



# Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2015

**V&R** Academic



# Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx und  
im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XVI

Redaktionelle Mitarbeit  
Ulrike Thiele

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit zehn Abbildungen

Umschlagabbildung: Hermann Rudolf Heidel (1811–1865),  
Georg Friedrich Händel-Denkmal in Halle an der Saale

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0177-7319  
ISBN 978-3-525-27833-8

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter [www.v-r.de](http://www.v-r.de).

© 2015, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen /  
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U.S.A.  
[www.v-r.de](http://www.v-r.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Satz: textformart, Göttingen | [www.text-form-art.de](http://www.text-form-art.de)  
Druck und Bindung: ☉ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.



Hermann Rudolf Heidel (1811–1865),  
Georg Friedrich Händel-Denkmal in Halle an der Saale

## Hermann Rudolf Heidel (1811–1865), Georg Friedrich Händel-Denkmal in Halle an der Saale

1855 hatte sich ein *Händel-Comité* zur Vorbereitung des 100. Todestages des Komponisten gegründet, das zugleich zur Errichtung eines Denkmals in Halle aufrief. Der deutsche Bildhauer Heidel, ein Schüler von Ludwig von Schwantaler in München, erhielt den Auftrag für das Bronze-Standbild. Die überlebensgroße 3,2 Meter hohe und 1500 kg schwere Bronzestatue ist auf einem Marmor-Postament aufgestellt; die Ausrichtung des Denkmals auf dem Halleschen Marktplatz ist mit Bedacht gewählt: Der imposante Händel, der auf einem neben ihm stehenden Notenpult lehnt, schaut erhaben in Richtung London, seiner Hauptwirkungsstätte und Wahlheimat.

Die Statue zeigt Händel in künstlerisch aufgefasster Zeittracht, d.h. mit Leibrock, Kniehosen, einem Galanteriedegen an der Seite und unter einer barocken Lockenperücke. Zu den Details des Bildprogramms gehört das rokokokartige Notenpult, auf dem kaum zufällig die Partitur des *Messiah* liegt. Einer der drei Pultfüße trägt die Jahreszahl 1741, in dem Händel dieses Oratorium komponiert hat. Auf der Rückseite ist als Relief eine Darstellung der Orgel spielenden Cecilia eingearbeitet, die Züge der „schwedischen Nachtigall“ Jenny Lind trägt, die sich mit Konzerten für das Denkmal engagiert hatte. Rechts und links davon sehen wir gleichsam als Repräsentanten der geistlichen und weltlichen Musik den alttestamentlichen Sänger David sowie den antiken Sänger Orpheus, der mit seinem Gesang die wilden Tiere besänftigte, hier: Einhorn und Löwe als Wappentiere Englands.

Die Inschrift der Statue lautet schlicht: „HAENDEL“. Auf der Rückseite findet sich der Hinweis: „Errichtet von seinen Verehrern in Deutschland und England“. Tatsächlich erweist sich das Händel-Denkmal nicht nur als deutsche Identifikationsfigur auf dem Weg zur nationalen Einheit, sondern spiegelt auch völkerverständigende Aspekte. In einer Spendenaktion konnten nahezu 8000 Reichstaler für das Denkmal gesammelt werden, wobei je ein Drittel vom Britischen Königshaus und von deutschlandweiten Aufführungen „zum Besten des zu Halle zu errichtenden Händel-Denkmal“ kamen. Eingeweiht wurde das Denkmal am 1. Juli 1859. Unter den Gästen waren Franz Liszt und Robert Franz.

Wolfgang Sandberger

## Inhalt

Wolfgang Sandberger (Lübeck) „Mehr Händel!“ Georg Friedrich Händel am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2014 . . . . .	1
Annette Richards (Cornell) Vereint durch den erhabenen Chor: Das ästhetisch-politische Vermächtnis von Händels <i>Hallelujah</i> im Zeitalter der Personalunion . . . . .	7
Claus-Dieter Osthövener (Wuppertal) Der religiöse Händel: Händel in der Theologie um 1900 . . . . .	31
Christoph Flamm (Lübeck) Zwischen Schering und Heuß. Händel in der deutschen Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts . . . . .	43
Thomas Irvine (Southampton) Handel at the Queen's Hall Promenade Concerts, 1895–1914 . . . . .	55
Inga Mai Groote (Fribourg) „niemand sonst konnte ein Volk singen lassen wie er“: Maurice Bouchors Händel und der französische Kontext . . . . .	77
Christiane Wiesenfeldt (Weimar-Jena) Schiller trifft Händel im „Mythos Weimar“: Zu einem Sonderfall der Händel-Rezeption des frühen 20. Jahrhunderts	93
Lars Klingberg (Halle / Saale) Die Göttinger Händel-Gesellschaft während der NS-Zeit . . . . .	107
Bibliografie der Händel-Literatur 2013/14 . . . . .	142
Berichtigung . . . . .	148
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft . . . . .	150



## „Mehr Händel!“

Georg Friedrich Händel am Vorabend des Ersten Weltkriegs.  
Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2014

Wolfgang Sandberger

Die Erinnerungskultur 2014 konzentriert sich ganz auf den Ersten Weltkrieg, dessen Ausbruch vor 100 Jahren als Auftakt der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts auf vielfältige Weise ins Gedächtnis gerufen wird – mit einer unübersehbaren Flut an Publikationen. Im Fokus stehen zunächst historische Darstellungen, die sich vielfach als eine späte Auseinandersetzung mit der sogenannten „Fischer-Kontroverse“ erweisen, jener wirkmächtigen Kontroverse, die der Hamburger Historiker Fritz Fischer schon 1961 mit seinem Buch *Griff nach der Weltmacht* ausgelöst hatte.<sup>1</sup> Jenseits der politischen und militärischen Fragestellungen interessiert freilich auf einer tieferen mentalitätsgeschichtlichen Ebene die Frage nach der Beteiligung der kulturellen Eliten. Die eigentümliche Zerklüftung des europäischen Kulturlebens um 1900, die in dem allgemein akzeptierten Begriff des „fin de siècle“ immerhin mitschwingt, wurde zweifellos als tiefgreifende Krise der Kultur angesehen. Schon seit den 1890er Jahren lassen sich Tendenzen ausmachen, in denen Vertreter der kulturellen Eliten im Krieg ein Heilmittel für die erstarrte und steril gewordene Kultur gesehen haben.<sup>2</sup> Schriftsteller, bildende Künstler und nicht zuletzt Komponisten: Viele Kulturschaffende haben die Mobilmachung und das „Augusterlebnis“ von 1914 begeistert. Die Annäherung an die geistige Atmosphäre jener Jahre wird ganz unmittelbar deutlich in einer Prosasammlung, die Wilhelm Krull jüngst unter dem Titel *Krieg – von allen Seiten* vorgelegt hat<sup>3</sup>, einer Sammlung im Spannungsfeld so kontroverser Autoren wie Erich Maria Remarque (mit dem Weltkriegserfolg *Im Westen nichts Neues*) und Ernst Jünger mit seinen Kriegserinnerungen *In Stahlgewittern*. Noch anschaulicher und gleichsam ‚greifbarer‘ wird die Zeit in der aktuellen Schau des Deutschen Historischen Museums zum Ersten

---

<sup>1</sup> Stellvertretend genannt seien die aktuellen Darstellungen von Christopher Clark: *The Sleepwalkers. How Europe went to war in 1914*, London u. a. 2012, aus dem Englischen von Norbert Juraschitz: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München 2013 und Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014.

<sup>2</sup> Vgl. grundlegend Wolfgang J. Mommsen: *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2004.

<sup>3</sup> Wilhelm Krull (Hg.): *Krieg – von allen Seiten. Prosa aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*, Göttingen 2013.

Weltkrieg, die wenige Tage vor unserem Symposium in Berlin eröffnet wurde, mit dem durchlöchernten Stahlhelm übrigens von Ernst Jünger, einer Leihgabe aus Marbach.

Die Kriegs- und vor allem Vorkriegsjahre, um die es unter dem Vorzeichen der Händel-Rezeption in den folgenden Beiträgen gehen soll, sind eine Zeit von irritierenden Umbrüchen, die ästhetischen Strömungen sind mit Begriffen wie Futurismus, Vitalismus, Symbolismus oder dann Expressionismus nur unvollständig umrissen. Gemeinsam scheint den divergierenden Tendenzen aber eine neue, meist positive Bedeutung von Gewalt und Krieg, wie sie etwa bei dem George-Anhänger Friedrich Gundolf beispielhaft zum Ausdruck kommt: „Der allgemeine dulddende Frieden ist ein müdes Greisenideal. Wo Jugend, Wandlung, Schöpfung möglich und nötig ist, da ist Krieg nötig: er ist eine menschliche Grundform, wie das Wandern, die Liebe, das Beten und das Dichten: er kann durch keine Zivilisation überflüssig werden.“<sup>4</sup> Viele haben diesem kriegerischen Chor ihre Stimme geliehen, indes in unterschiedlichen Tonlagen und in den unterschiedlichsten Nuancen artikuliert, von melancholischen bis trotzi-gen Untergangsstimmungen bis hin zu der Heilserwartung einer neuen, gereinigten Zeit. Der unmittelbar drohende Kriegsausbruch hat 1914 dann die divergierenden Erwartungen, Ängste, aber auch Hysterien bestätigt, wenn nicht gar übersteigert.

Schauen wir auf die intellektuellen Eliten dieser Jahre, dann neigen tatsächlich viele zu einem Eskapismus, zu einer Zeit- oder Weltflucht, etliche träumen von fernen Zeiten und Kulturräumen mit je eigenen Wertesystemen. Andere formulieren alternative oder irrationale Zukunftsideologien. Schaut man auf die Akteure der musikalischen Bühne, dann spiegeln sich die divergierenden Kräfte in der Musik gleichsam seismographisch wider, was hier nur in knappen Schlagworten, zugegeben assoziativ, in Erinnerung gerufen werden kann, allein wenn wir – wie jüngst in einem Band geschehen<sup>5</sup> – eine Zäsur wie 1911/12 herausgreifen.

Von den fernöstlich inspirierten Einsamkeitserfahrungen eines Gustav Mahler im *Lied von der Erde* über Franz Schrekers *Das Spielwerk und die Prinzessin*, einer Art „Vorspiel zur Apokalypse“<sup>6</sup>, über die auf den *Rosenkavalier* folgende

<sup>4</sup> Friedrich Gundolf: *Wesen und Beziehung*, in: *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911), S. 10–35, hier: S. 25; vgl. Robert E. Norton: *Politik des Unpolitischen? Gemeinschaftskonzepte im George-Kreis*, in: Lucia Scherzenberg (Hg.): *Gemeinschaftskonzepte im 20. Jahrhundert zwischen Wissenschaft und Ideologie*, Münster 2010, S. 117–136.

<sup>5</sup> Vgl. Ute Jung-Kaiser u. Matthias Kruse (Hg.): *Weltenspiele – Musik um 1912*, Hildesheim 2012.

<sup>6</sup> Christopher Hailey: *Franz Schrekers Das Spielwerk und die Prinzessin – ein Vorspiel zur Apokalypse*, in: Jung-Kaiser / Kruse: *Weltenspiele – Musik um 1912* (wie Anm. 5), S. 215.

*Ariadne* von Richard Strauss, dem *Palestrina*, an dem Hans Pfitzner seit 1909 arbeitete, und Werken des „zweiten Bach“ Max Reger weitet sich der Blick europäisch: zum britischen Sentiment eines Charles Hubert Parry oder Edward Elgar, zum *Schlaunen Füchlein* von Leoš Janáček, zum späten Claude Debussy oder zu Maurice Ravel bis zur surrealen *Sonatine bureaucratique* von Erik Satie, nicht zur vergessen die Ballette *Petruschka* und dann bald darauf der *Sacre* von Igor Strawinsky. Alexander Skrjabin verfolgt synästhetische Konzepte in seinem *Prométhée*, Ferruccio Busoni konzipiert den *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Arnold Schönberg seine Harmonielehre etc.. In diesen bizarren Vielklang tönt nun schrill der Schlachtruf hinein: „Mehr Händel!“

Erklungen ist diese Forderung in der „gewaltigen Kriegszeit“ 1915, formuliert von Otto Leßmann in der *Allgemeinen Musikzeitung*.<sup>7</sup> Dabei handelt es sich keineswegs um eine feuilletonistische Marginalie. Leßmann war ein bedeutender Berliner Kritiker, damals bereits siebzig Jahre alt und immer noch Chefredakteur der *Allgemeinen Musikzeitung*, als „Nestor“ der Berliner Kritik schulbildend und in Sachen Händel durchaus kompetent. Leßmann knüpfte mit seiner „Anregung“ – so der Untertitel seines Artikels – an die Händelfeste in Mainz an, die als „Deutsches Händelfest“ erstmals 1895 stattfanden; 1897, 1906, 1909 und 1913 wurden weitere Feste in Mainz möglich, die von der Kaiserin-Friedrich-Stiftung finanziert worden waren. Der Initiator dieses Händel-Engagements war Fritz Volbach, der 1899 mit einer Arbeit über *Die Praxis der Händel-Aufführung* promoviert worden war. Vor dem Hintergrund, dass darüber hinaus die Händel-Rezeption „bis in den ersten Weltkrieg hinein“<sup>8</sup> kaum entwickelt war, kommt dem Artikel Leßmanns gerade aus historischer Perspektive eine Schlüsselrolle zu. Mit der kulturpolitischen Forderung „Mehr Händel!“ nimmt Leßmann tatsächlich direkt Bezug auf den „uns aufgezwungenen männermordenden Riesenkampf um Ehre und Wohlfahrt unseres Vaterlandes“<sup>9</sup>. In diesem Krieg seien bislang vor allem die Werke Beethovens, allen voran die *Eroica* und die *Egmont-Ouvertüre*, der musikalische Widerhall der „bis in ihre Tiefen aufgewühlten Seele“, Beethoven ein Spiegel der „aufgeflamten patriotischen Begeisterung“<sup>10</sup>. Parallel dazu entwirft Leßmann nun generalstabsmäßig eine Händel-Offensive, wobei er die „Heldenoratorien“ favorisiert: Werke, die mit einer „ergreifenden wie flammenden Sprache von der Not und

<sup>7</sup> Otto Leßmann: *Mehr Händel!*, in: *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*, hg. v. Paul Schwers, 7. und 14. Mai 1915, Jg. XLII, Nr. 19 u. 20 Berlin 1915, S. 227–229 u. 239–241.

<sup>8</sup> Wolfgang Ruf: *Hermann Abert und die Händel-Renaissance*, in: *Händel-Jahrbuch* 48 (2002), S.221–231, hier: S. 226.

<sup>9</sup> Leßmann: *Mehr Händel!* (wie Anm. 7), S. 227.

<sup>10</sup> Ebd.

Pein des Volkes Israel unter der Bedrohung durch fremde Eroberer“ erzählen, so dass „die uns gegenwärtig beherrschenden Stimmungen ein mächtiges künstlerisches Echo in ihnen [den Oratorien] finden dürften“<sup>11</sup>. Leßmanns Artikel wurde mehrfach aufgegriffen und weiter diskutiert, so etwa in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* vom Februar 1916.<sup>12</sup>

Die weiteren Details dieses Artikels sollen hier nicht weiter interessieren, ein wichtiger Punkt aber sei herausgegriffen. In einem späten Reflex der schon ins 18. Jahrhundert zurück zu verfolgenden Versuche, Händel gleichsam zu repatriieren<sup>13</sup>, versichert Leßmann, Händel sei sich auch in England seines „Deutschtums bis zum letzten Atemzuge bewusst geblieben“, und trotz der italienischen Oper sei seine Musik letztlich „urdeutsch und kerngesund“<sup>14</sup>.

Damit sind wir mitten im Thema: Händels Musik wird in diesem Artikel fraglos (auch) instrumentalisiert, in diesem Fall aus einer deutsch-nationalen Perspektive. Dabei finden sich bei genauerer Lektüre viele Aspekte wieder, die Juliane Riepe generell aus den „Varianten und Konstanten des Händel-Bildes“<sup>15</sup> rekonstruiert hat: Aspekte des Erhabenen, Deutschen, Gemeinschaftsstiftenden, Heroischen und Kämpferischen vor allem. So erweist sich Leßmanns Artikel gleichsam als heuristischer Ausgangspunkt unserer Überlegungen zu der bislang kaum untersuchten Händel-Rezeption am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Inwieweit spielt Händel überhaupt in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine Rolle, etwa in den theologischen oder musikhistorischen Debatten in Deutschland? Und wie ist die Tonlage? Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Händel unter rezeptionshistorischen Fragestellungen setzt meist mit der sogenannten Händel-Renaissance der 1920er Jahre ein<sup>16</sup>, im Blick der Forschung sind mittlerweile auch die Händel-Rezeption während der deutschen Diktaturen, wie die Hallenser Forschungsprojekte zu Händel in der NS-Zeit und im

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Gerhard Tischer: *Mehr Händel!*, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 1917, Heft 17, 7/8, S. 49f.

<sup>13</sup> Vgl. dazu etwa Laurenz Lütteken: „*Stolzer Britten Ruhm*“ – *Händels Weg nach England*, in: GHB XIII, hg. von Hans Joachim Marx und Wolfgang Sandberger, Göttingen 2010, S. 1–16, hier S. 1–3.

<sup>14</sup> Leßmann: *Mehr Händel!* (wie Anm. 7), S. 227.

<sup>15</sup> Vgl. Juliane Riepe: *Varianten und Konstanten des Händel-Bildes vom 18. bis ins 19. Jahrhundert oder: Il trionfo del tempo e dell'inganno über das, was wir gerne für historische Wahrheit halten würden*, in: Sandra Danielczyk u. a. (Hg.): *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim 2012, S. 157–187.

<sup>16</sup> Vgl. etwa Bernhard Helmich: *Händel-Fest und „Spiel der 10.000“*. *Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard*, Frankfurt a. M. 1989; Wolfgang Sandberger: *Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre*, in: *Händel-Jahrbuch* 2009 (Bd. 55), hg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V., Kassel 2009, S. 323–350.

SED-Staat zeigen. Die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg ist hingegen vielfach noch *Terra incognita*<sup>17</sup>, eine Lücke, die wir mit diesem Symposium punktuell zu schließen suchen.

Ausgangspunkt der Überlegungen von Claus-Dieter Osthöener zum „religiösen Händel in der deutschen Theologie um 1900“ ist der 1892 erschienene Aufsatz von Philipp Spitta zur *Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*. Sodann skizziert der Beitrag die theologische Sicht auf Händel, in der sich einige der zentralen, modernen Themen der protestantischen Theologie der Jahrhundertwende spiegeln. Parallel dazu untersucht Christoph Flamm die konkrete Rolle, die Händel in der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung „zwischen Schering und Heuß“ spielte. Musikhistoriker wie Max Unger oder Wilhelm Tappert schlugen dabei einen deutlich aggressiveren Ton an als zeitgleich die Theologen. Danach weitet sich der Blick hin zu zwei strategischen Gegenpolen, was freilich bei einem so kleinen Symposium ebenfalls nur punktuell geschehen kann – allerdings mit zum Teil verblüffenden Einsichten: Thomas Irvine untersucht die Rolle, die Händel in jenen Jahren im Konzertleben in England, etwa den legendären Promenaden-Konzerten spielte. Inga Mai Groote widmet sich dem französischen Dichter Maurice Bouchor (1855–1929), der sich ab Ende der 1890er-Jahre auch mit Projekten der Musikvermittlung beschäftigte, in denen Händel-Adaptionen – typisch für das Frankreich der Dritten Republik – im Kontext einer gesellschaftlichen Agenda gesehen werden können. Schließlich nimmt Christiane Wiesenfeldt einen eigentümlichen Sonderfall der Händel-Rezeption in Weimar in den Blick. Am 14. Mai 1905 kam im *Deutschen Nationaltheater* in Weimar eine *Semele*-Produktion heraus, in der Schillers Schauspiel und Händels Oratorium gekoppelt waren, eine Aufführung, die brennspiegelartig die Konstanten und Brüche deutscher Kunstpflege am Vorabend des Ersten Weltkrieges zeigt.

Auftakt des Symposiums war der Festvortrag von Annette Richards, der sich eines anderen politischen Gedenktages des Jahres 2014 erinnerte, das zugleich das Rahmenthema der Festspiele bildete. In Ergänzung zu den Beiträgen des letzten Bandes der GHB hat sie sich noch einmal der Personalunion zwischen Hannover und England – sowie ihrer Auswirkungen auf die Wahrnehmung Händels erinnert. Und in Erweiterung des Symposium-Themas wird hier ein Beitrag von Lars Klingberg nochmals abgedruckt, der die *Göttinger Händel-Gesellschaft* während der NS-Zeit zum Gegenstand hat.

---

<sup>17</sup> Auch in dem Band *Händel unter Deutschen*, Musik-Konzepte. Neue Folge 131, hg. v. Ulrich Tadday, München 2006, spielt dieser Zeitraum keine Rolle.



## Vereint durch den erhabenen Chor: Das ästhetisch-politische Vermächtnis von Händels *Hallelujah* im Zeitalter der Personalunion

Annette Richards (Cornell)

„Am 7. April 1742 war endlich die letzte Probe angesetzt. Nur wenige Anverwandte der Chorsänger aus beiden Kathedralen waren als Zuhörer zugelassen [...] Vereinzelt und verstreut saß da ein Paar und dort eine Gruppe auf den leeren Bänken, um das neue Opus des Meisters aus London zu vernehmen [...] Aber ein Merkwürdiges geschah, kaum daß die Chöre, klingenden Katarakten gleich, niederzubrausen begannen. Unwillkürlich rückten die einzelnen Gruppen auf den Bänken zusammen und ballten sich allmählich zu einem einzigen dunklen Block des Hörens und Staunens, denn jedem war, als sei die Wucht dieser nie gehörten Musik für ihn, den einzelnen, zuviel, als müsse sie ihn wegschwemmen und wegreißen [...] Als das ‚Halleluja‘ zum erstenmal dröhnte, riß es einen empor, und alle wie mit einem Ruck erhoben sich mit ihm; sie fühlten, man konnte nicht an der Erde kleben, angepackt von solcher Gewalt [...]“

Stefan Zweig: „Georg Friedrich Händels Auferstehung“  
aus *Sternstunden der Menschheit* (1927)

Die ästhetische Kategorie des Erhabenen fand ihre für das achtzehnte Jahrhundert maßgebliche Deutung in den Schriften von Edmund Burke, der in seinen Theorien den Versuch unternahm, die bedrohlichen, unfassbaren Kräfte der Natur fassbar zu machen – den Menschen quasi Schauer und Staunen in unterhaltsamer Form zu bieten. Händels Musik, wenngleich vor Burkes Zeit geschrieben, wurde zum Inbegriff des klingenden Erhabenen, und der Händel-Kult sowohl in Deutschland als auch in England ist insbesondere der überwältigenden Kraft der ‚erhabenen‘ Chöre geschuldet.<sup>1</sup> Angeregt durch Ruth Smiths bahnbrechende Arbeit über die Oratorien begann eine rege

<sup>1</sup> Von den zahlreichen Publikationen über die Händel-Rezeption im späteren 18. Jahrhundert seien aufgrund ihrer Relevanz für den vorliegenden Artikel hervorgehoben: Laurenz Lütteken (Hg.): *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, Kassel 2000, darin insbesondere Gerhard Splitt: *O Händel, stolzer Britten Ruhm, / Doch unser, unser Eigentum: Zur deutschen Händel-Rezeption um 1750*, S. 65–80; Anselm Gerhard: *Auf dem Weg zur ‚Kantate des ganzen Menschengeschlechts‘: Voraussetzungen und Folgen der Rezeption von Händels Chören*, S. 209–236; Carsten Zelle: *Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels*, S. 9–22; außerdem noch Annette Monheim: *Händels Oratorien in Nord- und Mitteleuropa im 18. Jahrhundert*, Eisenach 1999.

wissenschaftliche Debatte über die politische Dimension von Händels öffentlichen Werken. Wissenschaftler deuteten die Oratorien sowohl direkt wie auch allegorisch und setzten sich mit dem Einfluss politischer Ideologien und sozialer Strukturen sowie der Darstellung königlicher Macht auseinander.<sup>2</sup>

Das Erhabene lässt sich durch seine nicht definierbare Größe definieren. Wir können es hörend erleben, wenn wir Händels Ehrfurcht gebietender Inszenierung monumentaler Effekte lauschen, wie im *Coronation Anthem (Zadok the Priest)* und im „Hallelujah“-Chor aus dem *Messiah*. In diesen Werken versteht es der Komponist in unübertrefflicher Weise, den Ausdruck britischer Macht in ein glänzendes religiöses Gewand zu kleiden. George III., einer der längst dienenden Monarchen der englischen Geschichte, brach während des „Hallelujah“-Chors in Tränen aus und erhob sich von Ehrfurcht ergriffen. Der Gedanke, dass George die Textzeile „for he shall reign for ever and ever“ („und er soll bis in alle Ewigkeit herrschen“) wohl auf sich selbst bezogen hatte, ist keineswegs nur ein zynischer Kommentar zu dieser Szene: Händels mitreißende Chöre verkörperten den Ruhm des Georgianischen Großbritanniens.<sup>3</sup>

Händels Aufstieg in den englischen Olymp stand in enger Verbindung mit den politischen Ereignissen in den Anfangsjahren der Personalunion und in den folgenden Jahrzehnten schritt Händel unter dem Banner der Hannoveranischen Könige eifrig voran: Spielend, so scheint es, gelang ihm der Übergang vom Kapellmeister für den Kurfürsten George zur führenden musikalischen Stimme des aufstrebenden Großbritanniens. Im Erhabenen als einer Kategorie, die die Gegensätze innerhalb der Nation überwindet, als einer transzendentalen wie auch Ehrfurcht gebietenden Kraft, lässt sich erkennen, in welcher gewaltigem Ausmaß Händels Musik es vermochte, als verbindende Kraft zwischen Großbritannien und Deutschland, insbesondere Hannover, zu wirken. Die enorme Begeisterung, mit der eine große Schar von herausragenden deutschen Komponisten, Kritikern, Dichtern und Herrschern der Musik Händels huldigte, wurde durch die grenzüberschreitende Faszination mit der Idee des Erhabenen beflügelt, das von englischen und deutschen Denkern als einer internationalen Sprache von überwältigender Wahrheit und Kraft theoretisiert wurde. Die außergewöhnlich große Zahl an Mitwirkenden in diesen Aufführungen verwies zugleich auf die einenden Kräfte des Erhabenen, die diese Logistik und Effekte ermöglichten. Die berührende, ja bewegende Intimität einer Arie wie „*I know that my Redeemer liveth*“ („Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“) wäre kaum in der Lage, eine ähnliche – politisch äußerst effektive – Ent-

<sup>2</sup> Vgl. Ruth Smith: *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.

<sup>3</sup> Vgl. William Weber: *The 1784 Handel Commemoration as Political Ritual*, in: *Journal of British Studies* 28 (1989), S. 43–69.

rückung der Massen und ein Gemeinschaftsgefühl hervorzubringen, wie es die großen Chöre vermochten.

Wenngleich die enorme Begeisterung für das Händelsche Erhabene selten in Zusammenhang mit der Personalunion gebracht wird, so lässt sich doch ausmachen, wie sehr es die Verbindung zwischen Händels Heimat und seiner Wahlheimat verstärkte, und darüber hinaus eine utopische Vision von internationaler Harmonie entwarf – wohlgermerkt unter britisch-hannoveranischer Dominanz. Aus diesem Blickwinkel ist es wenig verwunderlich, dass Komponisten im politisch fragmentierten Deutschland versuchten, das Erhabene Händels nachzuahmen, selbst dann, wenn sie sich ihrer eigenen Unzulänglichkeit gerade im Vergleich mit dem Meister zutiefst bewusst waren. In meinem Vortrag möchte ich mich sowohl mit der philosophischen und künstlerischen und politischen Herausforderung auseinandersetzen, die das Händelsche Erhabene für das Georgianische England sowie für Deutschland darstellte, als auch mit dem Echo, das es in den nachfolgenden Jahrhunderten bis in unsere Zeit hervorrief. Dieses Echo überdauerte die Personalunion, die in nicht geringem Maße für das Aufkommen und den Erfolg der Idee des Händelschen Erhabenen verantwortlich zeichnete: Die heute allgemein beliebten Chöre sind sowohl zeitgebunden als auch, wie das Erhabene selbst, zeitlos.

Vor fast 300 Jahren, am 20. Oktober 1714, wurde der Hannoveranische Kurfürst Georg Ludwig englischer König. Der politische und kulturelle Hintergrund, aus dem diese Personalunion hervorging, ermöglichte es einem deutschen Komponisten von italienischen Opern zum größten englischen Komponisten seiner Zeit zu werden und eine musikalische Sprache zu umreißen, die für Jahrhunderte zum Gütesiegel britisch-nationaler Identität wurde. Die Herrschaft der Hannoveraner in England, die Zeit der Personalunion, dauerte über das 18. Jahrhundert hinaus bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts an. Es war das Zeitalter der Georges: George I., der 1714 gekrönt wurde, sein Sohn George II., der ihm 1727 auf dem Thron nachfolgte, dann George III., dessen Herrschaft sich von 1760 bis 1820 erstreckte, sowie der dem Laster verfallene George IV., der bis 1830 regierte.

Diese Epoche blieb im kollektiven britischen Gedächtnis als eine Zeit von Eleganz und Pracht erhalten, als Zeit von kulturellen Experimenten und Debatten, als Zeit politischer Offenheit sowie als Zeit von elegantem städtischem Design und von großzügigen Palladianischen Landhäusern: ‚Georgian‘ architecture, ‚Georgian‘ social life, und ‚Georgian‘ culture sind Ideale, denen die englische *middle class* wie auch die *upper class* nach wie vor nacheifern. Dabei sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass diese Epoche ein Zeitalter von großen sozialen Unruhen, von Kriegen und von Revolutionen war, eine Zeit, die für Großbritannien sowohl von kolonialen Verlusten (der Ländereien,



Abb. 1: *The Charming Brute*. Satyrische Karikatur, c. 1754.  
 Anonym, nach Joseph Goupy. New York Public Library.

aus denen die Vereinigten Staaten wurden) als auch Gewinnen (unter anderem von Indien) geprägt war. In den Disziplinen kultureller und ästhetischer Theorie wurde diese Zeit als das Zeitalter der Empfindsamkeit und des Erhabenen rezipiert. In diesem Zusammenhang kann der andauernde Erfolg von Händels hochgradig politischer Musik wohl kaum als Zufall gewertet werden.

Der Diskurs des Erhabenen wurde von Händels Musik auf die Person des Komponisten übertragen, er wurde zum „Man-Mountain“, der andere Komponisten überragt wie Gulliver die Menschen in Liliput.<sup>4</sup> Händel war ein Genie

<sup>4</sup> Mit diesem zweifelhaften Kompliment preist William Hayes Händel in einem satirischen Pamphlet [Barnabas Gunn]: *The Art of Composing Music by a Method Entirely New... suited to the Meanest Capacity*, London 1751. Vgl. dazu auch: Claudia Johnson: „Giant HANDEL“ and the Musical Sublime, in: *Nineteenth-Century Studies*, 19 (1986), S. 515–533.

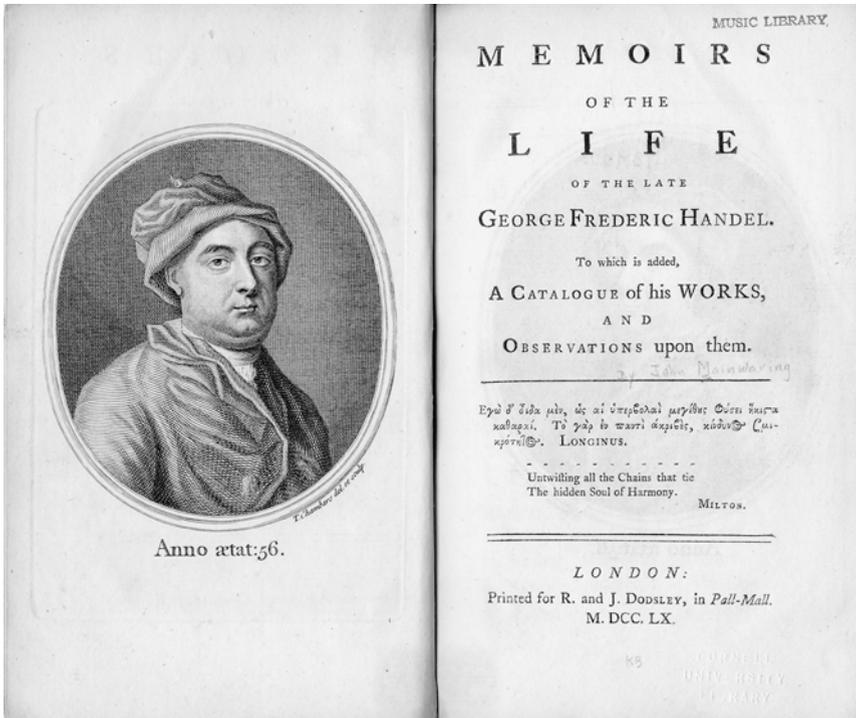


Abb. 2: Titelbild. John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel* (1760)

von großer Statur und ein Mann von unersättlichem Appetit (wie die anonyme Karikatur nach Joseph Groupy, *The Charming Brute* lebhaft zeigt – Händel als charmanter Grobian, Abb. 1) und seine Erhabenheit trug ihm eine Art Verewigung zu Lebzeiten in Form eines Marmormonuments ein (die Statue von Rou-biliac wurde in den Vauxhall Gardens errichtet); ihm ist auch die erste umfassende Biographie gewidmet (Abb. 2), die je für einen Musiker geschrieben wurde (John Mainwarings Werk erschien 1760);<sup>5</sup> und schließlich wurde seiner in Konzerten von monumentalen Ausmaßen anlässlich seines hundertsten Geburtstages gedacht.

\*

Im Frühjahr 1785 wurde der junge Preußische Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt mit großem Wohlwollen in London empfangen, an einem Hof, der

<sup>5</sup> John Mainwaring: *Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. To which is added a catalogue of his works and observations upon them*, London 1760.

auch noch 71 Jahre nach Beginn der Personalunion den kulturellen und musikalischen Austausch zwischen England und Deutschland lebte. George III., ein großer Musikliebhaber, war bekennender ‚Handelomane‘, desgleichen seine Frau Charlotte, die aus Mecklenburg-Strelitz als Gemahlin für den König ‚importiert‘ worden war, nicht nur aufgrund der politischen Verbindung ihrer Familie zum Haus Hannover, sondern weil auch sie begeisterte Musikliebhaberin und Amateurmusikerin war.<sup>6</sup> Gemeinsam waren sie Subskribenten der ersten Ausgabe von Händels *Messiah* im Jahr 1767. Ebenfalls gemeinsam unterstützten sie die *Händel-Gedenkfeiern 1784*; der König ließ es sich nicht nehmen, den vom Musikhistoriker Charles Burney verfassten offiziellen Bericht über das Ereignis selbst zu beaufsichtigen – er erschien im selben Jahr unter dem Titel *Account of the Recent Performances at Westminster Abbey*. Deutsche Musiker waren besonders geschätzte Mitwirkende bei den regelmäßigen privaten musikalischen Aktivitäten am Hof, wo die Queen ihr eigenes Orchester hatte, dem, wenig überraschend, zahlreiche deutsche Musiker angehörten. Obgleich der Hof Zugang zum zeitgenössischen Musikleben hatte, blieb der längst verstorbene Händel Favorit des Königshauses.

Kapellmeister Reichardt fühlte sich geschmeichelt, als er mit Aufführungen seiner eigenen Kompositionen im königlichen Kreis empfangen wurde und sogar eine Einladung erhielt, mit der königlichen Familie den musikalischen Höhepunkt des Jahres, die zweiten *Händel-Gedenkfeiern* in Westminster Abbey, zu besuchen. „Der Großbritannische Hof“, so schrieb er, „hat mich ... mit ganz außerordentlichen Zeichen der Gnade aufgenommen, hat mir [sic] in Westminster Abtey die beste selbstgemachte Auswahl aller Händelschen Meisterwerke hören lassen.“<sup>7</sup> Diese außergewöhnliche Ehre und die mit ihr verbundenen musikalischen Erlebnisse waren wohl eine nie zuvor dagewesene Möglichkeit für den reisenden Komponisten. An vier Tagen wurden Konzerte gegeben; an den ersten beiden Tagen wurden hauptsächlich Ausschnitte aus Händels Oratorien, und zum Abschluss ein *Coronation Anthem* musiziert (*My Heart is Inditing* am ersten Tag, am zweiten *Zadok the Priest*). Am dritten Tag wurde der *Messiah* aufgeführt, wobei die Nachfrage für diese Aufführung so groß war, dass sie einige Tage später wiederholt werden musste. Die erste und wichtigste *Händel-Gedenkfeier* war ein Jahr zuvor abgehalten worden, in jenem Jahr, das für die hundertste Wiederkehr von Händels Geburtsjahr gehalten worden war. Von dieser gigantischen Jubiläumsfeier, die in beispielloser Weise

<sup>6</sup> Vgl. Hans Joachim Marx: *Die Musik am englischen Hof von George III. (1761–1820)*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 15 (2014), S. 119–143.

<sup>7</sup> Zit. nach Werner Rackwitz: *Johann Friedrich Reichardt und das Händelfest 1785 in London*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität* 9 (1960), S. 511. Vgl. dazu auch Annette Monheim: *Händels Oratorien* (wie Anm. 1), S. 434.

einem toten Komponisten als Helden huldigte, wurde mit Erstaunen in ganz Europa berichtet. An den Aufführungen waren zumindest 500 Musiker beteiligt, im Publikum saßen Tausende und bei den Veranstaltungen wurden zudem enorme Summen für wohltätige Zwecke eingenommen.<sup>8</sup>

Die Gedenkfeier im darauffolgenden Jahr, bei der Reichardt sowie der Preußische Kronprinz Wilhelm Heinrich anwesend waren, war mit 607 Instrumentalisten und Sängern noch gigantischer. Reichardt war von den Aufführungen überwältigt: Er hatte Händels Musik zwar bereits zuvor, im Jahr 1774, in Berlin gehört, doch die englischen Aufführungen erreichten aufgrund ihrer Dimension, insbesondere bei den Chören, Effekte, die Reichardt verblüfften: „und ich muß gestehen die großen Händelschen Chöre haben bey der gewaltigen Besetzung von sechshundert Sängern und Spielern eine außerordentliche Wirkung auf mich gemacht, die für meine künftigen Arbeiten von Nutzen sein müßten.“<sup>9</sup> Schon wenig später trug das Erleben der Konzerte Früchte. Von Inspiration beflügelt und um seine englischen Gastgeber und das gemeinsame Idol Händel zu ehren, komponierte Reichardt eine Kantate im Händelschen Stil, *In Praise [Praise] of Handel*. Als Textvorlage wählte er die Begräbnisepisode des englischen Dichters John Lockman, *In the Manes of Handel*, die anlässlich von Händels Tod 1759 publiziert worden war.<sup>10</sup> Das Gedicht preist den Klang von Händels Musik, indem es die Ankunft des Komponisten in einem Himmel beschreibt, der ihn mit seinen eigenen „wondrous sounds“ empfängt; um diese Szene zu komponieren, versuchte sich Reichardt bewusst in einem Händelschen Idiom.

Seine Hommage an den großen Meister bedient sich in besonderem Maß der magischen Effekte des Chores: Anschwellende und wieder verebbende Akkorde deuten die Worte „O wondrous Sounds“ (Bsp. 1) und führen über wuchtige unisono-Passagen und stufenweise Aufwärtsbewegung zu einer beeindruckenden abschließenden Chorfüge, deren Thematik, Größe und abschließendes Fortissimo an Händels Pomp und seine vielstimmige Glorie gemahnen, als „Cherubs, in his high praise, thy anthems sung, / And heav'n with thy great hallelujahs rung.“ (Bsp. 2) Wenn es der deutsche Komponist Reichardt vermochte, eine solche selbstbewusst englische Musik zu schreiben, so konnte er sie auch mit nach Deutschland nehmen, stolz wie er auf seine „Handelianisms“, denen er sogar eine tiefgreifende Veränderung seiner Identität als Komponist zuschrieb, nun einmal war. Auch wenn *In Praise of Handel* unveröffentlicht

<sup>8</sup> Details zu den Händel-Gedenkfeiern vgl. Weber: *The 1784 Handel Commemoration* (wie Anm. 3) und Annette Richards: *The 1784 Commemoration and the Charitable Handel*, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, 15 (2014), S. 87–105.

<sup>9</sup> Vgl. Monheim: *Händels Oratorien* (wie Anm. 1), S. 434–435.

<sup>10</sup> Ebd., S. 435.

Moderato

S.  
A.

*p* *f* *ff*

O won - drous sounds, o won - drous sounds thine

T.  
B.

*p* *f* *ff*

from yon re - gion came from yon re - gion came and

from yon re - gion came from yon re - gion

hence, and hence so strong - ly they each breast in - flame

Bsp. 1: J. F. Reichardt, aus *In Praise of Handel*, Chor „O wondrous sounds“, T. 1–10.

blieb, bereitete er doch eine deutsche Version des Textes für eine Aufführung 1786 vor; 1791 publizierte er einen Ausschnitt des Werkes, mit englischem und deutschem Text, in seiner Sammlung *Cäcilia*.<sup>11</sup>

\*

Die Londoner Händel-*Gedenkfeiern* markierten tatsächlich einen Wendepunkt in der deutschen Händel-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts. Deutsche Leser wurden in zahlreichen Berichten in der deutschen Presse von den außergewöhnlichen Ereignissen und der außergewöhnlichen Wirkung von Händels Musik in den groß dimensionierten Aufführungen informiert. 1785 konnten sie sogar eine deutsche Version von Burneys offiziellem Bericht über die Gedenkfeier lesen, da ihn der Braunschweiger Professor Johann Joachim Eschenburg übersetzt hatte.<sup>12</sup> Es war deutschen Musikliebhabern somit möglich,

<sup>11</sup> Ebd., S. 436f.

<sup>12</sup> Vgl. Johann Joachim Eschenburg: *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeier*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Berlin und Stettin 1785.

S.   
 A.   
 T.   
 B.

and hea - ven with thy great Hal - le - lu - jahs rung

and

with thy great Hal - le - lu - jahs rung, with thy great

with thy great Hal

and hea - ven

hea - ven with thy great Hal - le - lu - jahs rung

Hal

-lu - jahs rung, and heav'n with thy great

with thy great Hal

with thy great

with thy great Hal - le - lu - jahs rung, with thy

Hal - le - lu - jahs rung, with thy great

Bsp. 2: J.F. Reichardt, aus *In Praise of Handel*, Fuge, „*And heaven with thy great Hallelujahs rung*“, T. 1–24.

die unzähligen Facetten dieses ungewöhnlichen Phänomens zu erleben, für sie dargebracht in einer Weise, die die kulturellen Einflüsse zwischen England und Deutschland betonten, war doch Händel ein deutscher Komponist, der von den Briten als nationales Heiligtum und als Stimme der Nation verehrt wurde. Die Gedenkfeiern wurden von einer englischen Gruppe von Händel-Liebhabern konzipiert, jedoch von der Hannoveranischen Königsfamilie ausdrücklich unterstützt. Obwohl sie von den wechselseitigen Beziehungen deutscher und englischer Kultur in der Zeit der Personalunion geprägt waren, zeigten sie doch auch die Grenzen des zeitgenössischen musikalischen Geschmacks in Deutschland.

Eschenburg widmete seine Übersetzung der aus Deutschland stammenden Königin Charlotte und nahm im Vorwort auf den kulturellen Transfer zwischen Deutschland und England Bezug, der sowohl durch die Queen selbst symbolisiert wurde, als auch durch den lange verstorbenen, musikalisch jedoch nach wie vor hochpotenten Händel:

„Der große Tonkünstler, dessen Verdiensten diese Schrift gewidmet ist, war deutscher Abkunft; wurde schon früh in seinem Vaterlande geschätzt und geliebt; wurde in England mit froher Erwartung aufgenommen; fand dort, je mehr man seinen großen Werth kennen und schätzen lernte, immer allgemeinere und eifrigere Bewunderung; ward Liebling der Nation, die auf seinen Besitz stolz war. Wenn ich es wagen darf, den hohen Namen **Ew. Königl. Majestät** hier in die Stelle des unsterblichen Händelischen Namens zu setzen; so trifft auch dann alles das aufs wahrste und vollkommenste von **Britanniens Königin** zu, was ich itzt von ihm gesagt habe.“<sup>13</sup>

Eschenburg zufolge sollten die Briten den Deutschen nicht nur dafür dankbar sein, dass letztere ihnen Händel geschenkt hatten, sondern auch für die große Kennerin und Patronin der Künste, die Queen, die die Gedenkfeier ermöglicht hatte. Die Briten seien tatsächlich dankbar für Händel, so Eschenburg weiter, im Gegensatz zu den Deutschen, die die Wertschätzung für den Komponisten seiner Wahlheimat überließen und denen es an nationalem Stolz mangelte, um ihn selbst zu ehren:

„– Denn, wir Deutschen -- ungerne gesteh ich's; aber es ist leider! zu wahr, zu augenscheinlich; -- wir Deutschen sind gegen den grossen Künstler, auf den wir so stolz seyn können, lange nicht so dankbar, in der Anerkennung seiner großen Ueberlegenheit lange nicht so einstimmig, so warm und so innig überzeugt, wie eine Nation, auf die sonst National-Vorliebe so mächtig wirkt.“<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Eschenburg: *Dr. Karl Burney's Nachricht* (wie Anm. 12), Widmung des Übersetzers, S. [3–4].

<sup>14</sup> Ebd., S. [5].

Charles Burney hatte bereits mit großem Eifer gezeigt, wie die Wertschätzung der Briten für den ‚deutschen‘ Händel als Indikator für die Qualität britischer Kultur gesehen werden kann. Händels Musik war ein natürliches Pendant zum Charakter der Briten und diente ihnen über einen so langen Zeitraum als Vorbild, dass sie schließlich den Geschmack der britischen Nation bestimmte. Zusammenfassend, meinte Burney,

„war [Händel] zwar kein geborner Engländer: er widmete aber den größten Theil seines Lebens dem Dienst unserer Nation, verbesserte unsern Geschmack, ergötzte uns in der Kirche, auf der Bühne, und im Zimmer, und bereicherte uns mit so vielen Arten musikalischer Trefflichkeit, daß wir mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch, in welchem Gefühl, nicht Mode, unsern Beyfall lenkte, kein andres Muster wünschten, noch bedurften.“<sup>15</sup>

Ein deutscher Beobachter am Ende des 18. Jahrhunderts charakterisierte den Sachverhalt treffend:

„Händel, bey dessen Namen die deutsche Brust hoch schlägt, hat den ernsten, männlich, unwandelbaren Geschmack der Britten so gut zu treffen gewußt, daß er, über allen Tadel erhaben, der musikalische Shakespeare der Nation geworden ist.“<sup>16</sup>

\*

Die deutsche Kritik an der mangelnden Wertschätzung für Händel in seiner Heimat war zwar übertrieben, doch tatsächlich erschwerte das Fehlen eines politischen Zentrums in Deutschland die Organisation von Feiern von ähnlicher Dimension, sei es nun, um eines Komponisten zu gedenken oder dem nationalen Stolz Ausdruck zu verleihen. Während Händels Opern in Deutschland im späten 18. Jahrhundert kaum bekannt waren, wurden einige Oratorien des Komponisten in deutschen Übersetzungen ab den 1770er Jahren regelmäßig in den nord- und mitteldeutschen Städten Hannover, Berlin, Hamburg und Leipzig aufgeführt.<sup>17</sup> Die mächtigen Chöre dieser Werke wurden häufig von deutschen Zuhörern gepriesen, die damit der Tendenz in der britischen Rezeption folgten, in den Händelschen Chören die musikalische Verkörperung des Erhabenen zu sehen.<sup>18</sup> In Händels Chören offenbarte sich, dass der Komponist kein gewöhnliches Genie gewesen war, sondern eines, das von gött-

<sup>15</sup> Ebd., S. [2].

<sup>16</sup> J. C. Hüttner: *Zwey tausend Musikmeister in London: The Choral Fund. Händel's Messiah*, in: *London und Paris* 3 (1799), S. 283–286; zit. nach Monheim: *Händels Oratorien* (wie Anm. 1), S. 312.

<sup>17</sup> Siehe Gerhard Splitt: *„O Händel, stolzer Britten Ruhm“* (wie Anm. 1), S. 65–80.

<sup>18</sup> Vgl. Anselm Gerhard: *Auf dem Weg zur ‚Kantate des ganzen Menschengeschlechts‘* (wie Anm. 1), S. 209–236 sowie Carsten Zelle: *Die Ästhetik des Erhabenen* (wie Anm. 1), S. 9–22.