

Zwischen den Welten Zu Händels *Israel in Egypt*

Händel-Bilder

Es gibt zwei Arten von Händel-Bildnissen. Auf der einen Seite jene, die Händel in höfischer Galakleidung darstellen: mit Perücke und in Zeremonien- und Staatsrobe. Auf der anderen Seite aber die, welche ihn in lässig eleganter, bürgerlicher Tracht einfangen. Eine Tracht, die sich zusammensetzte aus einem Gewand, das trotz häufig sehr aufwändiger Verarbeitung und teurer Stoffqualität seltsamerweise »negligée« (d. h. Haus- oder Schlafrock) genannt wurde, und einem Barett als Kopfbedeckung, auch »nightcap« genannt (d. h. Haus- oder Nachtmütze), das in ganz unterschiedlichen Formen als ein begrüßenswerter und schicker Perückenersatz getragen wurde. Diese bequeme Kleidung – mit dem aus heutiger Sicht so seltsamen, vielleicht sogar selbstironisch gemeinten Namen – legte Mann im Kreise der Familie an, empfing darin Besuch, ging darin spazieren und auf Reise.

Dass sich nicht nur Händel, sondern die gesamte englische Mittelschicht inklusive ihrer Künstler, Gelehrten und Musiker mit Vorliebe in dieser Kleidung portraitiert ließ, deutet darauf hin, dass die bürgerliche Mode – gleichberechtigt neben der höfischen – ein hohes Ansehen genoss. Was zu dieser Zeit ganz im Gegensatz zu den Gepflogenheiten anderer europäischer Länder stand. Grund hierfür ist das schon



Einführung



Georg Friedrich Händel
in höfischer Galakleidung...
(Gemälde von Thomas
Hudson, 1749)

...und in bürgerlicher
Alltagskluft
(Portrait von Philippe Mercier,
Ende der 1720er Jahre)



verhältnismäßig früh ausgebildete und stetig wachsende Selbstwertgefühl, vor allem aber auch Selbstverständnis der bürgerlichen Schicht Englands.

Denn das England der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war im Gegensatz zum übrigen, vorwiegend absolutistisch beherrschten Europa ein fortschrittliches Land und durch ein liberales Klima geprägt. Die Monarchie stand seit längerem unter parlamentarischer Kontrolle; der Adel spielte zwar noch immer eine führende Rolle, doch konnte das Bürgertum seine im Parlament errungene Mitregentschaft festigen und immer mehr ausbauen. Seit der Abschaffung der Zensur im Jahre 1695 blühte ein reges geistiges Leben, das sich in einer lebhaften Streitkultur entfaltete. Nicht nur in der Kunst und Literatur wurden offen die Missstände der Zeit gegeißelt. Denn England – auf dem Weg zu einem parlamentarischen Staat mit freiheitlichen Institutionen – wurde durch die stürmische Entfesselung seiner gesellschaftlichen Produktivkräfte gleichzeitig zum klassischen Land des Kapitalismus – mit all seinen Schattenseiten: den krassen



Widersprüchen zwischen Arm und Reich, zwischen Herrschenden und Unterprivilegierten.

Die unterschiedlichen Kleidungsweisen Händels spiegeln diese unruhige Zeit der politischen Wandlungen wider – und bringen dabei gleichzeitig das Doppelleben zum Vorschein, das ein Komponist seinerzeit in England führte: Entsprechend der ineinander verwobenen Gegensätze von alten und neuen gesellschaftlichen Strukturen war auch seine Stellung nicht festgelegt, nicht klar umrissen. Er gehörte zwar selbst der »middle class« an und wurde mehr und mehr zum Protégé der geistigen Interessen dieser bürgerlichen Schicht. Andererseits aber war er immer noch der Musiklieferant für den Adel und den Hof. Die Erfüllung dieser Aufgabe – überzeugend beide Seiten zu bedienen und deren Ansprüche zu erfüllen – war naturgemäß nur unter großen Schwierigkeiten zu bewerkstelligen. Infolge der Freiheit, die diesem Künstlertypus einerseits durch die moderne, kapitalistische Gesellschaft zugesichert wurde, war er andererseits einer vernichtenden Konkurrenz unterworfen. Und Händel bekam dies zu spüren.

Italienische Oper? – »Geschick vertonter Unsinn!«

Schlägt sich die bürgerliche Emanzipation in der englischen Portrait-Malerei dieser Zeit nieder, so hatte sie auch in musikgeschichtlicher Hinsicht Konsequenzen. Der Geschmack des Bürgertums entwickelte sich nämlich bewusst diametral zum aristokratischen.

Als Händel 1710 erstmals in London eine eigene Oper zur Aufführung brachte, betrat er dort musikali-



Satirische Darstellung einer
Londoner Opernszene
(um 1723)

ches Neuland. Die italienische Opera seria hatte hier gerade erst begonnen, das Interesse der adeligen Öffentlichkeit zu wecken. Die Entwicklung einer eigenen, englischen Operntradition war mit dem frühen Tod Purcells (1659–1695) jäh unterbrochen worden. Händel – in Italien zum neuen Hoffungsstern der Oper aufgestiegen – witterte seine Chancen. Seine ersten Erfolge als Opernkomponist in England waren großartig. Die Gründung der Royal Academy of Music 1719 in London, ein Opernhaus in Form eines Aktienunternehmens unter königlichem Patronat, tat ihr Übriges: Als ihr künstlerischer Leiter komponierte Händel etliche Opern »nach der italienischen Art«.

Doch von Anfang an sah sich Händel unfreiwillig in Kämpfe verwickelt. Mit dem Aufstieg des Bürgertums nahm im gleichen Maße die Wertschätzung der

Einführung



John Christopher Pepusch, Komponist der *Beggar's Opera*, mit Perücke



John Gay, Librettist der *Beggar's Opera*, mit »nightcap« (Ölskizze von Godfrey Kneller)



italienischen Oper als der bevorzugten Kunstgattung der Aristokratie und des feudalen Hofpoms wieder ab. Man wollte die dem eigenen Leben nicht entsprechenden Konventionen in der Kunst nicht mehr akzeptieren. Die Kritik richtete sich gegen die hoch bezahlten ausländischen Sänger und die kostspieligen Ausstattungen, gegen das oft niedrige Niveau der Libretti und deren verworrene Handlungen, gegen das »Quieken« der Kastraten und die Gebärden und Auszierungen der Sänger. Kurz: man sah in der Oper nichts als »nonsense well-tun'd« – »geschickt vertonten Unsinn«. Vor allem aber vermisste man die Landessprache auf der Bühne. Und es störte – entsprechend der tiefen Verwurzelung der englischen Kultur im Sprechtheater – das der Opera seria zugrunde liegende durchgesungene Prinzip: das Fehlen von gesprochenen Dialogen.

Der Überdruß am italienischen Opern- und Sängergewesen kulminierte 1728 im Erfolg der *Beggar's Opera* von John Christopher Pepusch und John Gay – einem der italienischen Oper in jeder Hinsicht völlig gegensätzlichen Musik-Projekt. Dieses sehr erfolg- und folgenreiche Stück Musiktheater in englischer Sprache spielte im Milieu der Londoner Unterwelt. Es ist einerseits Gesellschaftssatire, die scharfe Kritik an den sozialen Zuständen übt, es karikiert aber gleichzeitig die italienische Seria-Oper Händelscher Manier. *The Beggar's Opera* begründete den Typ der »Ballad opera« mit gesprochenem Dialog und

»Ballad tunes« als Einlagen und fand ungeheuren Zulauf aus allen Schichten der Bevölkerung.

Die Schwierigkeiten, die Händel solchermaßen bewältigen musste, die zahlreichen finanziellen Rückschläge, die seine Opern-Unternehmungen erlitten – all das hinderte ihn nicht daran, beharrlich an seinem Lieblingsdauerprojekt festzuhalten. Offenbar scheute er davor zurück, der Vision einer englischsprachigen, ersten Oper, die seinen Zeitgenossen vorschwebte, nachzugehen, obwohl sich alle Hoffnungen ganz auf ihn – als einer mitten im gesellschaftlichen Leben stehenden Berühmtheit – richteten. Ein 1732 von dem Schriftsteller und Theatermanager Aaron Hill an Händel geschriebener Brief fasst alle Forderungen an eine englischsprachige Oper zusammen: »Es ist meine Meinung, daß Sie beherzt genug sind, uns aus den italienischen Fesseln zu lösen; und zu zeigen, daß die englische Sprache durchaus weich und für Opern geeignet ist, wenn von Dichtern geschrieben, die zwischen der Anmut unserer Sprache und ihrer Gewalt zu unterscheiden wissen [...]. Ich bin der Ansicht, daß sich in diesem Königreich weibliche und männliche Stimmen finden lassen werden, die alles beherrschen, was erforderlich ist; und ich bin sicher, daß eine neue Art von dramatischer Oper geschaffen werden kann, die, indem sich Sinn und Würde mit Musik und guter Maschinerie verbinden, das Ohr verzaubern und das Herz gefangennehmen lassen würde.«



Der Druck auf Händel wurde um ein Beträchtliches größer, als er 1733 zu allem Übel auch noch zwischen die Fronten der königlichen Familienstreitigkeiten geriet: Ein großer Teil des Adels wandte sich von dem unter königlichem Patronat stehenden King's Theatre – Händels Unternehmen – ab, um in die vom Thronfolger Frederick neu gegründete Opera of the Nobility zu wechseln. Der erneute Bankrott seines Opernunternehmens 1737 stürzte Händel in eine tiefe Krise psychischer und physischer Natur. Die schier unmenschlichen Anstrengungen als Opernkomponist und Theaterunternehmer hinterließen ihre Spuren: Er erlitt einen Schlaganfall, von dem er sich zwar überraschend schnell erholen konnte. Doch als er nach einer Bäderkur in Aachen nach London zurückkehrte, war ihm endgültig klar geworden, dass die italienische Oper in London keine Zukunft mehr hatte. Wollte er in England musikalisch überleben, so musste er eine dem Bürgertum entsprechende musikdramatische Form finden.

1738 – Neue Wege

Händel mögen in seiner Zwangslage zwei Gedankengänge geleitet und zum Ausweg geführt haben: Wollte er den bürgerlichen Vorstellungen entgegenkommen, so musste er vom Sujet der italienischen Oper, ihren Heldengestalten aus antiker Sage und Geschichte, abrücken. Es mussten populäre, allgemein verständliche Texte in englischer Sprache her. Und

Einführung



Aaron Hill, der den berühmten Brief an Händel schrieb
(Stich von H. Hulsbergh)



Die Chorsänger (Radierung von William Hogarth, 1731)

was lag da näher, als auf das Buch zurückzugreifen, dessen Inhalt allen Schichten bestens bekannt war und an dessen Qualität man nicht herummäkeln konnte: Im puritanischen England war das selbstverständlich die Bibel – vor allem das Alte Testament! Andererseits verbot der Puritanismus, biblische Texte auf die Bühne zu bringen: »Du sollst dir kein Bildnis machen«! Doch es gab einen Ausweg: Das Oratorium, ein in Musik gesetztes biblisches Drama, wurde nicht szenisch aufgeführt, sondern erklang konzertant. Auf Bühnenbilder und Ausstattung wurde verzichtet. Dennoch sollte die Kontroverse um die Frage, ob es angemessen sei, Worte aus der Heiligen Schrift im Theater zu singen, Händels weitere Laufbahn ständig begleiten.

Die Jahre 1738–41 stellen einen Neuanfang dar, denn jetzt beginnt Händel, sich intensiv mit dieser

Gattung auseinander zu setzen. In Daten gefasst sieht diese endgültige Richtungsänderung der schöpferischen Laufbahn Händels dann so aus: »Nach 20 Jahren Opernproduktion (1711–1731) mit 29 Werken beginnt 1732 die neunjährige Phase des Doppelschaffens mit 14 Opern und 6 Oratorien, die mit Ausnahme von *Athalia* alle in London und an den gleichen Theatern aufgeführt werden [...]. Im Januar 1741 gibt Händel mit *Deidamia* eine letzte Oper, und mit der Arbeit am





Messiah im Sommer des gleichen Jahres beginnt für ihn die Zeit der Oratorien – ohne parallellaufende Opernkomposition.« (Günther Massenkeil)

Händels Oratorium ist das Ergebnis vieler Experimente; und *Saul* und *Israel in Egypt* – beide in kurzer, hastiger Aufeinanderfolge im Jahre 1738 komponiert – sind Marksteine auf dem Weg zur Vollendung einer neuen Ausdrucksform: ein künstlerischer Neuanfang nach einer Krisenzeit.

Experimente: *Israel in Egypt*

Was macht ein Opernkomponist, wenn er nicht mehr theatergerecht komponieren darf? Zuerst einmal probiert er neue Möglichkeiten aus, testet Verfahren, die zu seinen bisherigen Werken krasse Gegensätze bilden. Er könnte zum Beispiel die äußere dramatische Aktion in die inneren Vorgänge der Musik verlegen, all das umgehen, was opernhaft ist, vor allem die solistische Zurschaustellung der Gesangeskunst.

Israel in Egypt nimmt in jeder Hinsicht eine einzigartige Stellung im Schaffen Händels ein. Es ist so weit entfernt von der Oper wie kein anderes Oratorium Händels. Es fehlt die zentrale, agierende Gestalt; die dramatische Handlung wird ersetzt durch einen Bericht in Bibelworten. In einer eindringlichen Bilderfolge wird ausführlich das Schicksal der Israeliten – ihre Knechtschaft in Ägypten, Gottes Strafgericht über die Ägypter, die Rettung aus der Bedrängnis und die Heimkehr ins Gelobte Land – geschildert. Moses, das Werkzeug der Vorsehung, tritt nicht hervor. Es ist das Volk, das die Handlung trägt, die Strafen und Wunder besingt und den Dankesgesang anstimmt; es

wird zum Hauptakteur. In keinem seiner Oratorien hat Händel den Chor so in den Mittelpunkt gestellt: Die Urfassung weist 4 Rezitative, 4 Arien und 3 Duette auf; demgegenüber stehen 32 Chorstücke, davon 13 doppelchörig besetzt.

In der Gestaltung der Chorpartien offenbart sich das beeindruckend Neue, das Unerhörte. Das mächtige Potential, was im Klangkörper Chor verborgen ist, wird voll ausgeschöpft. Davon zeugen die beeindruckende Formenvielfalt, die oft grelle harmonische

Farbigkeit, der Reichtum an Kontrasten sowie die höchst expressive Klanglichkeit. Die Ereignisse werden durch die Macht und Gewalt der Musik veranschaulicht; es sind Begebenheiten, die selbst eine aufwändige Bühnenmaschinerie und ein großes Ensemble nicht zur szenischen Aufführung bringen könnte! Man höre nur den Schilderungen der zehn Plagen im zweiten Teil zu: dem musikalischen Bericht von blutigen Gewässern, von Frosch-, Stechmücken-, Fliegen- und Heuschreckenplagen, von Seuchen, von Hagel- und Feuerstürmen und dem finalen Eintritt einer dichten Finsternis. Man kann die Geschehnisse nicht sehen – aber die musikalische Umsetzung ist so eindringlich, dass man sie fast

Recitative *Now there arose a new king* aus *Israel in Egypt*, 2. Fassung für den Beginn des *Exodus*, Mittelteil Autographe Partitur





körperlich spüren kann. »Er sandte eine dichte Finsternis über das gesamte Land, solch eine Finsternis, die man zu fühlen meinte«, heißt es im Libretto. Und man fühlt sie tatsächlich: die langsam, aber mit beklemmender Unerbittlichkeit herankriechende und das ganze Land überziehende, fast erstickende Finsternis. Händels Musik macht die Schreckensbilder nachvollziehbar, weil sie auf emotionaler Ebene wirkt.

Zwar konnte Händel mit *Israel in Egypt* nicht die erwünschte Anerkennung gewinnen, doch hatte er sich intensiv mit den Möglichkeiten und Grenzen der Oratorienform auseinandergesetzt. Das Choratorium als ein der Oper völlig entgegengesetztes Konzept hatte sich vorerst als wenig erfolgreich erwiesen.

Doch schon zwei Jahre später, im August und September 1741, entstand das völlig anders geartete Oratorium *Messiah*, das die Periode der Misserfolge und der Unsicherheit endlich beenden sollte. Händels neu geschaffene Gattung, das englische Oratorium, avancierte in der folgenden Zeit zur modernen Form der gesellschaftlichen Unterhaltung und wurde bald für das englische aufgeklärte Bürgertum die ernste theatrale Gattung schlechthin – und zugleich ein nationales Ereignis.

Epilog: Das Bürgertum feiert sich selbst

Schon zu Lebzeiten hatte Händel den Status eines Klassikers erreicht. Seine dominierende Stellung und Popularität im englischen Musikleben war ein Resultat seiner geistigen Flexibilität und seiner Anpassungsfähigkeit an die Verhältnisse einer sich rasant



Die Händel-Statue von Louis François Roubiliac

verändernden Gesellschaft. England – das adelige und das bürgerliche – dankte es ihm. So fand etwa im Mai 1784 in London anlässlich seines 25. Todestages ein großes Musikfest statt, das von einem Ausmaß war, wie es zu dieser Zeit eigentlich nur politischen Anlässen vorbehalten blieb: nämlich Inthronisationen, Friedensschlüssen oder Fürstentreffen. Niemals aber waren Komponisten und ihre Musik so gefeiert worden. Der Musikwissenschaftler Peter Schleuning schließt daraus: »Vor allem zeigt sich im Händelfest der Sieg der Bürgerlichen Revolution: Der König und die

Bürger feiern Händel, nicht mehr Händel den königlichen Regierungsantritt (Wassermusik, 1717) oder den Sieg der königlichen Armee (Utrechter Te Deum, 1713.«

Und schon 1738 hatte etwas Einzigartiges stattgefunden: Man hatte einen noch lebenden Künstler in einer Marmorstatue verewigt und diese öffentlich aufgestellt: Am 1. Mai wurde zur Eröffnung der Saison in Vauxhall Gardens in London die Händelstatue von Louis François Roubiliac eingeweiht. Das Denkmal zeigt Händel als saitenschlagenden Apollo, der in entspannter Haltung, die Beine übereinander geschlagen, in leichtem Rock, Nachtmütze und Pantoffeln gekleidet, auf seinem Sessel thront – ganz wie es sich für einen Bürger ziemt.

Verena Großkreutz