

twentieth-century performances of baroque music and against a mechanical regularity or "normalization" of rhythm and tempo. Not only do the treatises discuss the gradual increasing and diminishing of volume, but dynamic markings in scores of Gabrieli to Vivaldi indicate flexible and gradual dynamic shadings. And from the time of Frescobaldi and Caccini to Tosi and Mancini, composers and performers discuss taking the beat "now slowly, now quickly" and freely varying the rhythm within the measure (tempo rubato).

Finally, ornamentation must play an important part in the performance of almost all baroque vocal music. The contemporary examples that survive offer clear models and make it possible to deduce a set of rules governing the practice of ornamentation.

A good and effective musical performance of baroque vocal music today does not depend on the singer being able to recreate baroque vocal production, although that is, of course, an important goal. On the other hand, a proper understanding of baroque musical interpretation in terms of articulation, dynamics, tempo, rhythm, and pitch ornamentation is essential.

Christoph-Hellmut Mahling:

ZUR AUFFÜHRUNG UND STELLUNG DER ORATORIEN HÄNDELS IM 19. JAHRHUNDERT

Die Frage nach Aufführung und Stellung der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert kann hier nur in Umrissen skizziert und beantwortet werden. Außerdem müssen die Untersuchungen im wesentlichen auf den deutschsprachigen Raum begrenzt bleiben. Grundlage für die Ausführungen bildet vor allem eine stichprobenhafte Auswahl aus Berichten der zeitgenössischen deutschsprachigen Presse¹.

Wesentliche Impulse zur Beschäftigung mit Händels Oratorien sind bekanntlich durch zwei Ereignisse gegeben worden: einmal durch den Bericht Charles Burneys über die 1784 in London veranstaltete Gedächtnisfeier zu Ehrens Händels² und durch den Beginn einer Ausgabe Händelscher Werke durch Arnold (1786). Beeindruckt war man offensichtlich von der großen Anzahl der von Burney genannten Ausführenden, worauf zumindest eine Nachricht in "Cramers Magazin der Musik" schließen läßt³. Stimmen die dort genannten Zahlen (268 Instrumentalisten, 225 Sänger) auch nicht genau mit denjenigen Burneys überein, so wird doch deutlich, in welchen 'Dimensionen' hier musiziert wurde. Als eine erste direkte Reaktion auf diese Berichte ist in Deutschland wohl die Aufführung des "Messias" durch Hiller 1786 in Berlin zu bewerten. Natürlich hatte es auch schon zuvor Aufführungen Händelscher Oratorien gegeben⁴, aber in kleineren Besetzungen, die allerdings den Besetzungen in den Aufführungen Händels wesentlich näher kamen⁵. Erstaunlich ist, wie wenig Einfluß auf die Beschäftigung mit Händels Oratorien in der Praxis zunächst die Aufführungen der Werke Händels in der Bearbeitung Starzers (1779) und vor allem in der Bearbeitung Mozarts ("Messias", "Alexanderfest") in Wien gehabt haben. Fanden diese Aufführungen doch aufgrund der Statuten der Tonkünstlersozietät in verhältnismäßig großer Besetzung statt.

Sieht man von diesen mehr oder weniger 'zufälligen' Aufführungen im 18. Jahrhundert ab, so werden Händels Oratorien ein wesentlicher Bestandteil des Musiklebens, insbesondere der Musikfeste⁶, im 19. Jahrhundert, wengleich auch hier zunächst Werke von Carl Philipp Emanuel Bach, Karl Heinrich Graun, Benda, Dittersdorf und insbesondere Haydn

die Programme beherrschten. Ab 1819 gehören Händels Oratorien aber dann zum festen Bestandteil zum Beispiel der niederrheinischen Musikfeste; und dies, obwohl die Beschaffung des entsprechenden Aufführungsmaterials damals noch mit großen Schwierigkeiten verbunden war⁷. Die Liste der von 1819 bis 1847 aufgeführten Oratorien enthält folgende Werke: "Messias", "Samson", "Jephta", "Alexanderfest", "Judas Makkabäus", "Israel in Ägypten", "Deborah", "Salomon", "Belsazar", "Josua" und den 100. Psalm. Eine respektable Anzahl, zumal wenn man in Rechnung zieht, daß alleine schon die Partituren dieser Werke keineswegs in größerer Anzahl verbreitet waren⁸.

Es gibt wohl wenig Beispiele in der Musikgeschichte, die, wie im Falle der Händelschen Oratorien, das Bemühen um eine zeitgemäße 'Aufbereitung' sogenannter alter Musik, von "Meisterwerken aus alter Zeit" wie es 1821 heißt, derartig verdeutlichen. Die Anzahl der Bearbeiter von Händel-Oratorien läßt sich heute nicht mehr in vollem Umfang ergründen, nur einige sind uns noch namentlich bekannt. Die Legitimation für einen derartigen Umgang mit den Oratorien Händels leitete man dabei weitgehend von der Bearbeitung des "Messias" und des "Alexanderfestes" durch Mozart, aber auch daraus ab, daß Händel selbst gelegentlich Umstellungen, Ergänzungen oder Veränderungen (z.B. Transpositionen) anlässlich verschiedener Aufführungen vorgenommen habe. Andere Bearbeitungen wurden daher auch zunächst an denjenigen Mozarts gemessen, die zumindest im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als 'Muster' oder 'Modell' angesehen und entsprechend auch bei Aufführungen verwandt wurden. So heißt es zum Beispiel 1834 in der "Neuen Zeitschrift für Musik" über die am 5. Juli beim Musikfest in Magdeburg veranstaltete Aufführung von Händels "Josua"⁹ unter anderem: "Der erste Festtag war der Aufführung des Josua vom unsterblichen Händel gewidmet. Schade, daß das Werk nicht von einem neuern Meister nach dem Muster der Mozart'schen Bearbeitung des Messias und des Alexanderfestes instrumentirt war! Die Instrumentirung von Rungenhagen befriedigte nicht, da er bald zu wenig, bald zu viel gethan hatte." Die Bearbeitungen bezogen sich allgemein in erster Linie auf eine Ergänzung der Instrumentation, insbesondere auf die Hinzufügung von Bläsern und hier wiederum ganz speziell von Klarinetten und Posaunen. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Bearbeitungen von Mosel, die gegen Ende der zwanziger Jahre erschienen. Sie gaben eine 'zeitgemäße' Instrumentierung, griffen aber darüberhinaus auch in die Substanz der Werke ein, da zum Teil gestrichen, zum Teil Neues hinzugefügt oder auch neu gegliedert wurde (z.B. durch Zusammenziehen größerer Abschnitte). Dirigenten wie Lindpaintner, Rietz, Hiller - später Robert Franz - oder auch Ries fügten bei ihren Aufführungen stets Orchesterstimmen hinzu. So heißt es zum Beispiel 1825 in der "Rheinischen Flora" über eine Aufführung des "Alexanderfestes": "Nur Mozart wagte sich an das schwierige Unternehmen, die Blasinstrumente zum Alexanderfest zu setzen, welches früher meistens bloß Quartettbesetzung hatte. Unserem wackeren Ries, der bei der diesmaligen Aufführung die Blasinstrumente noch verstärkte, indem er die Posaunen hinzukomponierte, gebührt das Lob, daß er dabei in den Geist von Händel und Mozart würdig eingedrungen ist. Er verfuhr dabei ebenso umsichtig wie planmäßig, die Posaunen sind nicht überfüllt angebracht, noch weniger dienen sie, um nichtssagenden Tumult hervorzubringen. Ihr Hauptzweck ist, Leben und Ausdruck zu erhöhen, und diesen erreichen sie vollkommen." Wenn Ries allerdings dann an anderer Stelle vorschlägt: "Es ließe sich aus manchen Oratorien eine schöne Sammlung auswählen, müßte natürlich im Instrumentieren tüchtig nachgeholfen werden..."¹⁰, so zeigt dies, wie 'sorglos' man mit den Werken Händels umgehen konnte und zeigt letztlich auch einen Mangel an Verständnis für den Gesamtverlauf eines in sich geschlossenen oratorischen Werkes. Dieser Mangel machte sich auch dann bemerkbar, wenn in der Praxis nur einzelne Nummern aus Händel-Oratorien

aneinandergereiht wurden. Gerechtfertigt wurde dieses Verfahren meist mit dem Hinweis, Händels Oratorien wiesen ohnehin keine Einheit in der Handlung auf: "Auch die Pietät kann übertrieben werden", heißt es in der "Rheinischen Musik-Zeitung" von 1851, "und das Geschrei über die Verletzung der Einheit, über das Zerreißen eines schönen Ganzen, wie es zu ertönen pflegt, wenn Händels Werke durch Auslassungen verkürzt werden, dieses Geschrei der Historiker ist in Wirklichkeit sehr selten berechtigt, denn mit der gepriesenen Einheit der Handlung und der dadurch bedingten Einheit des Charakters sämtlicher Musikstücke in einem und demselben Oratorium ist es bei Händel eben nicht weit her". Und trotzdem richteten sich die Bestrebungen, Händels Oratorien wieder authentisch aufzuführen, zunächst darauf, ihre ursprüngliche Gestalt wiederherzustellen bzw. zu bewahren. Die Frage der ergänzenden Instrumentierung ist dagegen durchaus zweitrangig, wengleich auch hier die 'Originalgestalt' letztlich - wenn auch nur von einer Minderheit - als das anzustrebende Ziel gesehen wird. So heißt es 1835 über die Aufführung des "Salomon" in Köln unter anderem: "Es war zum ersten Mal in neuerer Zeit (wenigstens in Deutschland), daß Altvater Händel wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erschienen ist: Solomon wurde streng nach der unveränderten Originalpartitur¹¹ in den Orchesterstimmen gegeben, mit hinzutretender Orgel an den Stellen, wo der Komponist selbst augenscheinlich und notorisch mit diesem Instrument einfiel, also bei seiner Partitur darauf rechnete ..."¹² Die Orgelbegleitung hatte Felix Mendelssohn hinzugefügt. Wie uneinheitlich jedoch das Bild hinsichtlich der Aufführungen Händelscher Oratorien war, zeigt ein Bericht aus dem Jahre 1880¹³, der ebenfalls eine "Salomo"-Aufführung, und zwar in Hamburg, zum Gegenstand hat: "Mehrkens hat durch feinsinnige Instrumentation der Händel'schen Partitur dem 'Salomo' in wirkungsvoller Weise nachgeholfen und durfte sicher auf den Dank der Musiker rechnen, wenn die Art und Weise seiner Vervollständigung der Orchesterbegleitung auch weitem Kreisen durch Drucklegung der Partitur zugänglich gemacht würde. Das Oratorium muß, wenn es sich eines Eindrucks auf die Zuhörer versichern will, voll dramatischer Handlung sein und das Interesse des Publikums bis zum Schluß steigern. Leider findet sich von dieser Hauptforderung an ein Kunstwerk dieser Gattung in diesem Händelschen Oratorium sehr wenig und der Hörer empfindet in Folge der weitspurigen Ausführung der Texte und der endlosen vielen Arien mehr Langeweile als Interesse". So verwundert nicht, daß an Händels Oratorien immer mehr die Bedeutung der Chorpartien hervorgehoben wird, zumal diese auch durch die große Besetzung der Chöre - die Zahl der Ausführenden schwankt in der Regel zwischen 200 und 600 - und die dadurch erreichte Wirkung bei der Aufführung noch unterstrichen wurde. So heißt es in einem Brief des Bonner Universitätsmusikdirektors Breidenstein aus dem Jahre 1833 zu "Israel in Ägypten"¹⁴: "Die Masse der Chöre gibt dem Gesangspersonale volle Beschäftigung und die Großartigkeit des Werkes läßt den Mangel vieler Solostücke allenfalls verschmerzen". Händels Chorbehandlung wird bewundert, insbesondere ihre "Kraft der Erhabenheit". "Die Massen schreiten in ihren einfachen Harmonien mit solcher Abwechslung und doch in solcher Einheit und Melodie wie Riesenkörper einher, und erheben und erschüttern bis ins tiefste Mark"¹⁵. Nicht also die Arien, sondern die Chöre wurden als die wichtigsten Bestandteile der Oratorien angesehen.

Eine 'Beruhigung' und Vereinheitlichung auf dem Gebiet der Bearbeitung Händelscher Oratorien trat mit dem Wirken Friedrich Chrysanders ein. 1867 hatte er für die Aufführung des "Judas Makkabäus" bei den niederrheinischen Musikfesten die Textübersetzung geliefert, und 1870 vermelden die "Signale für die musikalische Welt", daß "Israel in Ägypten" am 26. November in Wien aufgeführt wurde, "genau nach der Chrysanderschen Ausgabe..." Im Jahre 1889 fand eine Aufführung von "Debora" in einer vorläufigen Bearbeitung durch Chrysander statt. Ab 1894 richtete Chrysander dann die Oratorien Händels

dels systematisch für den praktischen Gebrauch ein und ab 1895 benutzte dieses Notenmaterial Fritz Volbach in Mainz, der als erster bei seinen Mainzer Händelfesten diese Neugestaltungen in der Praxis erprobte und damit zum engsten Verbündeten Chrysanders wurde. Diese 'Neugestaltungen', die als 'stilrein' angesehen wurden¹⁶, setzten sich allgemein durch, und entsprechende Hinweise finden sich nahezu in allen Presseberichten¹⁷. Diese 'Neugestaltungen' erstrecken sich im wesentlichen auf¹⁸:

- a) Verringerung der Zeitdauer (auf ca. 2 Stunden) durch Verkürzungen (Text, Wegfall von Rezitativen und Arien, Reduzierung der Chöre);
- b) Hinzufügung melismatischer Verzierungen und Auszierungen von Schlußkadenzen bei Arien;
- c) geeignete Textübersetzungen;
- d) Wiederherstellung des bei Händel verwendeten Orchesters (wobei Klavier als Generalbaßinstrument akzeptiert wurde).

Neben Chrysanders Bemühungen finden sich allerdings auch weiterhin andere 'Bearbeitungen', so etwa von Robert Franz (1890: "Messias") oder später von Karl Straube (1910: "Belsazar"). Hinweise auf Aufführungen "Nach der Originalpartitur" werden immer spärlicher¹⁹. Die Gegensätze 'historisch getreu' oder 'modern zeitgemäß' werden erstmals 1910 in den "Signalen für die musikalische Welt" im Zusammenhang mit einer Aufführung des "Messias" in Wien artikuliert: "Händels Messias hat Herr Josef Reiter, Direktor des Mozarteums in Salzburg, neu bearbeitet, vor allem orchestral neu kostumierte. In einer Einleitung zum Programm wendet sich Reiter gegen jene Renaissancebestrebungen der musikalischen Praxis, die alte Musik mit den Mitteln ihrer Zeit lebendig gemacht wissen wollen. So hat er denn die Originalpartitur Händels samt der hinzugefügten Bezifferung gewissermaßen als einen Kompositionsentwurf betrachtet, den er dann für modernes Orchester ausführte. Reiter bricht also vollständig mit Händels Partitur, ohne mit seiner Instrumentierung immer zu überzeugen, komponiert auch Stimmen hinzu, ändert manche harmonische Kadenz und besonders gern die Dynamik". Aber er streicht auch den ganzen 3. Teil bis auf die Arie "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" und setzt das "Halleluja" an das Ende des Werkes.

Die Oratorien Händels waren im Musikleben des 19. Jahrhunderts ständig präsent, wie eine stichprobenmäßige Erfassung entsprechender Nachrichten in der Presse verdeutlicht (vgl. Tabelle 1+2). Dabei zeigt sich eindeutig die Vorrangstellung des "Messias" und des "Judas Makkabäus". Danach folgen "Israel in Ägypten" und das "Alexanderfest". Aber auch eine vergleichende Übersicht mit oratorischen Werken anderer, vor allem zeitgenössischer Komponisten zeigt eine erstaunliche Vorrangstellung der Oratorien Händels (vgl. Tabelle 3). Mendelssohn, Haydn, Schumann, Beethoven und Bach folgen auf den nächsten 'Tabellenplätzen'.

Bedauerlicherweise wird in keinem der durchgesehenen Berichte Näheres über die Aufführungspraxis im Detail ausgeführt (etwa zur Frage der Generalbaßbesetzung und -ausführung, zur Verzierungspraxis der Sänger etc.). Man beschränkt sich darauf, die Anzahl der Mitwirkenden zu nennen, einzelne Arien oder Chöre als besonders wirkungsvoll hervorzuheben, die Leistung der Solisten, des Dirigenten und Orchesters zu bewerten und den Gesamteindruck mitzuteilen. Auch ästhetische Fragen kommen kaum zur Sprache. Händels Oratorien galten als Monumenta vergangener, alter Musik, Monumenta, die gerade durch ihre Monumentalität nicht nur in formaler Hinsicht, sondern vor allem auch hinsichtlich der Chöre und einzelner Arien in der Gegenwart noch bedeutsam und wirkungsvoll waren und höchstens einer 'Aktualisierung' bedurften. Fehlschlüsse, wie etwa, Händel habe insbesondere seine Chöre nur unvollständig instrumentiert, oder die

Auffassung, es herrsche durch Weitschweifigkeit der Musik Händels ein Mangel an Dramatik, den es durch entsprechende Kürzungen zu beheben gelte, lieferten dafür die nicht sehr überzeugenden Argumente. Daß Händels "Messias" 1860 im übrigen als besonders repräsentativ für die evangelische Kirchenmusik herausgestellt wurde, dürfte ein Einzelfall sein²⁰.

Fassen wir zusammen:

1. Die Aufführung händelscher Oratorien nimmt, nach Impulsen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im 19. Jahrhundert ständig zu. Hierbei spielen die Musikfeste, insbesondere die niederrheinischen, eine besondere Rolle.

2. Die Oratorien werden nur selten in ihrer Originalgestalt aufgeführt. Ausgehend von den Bearbeitungen Mozarts werden zahlreiche andere Bearbeitungen vorgenommen. Diese beziehen sich zunächst primär auf die Ergänzung der Instrumentation, greifen dann aber auch in die formale Anlage und in die musikalische Substanz der Werke ein. Durch die Ausgabe und die 'Neugestaltungen' Chryanders, die als eine Rückkehr zum 'Original' angesehen wurden, tritt eine 'Beruhigung' und eine Konzentration auf diese Fassungen ein.

3. Über eine spezielle Aufführungspraxis der Oratorien Händels wird außer globalen Besetzungsangaben kaum etwas ausgesagt. Einige Hinweise können hier allerdings die von Fritz Volbach in Mainz in die Praxis umgesetzten Vorstellungen Chryanders geben.

4. Die Größe von Chor und Orchester beläuft sich in der Regel auf eine Anzahl zwischen 200 und 400 Mitwirkenden (bis zu 600!), Zahlen, die keineswegs denjenigen aus der Zeit Händels entsprechen, dem Gedanken der Monumentalität aber durchaus entgegenkamen. Die verhältnismäßige Unkompliziertheit der Chor- und Orchesterpartie spielte dabei keine geringe Rolle, da dadurch verstärkt auch Liebhaber mitwirken konnten.

5. Die ästhetische Bewertung der Oratorien bleibt im wesentlichen auf ihre Rolle als Monumenta alter, vor allem aber durch die Wuchtigkeit der Chöre auch in der Gegenwart wirkungsvoller Musik beschränkt.

6. Im Musikleben des 19. Jahrhunderts haben im Bereich der geistlichen Musik Händels Oratorien immer einen ersten Platz eingenommen. Die am häufigsten aufgeführten Werke waren dabei der "Messias" und "Judas Makkabäus".

Anmerkungen

1) Hierbei handelt es sich insbesondere um die "Allgemeine Musikalische Zeitung" (Leipzig), die "Neue Zeitschrift für Musik" (Leipzig) und die "Signale für die musikalische Welt" (Leipzig). Für Hilfe bei der Durchsicht des Materials sei Frau Ursula Kramer herzlich gedankt.

2) Burney hatte in seinem Bericht über die Aufführung des "Messias" nicht nur Angaben zur Besetzung genannt, sondern auch einen Plan der Aufstellung von Solisten, Chor und Orchester beigefügt.

3) Carl Friedrich Cramer, Magazin der Musik, Bd. 2, 1. Teil, Hamburg 1784, S. 162ff. Dort heißt es: "Da man alle hiesige Dilettanten öffentlich aufgefordert hat, zur Verherrlichung des Festes das Ihrige beizutragen, so hatten sich bereits bis zum 25. März dazu gemeldet: 96 Violinen, 33 Bratschen, 31 Violoncelli, 30 Oboen, 28 Bassons, 14 Trompeten, 12 Waldhörner und 5 Paar Pauken, welches zusammen 268 Instrumente ausmacht... An Sängern haben sich bereits 225 gemeldet".

- 4) Zum Beispiel: 1774: "Judas Makkabäus" in Berlin; 1779: "Judas Makkabäus" in Schwerin und Wien; 1775: "Messias" in Hamburg; 1780: "Messias" in Berlin.
- 5) In London wurde der "Messias" 1754 mit 20 Sängern einschließlich der Solisten und mit ca. 40 Instrumentalisten, davon 25 Streicher, aufgeführt.
- 6) So unter anderem: 1808: Beginn der Schweizer Musikfeste (Nägeli); 1810: Frankenhausen (Bischoff); 1812: Gründung der niederrheinischen Musikfeste.
- 7) Texte mußten übersetzt, die Stimmen nach der Partitur kopiert werden. Zum Beispiel waren zahlreiche Militärmusiker zeitweise als Kopisten tätig.
- 8) Über mögliche Besitzer von Partituren Händelscher Werke gibt zum Beispiel ein Brief des Bonner Universitätsmusikdirektors Breidenstein Auskunft, der 1833 dem Comité der niederrheinischen Musikfeste, das wegen der Partitur von "Israel in Ägypten" angefragt hatte, antwortete: "Die Partitur besitze ich nicht selbst, sondern hatte sie bei meiner Bearbeitung (Klavierauszug) von Herrn Ries entlehnt. Ohne Zweifel besitzt sie wohl Thibaut in Heidelberg... vielleicht auch Schelble (Chorleiter) in Frankfurt, Schott in Mainz, Breitkopf u. Härtel in Leipzig". - Ferdinand Ries, der selbst in England gewesen war und offensichtlich über eine respektable Sammlung von Werken Händels verfügte, ist hier wohl eine besondere Mittlerrolle zuzusprechen.
- 9) Das Gesang- und Orchesterpersonal bestand aus 500 Personen.
- 10) Autogr. Slg. Aachen; 26.12.1828.
- 11) Hierzu ist zu bemerken, daß es sich bei dieser 'Originalpartitur' keineswegs um eine das Autograph genau wiedergebende Partitur gehandelt haben muß. 'Originalpartitur' und 'Originalgestalt' sind bei Händels Opern nicht immer problemlos zu ermitteln.
- 12) Alfred Julius Becher, Das niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet, Köln 1836.
- 13) Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1880, S. 449.
- 14) Stadtarchiv Düsseldorf, Musikfestakten 1833 (14.3.). Zitiert nach Julius Alf, Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Teil II (= Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 43), Düsseldorf 1941, S. 39.
- 15) Aachener Zeitung (15.5.1837). Zit. nach Alf, a.a.O., S. 38.
- 16) Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1899, S. 108.
- 17) In den "Signalen für die musikalische Welt", Leipzig 1899, S. 7, wird sogar von "der das Original wiederherstellenden Ausgabe" Chrysanders gesprochen.
- 18) Siehe hierzu Ullrich Nilles, Die Händelaufführungen in Mainz unter Fritz Volbach, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Nr. 47, Mainz 1983, S. 261ff.
- 19) Ein entsprechender Hinweis fand sich in der durchgesehenen Literatur 1870 in den "Signalen", S. 342, in einem Bericht aus Königsberg über eine Aufführung von Händels "Acis und Galathea".

20) Hierzu heißt es in der "Neuen Zeitschrift für Musik", Leipzig 1860, S. 79 u.a.:
 "Denn nicht nur wurden mit meisterhafter Vollendung nach Reinheit des Tones, der
 Tonverschmelzungen, der Auffassung und der Durchführung sämtliche Chöre gesungen,
 sondern dieselben ließen durch diese Mustergültigkeit in ihrer Totalität einen neu
 erstarkten evangelischen Volksgeist und Glauben athmen, welcher in dieser Zeit, wo
 man in der katholischen Kirche die Absicht hat, ungerechterweise die Instrumental-
 musik neben der Vocalmusik fallen zu lassen, nur dazu dienen kann, die culturhi-
 storisch weihevollen Oratorien unserer größten Meister ausschließlich als
 Kirchenmusik der evangelischen Kirche wieder zugänglich zu machen. Diese heilige
 Musik erhält erst ihre wahre Weihe in der Kirche, in den Gott geweihten Räumen.
 Hier hat sie eine ganz andere Tragbarkeit und Macht, sich zu entfalten, als im
 Concertsaale".

Tabelle 1

ÜBERSICHT SÄMTLICHER ERFASSTER HÄNDEL-AUFFÜHRUNGEN (GR. VOKALWERKE)

| | 1834 | 1834 | 1848 | 1850 | 1860 | 1863 | 1870 | 1870 | 1880 | 1880 | 1899 | 1899 | davon in England | |
|--------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------------------|------|
| | NZFM | AMZ | AMZ | NZFM | NZFM | AMZ | NZFM | SIGN | NZFM | SIGN | NZFM | SIGN | 1870 | 1880 |
| | | | | | | | | | | | | | SIGN | SIGN |
| Acis and Galatea | | | | | | | 5 | 4 | | | | 2 | 1 | |
| Alexander's Feast | 1 | | 1 | | 2 | 1 | 3 | 4 | 3 | 3 | | 1 | 1 | |
| L'Allegro | | | | | 1 | | | | 1 | 1 | | | | |
| Anthem | 1 | | | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | | | |
| Athalia | | | | | | 1 | 2 | 3 | | | | | 1 | |
| Belshazzar | 2 | 1 | | | | | | | | | | | | |
| Deborah | | 1 | | | | | | 2 | | 2 | | | 1 | |
| Ether | | | | | 2 | | | | | | | | | |
| Hercules | | | | | | 1 | | | | | | | | |
| Israel in Egypt | 1 | 1 | | | 2 | 3 | 5 | 5 | 2 | 3 | 2 | 3 | 2 | 1 |
| Jephtha | | | | | 1 | 1 | | 3 | | | | | | 3 |
| Jubilate | | | | | | | 1 | | | | | 1 | | |
| Joshua | 1 | 2 | | | | 1 | 2 | 2 | 4 | 1 | 2 | 1 | | |
| Judas Maccabaeus | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 9 | 10 | 4 | 3 | 1 | 2 | 4 | 2 |
| Messiah | 3 | 1 | 1 | 2 | 8 | 5 | 4 | 10 | 7 | 12 | 1 | 8 | 7 | 4 |
| Ode for St.Cecilia's Day | | | | | | 2 | 3 | 1 | 1 | 2 | | 3 | | |
| Samson | | | | 1 | 3 | 4 | 1 | 4 | 3 | | | 2 | | |
| Saul | | | | | | | | | 1 | | 1 | | | |
| Solomon | | | | 2 | 2 | 2 | | 2 | 2 | 3 | | | 2 | |
| Susanna | | | | | 2 | | | | | | | | | |
| Te Deum | 1 | 1 | | | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | | | 2 | |

Tabelle 2

ÜBERSICHT DER ERFASSTEN HÄNDEL-AUFFÜHRUNGEN IN DEUTSCHLAND

| | 1834 | 1834 | 1848 | 1850 | 1860 | 1863 | 1870 | 1870 | 1880 | 1880 | 1899 | 1899 |
|-------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| | NZFM | AMZ | AMZ | NZFM | NZFM | AMZ | NZFM | SIGN | NZFM | SIGN | NZFM | SIGN |
| Acis and Galatea | | | | | | | 4 | 2 | | | | 2 |
| Alexander's Feast | 1 | | 1 | | | 1 | 1 | 1 | 3 | 3 | | 1 |
| L'Allegro | | | | | 1 | | | | | | | |
| Anthem | 1 | | | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | |
| Athalia | | | | | | 1 | 1 | | | | | |
| Belshazzar | | | 1 | | | | | | | | | |
| Deborah | | | 1 | | | | | 1 | | | | 1 |

| | 1834 NZFM | 1834 AMZ | 1848 AMZ | 1850 NZFM | 1860 NZFM | 1863 AMZ | 1870 NZFM | 1870 SIGN | 1880 NZFM | 1880 SIGN | 1899 NZFM | 1899 SIGN |
|--------------------------|--------------|-------------|-------------|--------------|--------------|-------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Esther | | | | | 2 | | | 1 | | | | 1 |
| Hercules | | | | | | 1 | | | | | | |
| Israel in Egypt | | | | | 1 | 3 | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Jephtha | | | | | | 1 | | | | | | |
| Jubilate | | | | | | | | | | | | 1 |
| Joshua | 1 | 2 | | | | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 |
| Judas Maccabaeus | | | 1 | | | 1 | 8 | 5 | 4 | | 1 | 2 |
| Messiah | 2 | 1 | | 2 | 6 | 4 | 3 | 3 | 3 | 6 | 1 | 6 |
| Ode for St.Cecilia's Day | | | | | | 1 | 3 | 1 | 1 | 2 | | 2 |
| Samson | | | | 1 | 2 | 4 | | | 4 | 3 | | 1 |
| Saul | | | | | | | | | 1 | | 1 | |
| Solomon | | | | | 2 | 2 | | | 1 | 1 | | |
| Susanna | | | | | 2 | | | | | | | |
| Te Deum | 1 | 1 | | | | 1 | | | | | | |

Tabelle 3

| | 1834 NZFM | 1834 AMZ | 1848 AMZ | 1850 NZFM | 1860 NZFM | 1863 AMZ | 1870 NZFM | 1870 SIGN | 1870 SIG/GB | 1880 NZFM | 1880 SIGN | 1880 SIG/GB | 1899 NZFM | 1899 SIGN |
|--------------|--------------|-------------|-------------|--------------|--------------|-------------|--------------|--------------|----------------|--------------|--------------|----------------|--------------|--------------|
| Adam | | | | | | | | | | | 1 | | | |
| Astorga | | | | | | | 2 | | | | 1 | | | |
| Bach | 2 | 2 | | 2 | 8 | 10 | 8 | 6 | 1 | 14 | 19 | 2 | 8 | 25 |
| Beethoven | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | 3 | 10 | 7 | 2 | 4 | 6 | 2 | | 9 |
| Benedict | | | | | | | | | 2 | | | | | |
| Berfield | | | | | | | | | | | | 1 | | |
| Berlioz | | | | | | | | | | 1 | 1 | | 1 | 2 |
| Berneker | | | | | | | | | | | 1 | | | |
| Berthold | | | | | | | | | | | 1 | | | |
| Blummer | | | | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Boenig | | | | | | | 2 | 3 | | 5 | 3 | 4 | 6 | 9 |
| Brahms | | | | | | | 3 | | | 3 | | | 1 | 10 |
| Bruch | | | | | | | | | | 3 | | | 2 | 1 |
| Bruckner | | | | | | | | | | | | | | |
| Caldara | | | | | 1 | | | | | | | | | |
| Carissimi | | | | | | | 1 | | | | | | | |
| Cherouvrier | | | | | | | | | | | 1 | | | |
| Cherubini | | | | 1 | 5 | 4 | 1 | | | 3 | 3 | 2 | 3 | |
| Costa | | | | | | | | | | | | 1 | | |
| Deerly | | | | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Dubois | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Dvorak | | | | | | | | | | | | | | 2 |
| Franck | | | | | | | 1 | | | | | | | |
| Gade | | | | | | | | | | | | | | |
| Giuliatti | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| Goldmark | | | | | | | | | | | | | 2 | |
| Goldschmidt | | | | | | | 1 | | | | | | | |
| Gounod | | | | | | | | 1 | | 1 | 1 | | | |
| Gouvy | | | | | | | | | | | 4 | | | |
| Graun | 1 | 2 | | 1 | 5 | 4 | 2 | 3 | | 1 | 4 | | | 1 |
| Grell | | | | | | | | | | 1 | 1 | | | 1 |
| HÄNDEL | 13 | 11 | 3 | 5 | 24 | 24 | 33 | 26 | 23 | 33 | 27 | 7 | 9 | 28 |
| Haydn | 6 | 5 | 1 | 12 | 5 | 9 | 9 | 8 | 5 | 18 | 10 | 3 | 9 | 28 |
| Hegar | | | | | | | | | | | | | | 2 |
| Herzogenberg | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Heinze | | | | | | | | | | 1 | | | | |
| Hiller | | | | 1 | | 2 | | | | 2 | | | 1 | 2 |

1834 1834 1848 1850 1860 1863 1870 1870 1870 1880 1880 1880 1889 1899
 NZFM AMZ AMZ NZFM NZFM AMZ NZFM SIGN SIG/GB NZFM SIGN SIG/GB NZFM SIGN

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|---|---|----|----|----|---|---|----|----|---|---|----|----|---|--|--|---|----|----|
| Holmes | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | |
| Hopfe | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | |
| Kiel | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | 1 | 1 |
| Klughardt | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | 5 | 5 |
| Kunze | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Lachner | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 2 |
| de Lange | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 2 |
| di Lasso | | | | | | | | | | | | | | | | | | - | - |
| Leo | | | | | | | | | | | 1 | | | 1 | | | | | |
| Liebau | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Liszt | | | | | | | | 6 | | | | | 7 | 2 | | | | 5 | 7 |
| Löwe | 1 | 1 | | 1 | 2 | | | 1 | 1 | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Lorenz | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Lortzing | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Lotti | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | |
| Mayer | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Meinardus | | | | | | | | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | | | | | |
| Mendelssohn | | | 16 | 15 | 10 | 8 | | 17 | 12 | 7 | | 21 | 11 | 4 | | | 8 | 11 | |
| Mozart | 1 | 1 | | | 4 | 1 | | 6 | 2 | | | 14 | 6 | 1 | | | 3 | 2 | |
| Naumann | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Neukomm | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | | | | | 1 |
| Nick | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Nicolai | | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | | |
| Palestrina | | | | | | | | 1 | | | | 2 | 1 | 2 | | | | | |
| Pasciutti | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| Pergolesi | | | | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| Perosi | | | | | | | | | | | | | | | | | | 11 | 27 |
| Reincke | | | | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| Reinthal | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | |
| Reißmann | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | |
| Rossini | | | | | | | 1 | 1 | 8 | 2 | | 2 | 2 | 2 | | | | | |
| Rubinstein | | | | | | | 1 | 1 | 2 | | | 5 | 4 | | | | 1 | 4 | |
| Rühmstedt | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | |
| Rungenhagen | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Saint Saens | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | | |
| Schachner | | | | | | | | 2 | 2 | | | | | | | | | | |
| Schicht | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| Schneider | 4 | 3 | | 9 | 3 | | | 2 | 1 | | | | | | | | | | |
| Schreck | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Schubert | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | 2 | |
| Schütz | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | 2 | |
| Schumann | | | 2 | 2 | 11 | 3 | | 15 | 8 | 2 | | 23 | 9 | 2 | | | 1 | 1 | |
| Seilmann | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | 6 | |
| Sponr | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | | | 3 | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | | | 2 | | |
| Stehle | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Stolze | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sullivan | | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | |
| Tietz | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | |
| Tinel | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 |
| Verdi | | | | | | | | | | | | 3 | 5 | 1 | | | 8 | 15 | |
| Vogler | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | |
| Vogt | | | | | | 1 | 3 | 1 | | | | 2 | 1 | | | | | | |
| Wagner | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |
| Woyrsch | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Zenger | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | |