Händels Ausbildung in Deutschland

Rainer Kleinertz
Universität des Saarlandes
rainer.kleinertz@mx.uni-saarland.de

Zusammenfassung

Die ursprüngliche Absicht dieser Arbeit war die Beantwortung der Frage nach der musikalischen Ausbildung Händels vor seiner Italienreise. Nach Aufnahme der Studie stellte sich dem Autor jedoch das Problem, dass die aus diesem bisher wenig bekannten Zeitraum erhalten gebliebenen Werke, mit Ausnahme der Oper *Almira,* nur schwer zuzuordnen sind. Aus diesem Grund entwirft Prof. Kleinerzt in der vorliegenden Arbeit einen kritischen, dokumentierten Überblick über die Werke, die Händel in seinen frühen Jahren zugeordnet werden, und diskutiert ausführlich die Probleme ihrer Zuordnung.

Schlüsselwörter: Händel; Zachow; Mattheson; Choralkantate; Osterdialog; Johannespassion.

Resum. *La formació de Händel a Alemanya*

El propòsit inicial d'aquest treball és plantejar quina va poder ser la formació musical que rebé Händel a Alemanya abans de viatjar a Itàlia. Però el problema que observa l'autor a l'hora de tractar aquest tema és que les obres que es conserven d'aquest període, encara poc conegut, són d'atribució difícil, llevat de l'òpera *Almira*. Per tant, en aquest treball, el professor Kleinertz realitza una panoràmica, crítica i documentada, sobre les obres assignades a Händel durant aquest període inicial, plantejant àmpliament els problemes que hi ha per saber a qui s'han d'atribuir.

Paraules clau: Händel; Zachow; Mattheson; *Choralkantate*; *Osterdialog*; *Johannespassion*.

Resumen. *La formación de Händel en Alemania*

El propósito inicial de este trabajo es plantear cuál fue la formación musical que recibió Händel en Alemania antes de su viaje a Italia. Pero el problema que observa el autor para tratar este tema es que las obras que se conservan de este periodo, todavía poco conocido, son de difícil atribución, salvo la ópera *Almira*. Por tanto, en este trabajo, el profesor Kleinertz realiza una panorámica, crítica y documentada, sobre las obras asignadas a Händel durante este periodo inicial, planteando ampliamente los problemas para su atribución.

Palabras clave: Händel; Zachow; Mattheson; *Choralkantate*; *Osterdialog*; *Johannespassion*.

Résumé. *La formation de Händel en Allemagne*

L'objectif principal de ce travail est d'explorer la formation musicale reçue par Händel en Allemagne avant son voyage en Italie, mais le problème que rencontre l'auteur dans le traitement de ce thème réside dans le fait que les œuvres conservées de cette époque encore peu connue sont d'attribution difficile, excepté l'opéra *Almira*. Pour cette raison, dans ce travail le Professeur Kleinertz propose une vision panoramique, critique et documentée des œuvres attribuées à Händel pendant cette période initiale, en évoquant largement les problèmes concernant leur attribution.

Mots-clé: Händel; Zachow; Mattheson; *Choralkantate*; *Osterdialog*; *Johannespassion*.

Abstract. *Händel's training in Germany*

The initial purpose of this paper is to contemplate the nature of the musical training that Händel received prior to his trip to Italy. However, the author's problem in dealing with this issue is that, other than the opera *Almira*, the works preserved from this period are still little-known and difficult to attribute. Therefore, in this paper Professor Kleinertz produces a documented critical overview of the works attributed to Händel during this initial period, widely focussing on the problems of their attribution.

Keywords: Händel; Zachow; Mattheson; *Choralkantate*; *Osterdialog*; *Johannespassion*.

Durchaus zu Recht ist es seit Jahrzehnten comunis opinio in der Händelforschung, dass Händel in Italien entscheidende Einflüsse erfuhr, dort zu einem Komponisten von europäischem Rang heranwuchs und anschließend in England einen eigenen Stil der Opera seria pflegte und mit seinen Oratorien eine neue Gattung schuf, die ihn zu einem genuin englischen Komponisten machte. Der Titel dieses Beitrags soll dem nun nicht etwa die ‚deutschen Wurzeln' oder gar irgendein ‚deutsches Wesen' Händels gegenüberstellen, sondern lediglich den Blick lenken auf eine Zeit in Händels Leben, die bis heute relativ unbekannt geblieben ist.

Pointiert ausgedrückt kennen wir von ihm aus den Jahren vor der Italienreise, die Ursula Kirkendale bereits 1705 beginnen lässt[1], mit völliger Sicherheit nur die eine Oper *Almira*, mit großer Wahrscheinlichkeit dürfte auch die erste Fassung des *Laudate pueri* noch in Deutschland entstanden sein. Ob auch das vor einigen Jahren von Hans-Joachim Marx entdeckte *Gloria* noch in Deutschland komponiert wurde, ist zwar auch im Falle der tatsächlichen Autorschaft Händels wohl eher unwahrscheinlich[2]. Dennoch möchte ich zunächst diesem Werk aus Gründen der Methodik einige Betrachtungen widmen:

1. Ursula Kirkendale (2004), «Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio Segreto Vaticano, Dezember 1706 bis Dezember 1708», *Händel-Jahrbuch*, 50, S. 309–374.
2. «Hans Joachim Marx, A Newly Discovered *Gloria* by Handel», *Early Music*, 29, 2001, S. 343–352.

Die Zuschreibung an Händel war möglich, da sich dieses Werk in einem Handschriftensammelband der Royal Academy of Music in London befand (Ms. 139), die wohl 1739 geschrieben wurde. In diesem Band sind eine Reihe von Arien aus Opern Händels mit der Verfasserangabe „del Sig.r Handel" versehen, viele andere mit der Angabe der Sängerin oder des Sängers, die die betreffende Arie in London gesungen hatten. Auch diese Arien lassen sich ausnahmslos eindeutig Opern Händels zuordnen. Das einzige Werk der Sammlung, das nicht aus einer Oper stammt und auch weder einen Verfasser noch einen Sängernamen erhielt, ist ein *Gloria in Excelsis Deo*. Soweit der eigentliche und zweifellos stichhaltige Grund für die Zuschreibung dieses *Glorias* an Händel durch Marx. (Die Erwähnung Händels in den zugehörigen Instrumentalstimmen scheint hingegen keinen eigenen Quellenwert zu besitzen, sondern nur auf das Vorhandensein der Partitur in dem „Händelmanuskript" zu verweisen.) Zur Stützung dieser Zuschreibung benutzt Marx ein in der Händelforschung häufig gebrauchtes Argument: Er entdeckte eine Reihe von „Borrowings" aus anderen Kirchenmusikwerken Händels seiner italienischen Zeit. In einer nicht immer nachvollziehbaren Argumentation kommt Marx dann zu dem Schluss, dass dieses *Gloria* 1707 für eine Messe zu Ehren des heiligen Antonius von Padua in der Kirche San Sebastiano in Vignanello aufgeführt worden sei.

Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Anthony Hicks eine außerordentlich aggressive Replik auf Marx' Zuschreibung, in der er das Werk Händel wieder absprach[3]. Interessant ist dabei die Argumentation von Hicks: Er übergeht das starke Argument, das *Gloria* in einem ausschließlich Händel gewidmeten Sammelband überliefert ist, und versucht statt dessen Marx in seiner Glaubwürdigkeit zu erschüttern, indem er einige Fehler sowohl in der Argumentation als auch in der entsprechenden Tabelle aufdeckt. Keiner dieser, zum Teil leicht nachvollziehbaren Fehler, ist jedoch für die Argumentation relevant. Ihre Aufzählung dient nur dazu, den Verfasser — also Marx — auch in anderen Aussagen unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Im Übrigen wird das eigentliche Argument für die Zuschreibung an Händel von Hicks bezeichnenderweise schlicht übergangen. Anschließend reibt sich Hicks heftig — zum Teil mit durchaus nachvollziehbaren Gründen — an der Datierung der Erstaufführung und an den Überlegungen von Marx, wie das Manuskript nach England hätte kommen können.

Beide Punkte sind jedoch für die Zuschreibung an Händel sekundär. Was die von Marx aufgezeigten *Borrowings* betrifft, so gibt Hicks zunächst zu, dass diese es gewesen sein, die ihn zunächst dazu verführt hätten, das Werk Händel zuzuschreiben: "I went on to say, however, that 'the substantial nature of the borrowings and the difficulty of assigning the work to any other composer make it very likely that it is indeed by Händel himself'. Alas, I can now make little excuse for the latter comment except to say that it conformed to the pre-

3. «Clifford Bartlett, Anthony Hicks, Hans Joachim Marx, Michael Talbot, The 'Handel' Gloria reconsidered», *Early Music*, 30, 2002, S. 253–262: 254–260.

vailing opinion of the time"[4]. Hicks greift dann Marx in rüder Form wegen des Begriffes Parodie bzw. Parody an, wobei er darauf hinweist, dass "'parody' has comic or satirical implications in standard English usage"[5]. Dass dies im Deutschen genauso ist und der Terminus in der Bachforschung dennoch fest etabliert ist, ist Hicks entweder nicht bekannt oder wird von ihm ausgeblendet.

Schwerer wiegt, dass Hicks schließlich das so verbreitete und so oft herangezogene ‚Borrowing-Argument' als für die Zuschreibung evident insgesamt verwirft:

> The borrowings themselves are the second piece of evidence, but are worthless as an indication of authenticity. Handel's habit of using other composers' musical material was fully established by the time he reached Italy, and is particularly demonstrated by the many borrowings from the Hamburg operas of Reinhard Keiser found in the works of Handel's Italian period. That he should also have made comparatively modest use of someone else's Gloria around the same time is entirely plausible, and is consistent with the interest in Latin church music he showed in later years[6].

Hicks bezweifelt also nicht die Existenz der *Borrowings*, hält es aber für möglich, dass diese nun nicht etwa *Borrowings* von eigenen, sondern von fremden Werken sind. Bei solcher Beliebigkeit wird das Argument — was Hicks ja auch ausdrücklich fordert — unbrauchbar. Wenn sich mit dem tatsächlichen oder vermeintlichen Nachweis von *Borrowings* sowohl die Zuschreibung an Händel wie auch die Negation dieser Zuschreibung belegen lässt, scheint das Argument selbst unbrauchbar zu sein. Entsprechend flexibel, je nach Bedarf, wird das Argument bekanntlich auch von John Roberts eingesetzt[7].

Schließlich zum Stil: Während Marx den Stil des *Gloria* als typisch für den jungen Händel ansieht, kommt Hicks zu einer ganz anderen Einschätzung:

> The style suggests to me a date of composition quite close to the year in which Händel showed his awareness of the piece — between 1700 and 1705, perhaps. Occasional hints of seventeenth-century style indicate a composer some 10 or 15 years older than Händel[8].

Entscheidend ist, dass zwei zeitgenössische Händel-Forscher bei der Bewertung sowohl der *Borrowings* als auch des Stils zu völlig konträren Schlussfolgerungen gelangen. Dies mahnt zur Vorsicht mit diesen Argumenten im Falle anderer unsicherer Werke Händels.

Es ist offensichtlich, dass das einzige stichhaltige Argument die dokumentarische Evidenz ist: Nur weil in dem betreffenden Band ausschließlich Werke

4. Ebda., S. 255.
5. Ebda., S. 257.
6. Ebda., S. 259.
7. Vgl. John H. Roberts (2005), «Handel's St. John Passion», *Händel*-Jahrbuch, 51, S. 153–177.
8. Bartlett u. a., *The 'Handel' Gloria reconsidered* (wie Anm. 3), S. 260.

von Händel vereint sind, sind wir geneigt, eine dort aufgenommene Gloria-Komposition ebenfalls Händel zuzuschreiben. Gestützt wird dies von der Werkgestalt (dem ‚Stil', wenn man so will), der einer solchen Zuschreibung jedenfalls nicht a priori widerspricht.

Erst hieran anschließend kann die Frage angeschnitten werden, wie sich die Komposition wohl in die Chronologie der Werke Händels einordnen mag. Dass dabei immer wieder auch Fragezeichen bleiben, spricht keineswegs gegen die Zuschreibung an Händel. Es gibt — und darauf muss mit Nachdruck hingewiesen werden — schlichtweg keine Echtheitsdiskussion, bei der keine Fragezeichen blieben. Andernfalls gäbe es ja keine Diskussion, sondern wäre die Frage von vornherein durch entsprechende Dokumente geklärt[9]. Demzufolge verstößt Anthony Hicks in seiner Erwiderung gegen Hans-Joachim Marx nicht nur gegen den guten Ton, sondern vor allem gegen Grundprinzipien einer wissenschaftlichen Echtheitsdiskussion.

Michael Talbot trifft denn auch den Nagel auf den Kopf, wenn er abschließend bemerkt:

> What we have here, I submit, is an imaginative and technically ambitious work written in Italy early in the 18th century by a composer possessing experience gained outside Italy. This composer likes to borrow from others [?] and reveals a clear stylistic affinity to Handel, who is named as composer in the only surviving source. Such a combination of factors does not establish Handel's authorship with absolute certainty, but it at least suffices to make him the frontrunner by a good margin[10].

Dies sei vorausgeschickt, da die Frage nach Händels Ausbildung vor seiner Italienreise zugleich auch eine Frage nach der Echtheit der wenigen überlieferten Werke ist.

Der wichtigste Einfluss ging zweifellos von Händels Lehrer in Halle Friedrich Wilhelm Zachow aus. Werner Breig hat vor einigen Jahren zu Recht darauf hingewiesen, dass Zachow zweifellos auch ein Kenner italienischer Musik war:

> Doch schon während der Lehrzeit in der Heimatstadt Halle bei dem lutherischen Organisten Zachow wurde Händel darauf verwiesen, dass Musik in dem Sinne international ist, dass sie verschiedene Idiome hat, die man als Komponist beherrschen muss. Diese frühe Erfahrung scheint für Hände so wichtig gewesen zu sein, dass er noch in seiner englischen Zeit davon sprach. Denn nur ein Bericht von Händel selbst kann die Grundlage dafür gewesen sein, dass John Mainwaring in seiner Händel-Biographie von 1760 von Zachows ‚ansehnliche[r] Sammlung italienischer und deutscher Musikalien' be-

9. Man stelle sich einmal die Diskussion vor, die Beethovens Schlachten-Symphonie entfachen würde, wenn dieses im Schaffen Beethovens völlig singuläre Werk anonym überliefert wäre. Ein zentrales und unbestreitbares Argument gegen Beethovens Autorschaft wäre dann mit Sicherheit, dass Beethoven nie etwas Vergleichbares — sieht man einmal von der doch wieder ganz anderen Pastoral-Symphonie ab — geschaffen habe.
10. BARTLETT u. a., *The 'Handel' Gloria reconsidered* (wie Anm. 3), S. 262.

> richtete, anhand deren der Lehrer ‚dem Händel die mannigfaltige Schreib- und Setzarten verschiedener Völker' erklären konnte[11].

Dennoch kann wohl kein Zweifel daran bestehen, dass Händels Ausbildung bei Zachow ganz wesentlich im Orgelspiel und in der Komposition von protestantischer Kirchenmusik bestand. Wenn also Georg Philipp Telemann bezogen auf 1701 von dem „damals schon wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel" sprach, so legt der Kontext nahe, dass Händels ‚Wichtigkeit' sowohl auf seinem Orgelspiel als auch bereits auf der Komposition von Vokalwerken („melodischen Sätzen") beruht haben dürfte:

> [Ich] hinterließ auch meine gantze musikalische Haushaltung, und begab mich 1701. nach Leipzig, da ich unterwegens in Halle, durch die Bekanntschafft mit dem damahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel[12], beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte. [...] Die Orgel in der neuen Kirche wurde fertig, und ich darüber, als Organist, wie auch zum Musicdirector bestallet. [...] Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bey öfftern Besuchen auf beiden Seiten, wie auch schrifftlich, eine stete Beschäfftigung[13].

Dass Händel bereits in seiner Jugendzeit in Halle Vokalmusik komponiert hatte — und dies vermutlich unter Anleitung oder zumindest nach dem Vorbild Zachows — ist auch einem Hinweis Matthesons in dem von ihm verfassten Artikel „Händel" seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740) zu entnehmen, dass als Händel 1703 von Halle nach Hamburg kam, sein Kompositionsstil ausgesprochen altmodisch war:

> Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, ob wohl eine vollkommene Harmonie hatten; wurde aber bald, durch die hohe Schule der Oper, gantz anders zugestutzet[14].

Auf diesen Sachverhalt hatte Mattheson in ähnlicher Weise bereits 1723 im ersten Band seiner *Critica Musica* hingewiesen:

> Wie ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam / wuste er fast nichts / als lauter regel-mäßige Fugen / zu machen / und waren ihm die Imitationes so neu / als eine fremde Sprache / wurden ihm auch eben so saur. Mir ist es am besten bewust / wie er seine allererste Opera / Scenen-weiß zu mir brachte / und alle Abend meine Gedanken darüber

11. Werner Breig (2005), «Händel und die deutsche Tradition», *Händel-Jahrbuch*, 51, S. 255–277: 256 f.
12. Telemann merkt hierzu in einer Fußnote an: „Dieser war damahls kaum 16. Jahr alt".
13. Aus dem autobiographischen Artikel Telemanns für Matthesons «Grundlage einer Ehren-Pforte», in: Johann Mattheson (1910), *Grundlage einer Ehren-Pforte*, hrsg. von Max Schneider, Berlin, S. 358 f.
14. Ebda., S. 93.

> vernehmen wollte / welche Mühe es ihm gekostet / den Pedanten zu verbergen[15].

Im selben Abschnitt seiner *Canonischen Anatomie* — einer Polemik mit dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer über die Bedeutung strenger Kanons[16] — zitiert Mattheson nur vier Seiten später Bokemeyers Meinung über Händels Kirchenmusik:

> Die heute zu Tage florirende Maitres, so mehrentheils in der Geschwindigkeit / und fremd-lautenden Sätzen / wie auch ungebundenen Einfällen / ihre grösseste Gloire suchen / nehmen sich zwar die höchste Freyheit / so daß die echte Kunst bey ihnen fast zu exuliren scheinet; allein die verständigsten unter ihnen / wissen sie schon zu rechter Zeit / obgleich etwas verdeckt / an den Mann zu bringen / wie unter andern / mit Herrn Händels Kirchen-Stücken / davon ich einige zu perlustriren das Glück gehabt / zu beweisen stehet[17].

Da es unwahrscheinlich ist, dass Bokemeyer Händels in Italien komponierte lateinische Kirchenmusik[18] oder seine englischen Werke kannte, stellt sich die Frage, welche von Händels „Kirchen-Stücken" Bokemeyer wohl in Händen gehalten hatte. Wie die Bezeichnung „Kirchen-Stücke" nahelegt, handelte es sich wohl eher um Musik für den deutschen protestantischen Gottesdienst wie beispielsweise die verlorenen hallischen Kirchenkantaten, möglicherweise auch bislang völlig unbekannte Kirchenkompositionen aus Händels Zeit in Halle oder Hamburg[19].

15. Johann MATTHESON (1722–1725), *Critica Musica*, Hamburg (Reprint: Amsterdam 1964), Bd. 1, S. 243. In einer Fußnote fügt Mattheson hinzu: „Hierüber darff sich niemand wundern. Ich lernte von ihm; so wie er von mir. *Docendo enim dicimus*". Ähnlich äußert sich Mattheson noch in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*: „Die meiste Zeit ging er damahls bey meinem seeligen Vater zu freiem Tische, und eröffnete mir dafür einige besondere Contrapunct-Griffe. Da ich ihm hergegen im dramatischen Styl keine geringe Dienste that, und eine Hand die andre wusch" (Johann MATTHESON, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [wie Anm. 13], S. 93 f.).
16. *Der Musicalischen Critik Vierter Theil / genannt: Die Canonische Anatomie. Oder Untersuchung derjenigen Kunst-Stücke / und ihres Nutzens / welche bey den* Musicis CANONES *genennet / und / als was sonderbahres / angesehen werden*, in: MATTHESON, *Critica Musica*, Bd. 1 (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 235–253 (*Der Canonischen Anatomie Erster Schnitt / gethan im Januario. 1723.*), 257–287 (*Der Canonischen Anatomie Zweyter Schnitt. gethan im Februario 1723.*), 289–319, 321–365.
17. Johann MATTHESON, *Critica Musica* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 247.
18. Das in Bokemeyers Handschrift überlieferte *Laudate pueri* HWV 236 wurde wahrscheinlich vor Händels Abreise aus Hamburg komponiert (vgl. *Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, von Bernd Baselt, Kassel u. Leipzig 1984, S. 660). In jedem Falle enthält es nicht die von Bokemeyer angesprochenen Charakteristika.
19. Auch an die Johannespassion, deren Autorschaft unsicher ist, wäre hier zu denken. Das Duett Nr. 9, „Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen", oder die Turba Nr. 25 „Lässest du diesen los" würden sich jedenfalls bestens als Beispiele für das von Bokemeyer Gemeinte eignen. Sicherlich kannte Bokemeyer auch Händels Vertonung der Brockes-Passion, aber es ist kaum vorstellbar, dass er die Bezeichnung „Kirchen-Stück" (die üblicherweise eine liturgische Funktion einschloss) für dieses nicht-liturgische Passionsoratorium verwendet

Von den sogenannten Halleschen Kirchenkantaten (HWV 229) wissen wir nur aus einem Verzeichnis von Musikalien, das 1718 angefertigt wurde: „Spezifikation derer 276 Musikalischen Kirchenstücken, so der selige Herr Adamus Meissner, gewesener Organista bei der Kirchen zu St. Ulrich allhier in seinem Testamente gedachter Kirchen zu seinem Andenken vermachet/de Anno 1718." Es ist abgedruckt im Anhang des zweiten Bandes von Walter Seraukys Musikgeschichte der Stadt Halle. In diesem Verzeichnis sind sechs „Kirchenstücke" Händels mit seinem Namen beziehungsweise seinen Initialen versehen, bei einem siebten ist sein Name mit Fragezeichen beigefügt. Es ist unklar, ob dies bereits von zeitgenössischer Hand im Verzeichnis erfolgte, von späterer Hand oder ein Zusatz Seraukys ist. Bei den namentlich gekennzeichneten Kompositionen Händels fällt auf, dass sein Name unterschiedlich widergegeben wird: dreimal als „J. F. Hendel" (also mit umgangssprachlicher Umformung des ersten Vornamens zu „Jörg" oder ähnlich), einmal als „G. F. Hendel", einmal nur „Hendel" und einmal mit den Initialen „G. F. H."

Händels Kompositionen sind auch nicht zusammenhängend verzeichnet, sondern bilden die Nummern 19, 35, 50, 95, 99, 102, 144 und 221. Ohnehin ist das Verzeichnis nicht nach Komponisten gegliedert, sondern in mehreren Durchläufen nach dem Kirchenjahr. Schon die unterschiedlichen Namensformen lassen es immerhin denkbar erscheinen, dass die sechs oder sieben Kompositionen nicht in mehr oder weniger geordneter Folge allesamt noch in Händels Hallescher Zeit entstanden sind. Sicher ist nur, dass sie allesamt bis spätestens 1718 entstanden, vermutlich selbstverständlich deutlich eher. Da auch die Texte nicht überliefert sind, sondern nur die Incipits, lässt sich über die Faktur wenig aussagen. Die Incipits lassen jedoch erkennen, dass es sich jeweils um Bibelwort handelt, also wohl insgesamt um Spruchkantaten des älteren Typus. Auffallend ist, dass zwei der sechs mit Händels Namen versehenen Kantaten Dialoge sind, ebenso wie die zusätzlich mit seinem Namen gekennzeichnete. Auffallend ist auch die vergleichsweise große Zahl von Stimmen. Nur eine Kantate, der Dialog „Das ganze Haupt ist krank" ist für 8 Stimmen (wobei die Instrumente zumeist ohne Generalbass einbezogen sind), eine weitere ist für 10 oder 12 Stimmen, eine für 12, eine für 13, eine für 14 und eine Kantate „Fürwahr, er trug unsere Krankheit" sogar für 15 Stimmen. Dies legt nahe, dass diese Werke nicht einfach von einem jungen Musiker für normale Sonntagsgottesdienste komponiert wurden, sondern — ob nun noch in Halle oder später — für besondere Feste und/oder Anlässe entstanden. So beispielsweise die Osterkantate *Der Tod ist verschlungen* zu 14 Stimmen.

Es bleibt zu hoffen, dass irgendwann einmal Werke mit gleichem Incipit und gleicher Stimmenzahl auftauchen, die sich dann vielleicht zumindest hypothetisch den im Verzeichnis von St. Ulrich genannten Incipits zuordnen lassen und dann auch weitere Schlüsse zulassen würden.

---

hätte. Mattheson bezeichnet es eindeutig als „Oratorium" (Johann MATTHESON, *Critica Musica* [wie Anm. 15], Bd. 1, S. 288), eine Bezeichnung, die er für die Johannespassion nicht verwendete.

Während diese ursprünglich in Halle aufbewahrten Kantaten verschollen sind, sind uns in Mügeln und Grimma zwei ‚Kirchenstücke' überliefert, deren Echtheit umstritten ist:

Zunächst ein mit 1714 datierter Osterdialog *Triumph, ihr Christen, seid erfreut* zu zwölf Stimmen (darunter zwei Violen). Ferner eine Choralkantate, die in der Bibliothek der Fürstenschule Grimma aufgewahrt wurde und sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek befindet: *Ach Herr, mich armen Sünder straf nicht in deinem Zorn*. [immerhin 2 unabhängige Quellen: eine aus dem 19. Jh., die den Namen „Hendel" überliefert, eine erst später entdeckte weitere, die zwar keinen Autornamen enthält — also immerhin auch keinen anderen als denjenigen Händels — geographisch und zeitlich aber in den Raum Halle-Leipzig weist. So bedauerlich das Fehlen eines Autornamens in der Hschr. zunächst sein mag: Damit ist jedenfalls die Unabhängigkeit dieser Quelle von derjenigen, die Max Seiffert seiner Edition zugrunde legte, gesichert. Fr. Krummacher, zweifellos einer der besten Kenner mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik kommt in seiner Arbeit ... zu dem Schluss, dass es sich bei dieser Choralkantate um ein Werk handele, das ...hinausragt.]

Die Echtheit beider Kantaten wurde bereits 1959 von Werner Braun diskutiert und von Friedhelm Krummacher in seiner Arbeit *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach* (Kassel u. a. 1978) aufgegriffen und in den 1990er Jahren fortgesetzt.

Bereits 1959 hat Werner Braun sich mit einigen Werken Händels fragwürdiger Echtheit beschäftigt[20]. Dies sind vor allem zwei Kantaten: Zunächst der in der Kantoreibibliothek zu Mügeln (Kreis Oschatz) aufbewahrte. Der erste ist der Zwölfstimmige Osterdialog *Triumph, Ihr Christen, seid erfreut*, und schließt an die Begegnung der drei Marien mit dem Engel am geöffneten Grab an. Der Engel verkündet die Auferstehung Christi und fordert die Frauen auf, nach Galiläa zu gehen, um den verklärten Christus dort zu sehen. Sie folgen dem Rat und treffen den Auferstandenen, der ihnen versichert, Pein und Leid überwunden und damit „Sünde, Teufel und den Tod" besiegt zu haben. Der Text schließt sich eng dem Evangelientext an, vor allem einigen Versen des Markus- und des Lukasevangeliums (Markus 16, 1–6, Lukas 24, 38–39). Die Handlung dieses Dialogs wird in 8 mehr oder weniger selbständigen Stücken durchgeführt. Der volle Stimmenapparat (5stimmiger Chor, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo) kommt im Eingangschor, der zum Schluß wiederholt wird, und in einer Choralbearbeitung („Heut triumphieret Gottes Sohn") zum Einsatz. Die übrigen Stücke sind Rezitative, Terzette und Arien, auffallend ist insbesondere die letzte Arie in D-Dur des auferstandenen Christus.

20. Werner Braun (1959), «Beiträge zu G. F. Händels Jugendzeit in Halle (1685–1703)», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Ges.-Sprachw, VIII, 4/5 (Juni), S. 851–862; «Zur Choralkantate *Ach Herr, mich armen Sünder*», *Händel-Jahrbuch*, 5, 1959, S. 100–106; «Echtheits- und Datierungsfragen im vokalen Frühwerk Georg Friedrich Handels», *Händel-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik (Halle 1959)*, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Leipzig, 1961, S. 61–71.

Die Überlieferung weist das Stück zunächst einmal eindeutig Händel zu: Die Handschrift ist auf 1714 datiert und trägt als Verfasserangabe: „di G. F. H.“, also ein Signum das Händel selbst benutzte und mit dem ihm auch Kantaten in der Sammlung von St. Ulrich zugeschrieben sind. Dennoch glaubt Braun, Einwände gegen die Echtheit der Kantate erheben zu müssen:

> Trotzdem stehen einer endgültigen Zuweisung des Dialogs an den jugendlichen Händel beträchtliche Hindernisse im Wege. Der Text ist bis auf ein älteres Kirchenlied frei gedichtet. Nun sind Umdichtungen des Bibelwortlauts und freie Andachttexte in Dialogen um 1700 mehrmals bezeugt. Auch der Osterdialog, der 1703 in der Leipziger Thomas- und Nicolaikirche wahrscheinlich unter der Leitung Johann Kuhnaus zur Aufführung gelangte (Gespräch der ‚Emauntischen Jünger‘ mit Jesus), ist zeitgenössische Poesie. Schließlich sei noch auf den Dialog zwischen Jesus und dem Sünder aus dem 1700 von Erdmann Neumeister gedichteten und von Johann Philipp Krieger größtenteils von 1702 bis 1704 vertonten Kantatenjahrgang hingewiesen, dessen Texte 1705 in Halle in dritter Auflage wieder abgedruckt wurden. Ein freier Dialogtext ist also um 1700 durchaus denkbar. Er paßt aber schlecht zu den bisher nur literarisch bekannt gewordenen Halleschen Werktiteln G. F. Händels, denen zufolge stets ein Bibelwort am Eingang der Komposition stand. Auch aus stilkritischer Sicht müssen Bedenken geäußert werden. [...] Weitere Einwände gegen Händels Autorschaft ergeben sich, wenn man sich des bekannten Mattheson-Zitats von den ‚langen, langen Arien und schier unendlichen Kantaten‘ des jugendlichen Händel mit ihrer wohlgebildeten Kontrapunktik aber mangelhaften Melodik erinnert, das so gar nicht mit der knappen Diktion des Dialogs zusammen passen will, wenn man schließlich die drei umstrittenen, hier erörterten Kompositionen nebeneinander hält. Die Dialog-Arien wirken leicht hingeworfen, unkompliziert. Eine tiefe Kluft trennt sie von der Expressivmelodik der Passion mit den Gewagtensprüngen, ausgedienten Koloraturen, komplizierten Rhythmen und jähen Taktübergängen. Aber auch zur schwerblütigen, nachdenklichen, mitunter pomphaft-theatralischen Tonsprache der Choralkantate bestehen keine überzeugenden Parallelen. Jedes dieser Werke verkörpert ein eigenes, menschlich-künstlerisches Temperament[21].

Das letztgenannte Werk ist eine Choralkantate aus der Fürstenschule in Grimma, die heute in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt wird. Diese Choralkantate war zunächst in einer Abschrift des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung von Franz Commer bekannt. Carl von Winterfeld hatte das Werk 1847 im dritten Band von *Der evangelische Kirchengesang* erwähnt (S. 158 ff.). Die Abschrift ging in den Besitz Friedrich Chrysanders über. Nach dieser Abschrift gab sie Max Seiffert in der Reihe Organum heraus. Die Schreibweise des Autornamens „Hendel“ auf der als Vorlage benutzten Abschrift vom Anfang des 19. Jahrhunderts (aus Frans Commers Nachlaß von Friedrich Chrysander erworben) war für Seiffert ein Fingerzeig dafür, dass ihr eine italienische Abschrift als Quelle diente. Die angekündigte Auseinandersetzung mit dieser Komposition, unter anderem in der Schering-Festschrift,

21. Ebda., S. 66 f.

blieb leider aus. Das von Seiffert benutzte Manuskript ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Dafür wurde in den 1950er Jahren eine weitere Quelle dieser Choralkantate aufgefunden, und zwar, wie erwähnt, in der Bibliothek der ehemaligen Fürstenschule zu Grimma. Diese Handschrift trägt keine Verfasserangabe, lediglich die Hinweise „In visitationes 1719" und das Schreibersiegel „S. J.", welches in Samuel Jacoby aufzulösen ist, der von 1689 bis 1721 als Kantor an der Fürstenschule wirkte und in der dortigen Notenbibliothek mit 15 eigenen Kompositionen vertreten ist.

Was zunächst als Mangel betrachtet werden kann — das Fehlen einer Verfasserangabe — stellt sich bei näherer Betrachtung als eine wichtige zusätzliche Information und Stütze der Echtheit des Werkes heraus: Commers Abschrift wurde ganz offensichtlich nicht von diesem Manuskript gemacht. Zugleich verorten die Überlieferung und die Datierung der Quelle das Werk eindeutig in den Raum Halle-Leipzig (Grimma ist kaum mehr als 20 km von Mügeln entfernt) und auch die Datierung des bisher nur aus dem 19. Jahrhundert bekannten Werks auf den Anfang des 18. Jahrhundert ist somit gesichert. Ausführlich behandelt wurde diese Choralkantate von Friedhelm Krummacher in seiner Arbeit zur Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach (Kassel u. a. 1978). Krummacher hat sich bis heute immer wieder für die Echtheit des Stückes ausgesprochen, auch wenn einige Fragezeichen selbstverständlich bleiben. Im Grunde — so Krummacher — gibt es kaum ein vergleichbares Werk aus dieser Ära, also vom Beginn des 18. Jahrhunderts:

> In vieler Hinsicht scheint die fragliche Komposition merkwürdig isoliert. Die formale Anlage zeigt — ungewöhnlich genug — keine Symmetriebildung. Die Ecksätze korrespondieren nur im Prinzip des motivisch verinhaltlichten Orchestersatzes zum schlichten vokalen c. f., der einmal solistisch, einmal chorisch erklingt. Auch die Disposition nach Takt- und Tonarten, Besetzungen und Satztypen verrät keinerlei Symmetrie. [...] Die ungewöhnliche Ausdehnung der Verse I, V und VI sticht von der gedrungenen Formungsweise Zachows ab und könnte in der Tat an Matthesons Worte erinnern, wonach der junge Händel ‚sehr lange, lange Arien, und schier endlose Kantaten' setzte. Gemeinsam ist allen Sätzen nach mitteldeutscher Art das Festhalten am einmal gewählten Satzprinzip. Während die Ecksätze immerhin noch bewährte Muster durchblicken lassen und Versus II ein motettisches Allabreve bildet, brechen die Solostücke umso entschiedener mit allem Herkommen. Sie nähern sich modernen Arientypen, nur in Vers IV aber ausgehend vom c. f., wogegen die Lösung vom Choral in Vers III durch ostinaten Lamentobaß, in Vers . Ddurch instrumentales c. f.-Zitat im Mittelteil der Da-capo-Anlage ausgeglichen wird. Die Ausweitung der Sätze wird primär vom freien Orchesterpart getragen, und nur in den Versen II und IV entsteht die Satzstruktur aus der Verarbeitung des c. f.[22].

22. Friedhelm KRUMMACHER (1978), *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 350 f.

Krummacher konstatiert weiter, dass das Werk keine Anlehnungen an Vorbilder von Erlebach, Zachow oder Kuhnau aufweist, wie noch Seiffert meinte. Es setze jedoch schon die Existenz der madrigalischen Kantate, eventuell aber auch Kenntnisse norddeutscher Musik voraus. Eine so respektable Leistung, so Krummacher werde man nicht jedem beliebigen Autor zutrauen mögen — vielleicht aber doch dem jungen Händel?

Das dritte von Braun erwähnte und zugleich — wenn es denn von Händel ist[23] — bei weitem umfangreichste Dokument für Händels Kompositionsweise vor seiner Bekanntschaft mit der Oper ist die (wenn von Händel) mit größter Wahrscheinlichkeit 1704 entstandene *Johannespassion*.

Mehr als die zuvor erwähnten Werke legt diese bereits auf Bachs Passionen vorausweisende Komposition Zeugnis ab von der ‚Revolution' der protestantischen Kirchenmusik um 1700. Ein Pastor in Weissenfels, Erdmann Neumeister (1671–1756), dichtete einen Jahrgang Geistlicher Kantaten statt einer Kirchenmusik: Die moderne protestantische Kirchenkantate mit Rezitativen und Arien analog zur italienischen Kammerkantate war geboren.

Aus dieser Zeit ist uns aus Hamburg eine Johannespassion überliefert, die diesen neuen Kantatentypus auf die Passion überträgt: Der Passionstext wird von einem Tenor rezitativisch erzählt, die „Soliloquenten" (vor allem Pilatus und Jesus) von anderen Sängern als Accompagnati (mit Streicherbegleitung) vorgetragen, die Soldaten und das Volk kommen — wie schon bei Schütz — in Chören („Turbae") zu Wort. Neu ist, dass diese Handlung nun auch noch in Arien — zum Teil Da-capo-Arien — betrachtend reflektiert wird. So folgt beispielsweise auf die Geißelung die Sopran-Arie:

> Unsre Bosheit ohne Zahl
> fühlt der Heiland, der Gerechte,
> mehr als selbst der frechen Knechte
> Peitschenstreich und Geißelqual.
> Klag, o Mensch, weil du's verschuldet,
> dass Gott selbst die Geißel duldet!

Hier wird — wie später bei Bach — die Gemeinde, jeder einzelne Christ, in die Passionshandlung mit eingebunden. Diese wird uns nicht nur erzählt, sondern wir werden aufgefordert, das Leiden Christi als Sühne für unsere eigene Schuld zu begreifen.

Wir wissen, wer die Arien zu dieser Passion gedichtet hat: Christian Hein-

23. Vgl. hierzu Rainer KLEINERTZ (2003), «Zur Frage der Autorschaft von Händels *Johannespassion*», *Händel-Jahrbuch*, 49, S. 341–376; John H. ROBERTS (2005), «Placing "Handel's St. John Passion"», *Händel-Jahrbuch*, 51, S. 153–177; R. KLEINERTZ (2005), «Handel's St John Passion: A Fresh Look at the Evidence from Mattheson's *Critica Musica*», *The Consort*, 61 (Summer), S. 59–80; ders., «Eine ‚gewisse Passion eines weltberühmten Mannes': Händels Brockes-Passion HWV 48 im Spiegel von Matthesons Kritik», *Händel-Jahrbuch*, 51, 2005, S. 179–209; ders., «Zum Problem der Entlehnungen bei Händel am Beispiel der *Brockes-Passion* und der ersten Fassung von *Esther*», *Händel-Jahrbuch*, 55, 2009, S. 195–208.

rich Postel, einer der führenden Dichter in Hamburg, der auch zahlreiche Opernlibretti verfasst hatte. Postel starb am 22. März 1705, so dass wir für die Entstehung dieser Passion die Jahre zwischen 1700 und 1705 annehmen können. Zumindest der Text dieser Passion war Bach und/oder dem Textdichter seiner Johannespassion von 1724 bekannt, wie die Übernahme des Arientextes „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn" (bei Bach als Choral vertont) an derselben Stelle der Passion zeigt (nach: „Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe").

Der Komponist dieser Passion lässt sich aus verschiedenen Spuren erschließen. Die älteste und wichtigste stammt von dem Komponisten, Sänger und Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681–1764). Auf Veranlassung der oben bereits erwähnten Polemik zwischen Mattheson und dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer über die Bedeutung des strengen Kontrapunkts komponierte Mattheson denselben Passionstext einschließlich der Arien völlig neu (unter dem Titel *Das Lied des Lammes*) und kündigte 1723 die Aufführung in seiner *Critica Musica* an:

> Hamburg. [...] Indessen tritt die geistliche Music etwas fleißiger hier auf / und wird unter andern / auch der Autor Criticæ, gel. GOtt / am 7 Merz / in der Doms-Kirchen / auf Veranlassung dieser Anatomie [der Polemik mit Bokemeyer, die unmittelbar zuvor als Die canonische Anatomie erschienen war] / eine neue und besondere Passion aufführen / darinn verschiedene artificia harmonica, als Contrapunti doppi, all'ottava, alla dodecima [...] und dergleichen / ohne den geringsten Zwang / auf eine solche moderne und melodieuse Art angebracht werden wollen / daß die gewöhnliche Unfruchtbarkeit dieser Künsteleyen kaum zu merken seyn dürffte. Solches thut er aber nicht deswegen / als ob er sich damit das geringste wisse [...]; sondern bloß zu zeigen 1) daß er sie nicht nur erst gestern zu machen gelernet / 2) daß er sie nicht hasse oder verachte / und 3) daß sie magna cum dosi salis melodici zu gebrauchen sind. Wie er denn über eben diese Arbeit / bey erster Gelegenheit / etliche 60. critische Compositions-Fragen zu formiren und aufzulösen gesinnet ist / so / daß manchem Leser damit gedient seyn soll.

Die angekündigten sechzig „kritischen Kompositionsfragen" erschienen im folgenden Jahr ebenfalls in der *Critica Musica* unter dem Titel *Des fragenden Componisten Verhör über eine gewisse Passion*[24]. In seiner in Form eines Dialoges verfassten Kritik verschwieg Mattheson allerdings den Namen des Komponisten und erwähnte nur, dass die Passion vor etwa 20 oder mehr Jahren von einem „weltberühmten Mann" verfasst worden sei, was wohl schon von den Zeitgenossen auf Händel bezogen wurde, zumal Mattheson Anspielungen auf Händel eingefügt hatte. So bemerkt er beispielsweise an einer Stelle: „Die Ueberschrifft / so Pilatus auf das Kreutz setzte / macht mir neue Händel."

24. Johann MATTHESON (1724), «Des fragenden Componisten Verhör über eine gewisse Passion», *Critica Musica*, Bd. 2, 13. u. 14, Lieferung (ca. 28. November und 18. Dezember), S. 1–29 und 33–56.

Aufgrund dieser ungewöhnlich umfangreichen und schonungslosen Kritik wurde es möglich, ein im 19. Jahrhundert in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz) überliefertes anonymes Manuskript zu identifizieren, das exakt die von Mattheson kritisierte Passion enthielt. Diese galt fortan also als „Händels" Johannespassion und wurde — da Händel im Sommer 1703 nach Hamburg kam — auf die Karwoche 1704 datiert. So ist sie sowohl in Friedrich Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels als auch in der neuen Hallischen Händel-Ausgabe enthalten. Im 20. Jahrhundert wurden dann allerdings Zweifel an Händels Autorschaft laut, vor allem aus stilistischen Gründen[25]. Man verglich das Werk mit *Almira* (1705) und der *Brockes-Passion* und kam zu dem Schluss, die Johannespassion könne nicht vom selben Komponisten sein. Dabei wurde übersehen, dass *Almira* eine Oper ist und auch erst nach der Johannespassion komponiert wurde und die Brockes-Passion mehr als zehn Jahre später entstand. Auch wurde moniert, dass es keine Entsprechungen ("Borrowings") aus bzw. in anderen Werken Händels gebe, was sich aber leicht aus der singulären Stellung dieses Jugendwerks erklären lässt. Als Verfasser wurden nun zuerst Mattheson selbst, dann Georg Böhm und schließlich Christian Ritter vorgeschlagen[26].

In der Tat hatte Mattheson diese Passion vertont, allerdings erst 1723 und in bewusster Abgrenzung von jener „gewissen Passion" eines „weltberühmten Mannes". (Sich selbst als „weltberühmten Mann", den „jedermann lobet und loben muss", zu bezeichnen hätte zudem gegen jede Gepflogenheit der Zeit verstoßen.) Für Böhm und Ritter fehlt jeder positive Beweis, vor allem aber lässt sich zeigen, dass für sie entscheidende Punkte in Matthesons Verhör nicht zutreffen können.

So lautet die achte Frage dieses Verhörs:

> Wenn wir es aber bey grossen / weltberühmten Meistern / die jedermann lobet / und loben muß / würklich also antreffen / daß die fünffte und siebende meiner bisherigen Fragen / durch ihre eigenhändige Sätze / bejahet und bekräfftiget werden / was ist da zu thun?

Und Matthesons ausführliche Antwort beginnt mit den Worten, er wisse:

> keinen bessern Rath / als daß man seine Zuflucht zur gesunden Vernunfft nehme / und das Vorurtheil fahren lasse / als könnten grosse Leute gar nicht

25. E. D. Randall (1905), «Is Handel's *St. John Passion* Genuine?», *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 6, S. 143–149.
26. Bernd Baselt (1976), «Händel und Bach: Zur Frage der Passionen», *Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel — zwei führende musikalische Repräsentanten der Aufklärungsepoche*, Halle, S. 58–66; Harald Kümmerling (1986), «*Difficile est satyram non scribere* oder „Über eine gewisse Passion eines so genannten weltberühmten Mannes», *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil*, hrsg. von Rainer Cadenbach, Bonn, S. 57–65; Hans Joachim Marx (1987), «"... eines welt-berühmten Mannes gewisse Passion". Zur Herkunft der Händel zugeschriebenen *Johannes-Passion*?», *Musica*, 41, S. 311–316.

> fehlen. Es ist keiner so groß / dem man nicht Schnitzer zeigen kann; nicht nur etwa solche / die er vor 30 Jahren begangen / sondern wohl gar vor 30 Tagen / oder Stunden.

Immer wieder weist Mattheson in seinem Verhör darauf hin, dass der eigentliche Zweck seiner Kritik auf die Gegenwart bezogen sei:

> Ich weiß z. E. gar wohl / daß es eine pièce, die vor 20 biß 30 Jahren gemacht worden / nach unsrem damaligen Erkenntniß / recht schön gewesen / nun aber es ein leichtes seyn kann / verschiedene Dinge daran auszusetzen. [...] Beyläuffig zwar könnte es doch dienen / uns zu überführen / wie mißlich es um denjenigen Ruf und grossen Namen stehe / welche man durch flüchtige practische Werke etwa zu erlangen gedenket: ingleichen sich zu erinnern / daß die alten Fehler noch täglich bey uns vorfallen / ob wir es gleich nicht meynen. [!] Aber ich bin nicht gesinnet / die ehmaligen Bestrebungen des einen oder andern eigentlich zu tadeln [...]; sondern ich nehme mir nur vor / mit einigem Nachdruck zu zeigen / [...] daß man eben aus den Fehl-Tritten grosser Leute am allerklügsten werden / einfolglich mit der Zeit stärckere Gründe und bessere Principia suchen und finden müsse.

Was Mattheson eigentlich kritisiert, ist also nicht so sehr die damals bereits Jahrzehnte alte Johannespassion, sondern vor allem die Tatsache, dass ihr weltberühmter Verfasser dieselben Fehler immer noch begehe, obwohl er allgemein gelobt werde:

> Denn / was ich einst von einem solchen Weltberühmten Mann gehöret habe / da derselbe vorgab: Wenn er ein Ding componire / und jemand mache es anders / so müsse dieses letztern Arbeit nothwendig unrecht seyn / solches hat mir noch nie in den Kopf gewollt / und wenn es auch ein musicalischer Pabst persönlich selbst behaupten wollte.

Wer aber war nun jener „weltberühmte Mann“, den „jedermann lobet und loben muss“ und der offensichtlich auch genügend Selbstbewusstsein besaß, um von sich sagen zu können, dass das, was er komponiert habe, niemand besser machen könne? Da es um deutsche protestantische Kirchenmusik geht, kann es sich nur um einen deutschen Komponisten handeln. Die erste, international anerkannte Autorität war natürlich Georg Friedrich Händel, der seit 1719 in London die Royal Academy of Music leitete, ein Opernunternehmen ersten Ranges. Neben ihm kämen allenfalls noch Reinhard Keiser (1674–1739), der bedeutendste Komponist der Hamburger Oper, und Georg Philipp Telemann (1681–1767), der seit 1721 Johanneums-Kantor in Hamburg war und seit 1722 auch die Oper leitete, in Frage. Allerdings lässt sich für Telemann für die Jahre um und nach 1700 keinerlei Beziehung zu Hamburg nachweisen.

Was sind aber nun die hauptsächlichen Kritikpunkte Matthesons?

Die zentrale und als durchaus ‚vernünftig‘ nachvollziehbare Forderung Matthesons ist, dass man einen Teil eines Textes nicht eher wiederholen oder mit Koloraturen verzieren dürfe, ehe nicht die Aussage des Satzes verständlich

wäre. So lautet beispielsweise die vierzehnte Frage, bezogen auf eine Arie der Johannespassion:

> XIV. M. Ich habe bemerket / daß in der alten Composition / ehe noch der Sensus absolvirt worden / die Worte also auf einander folgen: Welche die Felder / welche die Felder / die Felder etc. Ist dieses erlaubet?

Die Antwort lautet: Nein, denn es sei nicht zulässig, einzelne Teile eines Satzes zu wiederholen bevor nicht dessen Sinn verständlich sei.

Mattheson wird nicht müde, auf diesen „täglich aufstoßenden Fehler" hinzuweisen. So heißt es in der fünfundzwanzigsten Frage und Antwort ausdrücklich, dass bei den Worten „die Freystatt aller Frommen" keineswegs der Nominativ vom Genitiv getrennt werden dürfe:

> XXV. M. So wird dieses auch wohl nicht recht seyn: die Freystatt, die Frey ... statt, die Frey ... ... statt aller Frommen? R. Eben so wenig: denn das heißt den nominativum vom genitivo, durch eine grosse Klufft / absondern. vid. T. I. huj. Crit. p. 218.

Der Verweis am Schluss der kurzen Antwort bezieht sich auf den ersten Band („Tomus") der *Critica Musica*. Dort hatte Mattheson auf einen Verstoß Händels gegen denselben Grundsatz in der Arie „Venti, turbini, prestate" seiner Oper *Rinaldo* (1711 für London komponiert und 1715 und 1723 in Hamburg aufgeführt) aufmerksam gemacht:

> Tausend und aber tausend dergleichen Fehler kann man finden / auch bey modernen Componisten / die theils in ziemlichen / theils in besondern / ja hohen Werthe gehalten werden; und dennoch im Italiänischen so wohl / als im Teutschen / häuffig dawider anstossen. Wie kann das entschuldiget werden / wenn ich so setze? Venti, und mache ein langes Passaggio auf das einzige Wort / um die Flüchtigkeit der Winde auszudrücken. Lasse hernach / ehe was weiters heraus kommt / die Instrumente auch tapffer sausen und brausen / etliche Tacte lang. Nun möchte man zwar dieses einigermassen / als eine invocationem Aeoli, entschuldigen; aber wenn ich nun weiter gehe und singe: Venti, turbini, prestate, höre denn damit wieder auf und pausire bis die Violinen das Echo gemacht haben / was soll der Zuhörer denken / das mir die Winde und Wirbel leihen sollen? Harre / harre / es kommt: li vostri ali a questo piè: sie sollen meinem Fusse ihre Flügel leihen / und das erfährt man erst im zwanzigsten Tact der Arie. Ist das nicht schön?

Dass Mattheson mit seiner Kritik explizit auf Händel zielte, macht er auch in einer weiteren Frage (der neunten) deutlich, in der es wieder um sinnentstellende Zäsuren geht. Mattheson rügt an der alten Johannespassion, dass der Komponist im Rezitativ die Worte „Und die Kriegsknechte ... flochten eine Krone von Dornen" voneinander trennt. Auf die Frage, ob dies recht sei, antwortet Mattheson:

> Keineswegs. Ungeachtet diese Fehler so häuffig aufstossen / als Steine auf den Gassen [...]. Ich will dir den Mutium Scævolam vorhalten: du weist wer ihn componirt hat. Da findest du eine schöne Melodie / vielleicht von einer fremden Feder / auf welcher die damals unter Händen gewesene Worte sich etwa nicht anders haben passen wollen / als daß man das adjectivum von seinem Substantivo, mittelst einer merklichen Pause / und mit Zuthuung einer förmlichen Cadenz / hat absondern müssen. Care gioie sind die Wörter / welchen dieses Unrecht wiederfahren / in einer Aria / die mit dem Worte Spero anfängt. Denke weiter nach. Ich schone / wie gesagt / der Personen; sonst sollte es an keinen Exempeln bey allen fehlen.

Gemeint ist hier die Arie „Spera, che tra le care gioie di bella pace" aus dem von Händel vertonten dritten Akt der Oper *Muzio Scevola*. Matthesons Leser konnten den Komponisten leicht identifizieren, da die entsprechende Stelle im ersten Teil der *Critica Musica* im Register des ersten Bandes unter „Händel hat ein gut Gedächtniß" und „Gestohlne Music" zu finden und *Muzio Scevola* im Jahr zuvor (1723) in Hamburg aufgeführt worden war. Der Vorwurf falscher Textvertonung wurde von Mattheson also innerhalb desselben Verhörs wiederholt explizit auf Händel bezogen.

Doch warum war Mattheson so schlecht auf jenen „weltberühmten Mann" zu sprechen, dass er einen alten Passionstext völlig neu vertonte und eine fünfzigseitige Besprechung dieses Werkes verfasste?

Zwei Fragen seines Verhörs beziehen sich eindeutig nicht auf die eigentlich in Rede stehende Johannespassion: So lässt Mattheson auf die zweite Frage, ob es gut sei, „eine prächtige Kirchen-Music" mit einem kurzen *recitativo* anzufangen, die dritte Frage folgen, ob dem eine lange Sinfonia vorausgehen solle. Matthesons Antwort ist, dass dies nicht sein solle, sondern eine Sinfonia von 24 Takten „allemal lang genug" sei. Nun weist die Johannespassion aber nur eine äußerst kurze Sinfonia von sechs Takten auf. Und die sich anschließende vierte Frage verblüfft noch mehr: „Darff der Anfangs-Choral wohl eine Fuge seyn?" Mattheson antwortet, dass in der Natur jeder Anfang einfach sei und dies auch in der Musik so sein solle. Eine schlichte Choral-Melodie sei hier weitaus angebrachter. Selbst wenn man im Falle der Sinfonia prinzipiell nicht ausschließen kann, dass Mattheson eine andere als die uns überlieferte Fassung vorlag, so ist doch im Falle des Anfangs-Chores kein Irrtum möglich, denn Mattheson selbst hatte ja unmittelbar zuvor kritisiert, dass die Passion gleich mit einem Rezitativ beginnt.

Diese beiden Fragen lassen sich nur auf Händels Brockes-Passion beziehen, ein von dem Hamburger Dichter und Senator Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) verfasstes Passionsoratorium, in dem der Evangelientext — hauptsächlich nach Matthäus — in gereimte Verse übertragen und mit Arien und Chören kommentiert ist.

Dieses in seiner musikgeschichtlichen Bedeutung kaum zu überschätzende Passionsoratorium war zuerst 1712 von Reinhard Keiser in Hamburg vertont worden, dann 1716 von Georg Philipp Telemann in Frankfurt am Main und 1718 von Johann Mattheson. Händel dürfte seine Brockes-Passion zwischen

1716 und 1718 komponiert haben. Mattheson betont ausdrücklich, dass er zwar der letzte der vier Komponisten war, der das Passionsoratorium vertonte, dass seine Vertonung jedoch vor der Händels aufgeführt wurde, obwohl Händels und Telemanns Partituren damals bereits in Hamburg waren. Alle vier Vertonungen wurden schließlich in der Fastenzeit 1719 nacheinander aufgeführt, ein völlig ungewöhnliches Ereignis. (Allem Anschein nach ging es dabei bereits um die Nachfolge des Johanneumskantors Joachim Gerstenbüttel, die dann 1721 tatsächlich Telemann antrat.) Dafür, dass er offen mit drei der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit konkurrierte, setzte sich Mattheson nicht unerheblicher Kritik aus. Dies würde unter anderem auch erklären, warum gleich die erste Frage seines Verhörs über eine gewisse Passion sich damit beschäftigt, ob es „wohlgethan" sei, „diejenigen Worte / welche bereits von einem Weltberühmten Mann in die Music gebracht worden / abermal von neuem zu componiren", und warum keine andere Frage des Verhörs so ausführlich und umständlich beantwortet wurde. So könnte sich auch die Bemerkung des „weltberühmten Mannes", dass „wenn er ein Ding componire / und jemand mache es anders / so müsse dieses letztern Arbeit nothwendig unrecht seyn", durchaus auf Matthesons Vertonung der Brockes-Passion bezogen haben. Allem Anschein nach war Matthesons Komposition tatsächlich die am wenigsten erfolgreiche Version von allen vieren und brachte ihm in Hamburg Hohn und Spott ein. In einer Polemik des Hamburger Dichters Christian Friedrich Weichmann mit Mattheson findet sich 1722 beispielsweise die nicht gerade freundliche Bemerkung, man müsse nicht notwendigerweise ein großer Musikkenner oder -kritiker sein, um zu begreifen, dass Händels und Telemanns Musik mehr Hörvergnügen bereite als die von Mattheson:

„Es kann aber auch keiner beschuldiget werden, als wenn er sich für einen großen Kenner oder Criticus in der Music ausgebe, dafern er etwa begreifet, daß z. E. Hn. Händels und Hn. Telemanns Music das Gehör besser vergnüget, als Hn. Matthesons" (Teutsche Anmerkungen über Herrn Matthesons Antwort auf sein am 28. Julii an Denselben abgelassenes Schreiben, Hamburg 1722).

Dass insbesondere Matthesons Wetteifern mit Händel und Telemann in seiner Brockes-Passion als anmaßend empfunden wurde, geht aus einer späteren Schrift hervor:

> Er [Mattheson] möchte mit seiner Music nur immer zu Hause bleiben; Will er mir nicht glauben / so will ich ihm das Urtheil eines großen Mannes / deßen Namen ich aus Respect verschweige / zur Nachricht mittheilen / welches also lautet: Hendel habe Music / Telemann Music und Affecten / Mattheson aber Grillen / und solches zwar bey der Gelegenheit / da der letztere die beyden erstern durch Componirung eines gewißen Poetischen Stückes wie Marsyas den Apollo æmuliren wollen

(Ein paar derbe Musicalisch-Patriotische Ohrfeigen dem nichts weniger als Musicalischen Patrioten und nichts weniger als Patriotischen Musico / Salv. venia Hn. Mattheson [...] von zween Brauchbahren Virtuosen Musandern und Harmonio, o. O. 1728). Die Verfasser spielen hier auf den Aulos-

Spieler Marsyas an, der den Gott Apoll zu einem Wettstreit herausgefordert hatte und für seine Hybris von diesem geschunden wurde.

Mattheson war zweifellos davon überzeugt, dass seine Vertonung die modernste und einzig ‚vernunftgemäße' war. Die für ihn enttäuschende Erfahrung, dass berühmten Leuten wie Händel und Telemann dennoch mehr Beifall gespendet wurde, auch wenn ihre Kompositionen — vor allem diejenigen Händels — gegen zentrale Prinzipien der Textvertonung verstießen, dürfte seine Aufmerksamkeit auf das grundlegende Problem der Autorität in Fragen der Komposition gelenkt haben: Wer oder was lehrt uns die „richtige" Art zu komponieren? Matthesons Antwort lautet: die Vernunft, selbst wenn weltberühmte Komponisten es anders machen.

Konkreter Auslöser für Matthesons Neukomposition des alten Passionstextes und sein fünfzigseitiges Verhör war dann wohl die Aufführung einer Passion „nach der vortrefflichen Composition des Königlichen Groß-Britannischen Capell-Meisters Hendel" in einem von Telemann veranstalteten Konzert im Jahr 1722[27]. Dabei könnte es sich sowohl um eine Aufführung der Brockes-Passion gehandelt haben als auch der alten Johannespassion. (Hierfür spräche immerhin die Bezeichnung als „Passion" und nicht als „Oratorium".) Beides musste ihn provozieren, denn Händel beging in seinen Augen auch in der Brockes-Passion dieselben ‚Fehler' wie in der alten Johannespassion. Diese Unbekümmertheit gegenüber dem syntaktischen Zusammenhang zugunsten eines plastischen musikalischen Ausdrucks war ein Stück Tradition protestantischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, wie Händel sie von seinem Lehrer Friedrich Wilhelm Zachow gelernt hatte und wie sie uns auch im Werk Bachs immer wieder begegnet.

Obwohl Mattheson es in seinem Verhör vermied, die Brockes-Passion auch nur zu erwähnen, so lassen sich die kritisierten Fehler gerade in Händels Brockes-Passion unschwer nachweisen, und zwar jeweils an Stellen, an denen Mattheson selbst und der von ihm geschätzte Keiser ‚richtig' — im Sinne Matthesons — vertonten.

Als Fazit bleibt: Wie Händel vor seiner ersten Oper in Hamburg komponierte, können wir nicht sicher bestimmen. Die wenigen größeren Werke, die uns überliefert sind (die Choralkantate, der Osterdialog und die Johannespassion), zeigen uns — wenn sie denn vom selben Autor sind — unterschiedliche Aspekte, wobei einschränkend hinzuzufügen ist, dass wir nur im Falle der Johannespassion Näheres über die Entstehungszeit wissen. Bemerkenswert ist, dass sich gerade an diesem Werk Matthesons Kritik entzündete und das diese Komposition zugleich Besonderheiten in der Textbehandlung zeigt, die Händel ganz offensichtlich von der Generation seines Lehrers Zachow übernahm und denen er — ganz im Gegensatz zu dem ‚modernen' Mattheson — sein Leben lang verbunden blieb, nicht nur in der deutschen Brockespassion, sondern sogar in seinen italienischen Opern.

27. Vgl. Josef SITTARD (1890), *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona u. Leipzig, S. 64.