JENS PETER LARSEN / KOPENHAGEN

Ein Händel-Requiem

Die Trauerhymne für die Königin Caroline (1737)

Kurz vor dem Saisonschluß, etwa im Mai 1737, wurde Händel von einer Lähmung getroffen. Im Spätsommer ging er zu einem Kuraufenthalt nach Aachen, und kehrte Anfang November voll restituiert wieder nach London zurück. Den 15. November fing er an, eine neue Oper, *Faramondo*, zu komponieren, die er am 24. Dezember vollenden konnte. In der Zeit zwischen Anfang und Abschluß dieser Oper fällt aber noch eine zweite Komposition, die Trauerhymne für die am 20. November gestorbene Königin Caroline.

Die Königin, eine geborene Prinzessin von Ansbach, war eine feine und bedeutende Persönlichkeit gewesen. Händel hatte in ihr immer einen Freund und Helfer gefunden. Ihr Tod ist ihm zweifellos nicht bloß eine Angelegenheit offizieller Natur gewesen, sondern zugleich eine persönliche Trauer. In seiner Trauerhymne für die Königin Caroline hat er ihr ein schönes und bleibendes Denkmal gesetzt.

Die Komposition kann kaum mehr als 5—6 Tage in Anspruch genommen haben. Am 12. Dezember hatte Händel sie fertig, und am 17. Dezember fand die Aufführung statt. Entsprechend der Solemnität der Feier konnte Händel über eine außergewöhnlich große Schar von Sängern und Musikern verfügen. Nach einem zeitgenössischem Bericht sollen ungefähr 80 Sänger und 100 Instrumentisten mitgewirkt haben. Die Aufführung hinterließ einen sehr starken Eindruck.

Die Trauerhymne für die Königin Caroline ist aber nicht nur an sich ein sehr schönes und eindrucksvolles Werk, sondern sie ist zugleich eine Komposition, die in Händels Entwicklung als Oratorienkomponist in eigenartiger Weise hineingreift. Dazu kommt noch, daß sie besonders greifbar eine Synthese von Elementen englischer und deutscher Kirchenmusik darstellt. Sie verdient deshalb, so viel ich sehe, eine etwas eingehendere Betrachtung, als ihr meistens zuteil wird.

Händels Weg zum Oratorium ist kein gerader gewesen. In auffälligem Kontrast zu seiner ganz zielbewußten und konsequenten Entwicklung als Opernkomponist spielt sich seine, wie es scheint, nur durch zufällige äußere Umstände bewirkte, schrittweise, von keinem bewußten Plan getragene Entwicklung als Neuschöpfer des Oratoriums ab. Seine ersten Oratorienversuche während seiner Jugendjahre in Italien schließen sich italienischen Traditionen an, ohne ins Neuland zu führen. An einer Wiederaufnahme und Weiterentwicklung dieser Art von Komposition hat Händel sicher nicht gedacht. Erst zwölf Jahre später kam er darauf, sich wieder mit dem Oratorium zu betätigen, und was ihn darauf brachte, wissen wir bis heute nicht.

In einer so ziemlich in Dunkel gehüllten Periode seines Lebens in Cannons soll er um 1719—1720 die beiden Werke *Acis und Galathea* und *Esther* (oder *Haman and Mordecai)* komponiert haben. *Acis und Galathea* schloß sich — wie die in Italien komponierten Gelegenheitsoratorien — lokalen Traditionen an, in diesem Fall den Traditionen des sogenannten *masque*. Auch *Haman and Mordecai* kommt unter der Bezeichnung *„masque"*

vor, aber hier dürfte diese Bezeichnung kaum zutreffen. Möglicherweise wurde eine szenische Aufführung vorgestellt nach Art eines *masque*. Das Werk selbst aber hat mit der *masque*-Tradition wenig (oder eher gar nichts) zu tun, und darf mit mehr Recht als Oratorium angesprochen werden. Tatsächlich wurde es Ausgangspunkt der späteren Entwicklung Händels auf diesem Gebiet. Seine in die Zukunft weisende Bedeutung sollte jedoch erst nach einer neuen zwölfjährigen Pause hervortreten. Unmittelbar betrachtet, steht die Cannons-Aufführung von *Esther* als eine ebenso isolierte Lokal-Angelegenheit wie die frühen italienischen Oratorien.

Mit der Wiederaufnahme von *Esther* im Jahre 1732, auch diesmal, wie es scheint, ohne irgendwelche Initiative von Händel selbst, beginnt die nahezu zehnjährige Periode eines Nebeneinander von Oper und Oratorium in Händels Schaffen, die Anfang der 1740er Jahre mit seinem Aufgeben der Oper und dem definitiven Sieg des Oratoriums endet. Was Händel dazu bewegte, die Oper aufzugeben und das Oratorium an ihrer Stelle aufzunehmen — darüber ist im Laufe der Zeiten viel Naives und Sentimentales geschrieben worden. Der Hauptgrund zu diesem Wechsel dürfte ziemlich einfach darin zu suchen sein, daß Händel einsehen mußte, daß die italienische Oper auf die Dauer bei dem Londoner Publikum nicht genügend Anklang finden würde. Seit dem Erfolg von *Esther* 1732 trat das Oratorium als eine für England neue Kunstform mit unerforschten Möglichkeiten auf den Plan. Händel wurde sich zum erstenmal dieser Möglichkeiten bewußt. Im Laufe des folgenden Jahres entstanden die beiden neuen Oratorien *Deborah* und *Athalia*, die ersten, die Händel aus eigenem Antrieb komponiert hat.

Der Erfolg dieser Werke entsprach nun nicht ganz Händels Erwartungen. Nach *Athalia* hat er während der folgenden 3—4 Jahre keine neuen Oratorien komponiert, sondern bloß gelegentlich die schon vorliegenden wiederaufgeführt. Nachdem das Aufsehen, das *Esther* erregt hatte, vergessen war, brauchte es Zeit, bis sich die neue Kunstform einbürgern konnte. Daß sie vor der Oper entscheidende Vorzüge hatte, wenn es galt, ein größeres Publikum zu fesseln, ist jedoch ohne weiteres klar. Schon die Wahl von biblischen statt mythologischen oder antiken Sujets bedeutete eine erweiterte Kontaktbasis. Noch stärker und wohl am entscheidendsten mußte die sprachliche Umstellung in die Wagschale fallen. Statt des Italienischen der fremden Sängervirtuosen wurde jetzt die englische Muttersprache der Hörer Träger des Textes. Was dies für die Frage der Solisten bedeutete, ist wieder eine andere Sache. Für die Aufführbarkeit dieser Werke vor einem englischen Publikum mußte es aber jedenfalls als ein großer Gewinn gelten.

Eine zweite entscheidende Neuerung, die vielleicht unmittelbar gesehen keinen Vorteil brachte, war das Aufgeben der szenischen Ausstattung und Aktion. Aber obwohl dadurch eine gewisse Einschränkung der darstellerischen Mittel veranlaßt wurde, ist kaum zu bezweifeln, daß die Festlegung einer ganz klaren Grenzlinie zwischen Oper und Oratorium für die Zukunft des Oratoriums etwas Wertvolles bedeutete. Mit dem Aufgeben der szenischen Wirkung war auch eine andere Neuerung verbunden: die starke Betonung des Chores, die ja für den Händelschen und Nach-Händelschen Oratorientypus sozusagen d a s entscheidende Merkmal bedeutet[1].

Die Aufnahme größerer und bedeutungsvollerer Chorpartien in das Oratorium weist auf eine dritte Kompositionsgattung hin: die Kirchenmusik. Wie die Arien in den Oratorien denen aus den Opern verwandt oder ihnen direkt nachgeschaffen waren, so wurden die Chöre größtenteils nach Art der in den kirchlichen Kompositionen entwickelten Chorformen geschaffen. Mit ganz besonderer Klarheit kommt der Zusammenhang zwischen Oratorium und Kir-

[1] Schon Händels erste *Esther*-Version (von ca. 1720) hatte übrigens in dieser Beziehung auf die nachfolgende Entwicklung hingewiesen, wenn auch weniger eindeutig und konsequent als die erneute Version von 1732.

chenmusik in der neuen Bearbeitung von *Esther* von 1732 zum Ausdruck. Die Übertragung der Aufführung von einem Konzertlokal auf die Bühne gab Anlaß zu dieser Bearbeitung, die wohl nicht zuletzt eben dadurch veranlaßt wurde, daß die szenische Aktion wegfiel, zufolge der Überlieferung, weil der Bischof von London die Knaben der Kirchenchöre für eine rein opernmäßige Vorführung nicht freigeben wollte.

Die hinzugekommene chormäßige Ausschmückung der neuen Bearbeitung holte Händel direkt von der Kirchenmusik. Die Krönungshymnen *(Coronation Anthems)* vom Jahre 1727 lieferten wesentliches Material, nicht bloß in der Form von Themen oder kleineren Satzteilen, die mehr oder weniger unbemerkt als Inspirationsquellen Verwendung fanden, sondern zwei der Krönungshymnen wurden (mit geändertem Text) in ihrer Ganzheit dem Oratorium einverleibt[2]. Bei der Bekanntmachung der neuen *Esther*-Aufführung wurde auf Beziehungen zwischen dem neuen Oratorium und den Krönungshymnen direkt hingewiesen. In einer Zeitungsannonce heißt es: *„Es wird keine Action auf der Bühne stattfinden, das Theater wird aber in passender Weise für die Zuhörer ausgestattet werden. Die Musik ist nach Art der Krönungshymnen eingerichtet."* Die letzte Bemerkung geht wohl direkt auf die Art der Aufführung, findet aber, wie schon bemerkt, in der Musik selbst ebenfalls eine Begründung.

Der Zusammenhang zwischen Oratorium und Anthem ist in diesem Fall besonders greifbar, und von Händel selbst nachdrücklich betont. Aber schon die 1720-Version von *Esther* weist auf offenbare Beziehungen zur Kirchenmusik hin. Direkt aus der Brockes-Passion übernommen ist der Chor *„Virtue, truth and innocence"*. Die Schlußpartie des Werkes ist zwar keine parodierte Kirchenmusik, aber ihrer ganzen Komposition nach ist sie nichts als ein großangelegtes Anthem. Es ist sehr wohl verständlich, daß der Anthemcharakter sich hier geltend machte, denn gerade in den vorausgehenden Jahren hatte Händel stärker als in irgendeiner anderen Periode seines Lebens das Anthem gepflegt. Die sogenannten *Chandos Anthems* gehen, so weit feststellbar, auf diese Jahre zurück.

Wenn hier von Anthemcharakter gesprochen wird, so liegt es nahe, dabei in erster Linie an englische Kirchenmusiktraditionen zu denken. Gerade auf diesem Gebiet, so sagt die landläufige Darstellung von Händels Entwicklung, hat er von seinen englischen Vorgängern gelernt. Daß diese Auffassung zumindest sehr starke Modifikationen bedarf, ist zwar längst von englischer Seite, am klarsten vielleicht von Dent, hervorgehoben worden. In welchem Umfang andere als englische Einflüsse auf Händels Kirchenmusik und dadurch auch auf seinen Oratorienstil eingewirkt haben, ist aber kaum ganz geklärt worden.

Soviel ich sehen kann, mischen sich in Händels Kirchenmusik, neben englischen, Elemente deutscher und italienischer Traditionen von nachhaltigerem Einfluß als allgemein angenommen wird. Auf diese Probleme hier näher einzugehen, ist nicht möglich. Nur ein paar Andeutungen möchte ich geben. Italienischer Einfluß macht sich, wenn ich nicht irre, besonders in Händels erster bedeutender Komposition für die englische Kirche, dem *Utrechter Te Deum* geltend, das meistens gerade als Belegstück für seine Weiterführung von englischen Traditionen genannt wird. In den *Chandos Anthems* finden sich Reminiszenzen von Händels italienischen Psalm-Kompositionen in dem 1. und 10. Anthem. Als Gegenstück zu diesen liegen einige interessante Beispiele von Choralzitaten aus der evangelischen Kirche vor. Im 1. und 8. Anthem, sowie in der älteren Version von dem 6. Anthem (Chrysanders Version A) handelt es sich nur um Choral m o t i v e, aber in der B-Version von demselben Anthem findet sich eine durchgeführte Choralbearbeitung, nur mit einem merkwürdig amputierten Schluß, von *Christ lag in Todesbanden*. Ganz abgesehen von direkten Reminiszenzen fragt es sich aber, ob wir überhaupt in den *Chandos Anthems*, jedenfalls in den breiter ausgeführten, mit

[2] Die beiden anderen Krönungshymnen gingen in das folgende Oratorium, *Deborah*, über.

ihren selbständigen Sätzen, in gewissem Sinn eine Nachwirkung der deutschen Kirchenkantate erblicken dürfen.

Es ist anzunehmen — wenn auch nicht endgültig geklärt —, daß Händel im Jahre 1716 oder 1717 (oder vielleicht in beiden Jahren) zu Besuch in Deutschland weilte. Er hat während seines Aufenthaltes in Deutschland von der neuen Kantatenwelle kaum unberührt bleiben können, die gerade um diese Zeit einsetzte[3]. Auch die Brockessche Passionsdichtung brachte er wohl von dieser Reise (oder diesen Reisen) mit. Die Passion hat er direkt vertont. Die Kantatentexte hat er in England nicht verwenden können. Für die Anthems kamen nur Bibeltexte bzw. Psalm-Paraphrasen in Betracht. Aber die Form und der Gesamtcharakter der Kantate dürften nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sein.

Kehren wir nach diesem Rückblick wieder auf die Entwicklung Händels in den 1730er Jahren zurück. Nach dem Vorstoß in das Gebiet des Oratoriums in den Jahren 1732—1733 folgte, wie schon bemerkt, eine Pause von 3 bis 4 Jahren ohne neue Oratorien. Für zwei königliche Hochzeitsfeiern hat Händel 1734 und 1736 Hochzeitskantaten *(Wedding Anthems)* geschrieben, die aber keine neuen Impulse bieten. Ein Werk aus dieser Zeit, das *Alexanderfest*, trägt zu dem Aufbau und der Befestigung des Händelschen Oratorienstils Wesentliches bei. Dagegen bedeutet die Wiederaufnahme und Bearbeitung des italienischen Jugendoratoriums *Il Trionfo del Tempo e della Verita* (1737) in gewissem Sinn eher eine Entgleisung. Mit der Trauerhymne schafft Händel endlich ein Werk, das einerseits einen Höhepunkt innerhalb der Händelschen Kirchenmusik bedeutet, und andererseits in die Weiterführung der Oratorientradition in eigenartiger Weise eingreift.

Die Trauerhymne *(Funeral Anthem)* ist, wie die vorausgehenden Anthems, nach der Textseite hin keine Neudichtung, sondern eine Zusammenstellung von Bibelworten. Diese Zusammenstellung ist mit feinem Sinn für textliche Komposition unternommen, aber eine eigentliche Disposition für die musikalische Komposition, für die Aufteilung des Werkes in verschiedene „Sätze", gibt sie nicht. Die musikalische Disposition geht zweifellos allein auf Händel zurück. Für die Trauerhymne ist es nun ganz wesentlich, daß sie aus lauter Chorsätzen aufgebaut ist. Auch die früheren Anthems waren zwar hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, Chorkompositionen gewesen; eine ähnlich groß angelegte Komposition, die nur aus Chören besteht, gibt es dort nicht.

Es ist zwar in späterer Zeit Tradition geworden, ein paar Sätze in der Trauerhymne mit Solostimmen zu besetzen, und auch die Ausgabe der Händel-Gesellschaft (Chrysander) hat bei diesen Sätzen *„Solo"* in den einzelnen Stimmen. Diese Angaben finden sich aber nicht in Händels Autograph. Auch aus einem zeitgenössischen Bericht geht klar hervor, daß die Aufführung keine Solisten hatte, sondern nur ein außergewöhnlich großes Aufgebot an Chorsängern. In diesem Bericht — in der *Daily Post* — heißt es: *„Die Vokalstimmen wurden von den Chören von der kgl. Kapelle, Westminster Abbey, St. Paul und Windsor, sowie von den Knaben von der kgl. Kapelle und Westminster Abbey gesungen"*.

Ein Hauptproblem der musikalischen Gestaltung bleibt bei dieser ungebrochenen Kette von Chören selbstverständlich die Frage der Abwechslung, und zwar in doppeltem Sinn: die Frage der Abwechslung des Chorsatzes in sich, d. h. die Variierung des chormäßigen Aufbaus der einzelnen Sätze, und die Frage der Abwechslung der Sätze innerhalb der Satzfolge, d. h. das Problem der Gestaltung der Gesamtkomposition, der Ganzheit. Der Aufbau des Gesamtwerks rückt auch schon deshalb in den Vordergrund, weil es keine „Handlung", keine irgendwie „dramatische" Entwicklung gibt, die von sich aus sozusagen die Konturen des musikalischen Erlebnisses bestimmen könnte.

[3] Die komplette Ausgabe von Neumeisters Kantatentexten datiert eben vom Jahre 1716.

Die Variierung des chormäßigen Aufbaus wird zu einem gewissen Teil mit gewöhnlichen, erprobten Mitteln durchgeführt: Wechsel von Homophonie und Polyphonie, von akkordmäßiger Deklamation und Fuge und dazwischenliegender Formen. Aber über diese allgemeinen Chortypen hinaus gibt es in der Trauerhymne zwei Gruppen von Chorsätzen, die zu der Eigenart des Werkes ganz besonders beitragen: die auf das italienische Kammerduett zurückgehenden Chöre und die auf deutsch-evangelische Kirchenmusiktraditionen weisenden Chöre.

Die Gruppe der Duett-Chöre (wie wir sie füglich benennen können) umfaßt die drei folgenden Sätze: *When the ear heard her (Wessen Ohr sie hörte), The righteous shall be had in everlasting remembrance (Der Fromme wird bewahrt in treuem, ew'gem Gedächtnis)* und *They shall receive a glorious kingdom (Denn ihrer harrt ein glorreich Erbteil).* Wir dürfen sie wohl als eine Art von Formexperiment betrachten. In Händels Chorkunst stellen sie, so viel ich sehe, etwas Neues dar. Daß sie von dem Kammerduett abgeleitet sind, ist ganz unverkennbar.

Das Kammerduett in seiner normalen Form, für zwei Solostimmen mit Continuo-Begleitung, hatte Händel bekanntlich als selbständiges Genre (nach dem Vorbild von Steffani) schon in seinen Jugendjahren gepflegt. Als Teil einer Kantatenkomposition können wir es übrigens schon bei Purcell finden. In Händels *Chandos Anthems* finden sich mehrere Duette ähnlicher Art. Als vokales Gegenstück zur Trio-Sonate verkörpert das Kammerduett einen echten Kammerstil. Die oft vorkommende Charakterisierung des Stils von Kammermusik aus der Wiener klassischen Periode als „durchbrochene Arbeit" würde auf viele Kammerduette passen.

Was Händel zu der Übertragung des Duettstils auf den vierstimmigen Chorsatz veranlaßte, darüber können wir nur Vermutungen aussprechen. Ob er bewußt darauf zielte, durch diese Neuerung eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten des Chorstils anzubahnen, darf fraglich bleiben. Sicher ist aber, daß es ihm gelang, einige Chorsätze von ganz besonderer Prägung zu schaffen, die den durchbrochenen Stil des Kammerduetts aufnehmen und sich von den anderen Chören sehr klar abheben.

Der Aufbau dieser drei Chöre ist fast ganz gleichartig. Sie fangen alle (nach einem einleitenden Orchesterritornell) mit einer zweistimmigen Partie an, die von einer zweistimmigen Partie für die beiden anderen Chorstimmen abgelöst wird; eine Schlußpartie für den gesamten vierstimmigen Chor rundet den Satz ab. In dem ersten dieser Chöre *(When the ear heard her)* folgen die beiden Unterstimmen auf die beiden Oberstimmen; in den beiden anderen Chören fangen die mittleren Stimmen an, und die Außenstimmen lösen ab. In einem Punkt weicht der Satz von dem Kammerduettstil auffallend ab. Die hervortretende Parallelführung der Stimmen verleiht dem Satz ein weit homophoneres Gepräge als wir es vom Kammerduett gewohnt sind.

Einige wenige charakteristische Züge möchte ich in Verbindung mit diesen drei Sätzen noch hervorheben. Erstens noch etwas Satztechnisches. In allen zweistimmigen Teilen dieser Chöre haben die Vokalstimmen ausschließlich Oberstimmenfunktion; keine von ihnen fungiert als Baßstimme außer in den vierstimmigen Teilen. Der Charakter von allen ist ausgeprägt der einer melodieführenden Stimme. Zweitens etwas Melodisches. Obwohl diese drei Chöre wie die fugierten Sätze zum großen Teil auf Imitation aufgebaut sind, ist ihre Melodiebildung von der eines normalen fugierten Satzes sehr verschieden. Wieder in Parallele zur Triosonate bauen sie ihre Melodien als lange Fortspinnungsperioden auf, die wohl einen linearen, nicht aber einen fugierten Stil ausprägen. Drittens haben sie mit den linearen, aber nicht fugierten Sätzen noch die Tendenz gemeinsam, einen tragenden Fundamentrhythmus auszuprägen, der mit der linearen Entwicklung zusammen den Aufbau konstituiert.

Im Gegensatz zu den Duettchören bilden die Chöre, die auf deutsch-evangelische Kirchenmusiktraditionen zurückweisen, keine einheitliche Gruppe. Ihre Zugehörigkeit zu einer

geschlossenen Gruppe ist nicht durch ein gemeinsames konstruktives Prinzip (wie bei den Duettchören), sondern durch eine Art Substanzgemeinschaft bedingt: die Verwendung von Themen, Melodien oder Satzteilen, die aus dem evangelischen Gottesdienst übernommen sind. Tatsächlich sind sie voneinander fast so verschieden, wie es innerhalb des Rahmens der Trauerhymne überhaupt möglich ist.

Der erste Chor, den wir zu dieser Gruppe zählen dürfen, ist der monumentale Eingangschor, *The ways of Zion do mourn (Die Wege Zions trauern stumm)*. Von den drei Themen dieser Tripelfuge ist das erste, grundlegende das bekannte Choralthema, das Mozart nach Händel dem Einleitungssatz seines Requiems zugrunde legte. Chrysander zitiert es als *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*, während Schering[4] die Meinung vertritt, daß Händel ein anderer Choral *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal muß sterben*, vorschwebte. Einen Anklang derselben Melodie kann man vielleicht noch in einem anderen Chor aus der Trauerhymne *(And the congregation / Und im Tempel feiern sie)* erblicken.

Ganz anderer Art ist die kleine zusammengehörende Chorgruppe *Their bodies are buried in peace: — but their name liveth evermore (Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh': doch ihr Ruhm lebet ewiglich)*. Händel stellt hier zwei Chorteile einander gegenüber, einen *„Grave, e piano"* — und einen *„Forte" [-Allegro]*-Teil, die zweimal wechseln. Der *Grave*-Teil ist überwiegend homophon. Der *Forte*-Teil stellt eine einleitende und abschließende homophone Refrainbildung einem von Engführungen geprägten Mittelteil gegenüber, der an die Durchführungen im Schlußchor des *Messias* mahnen kann. Diese einleitende und abschließende Refraingruppe ist, wie ebenfalls längst bekannt, der berühmten Motette von Gallus, *Ecce quomodo moritur justus* entnommen, wo sie eine ähnliche Refrainpartie ausmacht. Nur führt Händel seinen Refrain sowohl am Anfang wie am Ende ein und wiederholt außerdem (leicht variiert) den Chor, in dem sie vorkommt. Da der Refrain selbst aus der Wiederholung einer kurzen, fünftaktigen Strophe besteht, kommt diese fünftaktige Strophe *(„doch ihr Ruhm lebet ewiglich")* nicht weniger als achtmal vor. Daß Händel diese Wiederholungen wünschte, teils aus rein musikalisch-architektonischen Gründen, teils weil er dies *„Doch ihr Ruhm lebet ewiglich"* als eine Huldigung der verstorbenen Königin besonders hervorheben möchte, steht außer jedem Zweifel. Wie wenig man noch bis in unsere Zeit Händels Kunstwillen verstanden und respektiert hat, geht aber daraus hervor, daß selbst ein Max Seiffert sich erlauben konnte, ohne jede Begründung diesen Chorsatz von Händel so zu amputieren, daß die erste Zitierung von einem Doppelrefrain, einem Mittelteil und einem wiederholten Doppelrefrain auf einen einmaligen fünftaktigen Refrain reduziert wurde, während er bei der zweiten Zitierung am Anfang und Ende des Doppelrefrain auf ein einzelnes, also von 10 auf 5 Takte reduzierte, sehr zum Schaden der Gesamtwirkung.

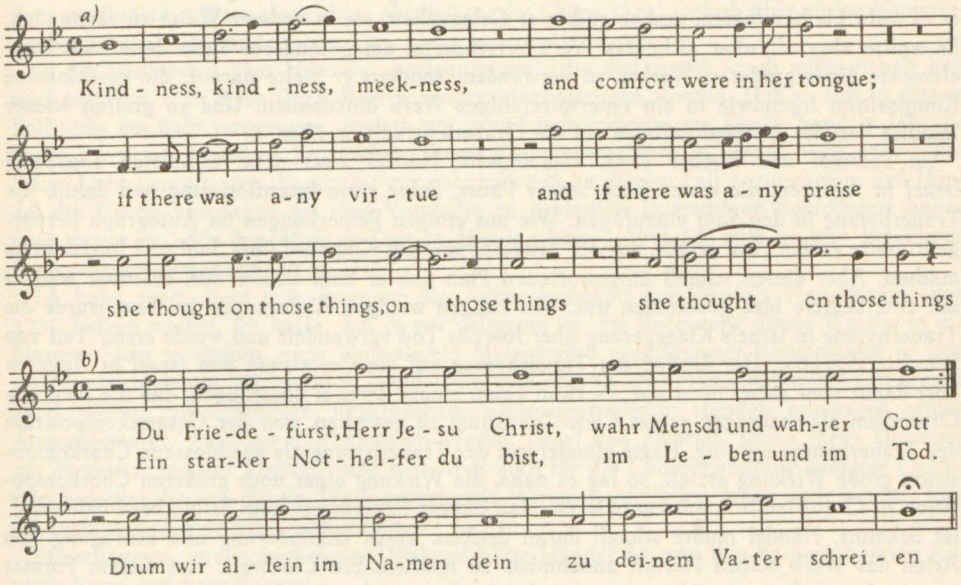
Der Zusammenhang zwischen diesem Chor und den deutsch-evangelischen Kirchenmusiktraditionen kann vielleicht hier weniger greifbar erscheinen, ist aber gerade so unbestreitbar, wie wenn es sich um die Zitierung eines Luther-Chorals gehandelt hätte. In der evangelischen Kirche war Gallus' Motette als Sterbemotette noch zu Händels Zeiten sehr verbreitet, und es ist ganz klar, daß Händel auf diese Verwendung des Stücks anspielte, als er Gallus' Refrain in seinen eigenen Chorsatz einfügte.

Als ein drittes Belegstück für Händels Verwendung von Elementen aus der deutsch-evangelischen Kirchenmusik in seiner Trauerhymne muß ein Chor genannt werden, der, obwohl es sich um fast wörtliche Zitierung einer bekannten Choralmelodie handelt, als Träger dieser Melodie meines Wissens nie erkannt wurde, trotzdem der Satz als cantus-firmus-Komposition klar hervortritt und als solche auch aufgefaßt worden ist. Es ist der breit angelegte Chor *She deliver'd the poor that cried (Sie erhört der Armen Ruf)*. Nach einer 22 Takte

[4] In seinem Aufsatz *Händel und der protestantische Choral*, in: Händel-Jahrbuch 1, 1928, S. 37.

langen, rein akkordmäßigen Einleitung singen die Soprane allein die erste Zeile einer Melodie, und setzen sie nach 2 Takten Akkordsatz mit der zweiten Zeile fort; nach 6 bis 7 Takten Zwischenspiel folgt eine variierte Wiederholung der beiden Zeilen, diesmal aber für zweistimmigen Sopran-Chor; nach neuem Zwischenspiel führen die Soprane (wieder zweistimmig) die Melodie zu Ende.

Chrysander spricht hier von der *„denkbar freiesten Art des Cantus firmus"*[5]. Schering will in der akkordmäßigen Einleitung einen Anklang an *Was Gott tut, das ist wohlgetan* hören, findet aber diese Parallele selbst zweifelhaft. Der Anfang des cantus firmus mit der Händel, wie er sagt, *„eine Art eigener Choraldurchführung beginnt"*, erinnert ihn an *O, Welt, ich muß dich lassen*. Es ist jedoch keine dieser Melodien, sondern die wohlbekannte Melodie *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*, die hier Verwendung gefunden hat. Eine Zusammenstellung des chorischen cantus firmus und der Choralmelodie zeigt die fast notengetreue Übereinstimmung.



Es liegt nahe zu fragen, was die Wahl gerade dieser Choralmelodie bestimmte. Der Choral selbst ist ja nicht ein Lied vom Tod und Leben, sondern er gehört in Liederbüchern der Zeit in die Rubrik *„Vom lieben Frieden"*. Ob es vielleicht zu dieser Melodie einen anderen Text gegeben hat, der in der Sterbeliturgie heimisch war, oder ob Händel der verstorbenen Königin mit diesen Worten den ewigen Frieden wünschen wollte oder ob er die Melodie bloß aus rein musikalischen Gründen wählte, mag vorläufig dahingestellt bleiben.

Wenn hier die Herübernahme von Melodien aus dem evangelischen Gottesdienst in die Trauerhymne für die Königin Caroline nachdrücklich hervorgehoben worden ist, so soll damit natürlich nicht behauptet werden, daß diese Melodien den Stil des ganzen Werks bestimmt haben. Sie haben einen Farbton in das Bild hineingetragen, der nur ihnen eigen ist, und für diese Färbung gibt es zwei sehr naheliegende Gründe. Daß Händel diese Melo-

[5] G. F. *Händel*, Bd. 2, Leipzig 1860, S. 443.

dien wählte, um der Königin sozusagen mit Tönen aus der ihr und ihm gemeinsamen Heimat das Geleit zu geben, scheint ganz nahezuliegen. Aber hinter der Einbeziehung dieser Melodien in das Anthem für die Königin liegt eher auch sein eigenes erneutes Erleben der deutschen Kirchenmusik auf ihrem Heimatboden. So wie eine frühere Reise (um 1716—17) in den *Chandos Anthems* und der Komposition der Brockes-Passion Spuren hinterlassen hat, so hat Händels Kuraufenthalt in Aachen in der Trauerhymne seinen Niederschlag gefunden.

Auch in der Gesamtform der Trauerhymne kann man vielleicht kantatenmäßige Züge erblicken. Faßt man die Duettchöre als Stellvertreter von Arien auf, so ordnet sich die Reihe der Sätze als ein Wechsel von Chor-, Choral-, Rezitativ- und Arienelementen, der dem Aufbau einer Choralkantate nahekommt. Auch diese Betrachtungsweise darf selbstverständlich nicht überspitzt werden[6].

Die Trauerhymne machte, wie schon bemerkt, auf Händels Zuhörer einen großen Eindruck. Burney war der Meinung, daß sie in Bezug auf Ausdruck, Harmonie und angenehme Wirkung an der Spitze aller seiner Werke zu stellen sei. Aber auch Händel selbst scheint die Komposition besonders geschätzt zu haben. Bei einer einmaligen Verwendung dieser Musik mochte er es nicht bleiben lassen, und so suchte er Gelegenheit, sie in anderer Weise zu verwenden. Er wollte aber offenbar nicht das Werk zerstückeln, um gesonderte Teile daraus als Bauelemente eines größeren Werkes zu verwenden, sondern er zielte darauf, die geschlossene Komposition irgendwie in ein repertoirefähiges Werk einzubauen. Und so greifen wieder Impulse von der Anthemtradition auf die Oratorientradition über.

Im Sommer und Herbst 1738 komponierte Händel zwei neue Oratorien *Saul* und *Israel in Ägypten*, die ersten nach langer Pause. Seine erste Intention ging nun dahin, die Trauerhymne in den *Saul* einzufügen. Wie aus einigen Bemerkungen im Autograph hervorgeht, hatte er den Plan gefaßt, aus der Trauerhymne ein Klagelied über Saul und Jonathan zu machen. Aber diesen schnell hingeworfenen Plan gab er bald wieder auf, offenbar weil er auf eine bessere Idee gekommen war. Mit einigen wenigen Änderungen im Text wurde die Trauerhymne in Israels Klagegesang über Josephs Tod verwandelt und wurde erster Teil von *Israel in Ägypten*. Der Einfluß der Trauerhymne auf die Gestaltung von *Israel in Ägypten* hört damit aber sicher nicht auf. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Idee, ein Oratorium als sozusagen reines Chor-Oratorium zu gestalten, von der Gesamtkomposition der Trauerhymne ausging. Hatte Händel mit der Trauerhymne als geschlossene Chorkomposition große Wirkung erzielt, so lag es nahe, die Wirkung einer noch größeren Chorkomposition in Oratorienform auszuprobieren. Daß diesem Experiment kein Erfolg beschieden war, ist bekannt. Händel mußte schnell daran denken, durch Umänderung und Einfügung von Arien das Werk seinen Hörern annehmbar zu machen. Ein Chorwerk von diesem Format war — das mußte ganz klar sein — nicht die Lösung des Problems der Gestaltung einer Oratorienform, die die Oper ablösen könnte.

In den nächsten zwei Werken, die in die Entwicklungsgeschichte des Händelschen Oratoriums hineingehören, der *Cäcilienode* und dem *L'Allegro* von 1739—40, ist der Chor sehr stark zurückgedrängt, offenbar als eine Reaktion auf die Überbetonung des Chores in *Israel in Ägypten*. Aber 1741, kurz vor seiner Abreise nach Irland, komponierte Händel zwei neue Oratorien, in denen diese Zurückhaltung des Chores ganz überwunden ist: *Messias* und *Samson*, von denen *Samson* sozusagen die Linie von *Saul*, *Messias* die von *Israel* weiterführt.

Im *Messias* liegt wieder, wie in der Trauerhymne und im *Israel*, ein Werk vor, dem nicht ein freigedichtetes Libretto, sondern eine Zusammenstellung von Bibelworten zu Grunde liegt und in dem keine Personen als Träger der Handlung vorkommen. Ein Anthem-

[6] Vgl. J. P. Larsen, *Handels Messiah*, Kopenhagen, London, New York 1957, S. 71.

Oratorium wird man mit einigem Recht diesen Oratorientypus nennen können, der in den späteren Werken nur noch einmal, durch das sogenannte „Gelegenheitsoratorium", vertreten ist. In musikalischer Hinsicht zeichnet sich der *Messias* vor allem dadurch aus, daß die Chorpartien mit den Solopartien so organisch verflochten sind, sich mit ihnen verbinden oder gegen sie kontrastieren und unter sich so mannigfaltig abwechseln, wie dies in keinem anderen der Oratorien der Fall ist.

Auf die Trauerhymne als direkte Inspirationsquelle für den *Messias* weisen vor allem eine Gruppe von vier Chören, die eine Weiterführung der Duettchöre der Trauerhymne darstellen. Es handelt sich um die folgenden vier Chöre: *And He shall purify (Und er wird reinigen), For unto us a Child is born (Denn uns ist heut' ein Kind geboren), His yoke is easy (Sein Joch ist sanft)* und *All we like sheep (Der Herde gleich)*. Diese Chöre sind freier gebaut als die Duett-Chöre in der Trauerhymne. Sie wechseln zwischen dünnem Satz und vierstimmigem Satz mit viel bewußterer Ausnützung der satztechnischen Möglichkeiten. Aber ihr Hauptcharakteristikum ist deutlich die kammermusikalische Flüssigkeit ihres Stils. Die Bezeichnung „Duett-Chöre" ist übrigens in diesem Fall nicht bloß von dem musikalischen Satz als solchem abzuleiten: die Chöre s i n d einfach über einige Kammerduette gebaut, die Händel eben kurz zuvor komponiert hatte.

In der Diskussion über Händels „Entlehnungen", die viel zuviel Staub aufgewirbelt hat, sind natürlich auch diese Duett-Bearbeitungen hineingezogen worden. Daß es sich in diesem Fall nicht um halb vergessene, sondern um ganz frisch komponierte Werke handelt, läßt die Frage der psychologischen Begründung dieses Parodieverfahrens in einem recht ungewöhnlichen Licht hervortreten. Es scheint mir nahezuliegen, in diesem Fall anzunehmen, daß Händel die Duette sozusagen als eine Vorstudie zu geplanten Duettchören komponiert haben mag, bevor er noch den *Messias*-Text in Händen hatte. Aber ich muß es hier bei diesen Andeutungen bewenden lassen. —

Ich habe durch diese Betrachtungen die Aufmerksamkeit auf Händels Trauerhymne von 1737 lenken wollen. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Bedeutung dieses Werkes in ein klareres Licht zu rücken, nicht bloß als ein Meisterwerk geschlossener Komposition in sich, sondern auch als ein Markstein in Händels Entwicklung als Oratorienkomponist. Von diesem Werk nimmt die endgültige, ungebrochene Oratorientradition Händels sozusagen seinen Ausgangspunkt. Zwei der markantesten Werke, *Israel* und *Messias*, leiten ihren Ursprung aus Impulsen von der Trauerhymne her. Aber auch für die Chorbehandlung späterer Oratorien bedeutet die von diesem Werk ausgehende Wirkung zweifellos, wenn auch weniger klar erkennbar, eine wertvolle Inspiration.

Ein schöneres, unvergänglicheres Denkmal hätte Händel der von ihm hochgeschätzten Königin kaum errichten können.