

durch Gottes Offenbarung in Jesus Christus geschenkte Sicherheit gibt dem Menschen das Recht, an Christus zu glauben. Dieser Glaube ist keine blinde, unbegründete und inhaltsleere Entscheidung, er ist liebende Anerkennung der Person Jesu Christi als des Sohnes Gottes und darum notwendig auf das konkrete Leben Jesu verwiesen, in dem er allein Zugang hat zum Geheimnis des Sohnes Gottes. „Das große Rätsel der neutestamentlichen Theologie, wie aus dem Verkündiger der Verkündigte wurde“, löst sich nicht „in der Einsicht, daß das Daß seiner Verkündigung das Entscheidende ist“⁴⁷; es löst sich im gläubigen Wissen darum, daß Jesus Christus von seinem Wesen her Sohn Gottes *ist* und den Glauben an seine Person selber fordert, und nicht erst durch die Verkündigung der Kirche zum Sohn Gottes, zum Herrn und Messias *wurde*. Das Neue Testament trägt an Jesus keine ihm fremde Deutung heran; es läßt nur seine Stimme lauter und deutlicher in diese Welt hinein erklingen, „damit ihr glaubt, daß Jesus der Christus, der Sohn Gottes ist und damit ihr dadurch, daß ihr glaubt, in seinem Namen Leben habt“ (Joh 20, 31).

Die rechte Auslegung des Neuen Testaments ist unabtrennbar verbunden mit der Anerkennung Jesu Christi als Sohn Gottes. Wer Jesus als reinen Menschen sieht, mag am Neuen Testament manches feststellen und erklären. Er kann die Geschichte des Textes und der einzelnen Schriften erhellen, er kann die geschichtliche Umwelt erforschen und eine Menge literarkritischer und formgeschichtlicher Fragen lösen. Die liberale Bibelkritik und die historisch-kritische Methode gelangten denn auch zu vielfachen und gesicherten Ergebnissen. Aber das eigentliche Geheimnis des Neuen Testaments bekamen sie selten in den Blick. Die häufig so fragwürdigen Ergebnisse der modernen Bibelkritik zeigen mit aller Deutlichkeit, daß das Neue Testament eine Anhäufung unverständlicher und widersprechender Aussagen bleibt, solange einer nicht bereit ist, den Anspruch anzuerkennen, den es auf jeder Seite erhebt: Daß Jesus von Nazareth der Sohn Gottes ist, von Ewigkeit bei Gott und Mensch geworden in der Zeit, Gott und Mensch in einer Person.

Georg Friedrich Händel

WILLIBALD GÖTZE

Hamburg, Florenz, Rom, Neapel, Venedig, Hannover, London — das sind Stationen aus dem Leben Georg Friedrich Händels, Stationen, die zu erreichen für die Reiseverhältnisse des beginnenden 18. Jahrhunderts allein schon einen beachtenswerten Energieaufwand beanspruchte. Hamburg, Venedig, London

⁴⁷ R. Bultmann, Die Christologie des Neuen Testaments, in: Glauben u. Verstehen I 266.

waren Tore zur Welt, Hafenstädte, in denen das aufblühende Handelsleben pulsierte, in denen Geld angehäuft und ausgegeben wurde — auch für die Künste, vor allem für das Theater, für die Oper. Seit 1637 in Venedig das Teatro San Cassiano als erstes Pachttheater seine Pforten geöffnet hatte, war die Oper, bis dahin ein Schoßkind des Adels, zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden und übte auf Musiker und Publikum eine magische Anziehungskraft aus. Kein Wunder, daß auch der junge, energiegeladene Händel aus der kleinen mitteldeutschen Heimatstadt herausstrebte, um sich im Reigen der Künstler den Platz zu erkämpfen, der seinen Gaben entsprach.

Und diese Gaben waren außergewöhnlich, wenn Georg Friedrich Händel in seiner Kinderzeit auch nicht als ein „Wunderkind“, wie etwa W. A. Mozart, in Erscheinung getreten ist. Aber Halle war kein Salzburg und Händels Vater, Georg Händel, kein Leopold Mozart, sondern ein Wundarzt. Als solcher aber hoch geschätzt und zudem ein angesehener Bürger der Stadt Halle. Er soll ein großer, kräftiger, schweisgsamer Mann gewesen sein, der mit etwa sechzig Jahren kurz nach dem Tode seiner ersten Frau noch eine zweite Ehe einging. Das erste Kind starb bei der Geburt, das zweite wurde am 23. Februar 1685 geboren. Es erhielt tags darauf nach einer Eintragung im Taufbuch der Liebfrauenkirche (Marktkirche) zu Halle die Namen Georg Friedrich.

Im streng lutherischen Haushalt des Wundarztes Händel galt Musik mehr oder weniger als eine Angelegenheit der Vagabunden, was aber nicht hindern konnte, daß sich die musikalische Begabung des Knaben Georg Friedrich schon sehr früh regte. Die rührenden kleinen Erzählungen aus der Kinderzeit gehören wohl ins Reich der Fabel, dagegen hat ein Besuch des Herrn Wundarztes im benachbarten Weißenfels, wo Herzog Johann Adolf von Sachsen residierte, den Stein ins Rollen gebracht. Dort durfte sich Händel, damals acht oder neun Jahre alt, an der Orgel hören lassen, und der Herzog war von dem frühreifen Kind so beeindruckt, daß er den Widerstand des Vaters besiegen und ihm die Zusicherung abringen konnte, dem Knaben guten Musikunterricht geben zu lassen. Sein Lehrer wurde während der nächsten drei Jahre Friedrich Wilhelm Zachow, Organist der Liebfrauenkirche zu Halle. Er war ein umfassend gebildeter Musiker, der auch eine große Sammlung deutscher und italienischer Kompositionen besaß und seinen Schüler mit deren Stilen vertraut machen konnte. Zudem ließ er ihn, dem Brauche der Zeit folgend, möglichst viele Instrumente spielen.

In dieser unbarmherzigen Schule kam Händel schnell vorwärts. Seine Kräfte wurden in gute Bahnen gelenkt, und er hat seinem Lehrer bis zum Ende seines Lebens tiefe Dankbarkeit bewahrt. In die Studienzeit fällt (1696) ein Besuch des elfjährigen Händel in Berlin. Dort hatte die Kurfürstin Sophie Charlotte den Hof für kurze Zeit zu einem italienischen Musikzentrum gemacht, aber das Strohfeuer, teilweise von recht zweifelhaften Existenzen angefacht, die das Mißtrauen der Bürger gegen Frau Musica begründet erscheinen ließen, verlöschte bald wieder. Der Knabe Händel überraschte durch seine Improvisationen auf der Orgel und dem Klavichord, blieb aber von dem

hektischen Treiben seiner Umgebung unberührt. Das Angebot des Kurfürsten, den Knaben an den Hof zu fesseln, lehnte der alte Wundarzt ab. Hoffte er immer noch, den Sohn für einen bürgerlichen Beruf retten zu können? Wie stark der Einfluß des Vaters auch nach seinem Tode (1697) weitergewirkt hat, zeigt sich darin, daß sich der junge Händel 1702 an der Universität in Halle immatrikulieren ließ. Inzwischen war er auch Domorganist in Halle geworden, mit allen Rechten und Pflichten eines solchen; er hatte vor allem Kompositionen für den Gottesdienst zu schaffen; aber die Kleinstadt wurde ihm zu eng. Zu unbändig regten sich die Energien und ein Wandertrieb, der so oft noch das Leben des Komponisten Händel bestimmen sollte. Aus der Welt des Bürgertums tat der zukünftige „Weltbürger“ den ersten Schritt in die große Welt.

Hamburg, das Venedig des Nordens, hatte seit 1678, also vierzig Jahre nach der Lagunenstadt, ein eigenes Opernhaus, in dem sich zunächst — dem temperierten Klima entsprechend — Werke religiösen Inhalts behaupten konnten, dann aber der „opera diabolica“ weichen mußten. Der junge Händel sah sich 1703 am Theater einem tollen Treiben gegenüber, das der hochbegabte, aber zuchtlose Komponist Reinhard Keiser anführte. Händel wurde zweiter Geiger am Opernhaus und lernte so die Technik des Betriebes von unten herauf kennen. Vielleicht hatte ihm zu dieser Stellung Johann Mattheson verholfen, ein junger Hamburger Musiker, auch Sänger, später ein sehr wissensreicher Musikschriftsteller. Die beiden jungen Leute freunden sich rasch an. Händel bekam außerdem Privatschüler, lebte aber zurückgezogen und sparsam. Am 8. Januar 1705 wurde seine erste Oper — „Almira“ — aufgeführt. Der Komponist stand im zwanzigsten Lebensjahr, als er den Kampfplatz der Bühne betrat. Wie viele Siege und Niederlagen, Triumphe und Enttäuschungen sollten ihm auf diesem Kampfplatz noch beschieden sein! Die Hamburger waren im Jahre vorher durch eine Passionsmusik auf den jungen Händel aufmerksam geworden, jetzt spürten sie den Griff des Dramatikers. Auch Keiser spürte den jungen Rivalen, und Händel hatte unter allerhand Intrigen zu leiden. Aber unbeirrt — und ganz bezeichnend für ihn — nahm er nach „Almira“ sofort einen neuen Opernstoff in Angriff. „Nero“ wurde trotz dramatischer Effekte und reicher Melodik ein Mißerfolg. Händel muß gespürt haben, daß er sich in Hamburg nicht weiter werde entfalten können, außerdem verfiel die Oper unter Keisers Leitung mehr und mehr, und damit war Händel das Podium entzogen. Die geradezu schicksalhafte Begegnung mit einem sehr fragwürdigen Nachkommen des Hauses Medici, Gaston de Medici, lenkte Händels Gedanken nach Italien. Er sparte, komponierte noch eine viel zu lange Oper, aus der schließlich zwei wurden, wartete deren Aufführung aber gar nicht mehr ab, sondern verließ Hamburg vermutlich im Herbst 1706 unbemerkt auf dem Weg nach Süden. Die Lehrjahre waren abgeschlossen.

*

Venedig, Florenz, Rom, die ersten Stationen in Italien, brachten Berührungen mit Fürstlichkeiten und Künstlern, aber der junge deutsche Musiker faßte

zunächst nirgends festen Fuß. War es ihm wichtiger, erst einmal die Atmosphäre des Landes in sich aufzunehmen? In Florenz kam zwar 1707 eine Oper „Rodrigo“ von ihm zur Aufführung, in die er die besten Nummern der Hamburger „Almira“ aufgenommen hatte, aber der Erfolg band ihn nicht an die schöne toskanische Stadt. Zum zweiten Male nach Venedig, wo er in Domenico Scarlatti einen Freund fürs Leben fand: Triumphe in den Salons, aber auch da kein bleibender Erfolg. Die beiden Freunde reisten nach Rom. Dort waren Händel im Kreise des Kardinals Pietro Ottoboni und später des Fürsten Ruspoli tiefgehende Anregungen beschieden. Wie gegensätzlich mag die geistig kultivierte Atmosphäre in Rom nach der oberflächlichen venezianischen Geselligkeit auf Händel gewirkt haben! Mit geradezu unvorstellbarer Aufnahmefähigkeit riß er an sich, was seinen Weg kreuzte. Kein stiller Arbeiter im Weinberge des Herrn, sondern einer, der sich herrisch die Erde unterjochte, über die er schritt. Mit allen Kräften seiner gesunden Natur dem Leben zugewandt, Ohren- und Augenmensch, der sich auch während seines ganzen Lebens Liebe und Verständnis für Malerei bewahrte (sein Testament erwähnt u. a. zwei Gemälde von Rembrandt), schuf er aus der Fülle der Eindrücke jener italienischen Zeit Werk um Werk. Kirchliche und weltliche Musik in den Formen ihrer Zeit, bezeugen diese Kompositionen ohne den Ehrgeiz revolutionärer Neuerungen die Schaffensfreude eines Musikers, dem das Leben zwar die Anlässe glücklich zuspilte, der dafür aber in wahrhaft „klingender Münze“ zahlte. Er ging von Rom nach Neapel und geriet in einen solchen Schaffensrausch, daß ihm neben vielen anderen größeren und kleineren Stücken „Agrippina“ in drei Wochen gelang. Mit dieser Oper eroberte er im Winter 1709/10 Venedig, die Stadt, in der über Erfolg oder Niederlage eines Opernkomponisten entschieden wurde. Dieser Erfolg machte ihn in ganz Italien, ja in Europa bekannt. Der vierundzwanzigjährige Händel hatte mit einem Schlage das große Publikum erobert. Er blieb nicht mehr auf die Gunst kultivierter, reicher Adelskreise angewiesen. „Viva il caro Sassone“, jubelte man ihm allerorten zu. Hatte Händel die Oper, die damals ganz Italien in Bann hielt, erobert? Oder sie ihn? Folgte er damit einem Rufe der Zeit? Und woher kam dieser Ruf?

*

Welch merkwürdige Wandlungen hatte das „dramma per musica“, aus dem schließlich die Oper hervorgehen sollte, seit seiner Geburtsstunde in den Kreisen florentinischer Liebhaber durchgemacht! Die Schöngeister um den Grafen Bardi, denen am Ausgange des 16. Jahrhunderts die Wiederbelebung antiken Geistes und damit auch des antiken Dramas in Verbindung mit der Musik vorschwebte, ahnten nicht, daß sie nur Randfiguren einer Entwicklung waren, die die Musik aus den strengen Gesetzen des kontrapunktischen Stiles lösen und der Ausdruckskraft der instrumental begleiteten Melodie Bahn brechen sollte. Natürliche, musikalische Deklamation des Textes schwebte den Florentinern vor — es blieb jedoch ein wohlgemeintes Vorhaben, solange ihm nicht Monte-

verdis Genie im „Orfeo“ (1607) musikalisches Leben gab. Denn auch ausdrucksstarke Deklamation mußte auf die Dauer ermüden, wenn es nicht gelang, durch eine lebensvolle melodische Linie zur Eindringlichkeit die wechselnde Klangfarbe zu gewinnen. Schon in seinen Madrigalen aber hatte Monteverdi, unabhängig von Florenz, durch kühne Charakteristik in den einzelnen Stimmen den deklamierenden Stil der ersten Opern mit musikalischen Mitteln vorbereitet. In glücklicher Verbindung alter und neuer Stile gelang es Monteverdi, das Gleichgewicht zwischen Text und Musik herzustellen und die Anregungen der Florentiner aus der etwas dünnblütigen Theorie in künstlerische Wirklichkeit zu verwandeln.

Bald aber machte sich neben Dichtern und Komponisten auf dem Gebiete der Oper eine dritte Kraft bemerkbar, die ihre Unersetzlichkeit durch immer dringendere Forderungen bekundete — der Sänger. Wer hätte gedacht, daß aus dem Diener am Werke so schnell ein Beherrscher der Szene werden würde? Der Sologesang entwickelte sich zum Virtuositentum, der Komponist wurde zum Diener des Sängers. Noch dazu vollzog sich diese Entwicklung in Italien, dem Lande des Gesanges, wo für den seelischen Ausdruck im Stimmklang, für jede Wirkung des klangsinnlichen Materials unter den Hörern ein naturgegebener Sinn vorhanden war! Gleichzeitig mit der Macht des Sängers wuchs die des Publikums. Die Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauer, die zwar früher bei Hofe auch bestanden hatte, war auf eine andere Ebene gerückt. Es gab unter den Theaterbesuchern keinen Rangunterschied mehr im Sinn zeremonieller Vorschriften, sondern höchstens den Unterschied des Preises für den Platz, den der einzelne bezahlt hatte. Die Bindung aller Zuschauer aber zur gemeinsamen, wenn auch anonymen Macht des Publikums stellte für den Komponisten neben den Sänger einen weiteren, entscheidenden Faktor, mit dem er rechnen mußte.

Bis 1700 gab es in Venedig sechzehn Opernbühnen, von Patriziern und reichen Bürgern gebaut und unterhalten: so sehr waren im Laufe eines halben Jahrhunderts Theater und Oper Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens geworden! Die mythologischen Stoffe — wer dachte noch an den Ursprung des merkwürdigen Zeitkindes Oper? — wurden durch geschichtliche, allgemeiner verständliche verdrängt, und bald sollte sich ein noch schlimmeres Absinken des Geschmacks zeigen. Sänger und Publikum gaben der formal abgerundeten, dankbaren Arie den Vorrang gegenüber den Gesetzen des Dramas. Dem Rezitativ verblieb schließlich nur noch die Funktion einer Brücke von Arie zu Arie. Ihre Hauptform war die Da-capo-Arie (A-B-A), in der die Wiederholung des Teiles A (da capo) vor allem Gesangsvarianten und der Demonstration virtuosen Könnens vorbehalten blieb. Die neapolitanische Schule verhalf dem *Bel canto*, dem schönen Gesang, endgültig zum Durchbruch und bahnte der Konzert-Oper den Weg. So war die Oper die beliebteste Modeerscheinung geworden, sie entsprach durch die Verbindung realer und phantastischer Elemente mit glanzvoller Gesangsvirtuosität dem Geschmack der Zeit — und Händel erkannte das. Die Eindrücke dieser italienischen Wander-

jahre sollten noch Jahrzehnte später sein Leben bestimmen. Moden, Stile, Gedanken jener Zeit stapelte er als Besitz in sich auf, seine starke Natur ordnete sich auch das Fremde ein, ob es Volkslieder, Straßenrufe oder das Flötenspiel der süditalienischen Pifferari war, das später in der Hirtenmusik des „Messias“ wiederkehrte — alles, was lebte, fing dieser gesicht- und gehörbegabte Künstler auf. Wie untrüglich er den Geschmack des Tages getroffen hatte, zeigte der Erfolg der „Agrippina“. Händel glaubte an die Gesangsoper. In ihr, in der Vereinigung dramatischer und musikalischer, geistiger und sinnenhafter Elemente, sah er die Kunstform, die seinem so weit gespannten Naturell entsprach. Eroberer und Eroberter in einem, zog der Rastlose weiter. Genug der Sonne des Südens! Mochte sie im Norden blasser scheinen, der Glut und Leidenschaftlichkeit seiner Musik war er sicher.

*

Kapellmeister am Hofe des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover — wahrhaftig ein schroffer Wechsel nach dem rauschenden Beifall in der führerischen Atmosphäre Venedigs! Aber vielleicht sehnte sich der kraftvolle Norddeutsche nach rauherer Luft? Nach einem neuen, härteren Kampfplatz? Witterte er die noch ungenutzten Möglichkeiten im Norden? Die erste Bitte des jungen Kapellmeisters an den Regenten — Urlaub nach London. Unbekannt, keines Wortes der Landessprache mächtig, landete Händel Ende 1710 in England und verließ es im Jahre darauf nach dem durchschlagenden Erfolg seines „Rinaldo“, der alle Zeichen jugendlicher Genialität und Schöpferkraft an sich trägt, wie ein Freibeuter, der kühn und überraschend in einen fremden Hafen eindrang und dem die Beute zufallen mußte, weil er seiner überlegenen Kräfte sicher war. Nach Hannover zurückgekehrt, komponierte er Instrumentalmusik, Lieder und Arien, unterrichtete am Hofe, aber eine seltsame Unruhe ließ ihn dort nicht Fuß fassen. Ein zweiter Urlaub wird erbeten, großzügig gewährt, und Händel reist wieder nach London, diesmal, um dort siebenundvierzig Jahre lang, bis zum Ende seines Lebens, zu bleiben.

Zwei große Schaffenskurven überkreuzen sich in diesen Jahrzehnten. Bis zum Jahre 1741 bringt Händel nach dem „Rinaldo“ weitere 36 Opern heraus, im Jahre 1733 beginnt mit „Deborah“ die Wendung zum Oratorium. Bis 1751 komponiert er 22 Oratorien, denen 1757 noch „Der Triumph der Zeit und der Wahrheit“ folgt. Daneben entsteht außerdem eine große Anzahl religiöser und profaner Werke. Staunend steht die Nachwelt vor einer geradezu unfassbaren Lebensleistung, die um so mehr zu bewundern ist, als sie in ständigem Kampfe mit der Umwelt vollbracht werden mußte. Wohl erschien der Beginn vielversprechend. Ein Strom ausländischer, vor allem italienischer Musiker hatte sich damals, wie über den Kontinent, auch über England ergossen. Das Inselreich hatte ihnen nach dem Tode Henry Purcells (1695) keine eigenen musikalischen Kräfte entgegenzusetzen. „Il caro Sassone“ aber schlug die Eindringlinge aus dem Süden mit ihren — und seinen — Waffen, die er jenseits

der Alpen geschärft hatte. Händel lebte so ausschließlich in der Welt der italienischen Gesangsoper, daß er starrsinnig an ihr festhielt, auch als das Publikum, für das er ja spielte, sich ihrer überdrüssig zeigte. Jahrzehntelang peitschte er sich durch ein Leben als Komponist, Theaterunternehmer und Impresario, das ihn mehrmals bis zum gesundheitlichen und wirtschaftlichen Zusammenbruch, ja in die Nähe des Schuldgefängnisses führte. Er gab nicht auf. Als ob seine Kräfte im Kampf mit den Gegnern wachsen mußten, nahm er den Kampf, der ihn oft von schwindelnden Erfolgen in jähe Tiefen stürzte, in einem nur ihm eigenen Zusammenwirken von zäher Geduld und vulkanischen Kraftausbrüchen immer wieder von neuem auf.

Natürlich konnten manche Opern nicht ausreifen, blieben ungleich im Wert. Aber immerhin fallen in diese Jahre Werke wie „Ottone“ (1723), „Giulio Cesare“ (1724), „Tamerlano“ (1724) und „Rodelinda“ (1725), Werke, die keinesfalls nur nach der Schablone gearbeitet sind, sondern neben einer Fülle schöner Melodien auch im Orchestersatz feingliedrige, charakterisierende Ausdeutungen der Bühnensituation bringen! Im „Cesare“ baut Händel große musikalische Szenen aus symphonischen, rezitativischen und ariosen Partien und durchbricht so die ermüdende Arienfolge der italienischen Vorbilder. Ein kriegerisch-leidenschaftlicher, in der Unmittelbarkeit des Ausdrucks fast romantischer Atem geht durch diese Oper. Der letzte Akt des „Tamerlano“ führt in seiner dramatischen Größe unmittelbar zu Gluck hin: kaum jemals hat Händel ein packenderes Opernfinale geschrieben. In welchem Gegensatz wiederum stehen dazu die rührenden Gesänge der einsamen lombardischen Königin Rodelinda! Schon diese wenigen Beispiele zeigen, wie verschiedenartige Charaktere Händel zu gestalten vermochte, wie es ihm darum ging, auch in überlieferten Formen den wechselnden dramatischen Situationen gerecht zu werden. War es wirklich nur ein Traumbild, dem er nachjagte? Hatten sich die italienischen Eindrücke während der Wanderjahre so fest in ihm verankert, daß sie auch den erbittertsten Widerständen von außen standhielten, ja selbst die doch sicher inzwischen gereifte Einsicht eines Realisten wie Händel trübten? Er war jetzt vierzig Jahre alt.

*

Im London des beginnenden 18. Jahrhunderts brach sich der Wogenschlag der großen Welt. Die Südseeaktien kletterten in schwindelnde Höhen, ein Spekulationsfieber ohnegleichen hatte die Menschen gepackt. Vermögen wurden gewonnen und verloren, zwischen dem Adel und dem erstarkenden Bürgertum kam es zu ständigen Reibereien. Mit Georg I. hatte 1714 die hannoversche Dynastie den englischen Thron bestiegen. Sie wurde nie populär in England, und das wirkte sich auch auf Händel aus, der — obwohl er keine feste Stellung bei Hofe annahm — zur Partei des Königs gezählt wurde und auch weiterhin als „Ausländer“ galt, obwohl er 1726 die englische Staatsbürgerschaft erworben hatte. Ungeachtet dessen und seines wechselnden Theaterglückes genoß

der deutsche Komponist hohes künstlerisches Ansehen. Man spielte die beliebtesten Nummern seiner Opern wie seiner Instrumentalmusik auch außerhalb des Theaters, und so schlug ein findiger Unternehmer, Jonathan Tyers, auf seine Art aus Händels Ruhm Gewinn. Tyers hatte „Vauxhall Gardens“, eine Art Luna-Park, eröffnet, die auf die Londoner eine unwahrscheinliche Anziehungskraft ausübten. Man promenierte in den Gartenanlagen, gute Orchester spielten Musik von Händel und anderen, in den Pavillons konnte luxuriös diniert werden, aber Tyers nahm es auch nicht krumm, wenn sich die Besucher ihren Proviant mitbrachten. Händel wurde durch Aufstellung einer Marmorstatue geehrt, die Tyers bei dem Bildhauer Roubiliac bestellt hatte. Der Maler Hogarth gehörte zu den bevorzugten Gästen und natürlich auch der königliche Hof.

Man erreichte „Vauxhall Gardens“ per Boot, Wasserfahrten waren ja damals die große Mode, und einer solchen Wasserpartie, allerdings in früheren Jahren, verdankt auch Händels „Wassermusik“ ihre Entstehung. Die hübsche Geschichte, daß sie den über Händels Wegbleiben von Hannover verstimmtten König Georg mit Händel habe versöhnen sollen, ist allerdings erfunden. Sehr bald nach seiner Thronbesteigung erfuhr der König nämlich, welch ausgezeichnete Stellung sich sein ehemaliger Kapellmeister in London geschaffen hatte, und bekundete offen sein Interesse an Händels Opernaufführungen. Die „Wassermusik“ aber wurde 1717, also erst drei Jahre nach Georgs Inthronisierung, aufgeführt. Der König fuhr auf einer prächtigen Barke mit seiner Gesellschaft den Fluß hinab, den noch viele andere Boote belebten. Unmittelbar neben dem königlichen Schiff fuhr das der Musiker. Es waren fünfzig an der Zahl: Trompeten, Jagdhörner, Oboen, Fagotte, Flöten, Geigen und Bässe. Dem König gefiel die Musik so gut, daß er sie nach dem Souper noch einmal zu hören wünschte. Dabei dauerte die Aufführung eine Stunde!

Eine andere Freiluft-Musik Händels, die „Feuerwerk-Musik“, verdankt ihr Entstehen dem Frieden von Aachen (1748), der im Frühjahr 1749 in London pomphaft gefeiert werden sollte. Chevalier Servandoni bereitete ein glanzvolles Feuerwerk vor, und Händel hatte für seine Musik geradezu eine Monstrebesetzung: 40 Trompeten, 20 Hörner, 16 Oboen, 16 Fagotte, 8 Paar Kesselpauken, 12 Trommeln, große und kleine Flöten. Unterhalb der Musikergalerie standen 18 kleinkalibrige Kanonen. Sie sollten durch ihre Schüsse den Glanz der Musik erhöhen! Die Generalprobe fand am 21. April in „Vauxhall Gardens“ — der findige Tyers! — statt. Die 12 000 Besucher verursachten ein Verkehrschaos. Allein London Bridge war durch den Menschenstrom und die Wagen drei Stunden gesperrt. Dabei gab es an diesem Abend noch kein Feuerwerk oder andere Festlichkeiten — Mr. Händel und seine Musik allein hatten die Massen angelockt. So wechselvoll ging es im Leben des einzigartigen Mannes auf und ab, der nicht nur zu Beginn seiner Londoner Laufbahn, sondern jahrelang mit immer neuen Widerständen kämpfen mußte.

Die Intrigen der Hof- und Adelskreise, die Gründung von Konkurrenzunternehmen gegen Händels Opernaufführungen schädigten ihn schwer. Man

engagierte sich gegenseitig Sänger und Sängerinnen weg, mit denen Händel an sich schon Ärger genug hatte. Der berühmte Primadonnenstreit zwischen der Faustina und der Cuzzoni spaltete die Londoner Gesellschaft in zwei Lager. Händel hatte in seinem „Alessandro“ gleich große Partien für beide Sängerinnen geschrieben, aber man hat seine Musik wohl kaum gehört, weil die Anhänger der einen immer lärmten, wenn die andere sang. Auch in der nächsten Saison ging der Streit weiter, Händels „Admeto“ fiel ihm zum Opfer, und als während einer Aufführung des „Astyanax“ von Bononcini, dem von den Händelgegnern bevorzugten Komponisten, die beiden Sängerinnen auf der Bühne gegeneinander handgreiflich wurden und sich die Haare ausraufte, stürzte ein Teil der Zuschauer auf die Bühne und griff in den Streit ein. Dekorationen wurden niedergerissen, statt der Musik war nur noch wüstes Gebrüll zu hören. Aber nicht nur die „kriegerischen Katzen“ machten Händel zu schaffen, fast noch größeren Ärger hatte er mit den pfaunhaften, launischen Kastraten. Nicht genug dieser Mißhelligkeiten im eigenen Theater, des Kampfes mit anderen Opernunternehmungen, kam plötzlich eine Attacke, die geschäftlich fast noch gefährlicher wurde als die Kämpfe von Oper gegen Oper. Die „Bettleroper“ von Gay und Pepusch war eine glänzende Satire auf den Stil der italienischen Oper, enthielt außerdem sehr treffende Sticheleien gegen die High society und machte monatelang volle Häuser. Mit geradezu berserkerhaften Kräften ging Händel immer von neuem gegen die Schläge an, die gegen ihn geführt wurden. Selbst die Natur schien sich gegen ihn verschworen zu haben. Einmal war es eine Hitzewelle, dann wochenlange Kälte, die die Theater veröden ließen; schließlich in späteren Jahren sogar einmal ein Erdbeben — für London ganz unerhört —, das die Stadt in einen Taumel von Entsetzen, Leichtfertigkeit und Verbrechen stürzte. Wer dachte da noch an Theater?

Wie ein Felsen stand der große, schwere Mann im Sturm des Lebens. Seine Gesundheit war wankend geworden. Er litt unter heftigen rheumatischen Schmerzen, Schlaflosigkeit und tiefer Niedergeschlagenheit. Dazu kamen vielleicht auch Zweifel künstlerischer Art. Nicht an sich selbst, nein, aber — waren die Möglichkeiten der italienischen Oper nicht vielleicht doch erschöpft? Gab es einen Ausweg? Wie oft in Händels Leben trafen wieder einmal äußere und innere Umstände zusammen. Scheinbar zufällig sah der Komponist an seinem 47. Geburtstag, dem 23. Februar 1732, eine Privataufführung von „Haman und Mordecai“, einer Art „Masque“¹, die er Jahre vorher für das Theater des Herzogs von Chandons geschrieben, dann aber unbefriedigt beiseite gelegt hatte. Er plante eine öffentliche Aufführung, erregte damit aber einen solchen Sturm der Entrüstung, weil es sich um einen biblischen Stoff handelte, dessen Darstellung auf der Bühne der Bischof von London schließlich verbot, daß er sich zu einer Neufassung des alten Werkes entschloß — „Esther“ wurde so das

¹ „Masques“, allegorische und mythologische Szenen mit Gesang und dekorativer Ausstattung; im 16. Jahrhundert vor allem bei repräsentativen Anlässen an Fürstenhöfen, im 17. Jahrhundert in England noch sehr beliebt.

erste englische Oratorium. Man führte es ohne Kostüme, szenische Darstellung und Dekorationen auf (1732). Im Ineinandergreifen von Oper und Oratorium während der Jahre bis 1741 entwickelte sich Händels Oratorium auf dem Grundbau seiner Opern.

Seinem rastlosen, immer suchenden Geist tat sich hier ein neuer Weg auf: die Handlung, in die Phantasie des Hörers verlegt, sollte auf die Kunst der Gebärde und das Bühnenbild verzichten. Der Chor wurde zum tragenden Fundament des Werkes, die Realistik seiner Schilderungen glich den Verzicht auf sichtbare Vorgänge aus. Gerade die italienischen Momente in Händels Kunst, seine reiche Melodik, Farbigkeit der Instrumentation, sein Sinn für gedrängte Form, für dramatische Steigerungen und die Darstellung großer Charaktere — boten sie sich der Universalität des Händelschen Genius nicht geradezu an für den neuen Weg, den er vor sich sah? Schon 1738/39 entstand „Israel in Ägypten“, das entscheidende Reformwerk, in dem der Chor zum alleinigen Träger der Idee wurde. Ausschließlich auf Bibeltexte komponiert, von der elementaren Kraft Händelschen Musikertums erfüllt, sind die Chöre und die eindringliche Plastik der Instrumentalschilderung von geradezu überwältigender Wirkung, vor der jeder Gedanke an theatralische Illusion verblasen muß. Noch einmal wird in einem späteren Werk, „Messias“ (1741), dem Chor eine so außerordentliche Stellung zuteil. In der unwahrscheinlichen Zeit von vierundzwanzig Tagen komponiert, ist noch heute jeder Takt dieser Musik frisch wie am ersten Tage. Händel verließ in dieser Zeit sein Haus nicht, lebte allein für sein Werk. Einmal fand sein Diener den Komponisten tränenüberströmt am Tische sitzen, Händel hatte den großen „Halleluja“-Chor beendet: „Ich glaubte den Himmel offen und den Schöpfer aller Dinge selbst zu sehen!“

Die Versenkung in die Welt der Bibel, des Alten und Neuen Testaments, hatte Händels Inspiration ungeahnte Quellen erschlossen. Für die gewaltigen Ereignisse aus der Geschichte des „auserwählten Volkes“ suchte und fand er große, neue Ausdrucksformen, die von der Kraft und Vertiefung seines Glaubens getragen und erfüllt waren.

*

Von Jugend auf war Händel ein genialer Improvisator. Schon der Knabe wurde um deswillen bewundert; wo immer der Jüngling oder Mann erschien, in Italien oder in England, immer rissen seine Improvisationen die Hörer zur Begeisterung hin. So hat auch sein Leben und Schaffen einen großen improvisatorischen Zug. Stimmungen und Affekte waren oft entscheidend in seinem Leben, seine Heftigkeit, sein gewaltiger Jähzorn, aber auch seine Zartheit, seine Freundestreue — sie wurden genährt aus einem tiefen, immer lebendigen Gefühl. Es verströmte sich in seiner Musik an die Welt, die seine Sinne und Augen mit aller Hingabe umfaßten. Jene Augen, denen noch auf den Bildern eine herrische Kraft innewohnt. Aber eines Tages wurden auch sie

müde, und Dunkelheit umgab Händels letzte Lebensjahre. Einsam saß der erblindete Meister in seinen kargen Räumen, doch er hielt Jahr für Jahr seine Oratorienkonzerte aufrecht und begleitete die Aufführungen an der Orgel. Wollte er auch dem Tode trotzen, wie allen anderen Gegnern bisher? Nach der „Messias“-Aufführung am 6. April 1759 — wieder einmal war das Werk in aller Pracht erklingen — wurde Händel im Theater ohnmächtig. Zehn Konzerte hatte er noch im Verlaufe weniger Wochen geleitet. Man brachte ihn in seine Wohnung, und dort erwartete er still den Tod. Das Osterfest stand vor der Tür. Händels letzter Wunsch, am Karfreitag zu sterben, wurde ihm erfüllt. Es war der 14. April 1759.

Ein großer unruhiger Geist, der „Weltbürger“ unter den deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts, hatte zur Ruhe gefunden. Seine Werke aber, die Kinder jenes rastlosen Geistes — und eines großen Herzens, haben Bürgerrecht erworben in der Welt der Musik.

Bibliographie: *Eric Blom*, Musik in England (Hans Dulk-Verlag, Hamburg); *Friedrich Chrysander*, G. F. Händel, 3 Bände, Leipzig; *Newman Flower*, G. F. Händel (K. F. Koehler-Verlag, Leipzig 1925); *Romain Rolland*, Das Leben G. F. Händels (Rotapfel-Verlag, Zürich/Leipzig); *Arnold Schering*, Die Welt Händels (Verlag Koehler und Amelang, Leipzig); *Herbert Weinstock*, G. F. Händel (Winkler-Verlag, München); *Otto Zoff*, Die großen Komponisten, gesehen von ihren Zeitgenossen (Alfred Scherz-Verlag, Bern); *Wege zu Händel* (Händel-Festkomitee der Stadt Halle, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1953).

Gemüt und Gewissen

JOH. MICH. HOLLENBACH

Die Gemütsbildung wird zusehends zu einer Zentralfrage der heutigen Erziehung. Nicht nur die Jugendgerichte, sondern auch das Elternhaus, die Schule und die Kirche stellen sich in tiefer Sorge die Frage: Was kann man tun gegen die drohende Gemütsverrohung unserer Jugend? Werden unsere Kinder und Jugendlichen mit der Technisierung der Lebenswelt notwendig gemütsärmer oder gar ganz gemütlos? Oder handelt es sich dabei nur um eine Verwandlung der Erlebnisweise, die eine veränderte Gemütsbildung erfordert?

Die Frage läßt sich in unserer künstlich veränderten Welt nicht rein praktisch-intuitiv oder gar statistisch beantworten. Die stark rational begründete und technisch strukturierte Lebenswelt ist ein vom Menschen erst geschaffenes künstliches Produkt seiner vorwiegend technischen Intelligenz. Indem er diese technisierte Lebenswelt durch konstruktive Kombination von Geist und Hand hervorbringt und verwandelt, beginnt diese unvermerkt auf ihn zurückzuwirken. Sein eigenes Produkt gewinnt nicht nur augenblicklich Macht über ihn, weil er davon abhängig wird. Nein, diese Macht der technisierten Welt