

Wie ein marmornes Monument, mit Respekt von ferne betrachtet, aber nicht eigentlich gekannt und geliebt, steht die Gestalt Georg Friedrich Händels in der Musikgeschichte. Vergleicht man seine Schätzung mit der seines gleichaltrigen Antipoden Johann Sebastian Bach, so erstaunt man über die Wandelbarkeit des Ruhmes. Während Bach, zu seinen Lebenszeiten nur von einigen Fachgenossen verstanden und gewürdigt, heute zum Abgott der Musiker, zur bedingungslos verehrten Autorität aufgestiegen ist, gehen über Händel, wie es scheint, die Meinungen immer mehr auseinander, und es gibt viele, die in ihm nicht mehr als eine — freilich beherrschende — Zeitgröße des Barock sehen wollen.

Das war er nun ohne allen Zweifel, er war geradezu die Verkörperung des barocken Geistes. Ein Riese, unerschöpflich an Vitalität und Energie; ein Weltmann, lebens- und genüßfroh, tätig und gesellig; ein Europäer, der aus dem engen Deutschland floh, Italien bereiste und im reichen England seine zweite Heimat fand; ein unermüdlend planender und wirkender Unternehmer und „Manager“, der, verbündet mit oft recht zweifelhaften Größen des Theatergeschäfts, in unablässigem Kampfe mit den Launen der Kastraten und Primadonnen, hin und her getrieben zwischen Erfolg und Fiasko, Gewinn und Bankrott, der verwöhnten Londoner Gesellschaft Theaterfeste von beispiellosem Glanz bereitete, Opernaufführungen, die die kostbarsten Stimmen, Senesino, die Bordoni und die Cuzzoni, zu Instrumenten seiner gewaltigen Melodie machte; endlich der Herrscher über riesige Chöre, der den Hörern seiner Festkonzerte farbige, von dramatisch-musikalischem Leben erfüllte Historien aus der wilden, düsteren Welt des Alten Testaments erzählte.

Händel hat es der Nachwelt nicht leicht gemacht, ihn zu verstehen. Er war so sehr lebendige, tätige Persönlichkeit, daß er ganz im Augenblick aufging. Er schrieb Musik, um sie aufzuführen, holte sie wohl einmal wieder hervor, bearbeitete sie, um sie unter anderen Bedingungen verändert aufzuführen, nicht um sie für die Nachwelt zu konservieren. Sein Schaffen ist ein atemloser Wettlauf mit den Forderungen des Tages, ein Ringen mit der gierigen, verzehrenden Zeit, das durch körperliche Zusammenbrüche ging und erst mit der Erblindung des Alternden endete; sein Werk ist ein Produkt der Verhältnisse, diktiert von den Ansprüchen der Gesellschaft, die ihn trug, angepaßt an die Mittel der Wiedergabe, über die er verfügen konnte. Noch eines distanziert ihn von den Späteren: von allen großen Musikern war er der verschlossenste, was sein privates Leben betrifft. So groß sein Ruhm, so vertraut seine imposante Erscheinung der Öffentlichkeit war; sein Inneres kannten wenige, vielleicht niemand. Seine hinterlassene Korrespondenz erschöpft sich in einem Bündel von Briefen voll nichtssagenden Höflichkeiten; ein Dokument seines Wesens, ein Zeugnis seiner Menschlichkeit existiert nicht.

Was es vor allem schwierig macht, eine Formel für dieses Leben und Oeuvre zu finden, ist der Zug zur Expansion, zu Bewegung und Wandlung, der ihnen, ganz im Gegensatz zu Bach, anhaftet. Der junge Händel, Schüler des Hallenser Organisten Friedrich Wilhelm Zachow, wuchs auf in der Tradition der evangelischen Kirchenmusik. Aber schon den Achtzehnjährigen trieb es in die Weite, in das abenteuerliche Reich des Theaters. Er ging nach Hamburg, weiter nach Italien, endlich nach London. Fast drei Jahrzehnte lang verschrieb er sich der üppigen Sinnenwelt der Oper, beschwor er den Zauber der menschlichen Stimme in der kantablen Arienmelodie. Dann wandte er sich neuen Reichen zu. Seine Oratorien sind Chordramen, aufgeführt auf einer unsichtbaren, geistigen Bühne, bestimmt, Helden der biblischen Geschichte, Moses, Samson, Saul, die göttliche Gestalt des Messias

zu feiern. Welcher ist der eigentliche, wirkliche Händel? Der Meister der Instrumentalmusik, der Concerti grossi und Orgelkonzerte, der prachtliebende, melodienreiche Vollender der barocken Heroenoper, der ernste Schöpfer erhabener Chormymnen in den Oratorien? Die Weite und Vielgestaltigkeit seines Werkes verbirgt seine wahre Gestalt. Nur wer das Ganze überschauend zusammenfaßt, ahnt den Reichtum und die Tiefe seiner künstlerischen Natur.

Die Vitalität seines zeitverbundenen Werkes hat sich nicht in seiner Zeit erschöpft. Das Händelsche Oratorium hat durch Jahrhunderte seine gesellschaftsbildende Kraft bewahrt; das deutsche und englische Chorwesen, der Zusammenschluß der Laien zu ernstern, anspruchsvollem Musizieren, gründet sich zum guten Teil auf die gewaltigen Chorpartituren, die Händels Lebenswerk krönen. Unsere Zeit erlebte das seltsame Schauspiel einer Wiedergeburt der Händelschen Oper, die in einer Epoche der Stagnation, als der Glaube an das Wagnerische Musikdrama geschwunden war, unversehens aus dem Dunkel der Vergangenheit emporstieg und zum wegweisenden Vorbild der Gegenwart wurde. Man mag über die Händel-Renaissance der zwanziger Jahre, die von Musikhistorikern und Studenten der Göttinger Universität ausging, über die expressionistisch inszenierten Aufführungen Oscar Hagens und Hanns Niedeecken-Gebhards denken, wie man will, man mag dieser ganzen Bewegung Dauer und Durchschlagskraft absprechen: sie ist doch eines der wesentlichen Ereignisse der Operngeschichte unseres Jahrhunderts. Sie hat unseren Blick über die Romantik hinaus geweitet, hat unserem Auge prächtige Szenerie und die königlichen Gestalten der Barockbühne, unserem Ohr die melodisch strömenden Arien der Opera seria, die Gesänge Cleopatras und Rodelindes, Rinaldos und Xerxes wieder vertraut gemacht. Sie hat einen neuen Begriff des musikalischen Theaters geschaffen. Die formgebundene, stilisierte Musiker Paul Hindemiths, Kurt Weills und ihrer Nachfolger wäre nicht denkbar ohne das Erlebnis Händels, der mit diesem Teil seines Werkes unmittelbar in die Gegenwart hineinwirkt. Werner Oehlmann

Der junge Händel am Cembalo, Gemälde um 1720

