

Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011:

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): Saul. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London)**

## Überblick

Ziff.	Inhalt	Rz.	S.
A	Einleitung	1- 4	1- 2
B	HÄNDELS Leben im Vergleich zu jenem JOHANN SEBASTIAN BACHS	5- 8	2- 4
C	Oper oder Oratorium? Die Rolle von „ <i>Esther</i> “ und von „ <i>Saul</i> “	9-22	4-11
D	Die <i>politische</i> Komponente in HÄNDELS Oratorien oder die Entdeckung des Oratoriums als Zufallsprodukt	23-25	11-12
D.a	Englische Politik 1710 bis 1760	26-38	12-15
D.b	HÄNDEL und Bern – merkwürdige Parallelen ...	39-44	15-17
E	Das Oratorium „ <i>Saul</i> “	45-56	17-20
F	HÄNDELS Wirkungsgeschichte	57-65	20-23
G	Literatur und Internet-Links		23-24

## A Einleitung

**1** Zum viertenmal im Verlaufe eines Jahrzehnts bringt der Singkreis ein Werk von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL zur Aufführung. Nach drei frühen Werken, dem Oratorium „*Esther*“ HWV 50 (2002), dem Chandos Anthem Nr. 7 „*My song shall be away*“ HWV 252 Nr. 9 (2006) unter PATRICK RYF (2002) und dem 2008 integral aufgeführten Chandos Anthem Nr. 8 „*O come, let us sing unto the lord*“ HWV 253 unter DIETER WAGNER folgt nun ein Werk aus des Meisters grosser Blütezeit, das Oratorium „*Saul*“ HWV 53.

**2** Schon nur ein Blick in HÄNDELS Werkkatalog macht einen taumeln: Innert 36 Jahren komponierte er neben einer ungemein breiten Palette an religiöser Chor- sowie Kammer- und Orchestermusik 40 abendfüllende Opern, und in 46 Jahren kamen noch 32 Oratorien hinzu, davon über zwei Dutzend zwischen 1737 und 1753. Manche der enorm vielen Kompositionen des Grossverdieners HÄNDEL<sup>1</sup> - insbesondere viele Opern - verdanken sich seiner sporadischen Liquiditätsprobleme: 1720 verlor HÄNDEL einen Grossteil seines Vermögens im Bankrott der Südseehandelsgesellschaft<sup>2</sup>, 1728 beim Bankrott seines Theaterunternehmens<sup>3</sup>, 1734 infolge der erfolgreicherer neuen Adelsoper seiner Gegner<sup>4</sup>, 1737<sup>5</sup> und 1741<sup>6</sup> nach der ungünstigen Aufnahme seiner letzten beiden Opern.

**3** HÄNDELS sporadische Geldnot aber war nicht auf unseriösen Lebenswandel zurückzuführen, sondern 1720 auf Fehlinvestitionen und 1734, 1737 und 1741 auf den unerbittlichen Konkurrenzkampf im englischen Theaterbusiness. HÄNDEL hatte dabei als musikalischer Direktor des Haymarket-Theaters wie als Komponist schlechte Karten: Seine auf der *italienischen* Konzeption beruhenden Opernkompositionen verloren in der Publikumsgunst zunehmend. Acht Jahre nach dem Desaster einer geplatzen

<sup>1</sup> Vgl. DURANT XIII 483-485, 490, 492f und 494f; SCHNEIDER, 13: HÄNDEL verdiente durch Anlagen in Staatsanleihen der Bank von England umgerechnet zuweilen bis € 1'000'000.-- pro Jahr! Hier zit. nach Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4ndel#Zeit\\_der\\_Oratorien](http://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4ndel#Zeit_der_Oratorien), besucht am 06.11.2010.

<sup>2</sup> Näheres dazu vgl. hiernach Bst. D Rzz. 26-34 und 39-44.

<sup>3</sup> Vgl. DURANT XIII 487.

<sup>4</sup> Vgl. DURANT XIII 489.

<sup>5</sup> Vgl. DURANT XIII 490.

<sup>6</sup> Vgl. DURANT XIII 4920.

Spekulationsblase auf den Sklavenhandel von 1720 traf HÄNDEL so ein weiterer Tiefschlag mit dem Grosse Erfolg, den die Konkurrenz Bühne Covent Garden mit der *Beggars' Opera* von JOHN GAY (1685-1732) und JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667-1752)<sup>7</sup> erzielte. HÄNDELS erste Gegenmassnahme: Marktorientiert erfand er das *Theaterabonnement mit Mengenrabatt* und öffnete damit die Oper dem Bürgertum<sup>8</sup>, nachdem er die Hochadelsschicht als zu schmale Basis für die Finanzierung seiner kaum mehr erschwinglichen europäischen Spitzensänger<sup>9</sup> erkannt hatte. Und er steigerte seine Opernproduktion - vergeblich. Seine Geschäftspartner - darunter SENESINO (FRANCESCO BERNARDI) und der ökonomische Theaterdirektor, der Schweizer JOHN JAMES HEIDEGGER (1659-1749) - liefen zur Konkurrenz Bühne über.

**4** Erst 1741 stellte HÄNDEL das Komponieren von Opern ein. Seit dem "Messias" (1742) beschränkte er sich auf die Komposition *englischer Oratorien* und fügte von 1742-1757 diesem Genre noch 18 Meisterwerke hinzu. Von da an war ihm auch der Zuspruch breiter Kreise des englischen Volkes nicht mehr zu nehmen, selbst wenn Adelskreise durch gezieltes Ansetzen ihrer Hofbälle auf HÄNDELS Konzertabende sowie durch Organisation von Vandalenakten – Abreissen und Zerstoren seiner Konzertannoncen – versuchten, seinen Erfolg durch Boykott zu schmälern.<sup>10</sup>

## **B HÄNDELS Leben im Vergleich zu jenem JOHANN SEBASTIAN BACHS**

**5** Sohn eines Chirurgen, zum Verdruss des Vaters von frühen Kindsbeinen an nicht an Jurisprudenz interessiert, sondern musikversessen, mit zwölf Jahren Halbweise, als Teenager bereits Cembalo-, Orgel- und Violinvirtuose, 19jährig Operndirigent, mit 21 nach Eifersüchteleien im Orchestergraben trotz seiner athletischen Konstitution bei einem Degenduell mit seinem früheren Hamburger Musikerfreund und -gönner JOHANN MATTHESON (1681-1764) um ein Haar ums Leben gekommen, mit 23 bereits in halb Europa berühmt und als Lutheraner von katholischen Kardinalsmäzenen in Venedig, Florenz und Rom umworben, mit 25 Jahren nach England ausgewandert, halb Europa bereisender Theaterintendant, ein Leben lang Vollblutunternehmer mit Sinn für Markt<sup>11</sup> - längst bevor ADAM SMITH (1723-1790) ab 1749 mit seiner *Theorie der prästabilierten Harmonie* die theoretische Nationalökonomie

---

<sup>7</sup> An diese Oper knüpfen noch 200 Jahre später BERTOLD BRECHT (1898-1956) und KURT WEILL (1900-1950) mit der *Dreigroschenoper* an: Der „*Morgenchoral des Peachum*“ in WEILLS Vertonung ist musikalisches Zitat aus PEPUSCHS Oper. Die *Beggars' Opera* von 1728 ist als Markstein in die Operngeschichte eingegangen, weil sie mit musikalisch adäquat gestalteten, respektlos-satirischen Texten gesellschaftskritisch und damals sehr aktuell eine Strassenprostituierte zur Opernheldin machte. Das war verständliches Volkstheater mit Gestalten von "nebenan", neben dem HÄNDELS italienisch inspirierte Konzeption der *Opera seria* als musikalische Renaissance diversester Heroen aus der antiken Mythologie und der Geschichte als bald verstaubt, blutleer und akademisch-elitär wirken musste. Zudem konnte die *Beggars' Opera* viel kostengünstiger produziert werden als antike Dramen, weil sie auch für den damaligen Geschmack stoffkonform ohne teure Kulissen auskam.

<sup>8</sup> Dazu vgl. auch Rzz. 18, 21 und 56 hiernach!

<sup>9</sup> Darunter etwa der italienischen Sopranistinnen FRANCESCA CUZZONI (1698-1770) oder FAUSTINA BORDONI-HASSE (1697-1781), der nachmaligen Ehefrau des Komponisten JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783) sowie der Kastraten-Meistersänger FRANCESCO BERNARDI (1690-1759), genannt SENESINO (dazu KÜHNER, 497) - er wirkte bei der Uraufführung der "*Esther*" HWV 50 mit -, CARLO BROSCHI (1705-1782), genannt FARINELLI (dazu ABERT, 1825-1829), dessen Geschichte 1994 in einem Film GÉRARD CORBIAUS dargestellt wurde, und GIOACCHINO CONTI (1714-1762), genannt GIZIELLO (dazu PAUMGARTNER, 1640). Vgl. dazu auch Rz. 16 hiernach.

<sup>10</sup> DURANT XIII 494.

<sup>11</sup> DURANT XIII 485 (HÄNDELS Theaterexperiment 1719), 488f (betr. Investitionen HÄNDELS' und sein Experiment mit variablen Preisen beim Oratorium *Deborah* HWV 51), 490 (Oratorium *Alexanderfest* HWV 75), 493 (Marktelastizitätsstudie beim Oratorium *Der Messias* HWV 56); vgl. a. Rz. 56 hiernach!

begründete -, aber dabei mehrmals nahezu pleite und nach dem ersten Mal im Spekulationsfieber als Aktionär bei den betrügerischen Südseeunternehmen (1720) noch zusätzlich finanziell zu Schaden gekommen, trotzdem ein Jahr später Hauseigentümer in London, 42jährig dort eingebürgert: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL war alles andere als ein beschaulicher Komponist mit einem Leben in ruhiger Zurückgezogenheit. HÄNDEL operierte permanent zwischen abgrundtiefen politischen Fronten:

**HÄNDEL zwischen den politischen Fronten 1710-1740**

Tabelle 1

Jahre	Regierung		Opposition		Bemerkungen
	Thron	Partei	Thron	Partei	
1701-1710	ANNA	Whigs		Tories	Regierung GODOLPHIN; Tories bevorzugen Katholiken gegenüber Ausländer als König, Whigs umgekehrt; 1704 <i>Act of Settlement</i>
1710-1714	ANNA	Tories		Whigs	Regierung HARLEY. 1712 WALPOLE 6 Monate im Tower; Tory-Kampagne gegen WALPOLE und MARLBOROUGH
1714-1717	GEORG I	Whigs		Tories	Regierung STANHOPE/SUNDERLAND; Whig-intern 1719 WALPOLE und TOWNSEND in Opposition (gegen GEORGS deutsche Präferenzen)
1717-1720	GEORG I	Whigs	GEORG II, Prince of Wales	Tories	WALPOLE organisiert 1719 die Aufhebung der <i>Peerage Bill</i> und sichert damit den Einfluss des Königs auf die Erhebungen in den Adelsstand; WALPOLE stärkt 1720 die eigene Position durch Vermittlung zwischen König und Kronprinz im Familien(tauf)streit; das Platzen der <i>Südseeblase</i> zwingt die korrumpierten STANHOPE und SUNDERLAND zum Rücktritt; WALPOLE kehrt in die Regierung zurück, wird damit wieder Gegner des Kronprinzen GEORG II
1721-1727	GEORG I	Whigs	GEORG II, Prince of Wales	Tories	Regierung WALPOLE; BOLINGBROKE Tory-Opponent. Grundstücke der Direktoren der Südseekompanie zur Teilbefriedigung der Opfer konfisziert. WALPOLE verteidigt rhetorisch brillant König und Whigs, und deckt 3. katholisch-jakobitische Verschwörung von FRANCIS ATTERBURY, Bischof von Rochester und BOLINGBROKES Verwicklung auf; dieser flieht nach Frankreich (Rückkehr 1723). Schwinden königlichen Einflusses (Sprache; keine Teilnahme an Kabinettsitzungen mehr). 1725 Vertrag mit Frankreich und Preussen. Dies bringt Frieden, tiefe Steuern, Zufriedenheit. Gründung des <i>Bath-Ordens</i> , und damit nimmt dann die Korruption zu.
1727-1739	GEORG II	Whigs	FREDERICK, Prince of Wales, ab 1730 zunehmend oppositiver; nach dessen Eheschluss 1736 mit AUGUSTA VON SACHSEN-GOTHA verbannt GEORG II seinen Sohn 1737 vom Hof	Tories	WALPOLE gerät in Gefahr: GEORG II will ihn entlassen, aber Königin CAROLINE stützt WALPOLE, der die Friedenspolitik fortsetzt. Mit TOWNSENDS Rücktritt 1730 beginnt WALPOLES Alleinherrschaft. Die Nichtberufung ins Kabinett treibt WILLIAM PULTENEY in BOLINGBROKES Arme; gemeinsame Gegnerschaft in „ <i>The Craftsman</i> “; Vergleich mit <i>Jonathan Wild</i> in JOHN GAY's „ <i>The Beggars' Opera</i> “; andere Feinde: Scriblerus Club der Tory-Satiriker JONATHAN SWIFT (1667-1745), ALEXANDER POPE (1688-1744), HENRY FIELDING (1707-1754). Fortsetzung der Friedenspolitik ( <i>Vertrag von Sevilla</i> mit Spanien 1729; Abhalten GEORGS II vom Eintritt in den <i>Polnischen Thronfolgekrieg</i> 1733). 1733 Rückzug der Steuergesetzrevision und Entlassung der parteiinternen Gegner; 1734 Neuwahlen > Dezimierung der Whig-Mehrheit auf 14:8. 1736 Steuererhöhung auf Gin > <i>Porteous Unruhen</i> in Edinburgh. 1737 <i>Gesetz über die Sperrstunden in Gaststätten und Theatern</i> als Rache an SWIFT, POPE und FIELDING. Königin CAROLINES Tod 1737 schwächt WALPOLES Position. Opposition von FREDERICK, Prince of Wales sowie der <i>Patriot Boys</i> um WILLIAM PITT d. Ä. und GEORGE GRENVILLE. Deren Kriegsgeschrei und jenes CARTERETS gegen Spanien setzt den alten WALPOLE unter Druck. 1739 gibt er nach: <i>War of Jenkins' Ear</i> .

6 BACH und HÄNDEL, die beiden im selben Jahr geborenen Grossmeister des Spätbarock, unterscheiden sich in ihren Karrieren denkbar krass: BACHS Blütezeit beginnt

am Ausgang seiner Jugend und gelangt im Entstehungsjahr von HÄNDELS *Saul* mit der hohen Messe in h-Moll weitestgehend zum Abschluss, und BACHS Wanderungs- und Wirkungsradius bleibt zunächst äusserst beschränkt; HÄNDEL dagegen erwandert und erobert zunächst bereits in jungen Jahren die musikalische Welt, wird europaweit berühmt und torkelt an seiner Wirkungsstätte in London von Misserfolg zu Misserfolg, von Fast-Konkurs zu Beinahe-Bankrott. Vor den gefeierten Alterswerken schuf HÄNDEL an seiner originalen Wirkungsstätte ein blosses halbes Dutzend Werke als Grosserfolge, darunter zwei Te Deum, zwei Orchestersuiten und zwei Oratorien:

### HÄNDELS Grosserfolge in London

Tabelle 2

Jahr	Werk	KönigIn	Anlass/ Vorangegangenes Ereignis	DURANT
1713	Utrechter Te Deum HWV 278	ANNA	Spanischer Erbfolgekrieg	XIII 484
1717	Wassermusik HWV 348-350	GEORG I	Themsefahrt vom 17.07.1717 zur Suite HWV 349	XIII 495f
1736	Alexanderfest HWV 75	GEORG II	Theaterpleite Nr. 2 (1734)	XIII 490
1741/ 1743	Der Messias <sup>12</sup> HWV 56	GEORG II	Theaterpleite Nr. 4 (1741)	XIII 492-494
1743	Dettinger Te Deum HWV 283	GEORG II	Österreichischer Erbfolgekrieg: Schlachtsieg GEORGS II. gegen die Franzosen bei Dettingen	XIII 494
1749	Feuerwerksmusik HWV 351	GEORG II	Frieden von Aachen beendet den Österreichischen Erbfolgekrieg	XIII 496

**7** HÄNDELS grosse Erfolgszeit beginnt also erst mit seinem *Annus mirabilis* 1738, dem Jahr *Sauls*, demselben Jahr, in welchem BACHS grosse kreative Arbeitskraft bereits weitgehend zum Abschluss gelangt. Was erschwerte HÄNDEL die Suche nach dem grossen Durchbruch dermassen? Es war ein seltsames Gemisch aus sprachlicher Barriere, ökonomischer und politischer Intrige, Leben in der Fremde, eigenen Lebenserfahrungen aus den Wanderjahren, Versessenheit auf Opernproduktion und erstarrter Theaterkonvention. Der Geistestitan und körperliche Hüne HÄNDEL besass mit seiner Sturheit und seiner unglaublichen Arbeitskraft die kaum mehr zu überbietende Gabe, sich ohne Unterlass erfolgreich zwischen sämtliche vorhandenen Stühle zu setzen, bis es ihm aufgrund seiner Genialität unmöglich geworden war, noch ein weiteres Loch zwischen den Sitzgelegenheiten zu finden.

**8** Es gibt aber auch ganz merkwürdige Parallelen zwischen den beiden Jahrgängern BACH und HÄNDEL, die – so nahe beieinander sie geboren und aufgewachsen waren – einander zu Lebzeiten nie begegnet sind. Wie BACH, so erblindete auch HÄNDEL ab 1750, mit erfolglosen Operationsversuchen – unter anderem beim Leibarzt des Königs, WM. BROMFIELD und bei JOHN TAYLOR, demselben „Starstecher“-Quacksalber, der auch JOHANN SEBASTIAN BACH definitiv des Augenlichts beraubt hatte!

### C Oper oder Oratorium? Die Rolle von „*Esther*“ und von „*Saul*“

**9** Auf dem beschwerlichen Weg vom Komponisten "italienischer" Opern zum Erfinder des "englischen" Oratoriums war *Esther* HWV 50 für HÄNDEL eine entscheidende erste Wegmarke gewesen:

<sup>12</sup> Dazu ZWEIG, Händels Auferstehung.

**10** Der französische Literaturnobelpreisträger, Freund STEFAN ZWEIGS und Musikkritiker ROMAIN ROLLAND (1866-1944) nennt die 1717/18 entstandene „*Esther*“ unumwunden HÄNDELS „erstes Oratorium“. <sup>13</sup> Dabei hatte HÄNDEL – später grosses Vorbild JOSEPH HAYDNS (1732-1809) <sup>14</sup>, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (1756-1791) <sup>15</sup>, LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) <sup>16</sup> und JOHANNES BRAHMS' (1833-1897) <sup>17</sup> – zu dieser Zeit bereits seine italienischen Oratorien „*La Risurrezione*“ (HWV 47) und „*Il Trionfo del Tempo e del Disenganno*“ (HWV 46a, beide 1708 in Rom entstanden) uraufgeführt und in Hamburg zuvor und danach seine *Johannes-Passion* (1704) und die *Passion* nach BARTOLD HINRICH BROCKES (HWV 48, 1716) herausgebracht. Und doch: Um wie viel präziser trifft ROLLANDS Einschätzung die Wirklichkeit!

**11** Die beiden Römer Oratorien waren gewiss früher entstanden. Aber sie waren nicht nur in *italienischer* Sprache geschrieben; es waren HÄNDELS (geniale) Studien eines bereits reich entwickelten *katholischen* Genres. Das Oratorium war seit FILIPPO NERI (1515-1595), dem Begründer des gegenreformatorischen Oratorianer-Ordens, zur beliebt-beschaulichen Art biblisch-freier Belehrung im Betsaal (Oratorium) geworden, das im Kirchenstaat während der Fastenzeit mit ihrem Theaterverbot Unterhaltung und Unterweisung in einem bot. <sup>18</sup> Erst zwei Jahre vor "Esther" hatte ANTONIO VIVALDI (1678-1741) mit „*Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie*“ (der Enthauptung des ungläubigen Wüstlings Holofernes durch die gläubige Jüdin Judith) auch den ausdrücklichen Bezug zur aktuellen Politik – erneuter Kampf Venedigs gegen die Türken um die Insel Korfu <sup>19</sup> – in Musik gesetzt. HÄNDEL hatte VIVALDI 1708 in Venedig kennen gelernt. Kaum von ungefähr greifen denn übrigens auch beide Meister Frauengestalten aus kleinen Schriften des Alten Testaments auf, welche ihr Volk Israel aus schwerster Gefahr erretten. <sup>20</sup> Während VIVALDI dabei für sein "*Sacrum militare oratorium*" Verse des Ritters JACOPO CASSETTI vertonte, welche mit der antiken Vorlage recht willkürlich umgehen, erhielt HÄNDEL die mit der biblischen Vorlage ebenfalls recht frei umgehenden Verse aufgrund der 1715 erstmals erschienenen englischen Uebersetzung von JEAN RACINES (1639-1699) biblischem Drama *Esther* (1685) vom Arzt und Schriftsteller JOHN ARBUTHNOT (1667-1735) und vom Dichter ALEXANDER POPE (1688-1744). Und die beiden

---

<sup>13</sup> ROLLAND, 197.

<sup>14</sup> Vgl. hiernach Rz. 58.

<sup>15</sup> Vgl. hiernach Rzz. 59-63.

<sup>16</sup> Vgl. hiernach Rz. 64.

<sup>17</sup> Vgl. hiernach Rz. 65.

<sup>18</sup> Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist LUDWIG VAN BEETHOVENS Oratorium „Christus am Ölberge“ op. 85 von 1803.

<sup>19</sup> Vgl. die letzte Arie des Ozias: "*Ita decreto aeterno Veneti Maris Urbem inviolatam discerno, sic in Asia Holoferni impio tiranno Urbs Virgo gratia Dei semper munita erit nova Juditha, et pro populo suo Pastor orabit, et fidelis Ozias veram Bethuliae suae fidem servabit*" = "Wie ich erkenne, wird auf Beschluss des ewigen Gottes die Hauptstadt des venezianischen Meeres unbesiegt bleiben - so wie Bethulia in Asien vor Holofernes, dem gottlosen Tyrannen. Stets beschützt durch die Gnade Gottes, wird die jungfräuliche Stadt so eine neue Judith sein. Und der Hirte wird für seine Herde beten; wie ein getreuer Ozias wird er standhaft zu seinem Bethulia stehen." Venedig, welches 1714 in seinen 6. Krieg gegen die Türken eingetreten war, wird also mit Judith gleichgesetzt. Die Geschichte ging freilich etwas profaner aus: Zwar konnte Venedig im Friedensvertrag von Passarowitz 1718 seine dalmatischen Besitzungen halten; aber es verlor praktisch die gesamte Peloponnes an die Türken zurück, welche es diesen erst 1699 entwunden hatte.

<sup>20</sup> Weil die katholische Kirche den alttestamentlichen Kanon aufgrund der griechischen Fassung (der Septuaginta LXX) und ihrer lateinischen Übersetzung Vulgata bestimmte, derweil die reformierten Kirchen den biblischen Kanon des Ersten Testaments aufgrund des hebräischen Urtextes (der Masora) definierten, gehörte das griechisch geschriebene Buch *Judith* für den katholischen Priester ANTONIO VIVALDI zum alttestamentlichen Kanon; dem Lutheraner GEORG FRIEDRICH HÄNDEL war es eine apokryphe Schrift aus dem alttestamentlichen Umfeld. Das Buch *Esther* gehörte sowohl nach dem reformierten als auch nach dem katholischen Schriftverständnis zur Bibel.

*Passions*-Vertonungen des Lutheraners HÄNDEL knüpften an die *deutsch-lutheranische* Tradition an, welche bereits HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672) zu grosser Blüte gebracht hatte.

**12** HÄNDEL lebte im andauernden Widerspruch, *dramatisch* (also Opern) komponieren zu wollen, aufgrund seiner Wanderjahre als Lutheraner Stil und Sprache des *katholischen Italien* verfallen zu sein, überkommene Tradition *antiker* Stoffe festhalten, aber im *anglikanischen England* leben und erfolgreich arbeiten zu wollen. Dies alles ging nicht zusammen. HÄNDEL musste es schmerzhaft erfahren, bis er jene Mischung entwickelt hatte, welche dem Publikum verständlich war, seiner Kunst entsprach und seiner Neigung zum Grosswerk Raum liess. Etappen auf dem Weg zu dieser Mischung waren:

- a. Preisgabe der *italienischen* Sprache zugunsten des Englischen;
- b. Abschied von den ausserhalb des Kirchenstaats unverständlichen *Kastratenhauptrollen*;
- c. ökonomisch erzwungener Verzicht auf *szenische* Darstellung;
- d. neue Konnotation der *dramatischen* Elemente und Integration in einen neuen und grösseren religiös-politisch-kontemplativen Kontext.<sup>21</sup>

Damit der Funke dieser neuen Mischung überspringen konnte, bedurfte es aber auch einer entsprechend günstigen politischen Konstellation. Sie entwickelte sich just in HÄNDELS *annus mirabilis* 1738/1739, dem Entstehungsjahr des *Saul*.

**13** Aus Italien nach Deutschland zurückgekehrt, war HÄNDEL in die Dienste der Hannoveraner getreten, hatte aber alsbald um Urlaub gebeten, um nach London zu reisen. Weil er die Urlaubszeit eigenmächtig überzog, fiel er beim Fürsten von Hannover in Ungnade. Die zufällige und rasche Sterbensreihenfolge der nichtkatholischen englischen Thronprätendentinnen brachte zu allem Überfluss nun doch ausgerechnet den Fürsten von Hannover auf den englischen Thron! HÄNDEL söhnte ihn bereits 1715 durch sein grossartiges Clavichordspiel bei einem Konzert mit dem italienischen Geiger FRANCESCO GEMINIANI (~1680-1762)<sup>22</sup> und 1717 durch die *Wassermusik* HWV 349 aus, manövrierte sich damit dann aber als Intendant und Hofkomponist der königlichen Oper – einer Art Aktiengesellschaft mit (kleiner) königlicher Subvention – auch in die unablässigen familiären Streitigkeiten unter den Generationen der Königsfamilie, bei der es sich alsbald einbürgerte, dass der Kronprinz die Opposition der Tories gegen die vom König gestützten Whigs anzuführen pflegte<sup>23</sup>. Die anglikanische Kirche stand traditionell den Tories nahe und bekämpfte ähnlich den geistlichen Anführern der norddeutschen Lutheraner jegliche Vermischung von „theatralischer“ szenischer Darstellung und geistlicher Musik.<sup>24</sup>

**14** Als *Opernkomponist* war HÄNDEL von seinen italienischen Wanderjahren und damit den *Auswirkungen der Renaissance* geprägt<sup>25</sup> und vertonte daher einen Stoff *antiker*

<sup>21</sup> Vgl. zB. betr. die *Juden* als Marktadressaten (daher die Bevorzugung von Stoffen aus dem Alten Testament!) DURANT XIII 495.

<sup>22</sup> DURANT XIII 485.

<sup>23</sup> Erbprinz GEORG II. hatte sich mit seinem Vater GEORG I. überworfen, als er den Paten seines Sohnes bei dessen Taufe nicht selber bestimmen durfte; zwei Jahrzehnte später verkrachte er sich, König geworden, mit diesem seinem Erbsohn FREDERICK, dem Prinzen von Wales, nach dessen Eheschluss 1736 mit AUGUSTA VON SACHSEN-GOTHA und verbannte ihn 1737 vom Hof.

<sup>24</sup> Vgl. DURANT XIII 489 und 494 und bereits meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem* (Johannes-Passion) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245, S. 5 Ziff. 3 mit Fn. 13.

<sup>25</sup> Zwei Beispiele: Als 1708 HÄNDELS *Serenata* privat bei Kardinal PIETRO OTTOBONI (1667-1740) in Rom – Papst INNOZENZ XII. (1691-1700) hatte die öffentliche Oper im ganzen Kirchenstaat als Ort der Verderbnis schliessen lassen – aufgeführt wurde, wies der Primgeiger ARCANGELO CORELLI (1653-1713) HÄNDEL zurecht: „Lieber Sachse, diese Musik ist im *französischen* Stil geschrieben, den ich nicht verstehe“ (hier zit. nach DURANT XIII 482). Und als HÄNDEL 1709 nach Neapel weiterging, wurde er dort von Kardinal VINCENZO GRIMANI (1655-1710), dem Vizekönig von Neapel überredet, sein

*Mythologie oder Geschichte* am andern; zugleich vertonte HÄNDEL beinahe ausnahmslos Libretti *italienischer* Sprache. Im Zusammenhang mit diesen beiden Vorentscheidungen hatte ihn während seiner italienischen Wanderjahre fatalerweise offensichtlich die *italienische* Spezialität der *Kastraten*rollen geprägt.

**15** Seit dem Spätmittelalter war in Italien die Knabenkastration breiter bekannt gewesen. Im Kirchenstaat hatte sich seit dem 16. Jahrhundert, ausgehend in Neapel von zu Konservatorien umgestalteten ehemaligen Verwahranstalten für verwaiste oder verstossene Kinder (*Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, Conservatorio della Pietà dei Turchini, Conservatorio San Onofrio*), der Brauch ausgebildet, für derartige Einrichtungen in ganz Italien Jahr für Jahr durch sogenannte *Mangones* (Eunuchenhändler) tausende vorpubertärer Knaben von den zumeist bitterarmen Eltern billig abzukaufen, sie danach heimlich illegal zu kastrieren und hernach stimmlich für den Gottesdienst auszubilden (sog. *euphonische Kastration*). Viele Jungen überlebten den Eingriff gar nicht; den meisten anderen wartete ein trauriges Leben: Wer nicht zu den wenigen gehörte, denen eine Sängerkarriere gelang, war zur Prostitution oder zur dürftigen Lebensbewältigung aus den spärlichen Einkünften in einem Kirchenchor verdammt. Derweil THOMAS VON AQUINO OP (1225-1274) nichts Anstössiges daran entdeckt hatte, dass Kinder dank der Kastration länger „zur Ehre Gottes“ in der Liturgie mitwirken könnten, lehnten später die meisten spanischen, französischen, deutschen und italienischen Moralthologen auch des Katholizismus die euphonische Kastration ab. Immerhin befand unter HÄNDELS Zeitgenossen der katholische Heilige ALPHONS VON LIGUORI CSSR (1696-1787): „Die Kastraten nützten dem allgemeinen Wohl, indem sie göttliche Loblieder in den Kirchen süsser sangen“.<sup>26</sup> Wichtiger war, dass die meisten italienischen *Fürstbischöfe* Kastratensänger bevorzugten: Hintergrund dieses italienischen Specificums war nämlich eine Bulle Papst SIXTUS' V. (1585-1590) von 1588 in Rom, die im ganzen Kirchenstaat – dieser reichte damals noch von Neapel bis Ravenna – den *Frauen* jegliches Auftreten auf Bühnen ausnahmslos untersagt hatte. Obwohl derselbe Papst 1587 in der *Constitutio Cum frequenter* die Kastration strengstens verboten hatte, hatte er mit der erwähnten Bulle im Jahre darauf indirekt auch den Gesang von Kastraten in öffentlichen Theatern geradezu gefördert. Unter Papst CLEMENS VIII. (1592-1605) traten dann in der *Capella Sixtina* – dem päpstlichen Kirchenchor des Petersdoms – *Kastraten* an die Stelle der Falsettisten und verdrängten diese aus dem Sopran, weil ihre Stimmen kräftiger klangen. Der erste Papst, der dann das Problem der Kastration überhaupt wieder ausdrücklich anpackte, war erst BENEDIKT XIV. (1740-1758), der also während HÄNDELS letzten beiden Lebensjahrzehnten Pontifex maximus war. BENEDIKT XIV. verurteilte die Knabenkastration als Missbrauch<sup>27</sup>, schreckte aber schliesslich angesichts der musikalischen Wünsche der italienischen Fürstbischöfe dennoch davor zurück, eine klare Regelung zu treffen.

**16** HÄNDEL hatte zu Beginn des Jahrhunderts in Italien also in Kirche wie Theater ausgesprochen viele *Kastratensoprane* angetroffen. Dies sollte seine Vorstellung über die Verkörperung der Hauptrolle prägen.<sup>28</sup> So schrieb HÄNDEL seine Hauptrollen später

---

Libretto über des römischen Kaisers NERO Mutter *AGRIPPINA* zu komponieren. Die Uraufführung am 26. Dezember 1709 wurde HÄNDELS grösster italienischer Triumph, zumal der aussergewöhnliche Bass GIUSEPPE BOSCHI eine Reichweite von beinahe vier Oktaven sang (vgl. DURANT XIII 483).

<sup>26</sup> Hier zit. nach BROWE, 106 Fn. 8.

<sup>27</sup> BENEDICTUS XIV.: Opera inedita, 30; dazu DENZLER, Amtszölibat, 273.

<sup>28</sup> Vgl. dazu DENZLER, Sexualmoral, 187-192; GERHARD MÜLLER, 129-131; BERGDOLT, 1050; HUCKE, 16; LEIBBRAND, 16f; GUALERZI, 1639f: Ein berühmter Kastrat war auch noch GIROLAMO CRESCENTINI (1762-1846), andere zu dieser Zeit noch GASPARO PACCHIEROTTI und GIOVANNI BATTISTA VELLUTI. CRESCENTINI sang erfolgreich u.a. Rollen in den Opern *Artaserse* (1783) von LUIGI CHERUBINI (1760-1842), *Gli Orazi e i Curiazi* (1796) von DOMENICO CIMAROSA (1749-1801). Eine Kastratenrolle hatte auch ANTONIO VIVALDI in seinem Oratorium *Juditha triumphans* vorgesehen.

regelmässig für *Kastraten* und liess für mehr als teures Geld immer wieder berühmte italienische Kastraten nach London kommen<sup>29</sup>. Dies waren zwar Weltstars; aber in Kulturkreisen mit nichtzölibatären anglikanischen oder protestantischen Kirchen waren weder Frauen im Theater verpönt, noch klangen Männer mit hohen Stimmen natürlich. Mit diesen Massnahmen komponierte HÄNDEL daher alsbald am englischen Publikumsgeschmack vorbei. Der Hüne aus Halle wollte dies nicht wahrhaben, bis er 1737 körperlich zusammenbrach.

**HÄNDELS Opern und ihre Kastratenrollen**

*Tabelle 3 (Anfang)*

Jahr	Ort	Oper	Stoff	Handlungsort	Handlungszeit	Männliche Hauptrollen in Frauenstimme	Bemerkungen
1709	Neapel	Agrippina HWV 6	Historisch	Rom	1. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nerone Soprankastrat</li> <li>Narciso Altkastrat</li> </ul>	Libretto ital. Kardinal VINCENZO GRIMANI
1711	London	Rinaldo HWV 7	Historisch	Palästina	1096/99 nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Rinaldo, Ritter Altkastrat</li> <li>Eustazio, Botschafter Altkastrat</li> <li>Mago, Magier Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1712	London	Teseo HWV 9	Mythologisch	Athen	Minoisch	<ul style="list-style-type: none"> <li>Theseus Soprankastrat</li> <li>Ägeus Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1715	London	Amadigi di Gaula HWV 11	Mythologisch	Frankreich	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>Amadigi Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1720	London	Radamisto HWV 12	Historisch	Thrakien	1. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Radamisto, König von Thrakien Altkastrat</li> <li>Tigrane, Prinz von Pontus Sopran-/Altkastrat</li> <li>Fraarte, Prinz von Armenien Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1721	London	Floridante HWV 14	Historisch	Thrakien	Antike	<ul style="list-style-type: none"> <li>Floridante, Prinz von Thrakien Altkastrat</li> <li>Timante, Prinz von Tyros Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1723	London	Flavio, Re de' Langobardi HWV 16	Mythologisch	Lombardei	Frühmittelalter	<ul style="list-style-type: none"> <li>Flavio Altkastrat</li> <li>Guido Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1723	London	Ottone HWV 15	Historisch	Rom	972 nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Kaiser Otto II. Altkastrat</li> <li>Adelberto, Gismondas Sohn Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.

<sup>29</sup> Vgl. hiervor Rz. 3 in fine mit Fn. 9.



**HÄNDELS Opern und ihre Kastratenrollen**

Tabelle 3 (Forts.)

Jahr	Ort	Oper	Stoff	Handlungsort	Handlungszeit	Männliche Hauptrollen in Frauenstimme	Bemerkungen
1724	London	Giulio Cesare in Egitto HWV 17	Historisch	Alexandria	48 vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Giulio Cesare Altkastrat</li> <li>Tolomeo, König von Ägypten Altkastrat</li> <li>Nireno, Kammerdiener Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1724	London	Tamerlano HWV 18	Historisch	Prusa in Bithynien	1402 nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tamerlano, Tatarenkhan Altkastrat</li> <li>Andronikus, griech. Fürst Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1725	London	Rodelinda HWV 19	Historisch	Mailand	6. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Bertarido, vertriebener Lombarden-König Altkastrat</li> <li>Unulfo, Grimoaldos Berater Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1726	London	Scipione HWV 20	Historisch	Spanien	218-204 vC Punischer Krieg	<ul style="list-style-type: none"> <li>Scipione, römischer Feldherr Altkastrat</li> <li>Lucejo, Fürst der Keltiberer Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1727	London	Riccardo Primo HWV 23	Historisch	Zypern	Kreuzzüge 12. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Riccardo Altkastrat</li> <li>Oronte, Fürst von Syrien Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1727	London	Admeto Re di Tessaglia HWV 22	Mythologisch	Thessalien	Nach Trojakrieg 12. Jh. vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Admeto, König von Thessalien Altkastrat</li> <li>Trasimede, sein Bruder Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1728	London	Siroe Re di Persia HWV 24	Historisch	Persien	628 vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Siroe, 1. Sohn König Cosroes Altkastrat</li> <li>Medarse, 2. Sohn König Cosroes Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital. PIETRO METASTASIO
1728	London	Tolomeo Re di Egitto HWV 25	Historisch	Aegypten	2. Jh. vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tolomeo, designierter Thronfolger Aegyptens Altkastrat</li> <li>Alessandro, aegyptischer Thronprätendent Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.

**HÄNDELS Opern und ihre Kastratenrollen**

Tabelle 3 (Forts.)

Jahr	Ort	Oper	Stoff	Handlungsort	Handlungszeit	Männliche Hauptrollen in Frauenstimme	Bemerkungen
1729	London	Lotario HWV 26	Historisch	Deutschland	10. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lotario = Kaiser Otto I. Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1730	London	Partenope HWV 27	Historisch	Unteritalien	Mittelalter ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arsace, Prinz von Korinth Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1731	London	Poro Re dell'India HWV 28	Historisch	Indien	326 vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Poro, König in Indien Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital. PIETRO METASTASIO
1732	London	Acis and Galatea	Mythologisch	Griechenland	Antike	-	Libretto: engl. JOHN GAY
1732	London	Arianna in Creta HWV 32	Mythologisch	Kreta	Minoisch	<ul style="list-style-type: none"> <li>Teseo Altkastrat</li> <li>Alceste Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1732	London	Ezio HWV 29	Historisch	Rom	5. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ezio, römischer Feldherr</li> <li>Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital. PIETRO METASTASIO
1732	London	Sosarme Re di Media HWV 30	Historisch	(ursprünglich Portugal und Kastilien)	(ursprünglich Mittelalter)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sosarme, Re di Media Altkastrat</li> <li>Argone, Haliates Sohn Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1733	London	Orlando HWV 31	Historisch	Gibraltar	16. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Orlando Altkastrat</li> <li>Medoro, afrikanischer Prinz Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1735	London	Ariodante HWV 33	Mythologisch	Schottland	16. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ariodante, ein Vasallenfürst Mezzosoprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1735	London	Alcina HWV 34	Mythologisch	Palästina	Kreuzzüge 12. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ruggiero, junger Held Mezzosoprankastrat</li> <li>Oberto, Paladinsohn Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1736	London	Giustino HWV 37	Historisch	Byzanz + Kleinasien	5./6. Jh. nC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Giustino Altkastrat</li> <li>Anastasio Kastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1737	London	Berenice regina di Egitto HWV 38	Historisch	Aegypten	2./1. Jh. vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Alessadro. Sohn Tolomeos X. Soprankastrat</li> <li>Demetrio, ein Prinz Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1737	London	Faramondo HWV 39	Historisch	Frankreich	Mittelalter	<ul style="list-style-type: none"> <li>Faramondo Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1738	London	Serse HWV 40	Historisch	Persien	480 vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Serse Altkastrat</li> </ul>	Libretto: ital.
1741	London	Deidamia HWV 42	Mythologisch	Insel Skyros	Kurz vor Trojakrieg 12. Jh. vC	<ul style="list-style-type: none"> <li>Achilles Soprankastrat</li> </ul>	Libretto: ital.

**17** Seinen Gegnern machte es HÄNDEL auf diese Weise leicht. Musik ohne Szenerie schien ihm lange Zeit nicht möglich. Gegen szenische Darstellungen in geistlichen Werken wehrte sich umgekehrt die anglikanische Kirche. Dieser Umstand hinderte HÄNDEL lange daran, die Komposition von Oratorien statt Opern ins Auge zu fassen. Und hatte er es doch einmal getan, so war der Erfolg bis anhin regelmässig ausgeblieben. An was nur mochte es liegen? HÄNDELS Opern enthielten doch viele wundervolle lyrisch-melodische Arien! HÄNDEL gestaltete *Dramen*, aber am damals überaus spannungsvollen *englischen* Alltag vorbei. Und das *Oratorium* als *kontemplatives* Chorwerk musste erst noch erfunden werden.

**18** HÄNDELS ökonomische Gefangenschaft in einer Welt fürstlicher Intrigen zwischen Whigs und Tories, Kirche und Krone fehlte die unbefangene Art CHRISTOPH PEPUSCHS (1667-1752) und JOHN GAYS (1685-1732), die 1728 in *The Beggars' Opera* gewissermassen „die kleinen Schweinehunde aus der Nachbarschaft“ (einschliesslich des Premierministers ...) auf die Bühne brachten und – für das Publikum in unmittelbar verständlichem *Englisch* – persiflierten, damit den Adel und unverkennbar gewisse Minister karikierten, so den *bürgerlichen* Geschmack trafen, für die Darstellung englischen Alltags mit einfachsten Kulissen und Kostümen arbeiten und damit sehr kostensparend produzieren konnten und dem entsprechend Riesenerfolge einspielten. Auch mit der genialen Idee erstmaliger Einführung von Theaterabbonnementen mit Mengenrabatt gelang es HÄNDEL nicht, mit seinen Opern in einem bürgerlichen Publikum Fuss zu fassen; hierfür ging den von ihm vertonten *elitär-antiken* Stoffen der Bezug zum bürgerlichen Alltagsleben ab.

**19** Hinzu kamen angesichts der notorischen Zerstrittenheit in der königlichen Familie die Probleme beim Thronwechsel: Gefiel HÄNDEL dem König, so agitierte der Thronanwärter traditioneller Weise gegen ihn. Gelang es HÄNDEL, den Thronanwärter musikalisch zu überzeugen, so folgte postwendend die Kürzung oder der Wegfall des Gehalts für HÄNDEL aus der königlichen Schatulle.<sup>30</sup>

**20** Angesichts dieser komplex vertrackten Situation konnte HÄNDEL auch den Ausweg nicht in einem einzigen Schritt finden. Den Verzicht auf szenische Darstellung im Oratorium musste er sich erst einmal abringen. Blickte HÄNDEL zurück, so konnte er Ende 1737 neben mangelndem Erfolg seiner vielen in einem eigentlichen Schaffensrausch komponierten Opern für das laufende Jahrzehnt folgendes konstatieren:

**21** HÄNDELS Oratorium *Esther* HWV 50 von 1718 war privat 1732 zu seinem Wiegenfest erneut dreimal und im Jahr darauf in Oxford noch einmal aufgeführt worden. Die beiden daraufhin 1733 komponierten Oratorien *Deborah* HWV 51 und *Athalia* HWV 52 hatten in Oxford 1733 mässige Erfolge gehabt. Aber die szenische Darstellung *Alexanderfest* HWV 75 zur Ehre der Heiligen Cäcilia hatte 1736 zur Uraufführung tausenddreihundert Zuhörer mobilisiert, vier Wiederholungen und 450 Pfund eingebracht. Auf der andern Seite hatte HÄNDEL selbst nach der Aufgabe NICOLA ANTONIO PORPORAS (1686-1768) bei der Konkurrenzoper und mit dem Auftritt von „Bären, phantastischen Tieren und feuerspeienden Drachen“<sup>31</sup> in seiner darauf folgenden Oper *Giustino* HWV 37 im Frühling 1737 den ruinösen Kampf gegen die Konkurrenzoper des Adels nicht entscheiden können, und nach dem Misserfolg seiner letzten Oper *Berenice* HWV 38 am 1. Juni 1737 seine Oper schliessen müssen, zehn Tage vor dem Konkurs der Oper des Adels, die zwölftausend Pfund ungedeckter Schulden zurückliess. Die riesigen Schulden seiner eigenen Bühne hatte HÄNDEL persönlich zurückzuzahlen versprochen; er sollte Wort halten. Doch zunächst hatte

<sup>30</sup> So anlässlich der Oper *Atalanta* HWV 35 (1736), eines Schäferspiels, welches die Heirat des Kronprinzen feierte, die aber vom König missbilligt worden war; mit der himmlisch schönen Arie „*Care selve*“ für GIZIELLO überzeugte HÄNDEL den ihm bisher feindlich gesinnten Kronprinzen und ... verlor dafür die tausend Pfund Jahresunterstützung des Königs. Vgl. DURANT XIII 490.

<sup>31</sup> Vgl. WEINSTOCK, 207.

er einen Schlaganfall erlitten, der ihn halbseitig gelähmt hatte; eine gegen ärztlichen Rat durchgemachte Gewalt-Schwitzkur in Aachen hatte den deutschen Hünen schliesslich nach Monaten geheilt. Einnahmen von zweitausend Pfund aus Benefizveranstaltungen und einem Vertrag mit dem Schweizer Impresario JOHN JAMES HEIDEGGER (1659-1749) erlaubten die Rückzahlung vieler Schulden und die Abwendung des Schuldverhafts im Tower; aber die neue Oper *Serse* HWV 40 mit dem unsterblichen Largo *Ombra mai fù* konnte nicht zur Aufführung gelangen, weil sich zu wenig Interessenten überhaupt für Theaterabonnementssubskriptionen gemeldet hatten.<sup>32</sup>

**22** Statt dessen schuf HÄNDEL nun mit *Saul* ein Oratorium, für welches er das Londoner Publikum ebenfalls mit Spezialeffekten einzunehmen versuchte: Er liess extra grosse *Trommeln* aus dem Tower zur Uraufführung herbeischaffen, verwendete ein *Orgelglockenspiel*, schrieb *Carillons* und erstmals *Posaunen* vor, erweiterte die Instrumentalfarben für den Aufstieg Davids durch den Beizug einer *Harfe* und setzte durch *Fagotte* die Verzweiflung Sauls vor dem Geist Samuels in Musik.<sup>33</sup>

## **D Die politische Komponente in HÄNDELS Oratorien oder die Entdeckung des Oratoriums als Zufallsprodukt**

**23** Als Opernkomponist erlebte HÄNDEL also mindestens so viele Tiefen wie Höhen. Wieso musste er 54jährig werden und zuerst einen Nervenzusammenbruch mit Lähmungserscheinungen erleben, bevor er zum *Oratorium* fand? Die Ursache liegt in seinem *eigenen* Leben. HÄNDEL hatte als überzeugter Protestant längst katholische Oratorien auf italienische Texte komponiert. Dies wurde ihm zunächst zum Hindernis, das *evangelische* Oratorium zu entdecken und auf *englische* Texte übertragen zu entwickeln.

**24** Bereits zu HÄNDELS Oper *Agrippina* HWV 6 hatte 1710 der italienische Kardinal und Vizekönig von Neapel, VINCENZO GRIMANI (1652-1710) das Libretto verfasst. Zum allegorischen Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disenganno* HWV 46a war der Text im Frühjahr 1707 von Kardinal BENEDETTO PANFILI (1652-1730) verfasst worden, der HÄNDEL zusammen mit Kardinal PIETRO OTTOBONI (1667-1740) förderte.

**25** *Saul* konnte zu HÄNDELS Durchbruch beitragen, weil zu dieser Zeit Sauls Niedergang in der englischen Politik der Niedergang des ersten englischen Premierministers ROBERT WALPOLE zu entsprechen schien.

### **D.a. Englische Politik 1710 bis 1760**

**26** Anfangs des 18. Jahrhunderts hatte sich in London ein blühender Wertpapierhandel entwickelt. Ein neues Geschäftsfeld faszinierte. Es verhies märchenhafte Gewinne. Anfang des 18. Jahrhunderts versprach die Südsee mit dem Handel von exotischen Produkten wie Rohstoffen und Sklaven astronomische Gewinne. Der Börsenboom war programmiert. Die Südseeblase (*South Sea Bubble*) entstand.

**27** Die Bankiers JOHN BLUNT und GEORGE CASWELL, Mitinhaber der *Sword Blade Company*, sowie ein anonymer Baptist gründeten 1711 als Hauptinitianten die Handelsgesellschaft *South Sea Company*. Auch die britische Regierung hatte ihren Anteil in dem Unternehmen; sie verlieh dem Unternehmen eine Monopolkonzession für den Handel mit Südamerika einschliesslich noch nicht entdeckter und erschlossener Gebiete: ROBERT

<sup>32</sup> Vgl. DURANT XIII 490f. Vgl. dazu auch Rzz. 3 und 18 hiervor und Rz. 56 hiernach!

<sup>33</sup> Vgl. YOUNG, V s, hier: VI.

---

HARLEY (Tory-Führer und nachmaliger Graf von Oxford and Mortimer, Minister unter Königin ANNA VON ORANIEN und Gegenspieler JOHN CHURCHILLS, des ersten Herzogs von Marlborough und Oberbefehlshabers der englischen und alliierten Truppen) in seiner Eigenschaft als Schatzkanzler, schmiedete hochfliegende Pläne für die Schaffung einer grossen Südsee-Kompanie, die einen Teil der Staatsschulden übernehmen und das Staatseinkommen durch den Export von Sklaven und Waren nach Südamerika erhöhen sollte. Dies führte später zum sogenannten Südsee-Schwindel.<sup>34</sup>

**28** Im Friedensvertragssystem von Utrecht, Rastatt und Baden 1713 legten Grossbritannien und Spanien den spanischen Erbfolgekrieg (1701-1713) bei und vereinbarten u.a. folgendes:

**29** Man spekulierte auf ein schnelles und für England günstiges Ende des Spanischen Erbfolgekrieges und erwartete die Beseitigung des spanischen Privilegs des Sklavenhandels (*Asiento de negros*). Das Friedensvertragssystem von Utrecht, Rastatt und Baden von 1713 schränkte indessen die spanischen Vorrechte nur leicht ein, beseitigte sie aber keineswegs. Die erste Handelsreise im Auftrag der *South Sea Company* konnte so erst 1717 unternommen werden. Sie erwies sich als wenig lukrativ.

**30** Den ersten Erfolg hatte die *South Sea Company* nicht mit dem Warenhandel, sondern bei der britischen Regierung: Sie übernahm im Januar die Staatsschulden (der Bank von England) in der Höhe von 9 Millionen Pfund bei einer Verzinsung von 6% jährlich und erhielt dafür das Recht, zusätzliche Anteilscheine auszugeben, d.h. ihr Kapital zu erhöhen. Sukzessive übernahm die Gesellschaft die Staatsschulden und emittierte weitere Aktien. Anfangs April 1720 bestätigte König GEORG I. die Parlamentsentscheide.

**31** Der Kurs der Unternehmensaktien (Nennwert 100 £) lag Anfang 1720 noch bei 120 £. Danach schoss er aber raketentypisch nach oben, erreichte im Juli das Achtfache (!) des Kurses von anfangs Jahr und konnte sein hohes Niveau ein paar Wochen lang einigermaßen halten. König GEORG, Herzogin MARLBOROUGH und viele ausländische Investoren verkauften. Anderen Anlegern war weder klar, dass nie Dividenden würden bezahlt werden können, noch, dass bisher gar kein Sklavenhandel stattgefunden hatte. Sie fieberten genauso wie die Franzosen in der gleichzeitig los getretenen Mississippi-Spekulation.

**32** Die angeblich gigantischen Gewinne der *South Sea Company* riefen andere Firmengründer auf den Plan, welche ebenfalls Aktien neuer Unternehmen auf den Markt brachten und ebenso reissenden Absatz fanden. Die Geschäftsfelder reichten von Lohnausfallversicherungen für Matrosen über diverse Entwicklungsperspektiven, vom Importgeschäft für Walnussbäume zur Technologie für die Verarbeitung von Quecksilber. Die Gewinneuphorie war dem Derivatehandel oder den Investitionen in die sog. New Economy 1990-2008 vergleichbar.

**33** Im Juni 1720 beschloss das Parlament ein Gesetz, wonach alle Gesellschaften ein königliches Patent haben müssten. Dies wertete die Papiere der *South Sea Company* weiter auf. Weil das Gesetz diese Blase auslöste, erhielt es den Namen *Bubble Act*. Es verbot börsenkotierten Unternehmen, sich ausserhalb ihres ursprünglichen Geschäftsfeldes zu betätigen. Dieses Monopol sollte den hohen Stand der Aktie der *South Sea Company* stützen, da im Juni 1720 Teilen des Parlaments die massive Unterdeckung der Südseepapiere und das enorme Klumpenrisiko deutlich wurden. Die *South Sea Company* hatte nämlich bis zu diesem Zeitpunkt noch gar kein einziges Pfund im Südseehandel

---

<sup>34</sup> CHURCHILL, *Geschichte* III 95.

verdient. Die Gesellschaft setzte das Südseegesetz umgehend als Waffe gegen Konkurrenz ein, zeigte Unternehmen an, zwang deren zwei zur Einstellung ihrer Aktivitäten und nutzte ihre Monopolstellung umgehend rigoros aus. Sie hatte bis dato noch gar keine Dividende ausbezahlt. Am ersten Zahltermin (1. August 1720) aber war nicht mehr zu verheimlichen, dass dafür überhaupt keine Mittel vorhanden waren. Die ersten Anleger (der König und einige seiner Vertrauten) wollten noch rasch ihre Gewinne umsetzen und verkauften ihre Papiere (Insiderhandel anno dazumal). Währenddessen fielen die Aktien der Gesellschaft nach dem 18. August von über 800 £ auf 200 und innerhalb eines halben Monats noch tiefer. Im Dezember näherte sich der Wert den 100 £. Gleichzeitig brach in Frankreich die *Mississippiblase* in sich zusammen: Internationale Trends verstärkten also die Entwicklung.

**34** Als Folge gingen Kredite und damit auch Handel und Produktion zurück, nachdem viele Investoren hohe Summen (einige 10.000 £)<sup>35</sup> verloren hatten. Leitende Mitarbeiter der *South Sea Company* wurden von der britischen Regierung verantwortlich gemacht und juristisch verfolgt. Einige landeten im Gefängnis, andere flohen ins Ausland, dritte direkt ins Jenseits. Die *South Sea Company* wurde nicht aufgelöst und handelte in Friedenszeiten weiter, bis sie gut 130 Jahre später aufgelöst wurde. Die Kosten hatten die *East India Company* und die *Bank of England* zu tragen (auch dies ist also heute nicht neu). Administrator dieser Lösung wurde der britische Schatzkanzler (Finanzminister) ROBERT WALPOLE, der infolgedessen zum *ersten englischen Premierminister* aufstieg.

**35** „Im Jahre 1713 hatte der Friede von Utrecht den Engländern das Recht zugesprochen, pro Jahr eine Schiffsladung Negerklaven nach den spanischen Pflanzungen in der Neuen Welt zu schicken. Die Untüchtigkeit der spanischen Behörden war so gross, dass man mühelos im Widerspruch zu dem sog. „*Asiento-Kontrakt*“ Konterbande von Negertransporten verfrachten konnte, und in den Friedensjahren nahm der illegale Handel stetig zu. Als sich aber die spanische Regierung endlich an die Reorganisation und Erweiterung ihrer Kolonialverwaltung machte, wurden die englischen Schiffe, die ungesetzlichen Handel in den spanischen Gewässern trieben, angehalten und von den spanischen Küstenwachen durchsucht. Nachdem diese sich jahrelang vergebens und mit unzulänglicher Bewaffnung bemüht hatten, den Sklavenschmuggel, wenn auch nicht die Sklaverei, an den Küsten der spanischen Kolonien zu unterdrücken, so zeigten sie sich jetzt, sobald sie ein englisches Schiff auf hoher See aufbringen konnten, alles andere als kulant. Die Gewinne waren gross, und die Londoner Kaufleute zwangen WALPOLE, das Recht zu derartigen Durchsuchungen zu bestreiten. Darauf folgten eine Reihe von Unterhandlungen mit Madrid.

---

<sup>35</sup> Der Physiker ISAAC NEWTON verlor dabei beispielsweise 20'000 £. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL und der *Staat Bern* waren weitere Grossverlierer. Interessant ist NEWTONS selbstkritisch-sarkastischer Kommentar: „*Ich kann die Bewegung eines Körpers messen, aber nicht die menschliche Dummheit.*“ Vgl. dazu auch DE SOTO, 237: „... vorderhand blieb der Zusammenschluss von natürlichen Personen in einer Gesellschaft ein strikt abgegrenztes Privileg. Jene Untertanen, die sich ohne königliche oder regierungsamtliche Bewilligung zusammenschlossen, wurden von Gesetzes wegen verfolgt. Als die Engländer mit der Zeit die Vorteile der Zusammenlegung der Ressourcen in solchen Gesellschaften erkannten – und im besonderen, dass es auch ohne Privilegien funktionierte –, erschien dies den englischen Behörden spontan als Attentat gegen ihre Autorität und gegen die bestehende Ordnung insgesamt. 1720 wurde der ‚Bubble Act‘ in Kraft gesetzt, der die Unternehmensgründung unter jeglicher neuen Form praktisch verbot. Die Begründung für diesen ‚Act‘ war, man wolle etwas ‚Disziplin und Ordnung in die Privatinitiative bringen‘; aber es ist heute allgemein anerkannt, dass der tatsächliche Zweck dieses Gesetzes die Ausschaltung der Konkurrenz war, welche die kleinen Unternehmen den grossen bei der Kapitalaufnahme zu machen begannen.“ Und ebd., 262f: „Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann dann eine nachhaltige Entwicklung hin zu praktischeren Formen der Bewilligung von Unternehmensgründungen. 1825 setzte das Parlament den Bubble Act ausser Kraft. (...)“

**36** Die Direktoren der Südsee-Kompanie hatten in diesen Gebieten Interessen. Dass englischen Schmugglern das Handwerk gelegt wurde, brachte ihnen an sich keine Nachteile; sie selbst aber standen ihrerseits mit Spanien im Streit wegen Zahlungen, die auf Grund des Asiento-Kontraktes für das alljährliche Schiff an den spanischen König zu leisten waren. Sie standen am Rande des Bankrotts und hofften, die antispanische Stimmung in London ausnutzen zu können, um sich ihren Verpflichtungen zu entziehen. Sie behaupteten, während der kurzen Kriege von 1719 und 1727 Verluste durch die spanische Flotte erlitten zu haben. Auch andere Fragen standen auf dem Spiel. Die Schiffe, die vor allem unter Kaperei und Belästigungen zu leiden hatten, kamen meist aus Englands westindischen Kolonien, die seit langem im Golf von Campeche und im Golf von Honduras Holzhandel trieben. WALPOLE und NEWCASTLE hofften auf eine friedliche Beilegung. Die vorbereitende Konvention von Prado wurde im Januar 1739 zu Madrid ausgehandelt und unterzeichnet. Spanien, das auch am Rande des Bankrotts stand, war ebenso ängstlich darauf bedacht, einen Krieg zu vermeiden. Es machte weitgehende Konzessionen, und WALPOLE beschnitt die Ansprüche der englischen Kaufleute auf drastische Weise. Aber der Opposition passte das alles nicht. Die Südsee-Kompanie war von der vorbereitenden Konvention ausgeschlossen gewesen und führte ihren Streit mit der spanischen Regierung unabhängig von den offiziellen Verhandlungen fort. Im Mai suspendierte Spanien den Asiento-Kontrakt und weigerte sich, auch nur eine der Entschädigungen zu zahlen, auf die man sich in der Konvention von Prado geeinigt hatte.<sup>36</sup>

**37** Im Prado-Vertrag vom 14. Januar 1739 zwischen Spanien und Grossbritannien machten beide Seiten Zugeständnisse und setzten eine gemeinsame Kommission zur Regelung der anstehenden Streitfragen ein. Der Vergleich scheiterte:

**38** „Am 23. Oktober 1739 stürzte sich England in den Krieg gegen Spanien“<sup>37</sup>, weil Spanier einem englischen Seeoffizier angeblich ein Ohr abgeschossen hatten. Populistischen Kriegstreibern war es gelungen, WALPOLE zum Krieg zu bewegen und damit das Scheitern seiner zwanzigjährigen Politik der Kriegsvermeidung zu erzwingen, welche die Folgen des Südseeblasenbankrotts weitestgehend abgemildert hatte. Es war der Anfang vom Ende WALPOLES, der nun für England als das erschien, was ehemals *Saul* für Israel gewesen war: ein wenig beliebter, aber endlich abgehalfterter Herrscher. HÄNDELS *Saul* stand da wie ein Menetekel.

#### **D.b. HÄNDEL und Bern – merkwürdige Parallelen**

**39** „Etwas mehr ist über die indirekte Verwicklung des Staates Bern in den Dreieckshandel bekannt (...). Zwischen 1719 und 1734 besitzt die Stadt und Republik Bern Anteile an der *South Sea Company* mit Sitz in London. Eines der von der Geschäftsleitung ausgedachten Finanzkonstrukte ist der Aufkauf des Monopols zum Import von Sklavinnen und Sklaven in die spanischen Kolonien Amerikas, das im Vertrag von Utrecht (1713-1715) von Spanien an Grossbritannien abgetreten wurde.“<sup>38</sup>

**40** „(...) Indirekt oder passiv hatten Schweizer damit Anteil an der Deportation von 64'000 Schwarzen, die zwischen 1719 und 1734 durch die englische *South Sea Company* gehandelt wurden, 45'000 Schwarzen, die zwischen 1719 und 1756 durch die französische Compagnie des Indes gehandelt wurden, und 42'000 Schwarzen, die zwischen 1761 und 1786 durch die portugiesische Pernambuco e Paraíba gehandelt wurden.“<sup>39</sup>

<sup>36</sup> CHURCHILL, *Geschichte*. III 126f.

<sup>37</sup> DURANT XIII 492.

<sup>38</sup> DAVID/ETEMAD/SCHAUFELBUEHL, 30f.

<sup>39</sup> DAVID/ETEMAD/SCHAUFELBUEHL, 56.

**41** „Die 1711 gegründete ‚*South Sea Company*‘ übernahm von der englischen Regierung eine riesige Staatsschuld und bekam dafür vier Schiffe, Zinszahlungen von 6 Prozent und den begehrten ‚*Asiento*‘, das exklusive Recht, die spanischen Kolonien mit Sklavinnen und Sklaven zu beliefern. Gemäss Vertrag waren das pro Jahr 4800 Sklavinnen und Sklaven oder, genauer gesagt, 4800 ‚*Piezas de Indias*‘, womit eine Handelseinheit gemeint war, die einem hochwertigen erwachsenen versklavten Mann entsprach<sup>40</sup>. Zwischen 1719 und 1734 besass der Staat Bern Aktien der ‚*South Sea Company*‘, ein Engagement, das durch die Berner Banken ‚*MALACRIDA & Cie.*‘ und ‚*SAMUEL MÜLLER & Cie.*‘ vermittelt worden war. In diesem Zeitraum verschiffte die ‚*South Sea Company*‘ gemäss der Historikerin HELEN PAUL<sup>41</sup> aus Afrika rund 20'000 Menschen in die Sklaverei, von denen etwa 18'000 in der neuen Welt ankamen und in Portobelo-Panama, Buenos Aires und Cartagena de Indias weiterverkauft wurden. 2'000 waren auf dem Weg über den ‚*Black Atlantic*‘ gestorben. Ginge man nach den Schätzungen des Historikers HUGH THOMAS<sup>42</sup>, so müssten die obigen Zahlen sogar noch verdoppelt werden. (...)“<sup>43</sup>

**42** Im Frühjahr 1710 übertrug der Grosse Rat den obrigkeitlichen Zahlungsverkehr mit dem Ausland dem eng mit dem Berner Patriziat verbundenen Bankhaus MALACRIDA & Cie. Über SAMUEL MÜLLER & Cie. wurden 1719 in London mit Berner Staatsgeldern für 150 000 Pfund Sterling Aktien der *South Sea Company* gekauft. Diese verfügte über die Konzession zum südamerikanischen Sklavenhandel, wovon sie sich hohen Profit versprach. Zur selben Zeit bewirkte in England und Frankreich die Umsetzung von Finanzreformen nach dem System des Schotten JOHN LAW, welches die Ersetzung von Gold- und Silbergeld durch Banknoten und Wertpapiere (Obligationen, Aktien) vorsah und insbesondere der Tilgung von Staatsschulden dienen sollte, eine enorme Belebung der Aktienbörsen. Hochfliegende Pläne zur Ausfinanzierung der riesigen Staatsschulden in Frankreich und Grossbritannien führten im Herbst 1720 zum Zusammenbruch der europäischen Effektenbörsen: Die *South Sea Company* hatte 1720 viermal Aktien emittiert, die auf grosse Nachfrage stiessen. Es kam zu einer zuvor noch nie erlebten Spekulationswelle. Die Berner Bank SAMUEL MÜLLER & Cie. In London erzielte bis am 12. Juni 1720 einen Bruttogewinn von knapp 152 000 £. Im Herbst platzte die „*South Sea Bubble*“. Opfer der Krise wurden auch die beiden Berner Banken MALACRIDA & Cie. – gegründet 1702 zusammen mit mehreren Patriziern vom Pfarrerssohn, Uhrmacher und Mühlenbesitzer NIKOLAUS MALACRIDA (1658-1742) – und ihre Korrespondentin SAMUEL MÜLLER & Cie. in London. Sie hatten sich im Südamerika-Handel verspekuliert, auf diese Weise Hunderttausende von Talern aus dem Berner Staatsschatz vernichtet und standen vor dem Bankrott. Der unglaubliche Verlust stürzte auch Hunderte von Gläubigern aus dem Stadtberner Mittelstand in Not. In der Folge kam es in Bern um die Liquidation verbliebener Aktiven zu einem schier endlosen und komplexen „*Geldstagsverfahren*“. Die alte Gerichtsordnung von 1614 erwies sich für die Abwicklung dieses Konkurses als unzweckmässig: Weder die gesetzliche noch eine satzungsgemässe Liquidation des Bankhauses MALACRIDA erwiesen sich als gangbar.

---

<sup>40</sup> „Die zur Sklaverei gezwungenen schwarzen Gefangenen sehen ihr Herkunftsland nie wieder. Sie sind zu lebenslänglicher Abhängigkeit von den Plantagen und deren Besitzer verurteilt. Auf den französischen Antillen wird ihr Status durch den 1685 von LUDWIG XIV. verkündeten *Code noir* geregelt, der 1742 verschärft und 1848 abgeschafft wird. Dabei handelt es sich um ein Regelwerk mit 60 Paragraphen, die das Leben der Sklavengesellschaft regeln sollen. (...) Artikel 44 macht die Sklaven zu einer Sache, zu einem mobilen Gut: ‚Erklären wir die Sklaven zu Mobilien, als die sie in die Gemeinschaft eingehen.‘ (...) Artikel 38 behandelt die Strafen für die ‚*Marronnage*‘, das Ausreissen: ‚Flüchtet ein Sklave (...), werden ihm die Ohren abgeschnitten. (...) im Wiederholungsfall (...) wird ihm die Kniekehle amputiert (...); beim dritten Mal wird er zum Tode verurteilt.‘“ DAVID/ETEMAD/SCHAUFELBUEHL, 49.

<sup>41</sup> sc. I. [www.ehs.org.uk/society/annualconferences.asp](http://www.ehs.org.uk/society/annualconferences.asp).

<sup>42</sup> sc. I. HUGH THOMAS, 236-242.

<sup>43</sup> FÄSSLER, 175f.



**43** Erst als der Bankier DAVID GRUNER 1722 die Aktiven und Passiven seines Schwiegervaters MALACRIDA durch Vergleich in einem „Auskauf“ übernahm, begann sich die Situation langsam zu beruhigen. Jahrelange Rechtsstreite mit SAMUEL MÜLLER und seinen Londoner Partnern konnten sogar erst 1729 in einem Vergleich beigelegt werden.<sup>44</sup> So wurde der Schaden auch damals schliesslich auf Kosten der privaten Anleger und Steuerzahler, ohne Bestrafung Verantwortlicher „behooben“. Ein Teil der Berner Staatsgelder ging damit wie die Privatvermögen zahlreicher wohlhabender Berner Privatleute verloren. Der Gesamtverlust betrug über 440 000 Taler.

**44** Unter dem Eindruck dieser Londoner Bankenkrise erlebte Bern daher in der Folge grosse Verunsicherungen. 1723 wurde gar ein generelles Bankenverbot diskutiert. Der Schaden mündete in den Versuch einer Rechtsänderung: Der Kommerzienrat legte 1728 ein Handelsrechtsprojekt vor, welches das Gesellschafts- und Registerrecht sowie das Insolvenz- und Wechselrecht eingehend und unter Berücksichtigung der neuen Anforderungen des Wirtschaftslebens regeln sollte. Diese «*Handels-Gesetze*» traten indessen nie in Kraft, weil Mitglieder des Stadtgerichts, die um ihre Einkommen fürchteten, das neue Handelsrecht ablehnten und weil das Berner Patriziat aufstrebenden Unternehmern, welche von einem leistungsfähigen Handelsrecht besonders profitiert hätten, den Aufstieg verwehren wollte. Es dauerte beinahe drei Jahrzehnte, bis in Bern wieder eine Bank gegründet wurde. Statt dessen verfehlte Bern einmal mehr für ein Jahrhundert lang erfolgreich den Anschluss an die wirtschaftliche Entwicklung.

**44** „Bern war kein kleiner Fisch in diesem schwarzen Atlantik. 1723 war der mächtigste Staat der Alten Eidgenossenschaft mit 253'000 Pfund der mit Abstand grösste Aktionär der sklavenhandelnden Südsee-Gesellschaft, noch vor der Bank of England und noch vor König GEORG I.“<sup>45</sup> Exakt in diese *South Sea Company* hatte auch GEORG FRIEDRICH HÄNDEL eine Ersparnisse investiert!<sup>46</sup>

## **E Das Oratorium *Saul***

**45** Der mittlerweile 53jährige HÄNDEL komponierte sein Oratorium *Saul* vom 23. Juli bis zum 7. September 1738, also gerade mal in 45 Tagen.<sup>47</sup> *Saul* ist ein Schlüsselwerk an einer Zweigstelle im Leben des musikalischen Titanen. HÄNDEL hatte eben erst einen Schlaganfall mit monatelanger halbseitiger Lähmung und geistiger Umnachtung überwunden, ein völliges Burnout nach jahrelangem Arbeitsrausch, der zweiten Pleite seines Theaterunternehmens und mehrdutzendfachen Misserfolgen mit eigenen Opern im klassischen italienischen Stil. Eine Lebensbilanz war unausweichlich geworden. Verdient hatte HÄNDEL wie kein zweiter Musiker. An Arbeitskraft war ihm niemand gewachsen. Seine Kreativität und sein Stil waren

<sup>44</sup> Vgl. LEUENBERGER-BINGGELI, 235 sowie einlässlich LINDER, passim!

<sup>45</sup> FÄSSLER, 176.

<sup>46</sup> Vgl. FRIEDENTHAL, 93. Zu dieser Zeit waren in Europa noch kaum irgendwo kritische Stimmen gegen die Versklavung schwarzer Menschen aus Afrika in Amerika festzustellen. Immerhin wurde eine Generation *nach* HÄNDEL eine englische *Musikerkfamilie* zusammen mit den Quäkern zur Mitbegründerin der *Abolitionsbewegung* (der Bewegung gegen die Sklaverei), welche schliesslich nochmals 80 Jahre später zur internationalen Ächtung wenigstens vorerst des Sklavenhandels führte: GRANVILLE SHARP (1735-1813) und seine sieben Geschwister pflegten dann für den musikversessenen König GEORG III. (König 1760-1820) und seine Familie jeweils zum Geleit aufs Schiff HÄNDELS Chor „*See, the Conqu'ring hero comes*“ („Tochter Zion“) aus den Oratorien *Judas Maccabäus* HWV 63 (1746) und *Joshua* HWV 64 (1747) und danach auf der Themse HÄNDELS *Wassermusik* HWV 348-350 aufzuführen und ihre Einkünfte hieraus in die Abolitionsbewegung zu investieren; GRANVILLE SHARP wurde alsbald stadtbekannt für seine vielen engagierten Verteidigungsreden zugunsten angeklagter und freiheitswilliger Sklaven: vgl. HOCHSCHILD, 58-69.

<sup>47</sup> Vgl. FRIEDENTHAL, 125; generell zu *Saul*: 128-133.

unverwechselbar. Aber er hatte Gegner: Den Adel. Die Tories. Die Kirche. Und die Hälfte des englischen Königshauses. Zwar war er weltgewandt und seit zehn Jahren englischer Bürger. Aber die englische *Bürgerschicht* anzusprechen, war ihm bisher nicht einmal mit der Idee von Subskriptionspreisen gelungen. Er hatte jährlich ein bis zwei antike dramatische Stoffe zu Opern vertont und für die Aufführungen sündhaft teuer die weltbesten italienischen Kastratensänger engagiert. Allein, der Funke war kaum je übergesprungen – ausser vielleicht vor drei Jahren beim *Oratorium* „Das Alexanderfest“. Und sein früheres Oratorium „Esther“ war vor sechs Jahren erneut dreimal aufgeführt worden. Diese beiden Werke hatte er *englisch* geschrieben. Ob es daran liegen mochte?

**46** Weiter italienische Opern zu schreiben war jedenfalls sinnlos, erst recht, da nun Sir ROBERT WALPOLE, seit bald 20 Jahren englischer Premierminister, der erste, der es geschafft hatte, sich zum Chef über die andern Minister aufzuschwingen, ein Whig, nichts besseres wusste, als sich an seinen Gegnern für die Ablehnung geringer Steuererhöhungen und für Spottgedichte dadurch zu rächen, dass er das *Theaterwesen* der Gesetzgebung über das *verpönte Bettelwesen* unterstellte.

**47** Oratorien? Es gab ja doch auch biblische Texte mit dramatischem Potenzial. Nur opponierten die anglikanischen Bischöfe strikte gegen szenische Darstellungen in Kirchen. Womit den Verzicht auf szenische Darstellung wettmachen? Könnten Clarinen und Posaunen, Fagotte und Trommeln aus dem Tower das Publikum ansprechen? Biblische Geschichten mit dramatischem Sprengstoff: Die Geschichte von Saul und David zum Beispiel. Sauls Karriereende. Der Aufstieg des jungen David. Erlebte man dies nicht in Neuauflage, hier und jetzt? WALPOLE stand mit dem Rücken zur Wand, der Jungspund WILLIAM PITT schälte sich mehr und mehr als kommender Mann heraus. Ähnliches im Königshaus: Der alternde König hatte ihm, HÄNDEL, das Jahresgehalt entzogen; aber dafür hatte er vor drei Jahren den kommenden Mann, den Thronfolger überzeugen können. David: Darin würde der Prinz von Wales sich wieder erkennen können. Und in Saul spiegelte sich das Schicksal WALPOLES. Israel würde für England stehen.

**48** *Saul* wurde zwar nicht häufig aufgeführt; aber das Oratorium kam an. Englische Texte wurden verstanden, und biblischer Stoff, der sich dermassen stark auf die eigene auserwählte Nation übertragen liess, überzeugte das Publikum. Die Einnahmen ermöglichten HÄNDEL, persönlich die Schulden seines Theaterunternehmens zu begleichen. Dass Sir ROBERT WALPOLE sich nur Monate später – politisch geschwächt – in einen riskanten und verlustreichen Krieg einliess, den er zuvor anderthalb Jahrzehnte lang gezielt vermieden hatte, besiegelte nicht nur sein politisches Ende als erster englischer Premierminister; es gab auch ... HÄNDEL mit seinem *Saul* recht. So sollte HÄNDEL in den folgenden 15 Jahren noch weitere 18 Oratorien schreiben, zumeist auf alttestamentliche Texte, die *auch die Juden* ansprachen. Mit dieser Schöpfung eines *politisch-religiösen anglikanischen Oratoriums* waren nun volle Häuser garantiert, auch ohne szenische Darstellung.

**49** Ironie des Schicksals: In *Saul* besang HÄNDEL das Ende WALPOLES, der doch mit seiner klugen Kriegsvermeidungs- und damit Sparpolitik 18 Jahre zuvor die Folgen der „Südseeblase“ entscheidend abgemildert hatte, die durch Riesen( fehl) spekulationen in u.a. den Sklavereihandel ausgelöst worden war, bei der er, HÄNDEL, einen Grossteil seiner Ersparnisse verloren hatte und ... der Kanton Bern an den Rand des Staatsbankrotts geraten war.

**50** HÄNDELS Erfolg stammte zum Teil daher, dass er diese Kunstform dem englischen Geschmack anpasste. Er entnahm auch weiterhin die Themen seiner Oratorien der Bibel, flocht aber ab und zu eine weltliche Episode ein, wie das Thema der Liebe in *Joseph und seine Brüder* und in *Jephtha*; er unterstrich mehr den dramatischen Charakter als den

religiösen, so etwa in *Saul* und *Israel in Ägypten*; die Texte, die er verwendete, waren ausgesprochen englisch und nur teilweise biblisch. Zum grössten Teil handelte es sich um *religiöse* Musik, die jedoch *unabhängig von Kirche und Liturgie* war. Die Aufführung fand auf der Bühne in einem weltlichen Rahmen statt. Darüber hinaus benützte HÄNDEL biblische Themen, um englische Geschichte zu symbolisieren: ‚Israel‘ bedeutete England; der grosse Aufstand des Jahres 1642 und die glorreiche Revolution von 1688 klangen im Kampf der Juden um ihre Befreiung aus der Gefangenschaft der Ägypter (der STUARTS) und von der hellenistischen (gallischen) Herrschaft an. Das auserwählte Volk war in Wirklichkeit die englische Nation, und der Gott Israels war der gleiche, der das englische Volk durch Prüfungen zum Sieg geführt hatte. Wie die Puritaner sah HÄNDEL in Gott den mächtigen Jehova des Alten Testaments und nicht den barmherzigen Vater des neuen. England spürte das und zollte HÄNDELS Oratorien eine von Stolz genährte Anerkennung.

**51** „Der Aufstieg zum *Messias* begann mit *Saul*, der am 16. Januar 1739 im Königlichen Theater aufgeführt wurde. Der feierliche und majestätische *Trauermarsch* würde genügen, um dieses Werk unsterblich zu machen!<sup>48</sup> Aber das Publikum war noch nicht an die Form des Oratoriums gewöhnt, und so kam es nur zu sechs Aufführungen von *Saul*. Mit unglaublicher Energie machen sich HÄNDEL an ein weiteres Meisterwerk; am 4. April wurde *Israel in Ägypten* aufgeführt. Hier machte er den Chor, als die Stimme einer werdenden Nation, zum Helden und schrieb dafür eine Musik, die von vielen für seine beste gehalten wird. Für den damaligen Geschmack war das Werk aber zu weitläufig, zu schwierig, und so beendete HÄNDEL diese historische Spielzeit mit neuen Schulden.“<sup>49</sup>

**52** Das Oratorium *Saul* wird im 1738 veröffentlichten Originaltextbuch als „*an Oratorio or Sacred Drama*“ bezeichnet und wurde am 16. Januar 1739 unter GEORG FRIEDRICH HÄNDELS eigener Leitung im königlichen Theater am Haymarket in London uraufgeführt. Aus einem Brief HÄNDELS vom 28. Juli 1735 an den wohlhabenden Amateurlibettisten CHARLES JENNENS lässt sich erschliessen, dass ein Textentwurf zu *Saul* zu diesem Zeitpunkt bereits bestanden haben muss. *Saul* markiert zusammen mit *Israel in Egypt* das Ende der ersten Schaffensperiode bei HÄNDELS Entwicklung des englischen Oratoriums. Charakteristika des englischen Oratoriums hatte HÄNDEL 1733 mit *Athalia* HWV 52 und *Deborah* HWV 51 entwickelt. „Im *Saul* zeigt sich zum ersten Mal im grossen Massstab eine Synthese der in der Gesellschaft beheimateten Ideen, welche die eigentliche Grundlage des spezifisch Händelschen Oratoriums bildet. (...) Die Gestaltung der gesamten Handlung geht in HÄNDELS Oratorium unmittelbar zurück auf ABRAHAM COWLEYS *Davidis* (1652), PURCELLS musikdramatische Szene *The Witch of Endor armonia sacra* (1693), Dr. JOSEPH TRAPPS *The Tragedy of King Saul* (1703) und *Saul: a Tragedy* (unvollendet; veröffentlicht 1736) des eng mit HÄNDEL befreundeten AARON HILL.“<sup>50</sup>

**53** „*Saul* symbolisiert mehr als jedes vorangegangene Werk die dreifache Verbindung von Oper, Kirche und Konzert“: HÄNDEL versuchte das Publikum zu überzeugen, welches keineswegs nur gekommen war, um ein Oratorium anzuhören, sondern auch, um HÄNDEL und weitere Virtuosen zu bestaunen, welche im Laufe des Oratoriums Concerti einfügten<sup>51</sup>; *Esther* war 1732 in dieser Art in der Crown and Anchor Tavern und in York Buildings, Villiers Street aufgeführt worden. Bei *Saul* kam hinzu, dass HÄNDEL völlig neue Instrumentalfarben – Harfe, Carillon, Posaunen, grosse Trommeln – entwickelt, aber auch zu Beginn von Szene III

<sup>48</sup> Dieser *Trauermarsch* ist beispielsweise zum *Standardmarsch der Deutschen Bundeswehr bei Staatsbegräbnissen* erkoren worden. Vgl. die Angaben zu Händels Oratorium *Saul* unter Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Saul\\_\(H%C3%A4ndel\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Saul_(H%C3%A4ndel)), besucht am 06.11.2010.

<sup>49</sup> DURANT XIII, 491f.

<sup>50</sup> YOUNG, V.

<sup>51</sup> Vgl. so z.B. die *London Daily Post* vom 19. April 1739.

des 3. Aktes eine völlig ungewohnte Verwendung der Fagotte im *Accompagnato* (Nr. 73) zu Samuels und Sauls: *Why hast thou forc'd me from the realms of Peace* eingeführt hatte.<sup>52</sup>

**54** HÄNDELS Autograph lässt darauf schliessen, dass er das Oratorium *Saul* (Nr. 77) zunächst mit dem *Funeral Anthem* HWV 264 am Ende von Szene IV des 3. Aktes hatte beschliessen wollen, welches am 17. Dezember 1737 zum Gedenken an die verstorbene Königin CAROLINE aufgeführt worden war.<sup>53</sup>

**55** „Gegenüber den Messen und BACHS Motetten, den mehrstimmigen Psalmen, Tedeums und Magnifikats, die auch bei etwaiger Verpflanzung in den Konzertsaal nie ihren Ursprung aus dem Gottesdienst verleugnen, ja dann recht eigentlich aus dem Urboden der Kirchenmusik ent wurzelt erscheinen, ist das Oratorium eine zwar im Grunde meist geistliche, aber stets *ausserliturgische* Kunst – selbst seine frühe lateinische Form gehört nur zur Erbauungsandacht frommer Kongregationen, nie aber zum Hauptgottesdienst. Das schliesst nicht aus, geeigneten Teilen einmal als Choreinschub in der Liturgie Raum zu gewähren, und gar manches herrliche Werk von HÄNDEL widerspricht keineswegs der Würde des Gotteshauses, kann also recht wohl als Kirchenkonzert aufgeführt werden. Nur ist es ... keine eigentliche Kirchenmusik, sondern stammt viel eher aus den Bezirken der geistlichen Oper. HÄNDEL, der inneren Anschauungskraft seiner Hörer gewiss, verlegte jedoch die ‚Handlung‘ (nach einer kurzen Zwischenstufe blosser *Textbuch-Szenarien* bei *Deborah*, *Esther* und *Saul*) in die Phantasie, und nun sind *Israel in Ägypten*, *Messias*, *Judas Makkabäus*, *Josua*, *Samson*, *Salomo*, *Susanna*, *Joseph*, *Jephta* herrliche Volksdramen ohne Bühne, aber bereichert um alle nur gedachten Raumdimensionen der Musik. War auch der Patriotismus des ‚stolzen Albion‘ der Unter- und Hintergrund des ‚Volkes Israel‘ dieser Werke, so ist doch ihr Horizont zeitlos. Sie sprechen eine ganz einfache und klare Botschaft in unvergleichlich volkstümlich-durchsichtiger Sprache aus (...). HÄNDEL steht nicht ahistorisch ohne Vorläufer und Quellen da (...) in Hamburg begegnet er dem polternden Kulissenoratorium der KASPAR FÖRSTER, KEISER, MATTHESON; in der italienischen Studienzeit berührt ihn tiefer, bis in thematische Abhängigkeiten hinein, die alte Klassizität der CARISSIMISCHEN Andachtsoratorien, in England trifft er auf die gewaltigen Psalmchöre (Anthems) und die Cäcilienkantaten PURCELLS und seiner Schule. Er zieht aber auch noch die Traditionen der dramatisierenden weltlichen Sujetkantate STRADELLAS mit heran (...).“<sup>54</sup>

**56** Was er für Theatersubskriptionen ersonnen hatte, führte HÄNDEL auch für Oratorien ein: „In England hat nicht viel später die Macht des deutschen Komponisten GEORG FRIEDRICH HÄNDEL es durchgesetzt, dass seine gewaltigen Oratorienaufführungen seit 1731 jedermann gegen Entgelt zugänglich waren.“<sup>55</sup>

## F HÄNDELS Wirkungsgeschichte

**57** Wie überragend HÄNDEL von der Nachwelt der Tonschöpfer geschätzt wurde, zeigen ganz besonders die Zitate seiner Melodien bei späteren Komponisten. Ich beschränke mich hier nur auf einige ganz wenige Beispiele der grössten Meister:

**58** JOSEPH HAYDNS Oratorien *Die Schöpfung* Hob XXI:2 (1798) und *Die Jahreszeiten* Hob XXI:3 (1798-1801) waren unmittelbare Folge seiner beiden Londonreisen, auf denen er zum erstenmal Oratorien HÄNDELS gehört hatte. HAYDNS zwei Londoner Reisen zeitigten ihre Wirkung: Was er in London an Oratorien seines grossen Vorbilds GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

<sup>52</sup> YOUNG, VI.

<sup>53</sup> PERCY M. YOUNG: Vorwort, VI. Dazu vgl. Rz. 61 hiernach!

<sup>54</sup> HAMEL/HÜRLIMANN, 639.

<sup>55</sup> HAMEL/HÜRLIMANN, 536. Vgl. auch Rzz. 3, 18 und 21 sowie Fn. 11 hiervoor!

angetroffen und gehört hatte, verschmolz HAYDN dann mit seinem eigenen, in London so erfolgreichen Symphoniestil. Diese Synthese hat HAYDNS „Schöpfung“ zu einem der meist gesungenen Oratorien der ganzen Musikgeschichte gemacht. Dabei löste er HÄNDELS Pathos und kontrapunktische Strenge durch spezifisch wienerische Grazilität ab, die zu einem der Markenzeichen der Klassik geworden ist.

**59** Über Baron GOTTFRIED VAN SWIETEN (1730-1803) hielt WOLFGANG AMADEUS MOZART Kontakte zum Wiener Kaiserhof. Dies sollte Folgen haben wegen MOZARTS spätestens seit 1782 dokumentierter, überaus grosser Verehrung für JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) und GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759). Seit 1764 hatte MOZART HÄNDEL-Oratorien gehört und selber mannigfach HÄNDEL gespielt. Durch Baron VAN SWIETEN gelangte MOZART in leihweisen Besitz von HÄNDEL-Manuscripten, die er abschrieb und seinerseits wieder bearbeitete. Nicht von ungefähr wird der Kopfsatz von MOZARTS Fragment gebliebener Klaviersuite in g-moll KV 399 in einer zeitgenössischen Wiener Ausgabe mit "*Ouverture de Mozart dans le style de Händel*" überschrieben.

**60** 1789 überarbeitete MOZART denn auch HÄNDELS *Messias* HWV 56, der in dieser Form erstmals 1803 bei Breitkopf & Härtel erschien und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ausschliesslich in dieser MOZART-Version erklang. MOZART fügte v.a. zuweilen Bläserstimmen (Flöten, Klarinetten und Hörner) bei, erweiterte so den Orchesterklang aufgrund der "weiter fortgeschrittenen Kultur der Instrumente" im Sinne seiner eigenen grossen klassischen Symphonien und Opern und ersetzte zuweilen epische Breite durch dramatische Konzentration (etwa durch Ersetzung der "kalten" Sopranarie Nr. 50 "*If God be for us, who can be against us?*" unmittelbar vor den beiden Schlusschören durch ein prägnantes Rezitativ).<sup>56</sup>

**61** So griff MOZART auch für das *Requiem* zunächst auf thematisches Material HÄNDELS zurück. Bereits im *Introitus* verwendete MOZART die gleiche Vokalmelodie wie GEORG FRIEDRICH HÄNDEL im 1. Satz (Larghetto e staccato, Takte 1-9) seines 1737 komponierten *Anthem for the Funeral of Queen Caroline* HWV 264.<sup>57</sup> In Tat und Wahrheit zitieren damit beide Meister den noch weit älteren *evangelischen Choral* "*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*"<sup>58</sup>. Für HÄNDEL war dies bewusste Anspielung auf die - für England damals überaus bedeutsame - evangelisch-reformierte Konfession der verstorbenen Monarchin.<sup>59</sup> Was bei HÄNDEL durch die Violin-Oberstimme in die Akkorde integriert ist, kontrastiert bei MOZART zur Begleitung mit dem synkopischen Einsatz der Bläser. Während bei HÄNDEL die Altsingstimme ab Takt 10 nach Art eines *Cantus firmus* die erste Textzeile in regelmässigen Halben vorträgt, setzen bei MOZART die vier fugierten Singstimmen, von Posaunenklängen vorbereitet, wiederum synkopisch ein mit dem "*Requiem aeternam*". Auch diversifiziert MOZART ab Takt 4 den Klang unerwartet rasch und dissonanzenreich zum Ausdruck von Schmerz und Erlösung und geht so in der dramatischen Verdichtung über HÄNDEL hinaus.<sup>60</sup> Dieses Thema des *Requiem* unterlegt MOZART dann wieder den ersten Takten der Bassführung im *Dies irae* zu Beginn der Sequenz sowie den Worten *de poenis inferni* eingangs des Offertoriums und intendiert damit offensichtlich eine motivische Verklammerung: Die Anspielung auf die Ruhe soll in den schlimmsten Verheissungen des Jüngsten Tages und bei der Bitte um Verschonung vor den Qualen der Hölle an die Verheissung des Seelenfriedens erinnern.

<sup>56</sup> VON FISCHER, 68.

<sup>57</sup> Vgl. Rz. 54 hiavor.

<sup>58</sup> Vgl. CHRISTIAN WOLFF: Mozarts Requiem. (dtv/Bärenreiter). Basel-Kassel-Wien 1991.

<sup>59</sup> Vgl. die britische *Act of Settlement* (1701) Ziff. II und III Einleitung und 1.

<sup>60</sup> VON FISCHER, 68.

**62** Noch intensiver als im *Introitus* knüpft MOZART im *Kyrie* an HÄNDEL an. Dabei ist zunächst merkwürdig, welches Thema MOZART verwendet: Es entstammt den ersten Takten des Schlusschores „*We will rejoice in thy salvation*“ von HÄNDELS Oratorium *Joseph and his brethren* HWV 59 (1743) mit dem kontrapunktierenden *Alleluja* im Bass. Aber HÄNDEL hat das Thema bereits 1742 in seinem *Dettinger Anthem* HWV 265 zur Feier des englischen Sieges über Bayern und Franzosen im österreichischen Erbfolgekrieg verwendet. Für die verzweifelte *Kyrie*-Bitte seiner Totenmesse wandelt MOZART also einen *Siegesgesang* des verehrten HÄNDEL von Dur nach Moll! Freilich stimmt das Thema der tiefen Stimmen auch überein mit den ersten Tönen des Passionschores Nr. 23 „*And with His stripes we are healed*“ aus dem zweiten Teil von HÄNDELS *Messias* HWV 56 (1741).

**63** HÄNDELS dialogisch aufgebautes *Doppelthema* muss MOZART fasziniert haben. Denn bei MOZART erscheinen *Kyrie eleison* und *Christe eleison* nicht als *aufeinanderfolgende* Strophen, sondern *gleichzeitig* als Doppelfuge. HÄNDELS dreitaktiger, rondoartiger Refrain "Alleluja" wird bei MOZART als Bassthema dem *Kyrie* zugewiesen. Hier zeigt sich, wie und wo MOZART auch in religiös vordefinierten Fragen emanzipiert eigenständig und unbezähmbar denkt: Im *Musikalischen* ist er der Meister, nicht die Theologen. MOZART durchbricht mit seiner Doppelfuge zum *Kyrie* die seit Jahrhunderten auf eine klare dreiteilige Abfolge (*Kyrie - Christe - Kyrie*) festgelegte liturgische Tradition.<sup>61</sup> Die ketzerische Idee muss in MOZART lange gereift sein, wie erste Ansätze im *Kyrie* in d-moll KV 341 zeigen. Im *Kyrie* sprengt MOZART die Fugenregeln durch gleichzeitigen Einsatz von *Kyrie*- und *Christe*-Text in zwei Stimmen. Wie stark dies beabsichtigt und gewollt ist, wird daran deutlich, dass MOZART am Schluss des Satzes nach nochmaligem simultanem Erklingen beider Texte (*Kyrie* und *Christe*) eine Generalpause und anschliessend das *Kyrie* allein akkordisch homophon in allen vier Stimmen in den archaisch terzlosen Schlussakkord ausmünden lässt.<sup>62</sup> Denn damit nimmt MOZART nun wieder alte Tradition auf. MOZART belegt damit, dass er die Tradition sehr wohl kennt und dort, wo er will, auch umsetzen kann, dass er aber im Zentrum des Satzes *seinen eigenen Notschrei* los werden will, *nicht* mehr ein nach der Szenerie katholischer Messopfertradition *vorgeformtes* Flehen. Während also HÄNDELS *Anthem* Trauer in gewollter Einfachheit zum Ausdruck bringt, macht MOZART es zur grossen gedanklichen Auseinandersetzung mit dem Tod. HÄNDELS Vorlage - *Siegesgesang* - wird in MOZARTS *Kyrie* zum Drama des Todes. Wo es um *Musik* geht, legt MOZART den Glauben des bevormundet *Gehorsamen* ab: Er löst die Grenzen zwischen Geistlichem und Weltlichem auf, weil sein Interesse auf eine Humanität gerichtet ist, die auch um ihre existenzielle Bedrohung weiss. MOZART durchleidet sie physisch wie psychisch und finanziell bis zum bitteren Ende verzweifelter Auszehrung.<sup>63</sup>

**64** An eine zehnjährige Verehrerin schrieb LUDWIG VAN BEETHOVEN im Sommer 1812 in einem Dankesbrief für die gestickte Briefftasche: „Nicht entreisse HÄNDEL, HAYDN, MOZART ihren Lorbeerkränze; ihnen gehört er, mir noch nicht.“<sup>64</sup> BEETHOVEN plante in der Tat ein entsprechendes Oratorium: *Saul und David*<sup>65</sup>! Sechzehn Jahre zuvor hatte BEETHOVEN über

<sup>61</sup> Frühere Werke von JOHANN JOSEPH FUX (1680-1741), JAN LUKAS IGNATIUS DISMAS ZELENKA (1679-1745) und JOSEPH HAYDN kannten eine Simultaneität höchstens bei der dritten Kyriebitte. Vgl. VON FISCHER, aaO. (Fn. 72 hiavor), 68.

<sup>62</sup> Vgl. VON FISCHER, aaO. (Fn. 72 hiavor), 68.

<sup>63</sup> Vgl. meine Konzerteinführung von 2003 zu WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):

*Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771

*Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR, S. 14-16 Ziff. 3.4, inkl. 3.4.2.

<sup>64</sup> Hier zit. nach RIEZLER, 49.

<sup>65</sup> Vgl. RIEZLER, 63.

HÄNDELS „Tochter Zion“-Vertonung<sup>66</sup> die wunderbaren *zwölf Variationen für Violoncello und Klavier G-Dur WoO 45* komponiert.

**65** Nach den beiden Klavierquartetten g-moll op. 25 und A-Dur op. 26 schrieb JOHANNES BRAHMS 1862 als op. 24 in Hamm bei Hamburg 25 Variationen über ein Air aus einer Klaviersuite von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL B-Dur. In Wien legte BRAHMS später als Chor- und Orchesterleiter das Gewicht auf die grossen Barockmeister; sein erstes Konzert mit der Gesellschaft der Musikfreunde galt GEORG FRIEDRICH HÄNDELS *Dettinger Te Deum* HWV 283<sup>67</sup>.

## G Literatur

1. ABERT ANNA AMALIE: Art. Farinelli. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Basel-Kassel 1949ff, Bd. III Sp. 1825-1829.
2. BENEDICTUS XIV.: Opera inedita. Edidit F. HEINER. Bd. IV. Freiburg im Br. 1904.
3. BERGDOLT KLAUS: Art. Kastration. In: Lexikon des Mittelalters. München <sup>2</sup>2002, Sp. 1050 Bd. V.
4. BROWE PETER SJ: Zur Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie. Breslau 1936.
5. CHURCHILL WINSTON SPENCER: A History of the English-speaking Peoples; deutsche Übersetzung von PETER STADELMAYER: Geschichte. Band III: Das Zeitalter der Revolutionen. Bern 1957.
6. DAVID THOMAS/ETEMAD BOUDA/SCHAUFELBUEHL JANICK MARINA: Schwarze Geschäfte. Die Beteiligung von Schweizern an Sklaverei und Sklavenhandel im 18. und 19. Jahrhundert. Zürich 2005.
7. DENZLER GEORG: Das Papsttum und der *Amtszölibat*. [Päpste und Papsttum, Bd. 5/II.] Stuttgart 1976.
8. DENZLER GEORG: Die verbotene Lust. 2000 Jahre christliche *Sexualmoral*. München/ Zürich 1988.
9. DE SOTO HERNANDO: Marktwirtschaft von unten. Die unsichtbare Revolution in Entwicklungsländern. Zürich/Köln 1992.
10. DURANT WILL und ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Band XIII: Vom Aberglauben zur Wissenschaft. (Ullstein Taschenbuch 36113.) München 1982.
11. FÄSSLER HANS: Reise in schwarz-weiss. Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei. Zürich 2005.
12. FRIEDENTHAL RICHARD: Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. [Rowohlts Monographien, hg. von KURT KUSENBERG, Bd. 30.] Hamburg 1959.
13. GUALERZI GIORGIO: Art. Crescentini, Girolamo. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Basel-Kassel 1949ff, Bd. XV Sp. 1639f.
14. HAMEL FRED/HÜRLIMANN MARTIN (Hgg., unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter und Künstler): Das Atlantisbuch der Musik. Zürich/Freiburg im Br. <sup>9</sup>1959.

---

<sup>66</sup> Vgl. Rz. 44 mit Fn. 46 hierovr.

<sup>67</sup> Vgl. BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 24.

15. HOCHSCHILD ADAM: Sprengt die Ketten. Der entscheidende Kampf um die Abschaffung der Sklaverei. Stuttgart 2007.
16. HUCKE HELMUT: Art. Kastraten. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Br. 1961, Bd. VI Sp. 16.
17. HUGH THOMAS: The Slave Trade – The History of the Atlantic Slave Trade: 1440-1870. New York 1997.
18. KÜHNER HANS: Art. Senesino. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Basel-Kassel 1949ff, Bd. XII Sp. 49.
19. LEIBBRAND WERNER: Art. Kastration. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Br. 1961, Bd. VI Sp. 16f.
20. LEUENBERGER-BINGGELI JOLANDA: Art. Malacrida, Nikolaus. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS, Bd. VIII. Basel 2009, S. 235.
21. LINDER NIKOLAUS: Die Berner Bankenkrise von 1720 und das Recht. Eine Studie zur Rechts-, Banken- und Finanzgeschichte der Alten Schweiz. Zürich 2004.
22. MÜLLER GERHARD: Hat Papst Clemens XIV. die Kastration von Sängerknaben verboten? In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 68 (1957) 129-131.
23. MÜLLER-BLATTAU JOSEPH/SCHMIEDER WOLFGANG: Art. Händel, Georg Friedrich. In: BLUME FRIEDRICH (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Basel-Kassel 1949ff, Bd. V Sp. 1229-1286.
24. PAUMGARTNER BERNHARD: Art. Conti. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Basel-Kassel 1949ff, Bd. II Sp. 1640-1643.
25. RIEZLER WALTER: Beethoven. Zürich <sup>8</sup>1962.
26. ROLLAND ROMAIN: Händel. Zürich 1925.
27. SCHNEIDER MARC C.: Barocker Musikunternehmer. In: Handesblatt Nr. 71 vom 14.04.2009, S. 13.
28. HERBERT WEINSTOCK: Händel. New York 1959.
29. VON FISCHER KURT: Händel - Mozart. Ein Stück Rezeptionsgeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 83 vom Samstag/Sonntag, 8./9. April 1995, 68.
30. WERNER EDWIN: Das Händel-Haus in Halle. Geschichte des Händel-Hauses und Führer durch die Händel-Ausstellung. Halle an der Saale <sup>4</sup>2002.
31. WOLFF CHRISTIAN: Mozarts Requiem. (dtv/Bärenreiter). Basel-Kassel-Wien 1991.
32. YOUNG PERCY M.: Vorwort. In: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Saul. Oratorium in drei Akten. Libretto: CHARLES JENNENS. HWV 53. Klavierauszug nach dem Urtext der Halleschen Händel-Ausgabe von HEINZ MOEHN. Kassel/Basel/London/New York/Prag, V s.
33. ZWEIG STEFAN: Georg Friedrich Händels *Auferstehung*. 21. Agust 1741. In: ZWEIG STEFAN: Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen. (Fischer-Taschenbuch, 595.) Frankfurt am Main <sup>53</sup>2010, S. 66-89.
34. ZWEIG STEFAN: Die Welt von Gestern. *Erinnerungen* eines Europäers. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) Frankfurt am Main <sup>32</sup>2000.