

Händel in England

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (HWV 55)

von Wolfgang Ruf

Es mag überraschen, daß bei einer Tagung über die mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext ein Werk erörtert wird, das der Textherkunft und dem Gehalt nach durch und durch englisch erscheint und das als barock zu bezeichnen bestenfalls durch seine Entstehungszeit zu rechtfertigen wäre. Als Händel zu Anfang des Jahres 1740 nach dem Überstehen des ökonomischen und physischen Zusammenbruchs in einer Phase der Umorientierung *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* komponierte, war er längst dem mitteldeutschen Kulturkreis entwachsen. In England aber, wo der Komponist seit einer Generation wirkte, schlugen auch damals die Uhren anders als auf dem Kontinent; demzufolge ist auch der ohnehin problematische Begriff des Barock schwerlich anwendbar, nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch im Bereich der englischen Kunst- oder der Literaturgeschichte.¹ Händel hatte damals die lange, drei Jahrzehnte währende Periode der Anhänglichkeit an die italienische Opera seria nahezu durchlaufen. Er war dabei, sich mit gattungstypologisch neuartigen Kompositionen wie den Oden *Alexander's Feast* und *Ode for St Cecilia's Day* auf Texte von John Dryden erstmals englischer Dichtung von Rang zuzuwenden und mit Oratorien wie *Saul* und *Israel in Egypt* einen neuen Typus des dramatischen, nicht-szenischen geistlichen Oratoriums zu etablieren. *L'Allegro* war ein weiteres Hauptwerk jener Lebensperiode, in der Händel endgültig zum allseits anerkannten nationalen Komponisten der Briten aufstieg und in der ihm die Verbindung seiner Musik mit hochstehender englischer Literatur zum vorrangigen Anliegen wurde. Die Vorstellungen einer idealen Vereinigung der Schwesterkünste, die die ästhetische Diskussion in England seit Dryden, d. h. seit dem späten 17. Jahrhundert bestimmten, waren Händel durch ihm persönlich nahestehende und ihn wegen seines Talents fürs Musikalisch-Erhabene bewundernde Literaten wie Aaron Hill oder den Ästhetiker James Harris bestens vertraut.²

Das *Alexanderfest* war durch das 18. Jahrhundert hindurch das am häufigsten aufgelegte Werk Drydens, und man darf vermuten, daß Händel sich bei der Wahl dieses vielgepriesenen Textes am hohen Bekanntheitsgrad und an der literarischen Qualität orientierte. Doch noch mehr Popularität als Dryden genoß ab der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts John Milton; sein Ruhm als Nationaldichter, der sich zu einem wahren Kult steigerte,³ übertraf zeitweise denjenigen von Shakespeare und verbreitete sich auch auf

¹ Claude V. Palisca, Art. „Baroque“, in: *NGroveD*, Bd. 2, London 1980, S. 172–178. Zur Problematik der Anwendung des Barockbegriffs in der Literaturgeschichte s. Manfred Pfister, „Frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton“, in: *Englische Literaturgeschichte*, hrsg. v. H. U. Seeber, Stuttgart und Weimar 1999, S. 44.

² Robert Manson Myers, *Handel, Dryden & Milton*, London 1956, S. 17–23.

³ Ruth Smith, „Handel's English librettists“, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. v. D. Burrows, Cambridge 1997, S. 105.

dem europäischen Kontinent; nur an die Milton-Begeisterung Klopstocks sei hier erinnert. Es lag, zumal nach dem anhaltenden Erfolg von Thomas Arnes *Comus* (1738) auf den Text von Miltons Maskenspiel, auf der Hand, daß Händel ohne Zögern der Anregung von James Harris folgte, Miltons Frühwerke *L'Allegro* und *Il Penseroso* zu vertonen, doch nicht ohne eigene Ideen in die librettistische Gestaltung einzubringen.

Miltons 1645 veröffentlichte, aber schon um 1632, also inmitten der klassizistisch orientierten Stuartzeit (1603–1649) geschaffene Zwillingsgedichte widerspiegeln deren weiten Bildungshorizont ebenso wie die dörfliche Abgeschiedenheit und idyllische Naturnähe des Entstehungsorts (Horton, Buckinghamshire) in südünglischer Landschaft. Die Gedichte waren herausragende, aber doch auch typische Poesie der englischen Spätrenaissance, einer Epoche, die vielfältige Anregungen des Humanismus und seiner Antikenrezeption aufgriff. Mit den italienischen Überschriften der Gedichte deutete Milton seine innige Vertrautheit mit der romanischen Überlieferung an;⁴ die dann folgenden Verse belegen allenthalben die Anknüpfung an die humanistische Tradition der Melancholie-Diskussion und -Bewunderung, die von den unmittelbaren Vorgängern in England, dem elisabethanischen Satiriker John Marston (um 1575–1626, *Scourge of Villainie*) und dem Theologen Robert Burton (1577–1640; *Anatomy of Melancholy*, 1621), bis auf den florentinischen Philosophen Marsilio Ficino (1433–1499) und ins hohe Mittelalter (auf Dante, den Boccaccio in der *Vita di Dante*, 1360, gedr. 1477, einen „malinconico e pensoso“ nennt), letztlich bis auf die Naturlehre des Altertums zurückzuführen war. Angezeigt würde mit den fremdsprachigen Titeln Miltons zugleich die universelle und überzeitliche Dimension der in beiden Werken vorgenommenen Gegenüberstellung von Lebensfreude („Mirth“) und Schwermut („Melancholy“). Sie gelten Milton als antithetische, aber nicht polare oder extreme emotionale Grundhaltungen des Menschen, wobei seine Sympathie eindeutig bei der Schwermut und der sie umgebenden Nachtwelt, dem Reich der Kontemplation und der Inspiration, den dunklen Quellen des Spirituellen und Kreativen, liegt. Miltons Konzeption ist mit dem Gegensatz von lustigem Altengländertum und strengem Puritanertum innerhalb eines gespaltenen Gemüts nicht zu fassen;⁵ sie geht weit über die Auskostung eines Zeitgefühls oder die Teilhabe an einer bloßen Modekrankheit hinaus. Eher schon nimmt der Dichter Vorstellungen einer Affinität von Schöpfung und Vereinsamung vorweg, wie sie im Geniezeitalter und in der Romantik üblich wurden. Die Personifizierung der Antithese in den allegorischen Gestalten des „Heiteren“ oder „Fröhlichen“ einerseits und des „Gedankenvollen“ oder „Nachdenklichen“ andererseits gestattete es, in schier unerschöpflicher Assoziationskette Natur- und Gesellschaftsbilder, Visionen und Mythen zu entwerfen.

Der flüchtige Blick auf die Gedichte und ihre von Harris angeregte und vom Komponisten kritisch begleitete Bearbeitung durch Charles Jennens läßt einen Schluß auf Händels kompositorische Intention und seinen Umgang mit dem poetisch anspruchsvollsten aller seiner Texte zu.⁶ Paul Henry Lang und Winton Dean werteten Jennens Libretto mit Blick auf die Anforderungen der Musik wohlwollend als „altogether praiseworthy“ bzw.

⁴ Frank T. Prince, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford 1954, S. 66.

⁵ Friedrich Chrysanther, *G. F. Händel*, 2. Aufl., Leipzig 1919, Bd. 3, S. 114.

⁶ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 35 f.

„most skilful“⁷, was bezüglich der geschickten Einteilung in Arien, Chöre, Seccorezitative und Accompagnati gewiß angemessen ist. Mit Blick auf die Orginaldichtung läßt sich dieses Lob jedoch nicht uneingeschränkt aufrecht erhalten. Zwar war die Bearbeitung keine bloße Verballhornung,⁸ aber dennoch ein einschneidender Eingriff in die Struktur, und zwar 1. durch die Streichung von mehr als der Hälfte der Miltonschen Verszeilen, 2. durch die Ineinanderfügung der beiden Dichtungen und 3. durch die Anfügung eines dritten, der Figur des Moderato vorbehaltenen Teils.

Die radikale Textkürzung ist zum einen begründbar mit dem Zwang, die Überfülle an bildhaften Beschreibungen bei Milton und die auftrumpfend wirkende Demonstration klassischer Bildung auf ein überschaubares, faßliches Maß zu reduzieren und die durch den Gesang und seine instrumentale Einkleidung bedingte zeitliche Ausdehnung in Grenzen zu halten. Zum anderen war nur mittels Einschränkung das Problem zu lösen, daß anstelle des in der Oper üblichen Spektrums nuancierbarer Affekte eigentlich nur zwei relativ gemäßigte Affektlagen zum Tragen kommen. Die durchweg lyrische Haltung und fehlende dramatische Spannung schlossen den Aufbau einer ganzheitlichen oder zumindest partiellen Entwicklung oder Steigerung wie in den Oratorien – ich denke hier etwa an *Saul* – aus. Monotonie aber wäre das letzte gewesen, was sich der Dramatiker Händel erlauben hätte.

Die zweite Maßnahme des Librettisten, die nachweislich von Händel betrieben wurde,⁹ bezog sich auf die Verschachtelung der beiden Dichtungen, und diente dem Aufbau einer dialogischen Anlage. Das separate Nacheinander im Original wurde durch das Alternieren kleinerer, inhaltlich sich entsprechender Zeilenblöcke ersetzt. Die ursprüngliche Einheit des Einzelgedichts wurde um des Kontrastes und der Varietät willen zerstört. Eine Strukturierung nach dem Vorbild eines poetischen Streitgesprächs oder realen Disputs war jedoch nur durch Verstöße gegen die Reimordnung und durch sinnwidrige Umstellungen zu realisieren. So wird z. B. in den Eingangsrezitativen des ersten Teils die Analogie der beiden von Milton analog gestalteten kurzen, zehnzeiligen Proömien aufgegeben; an die Stelle der zwei Quartinen mit umarmendem Reim und dem angefügten wechselreimigen Couplet tritt bei verringerter Zeilenzahl (7 statt 10) eine unreine Mischung aus Wechsel- und Paarreim. Damit ist jedoch nicht nur die Korrespondenz verloren gegangen, sondern auch der Sinnzusammenhang zerstört: die zwei ersten Zeilen des *Penseroso* „Hence vain deluding joyes / dwell in som idle brain“ („Fort ihr nichtigen Freuden / Wohnt in manch trägen Hirnen“) passen inhaltlich einfach nicht zusammen; ihre Zusammenfügung wirkt wie Flickschusterei. Daß Jennens jedoch im *Allegro*- und im *Penseroso*-Teil ausschließlich Verse von Milton verwendet und keine eigenen interpoliert, darf als Zeichen des Respekts vor dem rhetorischen Stil und der grandiosen Pathetik seiner dichterischen Sprache gewertet werden. Von letzterer wird in einer jüngst erschienenen sprachgeschichtlichen Studie gesagt, sie bilde die stilistische Brücke zwischen dem „grand style“ der Renaissance und der „sublime diction“ des 18.

⁷ Paul Henry Lang, *George Frideric Handel*, New York 1966, S. 317; Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford 1959, S. 320.

⁸ Myers, *Handel, Dryden & Milton* [s. Anm. 2], S. 53, spricht zuspitzend von „bowdlerized version“.

⁹ Smith, „Handel's English librettists“ [s. Anm. 3], S. 102 und S. 304, verweist auf die Korrespondenz der Familie Harris, die Auskunft gibt über die Entstehung des Librettos von *L'Allegro*.

Jahrhunderts.¹⁰ Mit der Affinität zum Erhabenen und der engen Verbindung von emphatischer Naturverherrlichung und tiefer subjektiver Empfindung dürfte die Attraktivität Miltons für die Zeitgenossen Händels und für den Komponisten selbst zu erklären sein.

Umso unerklärlicher ist die Ergänzung der zusammengebrachten und aufgeteilten Zwillingsgedichte durch einen dritten Teil, die laut Jennens Brief vom 4. Febr. 1742 an Edward Holdsworth auf ausdrücklichen Wunsch Händels erfolgte.¹¹ Sie ist der eigentliche librettistische Sündenfall des Textdichters und indirekt auch Händels: die neugedichteten Verse der Moderato-Figur gleiten nicht nur durch ihre Farb- und Klanglosigkeit und ihre leiernde Glätte poetisch ab, sondern – und das ist das entscheidende – auch die Schlußfolgerung Miltons wird aufgehoben, daß der nachdenkliche Penseroso, eben weil er zum Denken fähig ist, den Sieg über den heiteren Allegro davonträgt – daher war schließlich dem Penseroso und nicht dem leichter gewichtigen Gegner das letzte Wort eingeräumt. Offenbar haben Händel und Jennens, als sie die vermittelnde Figur des Moderato einführten, verkannt, daß nach Miltons damals neuem Verständnis die Melancholie kein chronischer Krankheitszustand und keine flüchtige Zeitempfindung ist, die nach Heilung, Linderung oder Zerstreung verlangen würde, sondern „im wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl“ zum Ausdruck bringt – gewissermaßen das Echo aus einer „Welt [...] der gesteigerten Empfindung, in der der Eindruck von sanften Tönen, süßen Düften, Träumen und Landschaften sich mischt mit dem Erlebnis des Dunkels, der Einsamkeit und sogar der Trauer“¹². Die Wendung des Melancholie-Begriffs ins Positive, die Bedeutung einer freiwillig und dankbar eingenommenen Lebenshaltung, die sich bereits in der Bezeichnung „Penseroso“ (nicht etwa „Melancolico“) und in Formulierungen wie „divinest Melancholy“, „Goddess, sage and holy“ und „most musical, most melancholy“ niederschlägt, wurde offenbar nicht durchschaut oder ignoriert; andernfalls wäre wohl nie die Idee einer Versöhnung der Gegensätze, der Vereinigung der zwei Gedichte „in one Moral Design“ aufgekommen. Der im Brief von Jennens an Harris vom 29. Dezember 1739 wiedergegebene Einspruch Händels, im Librettoentwurf sei dem Penseroso zuviel Gewicht eingeräumt worden, was notwendigerweise ein Übermaß an ernster, trauriger Musik und den Überdruß des Publikums nach sich ziehe, war aus der Sicht des Komponisten erklärlich, weil er (fälschlich) melancholische Figur und traurigen Affekt in eins setzte; nichtsdestoweniger beruhte diese Gleichsetzung auf demselben Mißverständnis der Miltonschen Dichtung, das auch für die wohl von Händel gewünschte Hinzufügung des Moderato-Teils verantwortlich ist.

¹⁰ Sylvia Adamson, „Literary Language“, in: *The Cambridge History of the English Language*, Vol. III: 1476–1776, hrsg. v. R. Lass, Cambridge 1999, S. 619: [Milton] „provides the stylistic bridge between the renaissance grand style and the sublime diction of eighteenth-century poetry“.

¹¹ Brief von Charles Jennens an Edward Holdsworth, 4. Februar 1742 (zit. nach *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 344): „A little piece I wrote at Mr. Handel's request to be subjoyn'd to Milton's Allegro & Penseroso, to which He gave the Name of Il Moderato, & which united those independent Poems in one Moral Design, met with smart censures from I don't know who. I overheard one in the Theatre saying it was Moderato indeed, & the Wits at Tom's Coffee house honour'd it with the Name of Moderatissimo.“

¹² Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. v. C. Buschendorf, Frankfurt 1992, S. 337 f.

Händel stand vor der nicht leichten Aufgabe, zwei lyrische Gedichte von epischen Ausmaßen und vielschichtigen Textaussagen zu einem oratorischen Stück ohne handelnde Personen und ohne Handlungsentwicklung zu vereinen und seine Hörer durch Vielfalt zu fesseln. Die Verteilung der allegorischen Figuren auf mehrere Sänger und den Chor war ein probates Mittel. Daß die Worte des Allegro abwechselnd vom Sopran, Tenor, Baß oder Chor sowie die des Penseroso vom Sopran (alternativ Alt) oder dem respondierenden Chor vorgetragen werden, während allein dem Moderato eine einzige Stimmlage, die des Baß, vorbehalten bleibt, ist eine etwas eigenartige, nicht einsichtige Stimmenverteilung, die vermuten läßt, daß es Händel nicht um rollenmäßige Vergegenwärtigung geht, sondern um die Adäquanz des jeweiligen Stimmungsbildes und des musikalischen Ausdrucks – unabhängig von der Figur, der Milton oder Jennens die Worte anvertraut haben. So wundert es auch nicht, daß dem Penseroso durchaus heitere Naturschilderungen, etwa die breit angelegte Sopranarie mit Flötensolo „Sweet bird“ in Teil I (Nr.12) übertragen wurden. Hingegen wird am Schluß desselben Teils (Nr. 19a) bei Allegros Schilderung des bäuerlichen Feiertags musikalisch auf engem Raum die fallende Stimmungsskala vom raschen unbeschwerten jugendlichen Tanzreigen mit typisch englischer (d. h. absteigender) Carillon-Begleitung bis zum choralartigen, an schleppenden Grabgesang erinnernden Schlummerlied durchlaufen. Letzteres ist eine eklatante musikalisch-rhetorische Übertreibung, die auf die im Verlauf des Stücks immer stärker sich durchsetzende Tendenz zum kirchlichen Ton des Feierlich-Erhabenen zurückzuführen ist.

Die Arie „Sweet bird, that shun'st the noise of folly“ aus dem ersten Teil (Nr. 12¹³) kommt, wie Chrysander treffend feststellte, „einem Wunderbilde an Idealität wie an Naturtreue“ gleich.¹⁴ Im Lied der Nachtigall, das in die kontemplative Versenkung des Penseroso hineinklingt, gipfelt musikalisch die Serenitas des Werks. Während für den Dichter der wohltonende und weittragende Gesang der einsamen Nachtsängerin das poetische Sinnbild der Schönheit und der Liebe, aber auch der Trauer und der Melancholie war, ist er für den Komponisten Ausdruck ungetrübter Heiterkeit. Geradezu schwelgerisch kostet er in einem ungetrübtem *D*-Dur das Naturerlebnis aus. Sein Drang, den Vogelgesang mit seinen charakteristischen Intervall- und Temposchwankungen und Repetitionen realistisch nachzuahmen, ist derart mächtig, daß die ausgedehnten Rahmenteile der *Da-capo*-Arie einschließlich des Vorspiels aus Flötensolo mit Baßbegleitung völlig beherrscht sind von den rhythmisch variierenden Quart- und Terzketten, den punktierten Sekundfolgen der einen oder auch beider Flöten und der sie verdoppelnd unterstützenden Streicher. Die echoartigen Repliken und koloraturenartigen Verdopplungen des Lauschenden vermitteln den Eindruck, daß Naturlaut und Menschenlaut eins geworden sind. Auch im langsameren und leiseren *d*-Moll-Mittelteil, wo die Nachtigall schweigt und die Sinnestätigkeit des Penseroso für kurze Zeit vom Hören zum Schauen wechselt, vermag der Sänger nur ansatzweise eine eigene Melodie zu entfalten. Alsbald fällt er wieder ins Imitieren zurück, indem er die visuell erfaßbare, stumme Bewegung

¹³ *Hallische Händel-Ausgabe*, Serie I, Bd. 16, hrsg. v. J. S. Hall und M. V. Hall, Leipzig 1965, S. 40–49.

¹⁴ Chrysander, *G. F. Händel* [s. Anm. 5], S. 122.

des aufsteigenden Mondes in einem langen, pausendurchsetzten Stufengang bis hoch zur Tredecim musikalisch nachzeichnet. Unter den vielen musikalischen Naturschilderungen der Barockzeit gibt es kaum eine andere, in der die belebte Natur nicht bloß als Objekt dargestellt, sondern als elementares Geschehen rein durch Töne erfahrbar gemacht und die Einswerdung des Menschen mit dem All in berückendem Wohllaut und vollkommener Harmonie evoziert wird. Händels Vorgriff auf Empfindsamkeit und Romantik ist in dieser Arie trotz seiner dem Text („most musical, most melancholy“) nicht voll entsprechenden Unterdrückung des melancholischen Untertons deutlich vernehmbar.¹⁵

Es ist nun aber nicht der heitere Natur- und Sphärenklang, sondern der ernste Kirchenchor, der unserer Komposition vom Übergang zu ihrem zweiten Teil an und vor allem im Schlußteil einen unverkennbar geistlichen Charakter verleiht. Er repräsentiert gewissermaßen die Schattenseite jenes Vorgriffs auf eine andere, stärker sensibilisierte, poetischere Zeit. Höhepunkte der sakralen Atmosphäre sind die beiden Chöre am Schluß des zweiten und des dritten Teils. In beiden Fällen handelt es sich textlich um Gebetschöre¹⁶, aber solche ohne Gottesbezug und dramatische Implikation, die weil der eine die Melancholie und der andere die Moderation (Mäßigung) anruft und so diese Haltungen als letzte Steigerung der Kontemplationen in die Sphäre des Sakralen oder Mystischen gerückt werden. Beide Chöre basieren auf zwei metrisch und reimmäßig gleichen und sprachlich verwandten Versen:

Schlußchor Teil II, Nr. 33 (Text von Milton):

„These pleasures, Melancholy, give, / And I with thee will choose to live.“ (Gib, Melancholie, diese Freuden, / Und ich werde mich entschließen, mit Dir zu leben);

Schlußchor Teil III, Nr. 40 (Text von Jennens):

„Thy pleasures, Moderation, give, / In them alone we truly live.“ (Gib, Mäßigung, deine Freuden, / Mit ihnen allein leben wir wahrhaftig).

Der Unterschied der Aussage ist offensichtlich: Im ersteren Fall wird die Möglichkeit einer bestimmten Daseinsweise, die freie Wahl für die melancholische Existenz erwogen; im zweiten Fall wird die Gewißheit der einzig richtigen Lebensart, der moderaten, als unumstößliche Wahrheit konstatiert.

Mit den Freuden des melancholischen Penseroso meinte Milton die Stille klösterlicher Abgeschiedenheit, das Sichversenken, die Innenschau, die Einkehr, das erfüllte Leben in vornehmer Rückgezogenheit, die Erfahrung der Transzendenz durch sakrale Musik, wie sie bereits im vorangegangenen Chor Nr. 31 beschworen wird: „There let the pealing blow / To the fullvoic'd choir below / In service high and anthem clear“ (Dort, zu der Orgel Schall, empor / Tön ein Lied in vollem Chor / Im heil'gen Dienst ein frommer

¹⁵ Vgl. Theodor Wolpers, „Händel und die englische Kultur seiner Zeit“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, hrsg. v. H. J. Marx, Göttingen 1996, Bd. 6, S. 22–25.

¹⁶ Heinz Meier unterscheidet in seinem Buch *Typus und Funktion der Chorsätze in Georg Friedrich Händels Oratorien*, 2. Aufl. Wiesbaden 1975, Klagechöre, Gebetschöre, Anbetungschöre, Amen- und Hallelujachöre, Sentenzchöre und Aufbruchgesänge.

Sang), – also insgesamt der genaue Gegensatz zur diesseitigen, fröhlichen, extrovertierten, tanz- und theaterfreudigen Daseinsweise des Allegro.

Die Freuden des Moderato sind aber bei Jennens und Händel ganz andere: es sind die Ideale von Ordnung, Maß, Zufriedenheit, Genügsamkeit. Moderato entscheidet sich also in allen existentiellen Belangen für das „golden mean“. Das goldene Mittelmaß war aber alles andere als die Wertvorstellung des immer noch aristokratischen Miltonschen Jahrhunderts, das einst die Harmonie der universalen Ordnung im Metaphysischen suchte und der schöpferischen Intuition und Phantasie ungezügelter Lauf lassen wollte. Mäßigung im Denken, Fühlen und Handeln („moderation“, „sweet tem[p]rance“, „contentment“, „frugality“ und „chaste love by reason led secure“ sind die weiteren im Text genannten Konnotationen) war ein in England im 18. Jahrhundert sich gerade erst einbürgerndes Ideal des Vernunftzeitalters, das auf Sittlichkeit und moralische Einsicht bauen, Bescheidenheit, Ausgewogenheit, d. h. aber auch Akzeptanz des Gegebenen zu obersten gesellschaftlichen und individuellen Maximen erklären und selbst das Ästhetische nur als Anwendungsbereich der Vernunft, als Kunsthandwerk und nicht als Reich der schöpferischen Begabung oder Eingebung anerkennen wollte. Die Nähe zur Denkweise bürgerlicher Kreise des protestantischen und speziell des pietistisch reformierten Deutschland ist unverkennbar: Händel, der Mitteldeutsche, muß sie gespürt haben.

Den Schluß von Teil II bildet eine Chorfüge, die von einem Orgelvorspiel (ad lib.) und einem kurzen, elftaktigen Sopransolo eingeleitet wird;¹⁷ im Vorspiel und im Vokalsolo erklingt das Soggetto der anschließenden Doppelfuge. Es handelt sich um zwei eng miteinander verwandte, stark expressive Themen im dorischen Kirchenton von monumentaler Schlichtheit und straffer Zielstrebigkeit. Beide Themen sind zweigliedrig gebaut und setzen sich zusammen aus einer aufsteigenden Bewegung bis zur Oktav, die mittels emphatischem Quartsprung erreicht wird, und einem stufenweisen Abgang, der beim Hauptthema zur Quart und beim Nebenthema zum gemeinsamen Grundton zurückführt. Dem Hauptthema sind die beiden Verse („ich werde mich entschließen, mit Dir zu leben“) zugeordnet, dem Gegenthema jedoch nur der zweite Vers. Das Thema ist nicht originär, sondern eine Tonfolge, die Händel dem ersten seiner Chandos Anthems entnommen hat: dem Anthem *As pants the Hart for cooling streams* („Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott zu dir“, 42. Psalm; HWV 251a). Dieses Stück ist vermutlich Händels erste anglikanische Kirchenmusik, die er unmittelbar nach seiner zweiten Ankunft in England im Herbst 1712 für einen Routine-Gottesdienst der Chapel Royal im St. James's Palace komponierte – nach Graydon Beeks „die am wenigsten italienische aller geistlichen Kompositionen Händels“¹⁸, die sowohl englische als auch deutsche Traditionen widerspiegelt und deren imitiertes Thema, so Beeks, Händel vermutlich von seinem Kompositionsunterricht bei Zachow her vertraut war. Es war ein typisches Wandertema,¹⁹ das mit rhythmischen Varianten seit Heinrich Isaac bei vielen Kirchenkomponisten wie Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi, Antonio Caldara und John Blow nachzuweisen ist, instrumentaliter auch in

¹⁷ *Hallische Händel-Ausgabe* [s. Anm. 13], I/16, S. 144–152.

¹⁸ Graydon Beeks, „Handel's sacred music“, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. v. D. Burrows, Cambridge 1997, S. 168.

¹⁹ Hanns-Bertold Dietz, *Die Chorfüge bei Händel*, Tutzing 1961, S. 22 f.

Henry Purcells Triosonaten von 1683 (Sonata I). Es ist durchaus denkbar, daß die im Chor mit Sopransolo Nr. 31 gesungene Verszeile Miltons „In service high and anthem clear“ Händels Erinnerung an die eigenen kirchen-musikalischen Anfänge in England wachgerufen hat; es ist jedoch auch vorstellbar, daß Händel das Wort Melancholie assoziativ mit jenem berühmten Klagepsalm in Verbindung brachte, in dem ein seelisch Leidender in seiner Trübnis und Verlassenheit Gott um Hilfe und um ein Zeichen seiner Gegenwärtigkeit anruft.

Beim Schlußchor von Teil III,²⁰ also am Ende des Werks, wo die Bitte an den Moderato gerichtet wird, seine milden Gaben zu verteilen, ist die Herkunft von Thema und Technik aus der Heimatregion Händels eindeutig. Das Thema, das zunächst im homophonen vierstimmigen Satz exponiert und sodann kontrapunktisch durchgeführt wird, um schließlich in der für Händel typischen Weise wieder in Homophonie bekräftigt zu werden,²¹ ist die variierte Melodie der Anfangszeile des Luther-Lieds *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* aus dem Jahre 1543. Man darf davon ausgehen, daß auch dieser Choral zu den Stücken gehörte, die Händel bereits in seiner Jugend kennengelernt und in Erinnerung behalten hat.²² Die Textaussage des zitierten Chorals, die den Jennenschen Text kommentiert, ist das Ersuchen um Beistand beim Verfolgen der Wahrheit bis zum Tode. Sie kann als Händels persönliche Interpretation des Stücks und als Unterstreichung seiner Moral verstanden werden: das unbedingte Gottesvertrauen und das Streben nach Mäßigung als oberste Gebote eines vernunftbestimmten christlichen Lebens, mit all ihren Seitenaspekten wie Selbstbescheidung, Genügsamkeit, Ordnungsliebe und kräftebündelnder Entsagung. Die Konstatierung der protestantischen Ethik findet ihren krönenden Abschluß in der groß angelegten, instrumental begleitenden Choralbearbeitung im Verkündungsstil eines mitteldeutschen geistlichen Oratoriums.

Abschließend sei der dargelegte Vorgang noch einmal zusammengefaßt: Händel, der in Mitteldeutschland seine ersten, in Italien seine entscheidenden künstlerischen Erfahrungen und in England sein unstetes Glück gemacht hat, sucht jenseits der Lebensmitte einen neuen Weg, sein kritisches englisches Publikum mit vertonter hoher Literatur zu gewinnen. Er und sein Librettist bemächtigen sich der Dichtung Miltons ohne Scheu vor ihrer poetischen Gestalt, doch unter Wahrung bzw. Nachahmung des erhabenen Sprachstils. Sie bringen die lyrischen Texte in eine dialogische, oratorienhafte Struktur und heben die antithetische Anlage durch Anfügung einer Neudichtung auf; dieser Zusatz relativiert die Kernaussage des Originals; er hebt sie geradezu auf. Die Antithese des Heiteren und des Nachdenklichen, die der Dichter mit einer unzweideutigen Entscheidung für den letzteren und mit einer Eloge auf dessen inspirative melancholische

²⁰ *Hallsche Händel-Ausgabe* [s. Anm. 13], I/16, S. 179–184.

²¹ Zu Händels „gemischter“ Fugentechnik vgl. Georg-Friedrich Wieber, *Die Chorfüge in Händels Werken*, Diss. Frankfurt a. M. 1958, bes. S. 144 ff.

²² Zu Händels Verhältnis zum Kirchenlied und zum vorliegenden Choralzitat vgl. Arnold Schering, „Händel und der protestantische Choral“, in: *Händel-Jahrbuch* 1 (1928), S. 27–40, bes. S. 32 f.

Gestimmtheit beschlossen hat, wird gewissermaßen zur Versöhnung gebracht: in einer allegorischen Figur, die das Mittelmaß, positiv ausgedrückt: die goldene Mitte, zum Lebensprinzip erhebt. Die Mitte zwischen den entgegengesetzten Affekten steht für die Mäßigung in allen Bereichen des Empfindens und des persönlichen oder sozialen Handelns. Die im Grunde religiöse Lehre dieses Stückes, mit der Händel sich aufgrund seiner ganzheitlichen harmonischen Menschenauffassung identifiziert – das belegen die Rückgriffe auf die frühe kirchenmusikalische Erfahrung –, zielt auf die Anweisung zu einem erfüllten Leben auf dem Pfad der Mitte und auf die unbedingte Akzeptanz der Gegebenheiten. Das affirmative Ergebnismotto des Oratoriums *Jephtha* „Whatever is, is right“ ist in diesem philosophisch-religiösen Bekenntniswerk vorweggenommen.²³

Die verkündete Moral war im protestantischen Deutschland seit Luther eine Selbstverständlichkeit. (Nebenbei sei erwähnt, daß Carl Philipp Emanuel Bach 1751 in einer Triosonate den Triumph des Sanguineus und des Melancholicus gleichfalls zur versöhnenden Lösung bringen wird.²⁴) Sie war auch anglikanisch oder streng puritanisch gesinnten und dennoch toleranten Engländern vertraut, wurde jedoch noch längst nicht zu den Grundsätzen des Common sense gerechnet. Disziplinierende, mäßigende, quietistische Tugenden paßten schwerlich in ein öffentliches Bewußtsein, das dem freien, risikobereiten Unternehmertum huldigte und immer noch im Glauben an das auserwählte Volk die imperiale Eroberung der Welt zum Staatsziel erhob. Händel mußte dies aus Reaktionen auf die ersten, offenbar recht erfolgreichen Aufführungen (Erstaufführung am 27. Febr. 1740) erkannt haben. Jennens bittere Feststellung trifft wohl den Punkt, der Moderato-Teil sei bei der Aufführung im Theater auf schneidende Kritik gestoßen („met with smart censures“) und in der Tat als „moderato“ – „mäßig“ oder „gemäßigt“ – empfunden worden; Witzbolde im Kaffeehaus hätten ihn sogar mit dem Wort moderatissimo bedacht.²⁵

Es spricht für Händels sprichwörtlichen Pragmatismus, daß er bei späteren Londoner Aufführungen ab 1741, dem Jahr nach der ersten an sich recht erfolgreichen, den Moderato-Teil ausließ, der ihm bei der Konzeption des Werkes offenbar am Herzen gelegen hatte. An seine Stelle setzte Händel in der (unter verkürztem Titel *L'Allegro ed il Penseroso* angezeigten) Aufführung am 8. April 1741 die *Ode on St. Cecilia's Day* auf den Text von Dryden, während er in Dublin am 19. Dez. 1741 und am 13. Jan. 1742 zunächst alle drei Teile, dann gleichfalls (17. März 1742) die verkürzte Fassung zu Gehör brachte.²⁶ In einem Brief aus Dublin an Jennens hielt Händel es für angebracht, die Akzeptanz des Moderato-Teils durch die hochrangige geistliche und gebildete Hörerschaft herauszustellen: „I assure you that the Words of the Moderato are vastly admired“.²⁷ Bei den nachfolgenden Aufführungen zu Lebzeiten Händels in London, Gloucester, Salisbury, Oxford und Bristol wurde zumeist die zweiteilige Version durch eine andere Komposition ergänzt. Das läßt nur den Schluß zu, daß Händel mit den ersten

²³ Wolfgang Ruf, „Whatever is, is right“. *Die Weltsicht in Händels Oratorium Jephtha*, Symposien-Bericht Karlsruhe bis 1997, hrsg. v. H. J. Marx, Laaber 1998, S. 323–332.

²⁴ Hans Mersmann, „Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1917, S. 137–170.

²⁵ Vgl. das Zitat in Anmerkung 10.

²⁶ *Händel-Handbuch*, Bd. 4, Leipzig 1985, S. 332 f. und S. 340 f.

²⁷ Ebd., S. 341.

beiden Teilen den Geschmack getroffen, aber mit seiner Deutung und Erweiterung des Stückes den Erwartungshorizont überspannt hat. Für die Tatsache, daß Händel bevorzugt die Cäcilienode anfügte, gibt es zwei Erklärungen: zum einen entsprach der Lobpreis auf die Macht der Harmonie dem Weltbild, in das Händel und Jennens die Miltonschen Gedichte einpassen wollten; zum anderen nahm der durchweg positive, bisweilen gefällige, vorklassisch empfindsame Tonfall der Ode nicht wenig von jenem religiösen Pathos zurück, das *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* zunehmend durchdrungen hatte. (Die Sopranarie mit Cellosolo der Ode *What passion cannot Music raise* ist das Pendant zu der Arie „Sweet bird“ des *Penseroso*.) Fragen wir abschließend nach dem weltlichen oder geistlichen Charakter und nach dem Gattungstypus des Stücks. Der bei Gattungsbezeichnungen recht sorgfältige Komponist hat hier auf eine Angabe verzichtet. Der Textinhalt ist weltlich-moralisierend, nicht geistlich, doch durch die Musik erhält das Werk einen geistlichen Tonfall, der zum Teil überzeugender, kirchlicher, wirkt als der Ton der geistlichen Oratorien, etwa *Sauls* oder des *Messias*. Es handelt sich bei diesem Stück weder um eine Oper, noch um ein Oratorium oder eine Ode. Man kann wohl am ehesten von einer Cantata morale sprechen, wie Händel sie in Italien kennengelernt hatte. Unter den Kompositionen Händels steht dieses Stück dem Frühwerk *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* von 1707 am nächsten, das Händel zwar als Oratorium bezeichnet hat, das aber nach Carolyn Gianturco richtiger in die italienische und besonders in Rom gepflegte Gattung der Cantata morale einzuordnen ist.²⁸ Mit *Il Trionfo*, das Händel im Krisenjahr 1737 in stark bearbeiteter, pasticcioartiger Fassung unter dem geänderten Titel *Il Trionfo del Tempo e della Verità* wieder zur Aufführung brachte, teilt *L'Allegro* das Prinzip der allegorischen Antithese und die didaktische Intention eines Verzichts auf die eitlen Freuden der Sinnlichkeit und der Hinführung des Menschen zur Praktizierung des Guten, Vernünftigen und Wahrhaftigen. Daß das Thema Melancholie Händel noch weiterhin beschäftigt hat, zeigt das Oratorium-Pasticcio *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71) von 1757. Die dort enthaltene Arie (Nr. 18a) „Melancholy is a folly“ ist eine Parodie der Arie der Bellezza *Ricco pino* aus dem Teil II des Werks von 1707; in ihr geht es um die Güter, die über Bord geworfen werden, um sicher in den Hafen zu gelangen.²⁹

Die Überlegung ist letztlich müßig, welcher Gattung *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* zuzuordnen ist und ob diese außergewöhnliche Komposition nun mehr ein italienisches, römisches, englisches, deutsches, ein mitteldeutsches oder ein europäisches Kunstwerk ist. Es hat von allem etwas und ist daher so universell, wie nur ein Werk von Händel sein kann.

²⁸ Carolyn Gianturco, „Cantate spirituali e morali“, with a description on the papal sacred cantata tradition for Christmas 1676–1740“, in: *Music and Letters* 73 (1992), S. 10 f.

²⁹ Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 253.