage Bild gründet sich auf Werke, die wir nicht besitzen. Es sind Partiturabschriften von den Orgelkonzerten, die Händel in den letzten Jahren spielte, erhalten, aber sie bestehen nur aus den Tuttipassagen, und Stimmen mit entsprechend markierten Unterbrechungen wurden an das Orchester verteilt. Sich an Solopassagen der früher entstandenen Werke zu erinnern, erwies sich, wie die biographischen Quellen berichten, als eine zu schmerzvolle Anstrengung für den erblindenden Meister. Er überließ sich ganz seiner unerschöpflichen Improvisationskunst, und das Werk, dem die Beschreibung des Chronisten nicht gewachsen war, ist für die Nachwelt verloren.

Es ist ähnlich mit dem Bild Händels als Dirigent in Probe und Konzert. Zwar haben wir die Anekdoten von seinen Temperamentsausbrüchen, aber ein Bericht, welcher der animierenden und so detaillierten Beschreibung entsprechen würde, die Gesner von Bachs Dirigentenrolle gab, fehlt uns in diesem Falle. Händel dirigierte, mit der getreuen Hilfe seines Schülers John Christopher Smith, seine Aufführungen bis zuletzt. Am 7. April 1759, eine Woche vor seinem Tode, wurde eine von ihm zu leitende "Messias"-Aufführung für den 3. Mai angesetzt, und die Kostenaufstellung für die Mitwirkenden dokumentiert lakonisch die Arrangements, die nach seinem Tode am 14. April vorgenommen wurden. Der Name von Thomas Bramwell, Händels Diener, der ihn zum Instrument führte, wurde gestrichen und die für ihn bestimmte Summe mit dem Zusatz "Thomas, Mr. Handel's

man absent" vom Gesamtbetrag abgezogen.

Das Dokument enthält aber noch einen weiteren Hinweis auf die veränderte Auführungssituation. Zum Namen von John Christopher Smith, der als Organist eingetragen war, wurde der von Samuel Howard hinzugefügt, einem der Londoner Musiker, die schon seit der Frühzeit der Oratorienaufführungen mit Händels Arbeit verbunden waren. Er also übernahm den Orgelpart, der eigentlich nur eine Betreuung des Chores vom Instrument aus war. Smith selbst nahm nunmehr als Dirigent den Platz am Cembalo ein, den Händel zuvor innegehabt hatte. Ein ähnlicher Wechsel hatte in den vorangegangenen Jahren bei den Darbietungen der Orgelkonzerte stattgefunden, in denen Smith das Orchester leitete. Händel war somit als Solist und Dirigent, jeweils an der Orgel und am Cembalo, bis zum Ende tätig; aber nichts davon, was an beiden Instrumenten erklang, ist uns erhalten.

Mit dem Erlöschen des unmittelbaren Eindrucks der Musikerpersönlichkeit rückt das Bildnis des Komponisten gänzlich in den Mittelpunkt, und es ist erstaunlich, wie bald dies offensichtlich verzerrt vor uns steht.

Wenn man von authentischer Werkdarstellung spricht, so läßt sich dieser so vielfach mißbrauchte Ausdruck eigentlich nur auf die Periode von neun Jahren anwenden, in der John Christopher Smith die Leitung der Oratorienaufführungen fortsetzte. Nur seine Tätigkeit war unmittelbar aus der Händels erwachsen, und es liegt eine traurige Ironie in der Tatsache, daß Smiths Nachfolger der Organist John Stanley wurde, auf dessen Mitwirkung bei den Oratorienaufführungen Händel früher, weil er - gleich dem Meister - blind war, hatte verzichten müssen. 1777 hörten die regelmäßigen Londoner Händelaufführungen auf, um erst mit der berühmten Westminster Abbey Commemoration 1784 in ganz neuer Weise wieder aufgenommen zu werden.

Während die Aufführungen unter Smith und Stanley sich nur mit dem Oratorien-schaffen befaßt hatten, konzentrierte sich die Westminster Abbey Commemoration auf eine andere Seite des Händelschen Werkes, die monumentale Staatshymne. Die erste Krönungshymne und das "Dettinger Te Deum" beherrschten die Programme, zugleich und - dies ist der wesentliche Punkt - gleichgesetzt mit dem "Messias". Man begreift hier die etwas rätselhafte Sitte des englischen Publikums, den Hallelujah-Chor nur stehend anzuhören. Sie hat sich in den deutschsprachigen Ländern nie eingebürgert und ist nicht nur spezifisch britisch, sondern in ihrer besonderen Art der Entstehung dynastisch zu nennen. Bekanntlich geht sie auf die Begebenheit zurück, daß Georg II. beim ersten Eindruck des Chores unerwartet aufstand, so daß sich alle Zuhörer erheben mußten. Der nie ganz geklärte Ursprung der somit entstandenen Staatssitte hat sich im Laufe der Zeiten manche Interpretation gefallen lassen müssen. Amüsant, aber in ihrer historischen Erfassung überzeugend ist diejenige von Paul Henry Lang, nämlich daß der in England fremd gebliebene und nicht besonders intelligente Hannoveraner den Chor mit einer Nationalhymne verwechselte. Der Irrtum wäre nicht nur verständlich sondern auch verzeihlich gewesen, denn der Monarch kannte den Ton der feierlich-musikalischen Staatsakte seit seiner eigenen Krönung. Dieser Ton nahm fortan eine besondere Stellung im Händelschen Gesamtwerk ein, und der Fall wird ernster, wenn es nicht der zuhörende Ehrengast sondern der Dirigent selbst ist, der sich eine Verwechslung des Genres zuschulde kommen läßt.

In Joah Bates, dem Leiter der Westminster Abbey Commemoration, begegnen wir einem neuen Typ des Händelinterpreten, der sich durch die Jahrhunderte fortgesetzt hat. Sein Ideal der Massenaufführung geht zweifellos auf Händels eigene Aufführungspraxis zurück; die Trauerhymne für Königin Karoline wurde nach zeitgenössischen Berichten von "upward of 140 hands" aufgeführt. Doch in plumper Weise wurde die außergewöhnliche Besetzung nunmehr auf das Gesamtwerk übertragen. Im Augenzeugenbericht Burney's lesen wir, daß

schon im ersten Programm der Commemoration der Monumentalstil Händels durch den Eingangschor des in intimstem Rahmen gehaltenen Anthems "O sing unto the Lord" vertreten gewesen war, obwohl er nur dreistimmig konzipiert ist, und er setzt hinzu, daß der Schlußchor des Werkes, in dem alle Instrumente einfallen - nämlich zwei Geigen und eine Oboe - einen der ungeheuerlichsten Händelschen Stürme - one of Händel's most formidable hurricanes - entfesselt habe. Anzeichen derartiger Täuschung haben sich nie ganz verloren. Bezeichnend ist der Meinungs-austausch zweier englischer Kritiker in jüngster Zeit: "It is too bad that the old man did not write more such music as 'Acis and Galatea'" (Es ist ein Jammer, daß der Alte nicht mehr Musik wie Acis und Galatea schrieb) - "The trouble is the old man continued to write such music for another thirty years, but we fail to perform it accordingly". (Die Sache ist die, daß der Alte noch dreißig Jahre solche Musik schrieb, wir führen sie nur nicht entsprechend auf.) Der moderne Interpret mag sich der Sokratischen Weisheit nähern, dem Wissen ums Nichtwissen, doch hat sich eben jede Epoche naturgemäß ihr eigenes mehr oder minder informiertes Händelbild geschaffen.

Wir hatten darauf hingewiesen, daß die Generationen, welche auf Händels eigene folgten, sich bewußt auf Einzelaspekte des Händelschen Werkes konzentrierten, so daß das Bild einseitig bleiben mußte. Dies war im 19. Jahrhundert zunächst ähnlich. Dem ersten Versuch einer Gesamtausgabe, den Samuel Arnold unternommen hatte - die Ausgabe blieb unvollständig - folgte 1843 eine von der Londoner Händel-Gesellschaft geplante Ausgabe; sie war aber fast gänzlich auf die englischsprachigen Werke beschränkt.

Mit dem Wirken Friedrich Chrysanders änderte sich das Bild entscheidend. Wissenschaftliche Methode und zusammenfassende Überschau des Biographen und Herausgebers, gegründet auf einen nie wieder erreichten Sammlerfleiß, traten an die Stelle sporadischer Arbeiten. Es ist schwer, von der Sicht eines weiteren Jahrhunderts aus Chrysanders Verdienst gerecht zu werden, denn allzu oft hat die moderne Erkenntnis seiner Vorurteile diejenige seiner grundlegenden Bedeutung überschattet, und wenn wir hier anzudeuten versuchen, daß auch Chrysanders Werk dem Geschick der Einseitigkeit nicht entgangen ist, so muß dies im Bewußtsein eines durchaus komplizierten Vorwurfs geschehen.

Es war der Zeitgeist, der Chrysanders Händelbild beeinflusste und dem kein sogar so groß angelegtes Werk entrinnen konnte. Indem sich das Schwergewicht der Händelpflege von England nach Deutschland verlagerte, überschritt es sich mit der Heroenverehrung der Wilhelminischen Ära, und, in einfachster Form gefaßt, wiederholte sich der Mißgriff des vorhergehenden Jahrhunderts: So wie in der Epoche der Westminster Abbey Commemoration wurde die Händelpflege, gleich der Bachpflege - um Nicolaus Forkel zu zitieren - nicht nur Kunstangelegenheit sondern Nationalangelegenheit. Der Sohn Chrysanders, Leibarzt und Privatsekretär Bismarcks, verglich einmal in einer mir persönlich unvergessen gebliebenen Ansprache Händel mit Bismarck als Repräsentanten des deutschen Geistes.

Man kann die naive Äußerung des Sohnes selbstverständlich in keiner Weise auf die allgemeine Einstellung des Vaters beziehen. Aber wir stehen vor der Tatsache, daß der Wissenschaftler im letzten Lebensjahrzehnt seine Forschungsarbeit abbrach, um sich in praktischen Ausgaben einer Interpretation des Händelschen Oratoriumschaffens zu widmen, die vom Geist des Gesamtkunstwerks getragen war.

Chrysanders Oratorienbearbeitungen blieben nicht ohne Einfluß auf die Göttinger Händel-Renaissance in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts. Aufsehenerregend und weitreichend schuf die Tat des Kunsthistoriker Oskar Hagen - eine ausgesprochene

Wiederentdeckung des Händelschen Opernwerks - ein neues Händelbild seiner Zeit. Doch war es eine Zeit, in der sich die Keime einseitiger Betrachtungen des 20. Jahrhunderts und daraus entstehender Streitfragen bildeten. Hagens handschriftliche Eintragungen in den Partiturbänden der Chrysanderschen Ausgabe stellen ein Quellenmaterial dar, das immer wieder auf seine unvermeidliche Zeitgebundenheit hinweist; so wie die Chrysanderschen Oratorieninterpretationen waren seine Operninterpretationen romantisiert, und von den Verstrickungen in das romantisierte Händelbild versuchten sich die späteren Generationen stets neu zu lösen.

Was wir als eine Wilhelminische Phase der Händelverehrung bezeichnet haben, entsprach in England einer typisch Viktorianischen Phase. Durch die traditionsgemäße weitgehende Beschränkung auf Aufführungen des "Messias", bei denen der Klavierauszug als Orgelbegleitung diente, hatte sich eine besondere Auffassung des Werkes gebildet, durch die es - zumal wir es meistens nur mit Bruchstücken zu tun haben - zum quasi-liturgischen Ritus wurde. Das entstellte Werk wurde zur Norm, dem die anderen Oratorien in praktischen Ausgaben, besonders unter der Herausgebertätigkeit von Ebenezer Prout, angeglichen wurden. Die Umgestaltungen waren von allgemeinem Einfluß, der folgenschwerer wurde als derjenige der symphonischen Bearbeitungen, welche mit Mozarts Auftragsarbeiten für den Baron van Swieten ihren Anfang genommen hatten, denn nicht nur die Instrumentation, sondern der Text selbst unterlag der Veränderung, und alles, was dem prüden Zeitalter als anstößig erschien, wurde entfernt.

Andererseits löste dieser rigorose Prozeß im 20. Jahrhundert eine Reaktion aus, die zunächst unter dem Prinzip vermeintlicher Werktreue in eine neue Sachlichkeit und schließlich in eine Neuromantik umschlug. Die willkürliche religiöse Tendenz wich, besonders in den englischsprachigen Ländern, einer ebenso willkürlichen dramatischen Tendenz, die sich in Überspitzungen von Tempo, Rhythmik und Dynamik, aber vor allem in einer oft starren und meist dilettantischen Anwendung der Ornamentationspraxis ausdrückte. Was hier verkannt wurde, war, daß der solistische Vokalstil - und zum großen Teil die Wahl der Solisten selbst - in Händels eigener Aufführungssituation eine grundlegende Veränderung erfahren hatte. Arien wie "He shall feed his flock" und Sänger wie James Beard und Suzanne Cibber weisen auf eine Stilentwicklung in Händels Oratorien hin, der die Bravourpraxis der italienischen Oper fremd war.

In gewisser Weise handelt es sich hier um die gleiche Säkularisierung des Werkes, wie wir sie in der Bachpflege unter der Auswirkung der neuen Forschungserkenntnisse erfahren haben, die Friedrich Blume als "Erdrutsch" bezeichnet hatte. Es lag nicht derselbe Anlaß vor, denn obwohl die Arbeiten Jens Peter Larsens mit denen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vergleichbar waren, hatten sich durch die Verschärfung der Quellensicht keine wesentlichen Verschiebungen in der Werkchronologie ergeben. Aber die modernen Tendenzen, durch die das Bild Bachs als Spielmann Gottes verworfen wurden, wirkten sich auch auf das Händelbild aus. Es galt hier nicht, eine innerlich metaphysische Einstellung des Schaffens, sondern eine bleibende Verpflichtung zum kirchlichen Genre in Frage zu stellen, und es ergibt sich insofern eine einfache Antwort, als Händel offensichtlich nie eine Schaffenskomponente gänzlich aufgegeben hat; seine kompositorische Arbeit führte immer wieder zum neuen schöpferischen Aggregat. Aber wie steht es um die hier außer Acht gelassene eigentliche Religiosität des Meisters? Hawkins berichtet, daß er ihn knieend im Ausdruck tiefster Andacht in seiner Gemeindekirche von St. George gesehen habe, während Burney schreibt: "Obgleich er so rauh in seiner Ausdrucksweise war und gewohnheitsmäßig fluchte - ein Laster, das damals viel verbreiteter war als zur Zeit - war er doch ausgesprochen fromm".

Der forcierten Betonung des weltlich-italienischen Händelbilds im 20. Jahrhundert entsprach zunächst noch eine fortgesetzte Betonung des deutschen Händelbilds. Walter Serauky spricht in seiner dreibändigen Händelbiographie, die als Ergänzung des nicht vollendeten Chrysanderschen Werkes angelegt war, jedoch selbst Fragment blieb - wie auch Hans Joachim Moser in seiner interessanten Arbeit über den jungen Händel und in seiner Geschichte der deutschen Musik - von echt deutschen Zügen der Naturschilderung in Händels Musik, die sich aber erst mit dem Zeitalter Herders verbinden lassen würden. Ein ernstlicher Streit um die wahre Nationalität Händels entbrannte, dem auch die einschichtsvollen Schilderungen Romain Rollands nicht Einhalt gebieten konnten.

Paul Henry Lang hat den Ausdruck "the battle on the Umlaut" geprägt - der Kampf ums Tüttelchen. Schon im 19. Jahrhundert wurde in England eine Dissertation über die Rechtschreibung von Händels Namen veröffentlicht, in der nicht weniger als fünfzehn belegte Formen zitiert sind. So oberflächlich diese Problemstellung an sich erscheinen mag, so zähe sind ihre letzten Auswirkungen in der modernen Literatur. Auf den Bänden der neuen kritischen Gesamtedition, der "Hallischen Händel-Ausgabe" erscheint der autographe Namenszug, welcher von Händels Matrikulation an der Hallenser Universität herrührt - der anscheinend einzig existierende in deutscher Schrift -, der sich also auf eine Periode bezieht, aus der wahrscheinlich nur eins der erhaltenen Händelschen Werke stammt. Beim Einband der Biographie Seraukys wurde betonter vorgegangen. Er trägt eine Abbildung von Händels Unterschrift aus den späteren englischen Jahren; die umstrittenen Tüttelchen sind jedoch frei hinzugesetzt.

Der Kern der Frage bleibt die überraschende Wendung in Händels Laufbahn vom deutsch-protestantischen Organistenamt zum freien Künstlertum als Vertreter der italienischen Oper, das in England für ihn zum Geschick wurde. Newman Flower sagt in seiner Händelbiographie, daß der junge Meister die Stellung am Hallenser Dom ziellos verlassen habe, worauf Paul Henry Lang entgegnet, daß Georg Friedrich Händel nicht ziellos eine Straße überquert hätte. In tieferem Sinne trifft diese Gegenüberstellung auf das Entstehen des englischen Oratoriums zu.

Es läßt sich einerseits nicht leugnen, daß, wie Jens Peter Larsen es beschreibt, Händels neue Arbeitsrichtung eine völlig zufällige war. Die historischen Umstände sprechen deutlich dafür, und Larsen ist nicht der einzige, der mit einer nicht abzuweisenden Berechtigung davon spricht, daß Händel sozusagen auf die Bahn des Oratoriums gestolpert ist. Andererseits ist er selbst derjenige, der die komplizierten künstlerischen Ursprünge des Händelschen Oratoriums am genauesten untersucht hat. Seinen Arbeiten gegenüber stehen die von Winton Dean, in denen die Entwicklung des Händelschen Oratoriums schlechthin als eine Fortsetzung seines Operschaffens erscheint. Die hier entstehende Unstimmigkeit drückt sich in der Formulierung vom Titel seines Buches, "Handel's Dramatic Oratorios and Masques", aus. Der dramatische Oratorienstil bleibt stets Hauptlinie, so daß die anderen Werkphasen - in die der "Messias" eingeschlossen ist - zur Episode herabsinken.

Wir haben es hier nicht so unmittelbar mit der Problematik des Händelbildes selbst zu tun als mit der Problematik des Terminus Oratorium, und wir werden daran erinnert, daß im Gegensatz zum Begriff der Oper - und den genauer formulierten Begriffen der opera seria und opera buffa - derjenige des Oratoriums keineswegs eindeutig ist. Zunächst muß das englische Händelsche Oratorium stilistisch von dem traditionsgemäßen oratorio volgare, dem italienischen, und dem oratorio latino unterschieden werden, deren ersteres noch in Händels Jugendarbeiten vertreten ist - obwohl das letztere mit seiner Betonung des chorischen Elements für die Entwicklung des Händelschen Oratoriums

von größerer Bedeutung wurde. Sodann schließt die Händelsche Neuschöpfung des englischen Oratoriums, die entscheidend auf die Form in Haydns und Mendelssohns Werk einwirkte, völlig verschiedene Komponenten in sich ein, vor allem das englische Anthem, die englische Ode und die englische Masque. Dementsprechend stellen Werke wie "Israel in Ägypten", "Esther" und "L'Allegro" je für sich Beispiele eines Einzelgenres dar, zu denen das dramatische Oratorium, wie "Semele", als derjenige Bestandteil des Formenkomplexes hinzutritt, der sich der Oper nähert. Besondere Verwirrung entstand seit dem 19. Jahrhundert dadurch, daß die heroischen Oratorien, wie "Saul" und "Samson", die auf biblische Texte zurückgehen, als quasi-geistliche Werke ausgelegt wurden, wobei "Messiah", die lyrische Betrachtung der Testamentsprophezeiungen, in populärer Auffassung den heroischen Oratorien durch die Übersetzung "Der Messias" angegliedert wurde.

Wir treten an die Frage heran, die im Händelbild der Gegenwart als schwierigste besonders umstritten bleibt - die Frage, ob Händel im eigentlichen Sinne Opernkomponist blieb oder ob er sich bewußt zu einer neuen Schöpfermission bekannte. Wiederum wird man kaum von Ziellosigkeit sprechen können. Am klarsten ist der künstlerische Zwiespalt vielleicht von Hugo Leichtentritt beschrieben worden. Er weist auf das vielzitierte Dokument hin, das wir in Aaron Hills Brief an Händel vom 5. Dezember 1732 haben und in dem der langjährige Mitarbeiter Händel ermahnt, daß die Zeit für eine englische Nationaloper gekommen sei. Wie Leichtentritt ausführt, war es darum zu spät, weil sich durch die erneute intensive Beschäftigung Händels mit dem Chorsatz eine Vision des Meisters bemächtigt hatte. "Er sah", wie Leichtentritt schreibt, "schon die gewaltigen epischen Vorwürfe im geistigen Auge, das monumentale Ethos der neuen Kunst".

Man verkennt leicht in der Bewertung der späteren Schaffensphasen das tragische Ringen Händels um diese Vision - ihre Erfüllung im fast rein chorischen "Israel in Ägypten"; die katastrophale Niederlage in der Rezeption des Werkes, die auf den physischen und beruflichen Zusammenbruch erst folgte; sodann zeitweilige Abkehr vom chorischen Drama zur im wesentlichen solistischen weltlichen Kantate; die komplizierten Wege erneuter Rückkehr; und das Wunder der Vollendung im letzten Lebensjahrzehnt.

Die Problematik des Händelbildes liegt nicht nur darin, daß es sich dem Betrachter, sobald er es in klarer Tiefenschärfe zu sehen glaubt, in stets neuer Verwischung wieder zu entziehen droht, sondern darin, daß die Erkenntnis eines zeitgebundenen Bildes sich selbst bekämpft. Das einseitige Bild erlischt nicht, wenn ein anderes an seine Stelle tritt; es wird lediglich von diesem überlagert. Heterogene Auffassungen der Schöpfergestalt und ihres Werkes, Auffassungen, die sich über Länder und Jahrhunderte erstrecken, bleiben gegenwärtig; und die Fortschritte internationaler Forschung gewähren uns letztlich wohl nur den einen Schluß: Wir können die Problematik des Händelbildes nicht lösen sondern sie nur zu erkennen versuchen, um in wachsender Erkenntnis unserer Händelverehrung angemessenen Ausdruck zu verleihen.