„I feel, I feel the Deity within“ –
Händels Oratorien und ihr Publikum

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Fakultät für Sprach– und Kulturwissenschaften – zur Erlangung des Grades einer

Doktorin der Philosophie
(Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von Frau Angela Baier

geboren am 12. Januar 1976 in München

Referent: Prof. Dr. Anton Kirchhofer
Koreferenten: Prof. Dr. Thomas Rommel
Prof. Dr. Melanie Unseld
Tag der Disputation: 8. Februar 2010

Inhalt

Verwendete Abkürzungen für häufig zitierte Texte 1

1.Vorbemerkung 3

2. Forschungsstand I: Händels Oratorienpublikum 13

2.1. Die Verbürgerlichungsthese im 20. Jahrhundert 15

2.2. Die Verbürgerlichungsthese im 19. Jahrhundert 19

2.3. Die Verbürgerlichungsthese im 18. Jahrhundert 23

2.4. Auswertung der vorgestellten Forschungsergebnisse – Oratorien, Romane und Verbürgerlichungsthesen 24

2.5. Exkurs: Die Hunter–Dean–Kontroverse 29

3. Historische Rahmenbedingungen I: Marktbedingungen 32

3.1. Kunstkonsum als Funktion der Legitimierung sozialer Unterschiede 32

3.1.1. Pierre Bourdieu und das konkretisierte Distinktionsverhältnis 33

3.1.2. Thorstein Veblens Theory of the Leisure Class 39

3.2. Der Zusammenhang von Kunst, Kommerz und Politik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 46

3.2.1. Besonderheit des englischen Systems: Nobility and Gentry 48

3.2.2. Zusammenfassung 59

3.3. Verfügbarkeit von Kulturprodukten 62

3.3.1. Pleasure Gardens 63

3.3.2. Öffentliche Theater 64

3.3.2.1. Sprechtheater 65

3.3.2.2. Oper und Oratorium 67

3.4. Zugang zu Kultur 72

3.4.1. Fortune 75

3.4.2. Kleidung und sozialer Status 80

3.4.3. For the Quality Only – Der Habitus der Leisure Class und Händels Oratorien 82

3.5. Kultur und politische Zugehörigkeit: „A large party of another opinion“ 89

3.6. Das Oratorium als temporärer Ersatz für die italienische Oper 91

3.7. Das Oratorium nach Händel 94

4. Forschungsstand II: Die Libretti der Händelschen Oratorien 99

5. Historische Rahmenbedingungen II: Politik 117
5.1. The Whig Supremacy, 1714–1760 118
5.2. Tories 123
5.3. Whiggery und Händel 128

6. Religion, Kirche und Enthusiasmus 138
6.1. Die Church of England und Whig vs. Tory 139
6.2. Die Philosophie des Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury 146
6.2.1. „Invitations to Heretics, Deists, and Atheists, to speak above–board"– Toland, Tindal, Collins und Shaftesbury 148
6.2.2. Shaftesbury, der „Sociable Enthusiast" 152
6.2.2.1. Einführung 153
6.2.2.2. Shaftesburys enthusiastischer Theismus 162
6.2.2.2.1. Der Enthusiasmus wird salonfähig – *A letter concerning enthusiasm to my Lord ****** 162
6.2.2.2.2. Enthusiasmus und Tugendbildung – *An inquiry concerning virtue or merit* 169
6.2.2.2.3. Der Enthusiasmus als Grundlage für ein neues moralisches System – The moralists, a philosophical rhapsody, being a recital of certain conversations on moral and natural subjects 175
6.2.2.2.4. Der Enthusiasmus als handlungsstiftendes Moment – *Miscellany II* 183
6.3. Zusammenfassung – A New Whig Interpretation of History? 185

7. „To Rapture, then, your Voices raise" – Händels Oratorien und der whiggistische Enthusiasmus 194
7.1. Enthusiastisches Erleben und Fühlen – Von *ESTHER I* HWV 50a (1718) zu *ESTHER II* HWV 50b (1732) 196
7.2. Theistisches Systemdenken – *DEBORAH* (1733) 215
7.3. Der Deutsche bei den Tories –*ATHALIA* (1733) 223
7.4. Charles Jennens und die Torysicht auf die Dinge 233
7.5. Thomas Morell – Der philosophische Enthusiasmus im kirchlichen Kontext 242

7.5.1. “Realms of Light and Joy” – *The Use and Importance of Music in the Sacrifice of Thanksgiving* (1747) 242
7.5.2. Die Verbindung von Enthusiasmus und Militarismus – *Judas Maccabaeus* (1747) 246
7.5.3 Der Unterschied zwischen Enthusiasmus und Fanatismus – *Theodora* (1750) 253
7.5.3.1. Exkurs: Der methodistische Enthusiasmus 258
7.5.3.2. Religiöser Enthusiasmus in *Theodora* 261
7.6. Händels Publikum und die Freimaurerei – *Solomon* (1749) 272
7.6.1. Thomas Bradbury, *The Establishment of the Kingdom in the Hand of* Solomon, *applied to the Revolution and the Reign of King* GEORGE (1716) 272
7.6.2. “*Live, live for ever, mighty* Solomon” 277
7.6.3. *Solomon’s Temple* – „Give to Masonry the Prize“ 279
7.6.3.1. Die Grand Lodge und ihre Mitglieder 280
7.6.3.2. Shaftesbury und die Freimaurerei 285
7.6.3.3. Laurence Dermott, *Ahiman Rezon* 289

8. Zusammenfassende Schlußbemerkungen 300

9. Bibliographie 304
9.1. Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert 304
9.2. Quellen aus dem 20. und 21. Jahrhundert 309

Mein aufrichtiger Dank gebührt meinem Betreuer, Herrn Prof. Anton Kirchhofer, der mir während der gesamten Promotionszeit immer mit Rat und Tat zur Seite stand und mir zur richtigen Zeit Mut zugesprochen hat. Ohne seine aufmunternden Worte und sein allzeit offenes Ohr wäre diese Arbeit niemals fertig geworden.
Ebenso danke ich Prof. Dietz-Rüdiger Moser, der mich zur Promotion ermutigte und wichtige Kontakte herstellte, die Fertigstellung der Arbeit jedoch leider nicht mehr erleben konnte.

Verwendete Abkürzungen für häufig zitierte Texte

Burney, *Cecilia*	Frances Burney, *Cecilia,* hrsg. von Peter Sabor und Margaret Anne Doody (Oxford, 1999)
Burney, *Evelina*	Frances Burney, *Evelina*, hrsg. von Edward Bloom und Vivien Jones (Oxford, 2002)
Burrows, *Handel*	Donald Burrows, *Handel* (Oxford, 1994)
Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*	Burrows, Donald / Dunhill, Rosemary (Hrsg.), *Music and Theatre in Handel's World – The Family Papers of James Harris 1732-1780* (Oxford, 2002)
Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*	Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am Main, 1987)
Dean, *Oratorios*	Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (Oxford, 1959, Nachdruck 1990)
Fielding, *Tom Jones*	Henry Fielding, *Tom Jones*, hrsg. von John Bender und Simon Stern (Oxford, 1996)
GHB	*Göttinger Händel-Beiträge*
Hogwood, *Handel*	Christopher Hogwood, *Handel* (New York, 1988, Nachdruck 1995)
Marx, *Händels Oratorien*	Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten* (Göttingen, 1998).
Shaftesbury, *Characteristics*	Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, hrsg. von Lawrence E. Klein (Cambridge, 1999)
Smith, *Handel's Oratorios*	Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge, 1995).
Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*	Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, hrsg. von Lewis M. Knapp, revidiert von Paul-Gabriel Boucé (Oxford, 1998)
Veblen, *Leisure Class*	Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (1899, Nachdruck New York, 1994)

Walpole, *Letters*	Horace Walpole, Earl of Orford, *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford. Vol.1 1735-1748* (Cirencester, 2005) und *Vol. 2 1749-1748*, hrsg. von Peter Cuningham (Cirencester, 2005)
Zöllner, *English Oratorio after Handel*	Eva Zöllner, *English oratorio after Handel: The London oratorio series and its repertory, 1760-1800* (Marburg, 2002)

1. Vorbemerkung

Diese in der anglistischen Disziplin angesiedelte Arbeit beschäftigt sich mit Georg Friedrich Händels Oratorien. Dies geschieht nicht in einem musikwissenschaftlichen Sinne; stattdessen setzt sich die Arbeit in zwei ähnlich stark gewichteten Schwerpunkten mit dem Zielpublikum der Werke einerseits und mit der Aussagekraft der für dieses Zielpublikum geschriebenen Texte andererseits auseinander.

Die Musik, wegen deren Verdienst die hier behandelten Texte nach wie vor im allgemeinen Bewußtsein der Menschheit präsent sind, soll in meiner Arbeit nicht stillschweigend übergangen werden, aber es muß doch gleich zu Beginn in aller Deutlichkeit gesagt werden, daß die hier formulierte Fragestellung die Musik tatsächlich – und selbstverständlich in nicht wertender Form – als zweitrangig behandelt, da sie für die notwendigerweise literaturwissenschaftliche Herangehensweise an das Thema keine Hilfestellung leisten kann.

Daß die Arbeit in der Anglistik beheimatet ist, erklärt sich zunächst einmal dadurch, daß es sich bei Händels Oratorien um diejenige Form des Musiktheaters handelt, die wahrscheinlich in ihrer Essenz „textueller“ ist als alle anderen Formen des Musiktheaters oder sogar des Sprechtheaters in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: die Zuhörer hatten den gedruckten Text während der gesamten Aufführung in Form eines Programmheftes vor sich liegen und konnten ihn mitlesen. Viele der Librettisten, die für Händel arbeiteten, verstanden ihre Texte als vollwertige literarische Produkte, die auch unabhängig von Händels Vertonung ihren künstlerischen Wert als Bühnendramen besaßen. Diejenigen Oratorien von Händel, die auf biblischen Grundlagen basieren, sind darüberhinaus die einzigen derartigen Bühnenwerke, die in Londons öffentlichen Monopoltheatern tatsächlich kommerziell vermarktet werden konnten, da es durch den Blasphemy Act von 1605 untersagt war, biblisches Material auf der Bühne aufzuführen. Händel umging dieses Verbot durch die konzertanten Aufführungen seiner religiösen Oratorien; es ist aber dennoch äußerst aufschlußreich, wie das Rohmaterial, das Händels Librettisten durch einen adaptiven Akt bühnenfertig machten – das biblische Quellenmaterial mußte in dreiaktige Bühnendramen umgearbeitet werden –, sich in religiösen Fragen positioniert. Durch den literaturwissenschaftlichen Blick auf diese Adaptionen zeigt sich, wie sich das zumeist alttestamentliche Quellenmaterial auf subtile Weise einem ganz bestimmten Zielpublikum, das zu ermitteln ebenfalls die Aufgabe dieser Arbeit sein wird, anpaßt und wie sich die Kunstform des Händelschen Oratoriums auf diese Weise als ein höchst bedeutsames politisches und gesellschaftliches Integrationsinstrument erweist. Zudem wird sichtbar, wie die kommerzielle Marke „Händel“ erst in Verbindung mit bestimmten

textuellen und extratextuellen Strategien in den Libretti die Funktion übernehmen kann, in einem komplexen Spannungsfeld aus politischen Loyalitäten, kirchlichen und religiösen Gruppierungen und elitären Machtbestrebungen wirksam soziale Differenz zu erzeugen und vor allen Dingen zu wahren.

Meine Arbeit leistet also Grundlagenforschung in einem von der Anglistik bislang etwas vernachlässigten Bereich der englischen Theaterkultur des 18. Jahrhunderts, was um so notwendiger erscheint, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Händels Oratorien die dem heutigen Publikum vertrautesten englischsprachigen Bühnenwerke der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind. Sie sind ebenfalls diejenigen englischen Theaterstücke des 18. Jahrhunderts, die auf den heutigen Bühnen am präsentesten sind. Und während die Opern langsam auch in Werken der anglistischen Theatergeschichte berücksichtigt werden – so erhalten sie beispielsweise im neuen *Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830* einen eigenen Aufsatz[1] - führen die Oratorien immer noch ein Schattendasein. Und dies, obwohl neuere Arbeiten aus der Anglistik, wie beispielsweise die Dissertation von Oliver Lobschat[2], zweifelsfrei gezeigt haben, daß der Blick auf musikdramatische Bühnenwerke wichtige Erkenntnisse über das soziale, literarische und politische Leben der Zeit liefern kann. Und während der Passus „Schauspiel und Oper" anscheinend schon geläufig geworden ist, ist „Schauspiel und Oratorium" immer noch ein Kuriosum, obwohl es eigentlich die logischere Kombination wäre, denn immerhin ist sowohl Sprechtheater als auch Oratorium in der Landessprache verfaßt.

In meiner Arbeit möchte ich ganz präzise die folgenden Fragen zu beantworten suchen: Wer war Händels Oratorienpublikum? Unter welchen kommerziellen und politischen Bedingungen fanden die Aufführungen statt? Welche politische Signifikanz wurde der Patronisierung des Händelschen Oratoriums zugeschrieben? Wie wird in den Libretti über Politik und Religion gesprochen? Welche Rückschlüsse auf das gesellschaftliche und politische Leben lassen sich aus dieser besonderen Art des Sprechens ziehen? Welche gesellschaftspolitische Bedeutung hat das englische Oratorium demnach als Ganzes?

Dabei soll wie folgt vorgegangen werden: Die Arbeit wird in einem ersten wichtigen Schritt zunächst die Zusammensetzung des Publikums, das Händel mit seinen Werken ansprach, ermitteln. Genau 250 Jahre nach Georg Friedrich Händels Tod ist seine Musik relativ

[1] Michael Burden, „Opera in the London Theatres" in *Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830,* hrsg. von Jane Moody und Daniel O'Quinn (Cambridge, 2007), S. 205-218.

[2] Oliver Lobschat, „Manliness und effeminacy in englischen Texten über Schauspiel und Oper, 1640 – 1730" (Univ. Diss. München, 2007).

bedenkenlos als Teil der Mainstream-Klassikkultur zu bezeichnen, fast alle seiner Werke liegen in Einspielungen vor, große Opernhäuser schrecken nicht mehr davor zurück, seine Bühnenwerke auf die Spielpläne zu setzen und seit Jahren lehrt uns die Originalklangbewegung, wie diese Musik – höchstwahrscheinlich – aufzuführen sei und zu klingen habe. Händels schwer faßbarer Persönlichkeit zum Trotz ist fast alles ausgegraben, was über ihn zu wissen ist, so daß die Aufgabe neuerer Biographien nur noch ist, bereits Bekanntes in möglichst geschickter Manier zusammenzufassen.[3] Der Koloß der Händelforschung ist – mangels neuerer Erkenntnisse und einer scheinbaren Unwilligkeit, die Werke der dienstältesten Wortführer in diesem Bereich zu hinterfragen[4] – quasi eingefroren.

Eine solche Hinterfragung möchte die vorliegende Arbeit gleich zu Beginn jedoch wagen.

Die zunächst auf den Prüfstand gestellte Forschungsthese, die im folgenden Kapitel 2 ausführlich in ihrer Entstehung verfolgt werden wird, ist nun die folgende: Was die Zusammensetzung des Publikums angeht, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London Händels englische Oratorien konsumierte, hält sich fächerübergreifend mit bewundernswerter Hartnäckigkeit eine Theorie, die man, wollte man auf musikwissenschaftliches Vokabular zurückgreifen, als „The Handelian Variation on Habermas“ aus dem Stück „The Habermas Variations“ bezeichnen könnte. Diese im folgenden auch Verbürgerlichungsthese genannte Theorie findet sich in so gut wie jedem modernen Werk über Händel und besagt schlichtweg, daß die „aristokratische“ Kunstform der Oper, hier speziell der italienischen Opera seria, in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch eine jetzt bürgerliche Kunstform, also englischsprachige, religiöse Unterhaltung, abgelöst wurde, da das aufstrebende Bürgertum nun zunehmend über die finanziellen Möglichkeiten verfügte, um am öffentlichen Leben und damit selbstverständlich auch am öffentlichen Kulturbetrieb teilzunehmen. Der historische Hintergrund ist auch tatsächlich, daß Händel nach seiner Ankunft in London 1710/11 ungefähr zwanzig Jahre lang nur italienische Opern komponierte, dann ab 1732 zehn Jahre lang sogenannte „mixed seasons“ aus Oper und Oratorium anbot und schließlich ab 1742 nur noch englische Oratorien komponierte.

Bezeichnend ist hierbei natürlich, daß gerade in der Anglistik bekannterweise lange Zeit eine ähnliche „Verbürgerlichungsthese“ für den englischen Roman vertreten wurde, die aber

[3] Vgl. beispielsweise Dorothea Schröder, *Georg Friedrich Händel* (München, 2008).

[4] In dem für diese Arbeit interessanten Bereich ist dies in erster Linie das mittlerweile 50 Jahre alte Standardwerk von Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (Oxford, 1959, Nachdruck 1990). Der gesamte Forschungsstand zu der heute immer noch vertretenen Verbürgerlichungsthese findet sich in Kapitel 2.

aufgrund neuerer Forschungsergebnisse, in Kapitel 2.4. der vorliegenden Arbeit dargestellt, mittlerweile als überholt und schlichtweg übersimplizifierend gilt. Eine ähnliche These in Bezug auf Händels Oratorien blieb jedoch bislang fast gänzlich unhinterfragt.

Die Händelsche Variante dieser Verbürgerlichungsthese besagt demnach zweierlei; erstens, daß das aufsteigende, zu Reichtum gelangende neuartige Bürgertum nun das neuartige bürgerliche Oratorium konsumiert, während die Aristokraten sich nicht für moralische, religiöse Unterhaltung interessieren. Zweitens, und als logische Folge aus der ersten Annahme, besagt die These, daß demnach in London um 1732 eine Teilung des Publikums stattfand, das den Komponisten Georg Friedrich Händel patronisierte, und zwar in einem aristokratischen und in einen bürgerlichen Teil. Händel habe dieser These zufolge also für zwei unterschiedliche Formen von Publikum komponiert, die sich in zwei voneinander unterschiedlichen sozialen Klassen lokalisieren lassen. Als Endzweck habe – laut der Verbürgerlichungsthese – das englische Oratorium demnach zur Verbürgerlichung der hohen Kunst und damit selbstverständlich auch der Gesellschaft im Allgemeinen beigetragen.

Mit dem Erscheinen einer wichtigen Dokumentensammlung im Jahre 2002[5], nämlich dem persönlichen Archiv der Familie Harris, die in London zur Zeit des Aufkommens und Florierens des englischen Oratoriums eifrig die Theater besuchte und sich darüber austauschte, fiel mir zum ersten Mal auf, daß hier Individuen, die einer sozial hochstehenden Klasse – in der folgenden Arbeit mit einem Begriff von Thorstein Veblen als *Leisure Class* bezeichnet – angehören, Händels Opern und Oratorien in gleicher Weise besuchten und berichten, daß Händels Publikum sich nicht in der Zusammensetzung geändert hätte, sondern daß Händels Publikum in den Jahren nach 1732 seinen Geschmack geändert hatte - und zwar in der Form, daß es nach wie vor Musik von Händel hören wollte, aber eben nicht mehr in Form der italienischen Oper, sondern in Form eines englischsprachigen Musiktheaters. Zudem ist in diesen Quellen auffällig, daß viele der in Händels Veranstaltungen anwesenden Personen Verbindungen in die Whigpartei hatten.

Diese anfängliche Beobachtung bildet den Grundstock für die vorliegende Arbeit, die sich in Form des Quellenstudiums dem vorhandenen Material nun nicht mehr mit der festgefahrenen Annahme nähert, Händels Oratorien seien für die bürgerliche Mittelklasse komponiert worden, sondern den Blick unverstellt auf das in diesen Quellen als tatsächlich anwesend beschriebene Publikum richtet. Mit Hilfe eines theoretischen Unterbaus aus soziologischen

[5] Burrows, Donald / Dunhill, Rosemary (Hrsg.), *Music and Theatre in Handel's World – The Family Papers of James Harris 1732-1780* (Oxford, 2002).

Theorien von Pierre Bourdieu und Thorstein Veblen ist mein Ziel, das Bild des prototypischen Oratorienpublikums neu zu konstruieren.
Zu der gewählten Methode ist folgendes anzumerken: da eine solche Publikumsstudie aus dem zeitlichen Abstand von mehr als 250 Jahren natürlich erheblich dadurch erschwert wird, daß man die betreffenden Personen nicht mehr bitten kann, an einer Umfrage zu ihrem Konsumverhalten und ihren sonstigen Lebensgewohnheiten teilzunehmen, ist es notwendig, den Habitus von Händels ursprünglichem Oratorienpublikum zu rekonstruieren. Zudem müssen die gesellschaftlichen Funktionen des Kulturkonsums – und hier im speziellen auch der Zugewinn oder der Verlust an Distinktion, der durch den Konsum einer bestimmten Kulturform entsteht – definiert werden.

In einem nächsten Schritt wird dieses Publikum nun in einer Analyse der kommerziellen und politischen Rahmenbedingungen, in denen sich das Händelsche Oratorium entfaltet, kontextualisiert. Es wird sich also die Frage nach politischen Loyalitäten und Machtstrukturen stellen, deren öffentliche Demonstration natürlich auch in den Freizeitbereich hineingetragen wird – hier geht es ganz speziell um die Frage nach den politischen Konnotationen, die ein Besuch einer Veranstaltung unter der Leitung des Komponisten Georg Friedrich Händel hatte. Zunächst wird zu diesem Zweck der Forschungsstand aufbereitet werden, und zwar sowohl, was Händels Oratorien und ihre politische und religiöse Signifikanz angeht, als auch ganz generell die gesellschaftlichen und vor allen Dingen parteipolitischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Werke aufgeführt wurden. Hier ist in erster Linie bemerkenswert, daß die bisherige Forschung über Händels Oratorienlibretti, in erster Linie vertreten durch die Anglistin Ruth Smith, Händels Oratorientexte zumeist als politisch konservativ, und damit natürlich in parteipolitischem Sinne der Torypartei nahestehend, bezeichnet. Laut der gängigen Forschungsmeinung greifen Händels Texte biblisches Quellenmaterial auf und adaptieren es auf religiös-orthodoxe Weise, um damit die anglikanische High Church im Kampf gegen Deismus und Bibelkritik zu unterstützen.[6]

[6] Neben Ruth Smith sind hier beispielsweise Arbeiten von Kenneth Nott oder Tassilo Erhard zu nennen. Vgl. Kenneth Nott, „'Heroic Vertue': Handel and Morell's 'Jephtha' in the light of Eighteenth-Century Biblical Commentary and Other Sources", *Music & Letters* 77 (1996), S. 194-208, und Tassilo Erhardt , „*Messiah* im Kontext der theologischen Bibliothek von Charles Jennens", *GHB* XI, S. 219-234.
Die Händelschen Oratorienlibretti sind aber trotz allem, mit Ausnahme der Arbeit von Ruth Smith, bis heute in den Literaturwissenschaften ein wenig bearbeitetes Feld. Hans Joachim Kreutzer betrachtet die Libretti nicht aus der anglistischen, sondern aus der germanistischen Perspektive und richtet sein Augenmerk dabei mehr auf deutsche Übersetzungen, Rezeption in Deutschland oder vergleicht beispielsweise Händels *Messiah* mit Klopstocks *Messias*. Vgl. beispielsweise Hans Joachim Kreutzer, „Von Händels `Messiah' zum deutschen `Messias'. Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 77 – 100 oder Hans

Diese Form der Textinterpretation beschäftigt sich jedoch in erster Linie mit der Konzeption der Texte und eher weniger mit einer möglichen Rezeption abends im Theater. Da es sich bei den hier behandelten Texten nicht um Lesedramen im traditionellen Sinn handelt, lege ich ein anderes Kommunikationsmodell zugrunde, nämlich, daß Musiktheater – und hier liegt der Unterschied zu normalem Sprechtheater - den Zuschauer auf einer emotionalen Basis anders ansprechen und beeinflussen kann als schrift- und lesezentrierte Formen der Literatur. Diese Beeinflussung kann in negativer Weise erfolgen, also beispielsweise durch die im 18. Jahrhundert befürchtete Verweichlichung der Engländer durch italienische Oper und Kastratenwesen, aber natürlich gleichermaßen in positiver, also stärkender und nicht schwächender, Weise. Besonderes Augenmerk liegt dabei darauf, *wie* die Texte über Gott, Nation und Gesellschaft sprechen, also welche Rhetorik sie verwenden. Es soll also vor dem Hintergrund des hier angenommenen Zielpublikums untersucht werden, ob die englischsprachigen Oratorien des in enger Verbindung zu den Welfenmonarchen arbeitenden deutschen Komponisten Georg Friedrich Händel neben der konservativen Auslegung nicht auch noch eine zweite, religiös-liberale und damit eher whiggistische Interpretation zulassen und ob eine solche Interpretation nicht viel eher mit dem tatsächlichen Rezeptionsrahmen in Einklang zu bringen ist als die bisherigen Erklärungsversuche, die allesamt auf der Annahme beruhen, Händel habe für ein konservatives Mittelklassepublikum komponiert.

Ein wichtiger Teil dieser Arbeit wird demnach auch sein, einen Habitus der Freizeitgestaltung zu konstruieren, der berücksichtigt, daß damals streng zwischen Whig- und Toryidentitätenunterschieden wurde, und zu untersuchen, wie die Musik und Person Händels in diesem politischen Spannungsfeld positioniert ist und ob die Patronisierung dieses Komponisten in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts politisch konnotiert ist. Es soll also schlichtweg überprüft werden, ob die Patronisierung Händels politische Signifikanz hatte und zwar in dem Sinne, daß die Unterstützung dieses Komponisten – im Gegensatz zu anderen zur gleichen Zeit auf Londons Bühnen aktiven Komponisten, wie beispielsweise Niccolò Porpora – aus parteipolitischer Sicht bedeutsam war und in erster Linie durch Individuen erfolgte, die sich selbst als Whigs bezeichneten. Wenn sich herausstellt, daß der Besuch des Oratoriums ein wichtiger Teil des Whighabitus war, muß man natürlich auch die Frage zu beantworten suchen, welche Funktionen diese Kunstform für diese soziale Gruppe übernahm.

Joachim Kreutzer, „'The Sublime, the Grand, and the Tender'. Über Händels *Messiah* und Klopstocks *Messias*", in *GHB* XI (2006), S. 1-24.

Nach einem Überblick über politisches Leben, Religion und Kirche in dem genannten Zeitraum, wird dann versucht, eine Verbindung herzustellen zwischen dem wohl wichtigsten whiggistischen Moralphilosophen des frühen 18. Jahrhunderts, dem dritten Earl of Shaftesbury, und den englischen Oratorien, was bislang in der Forschung noch nie in ausführlicher Form geschehen ist.[7] Dies beruht auf der Annahme, daß sich ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen dem Publikum und der politischen Aussagekraft der Texte herstellen lassen sollte.

Bei der Betrachtung der Texte, die Händel in seinen Oratorien vertonte, fällt diesbezüglich ein bestimmtes Konzept auf, das die Oratorienlibretti anwenden, um ihr Publikum emotional zu erreichen, und zwar – dies ist wichtig – unabhängig von Stoffauswahl und biblischen Quellentexten.[8] Dieses Konzept, das in England durch die Schriften des Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, zu Anfang des 18. Jahrhundert zu großer Bedeutung gelangte, ist das des philosophisch-religiösen Enthusiasmus. Dieser Affekt, den fast alle Oratorien evozieren, hat bei Shaftesbury bestimmte genau definierte Funktionen, an deren erster Stelle die Erziehung des Menschen zu einem sozial integrierten Individuum steht, das seine Leidenschaften in den Dienst der Gemeinschaft und des deistisch geprägten Fortschritts stellt. Dies bedeutet also, daß neben der konservativen Interpretation der verschrifteten Texte eine weitere liberale Interpretation möglich wird, die vor allen Dingen dann zum Tragen kommt, wenn der Text als gesungenes Wort rezipiert wird. Da aber die letztere Art der Textrezeption die dem Medium angemessene und „normale“ war, scheint es sinnvoll, zu prüfen, wie das Oratorium den Shaftesburyschen Enthusiasmus in seine Form als Gesamtkunstwerk integriert.

Die Arbeit wird in einem weiteren Schritt das umfangreiche Konzept des religiös-philosophischen Enthusiasmus und andere theistische Grundlagen der Philosophie Shaftesburys erklären und dann an ausgewählten Texten, die für Händel geschrieben wurden, die Umsetzung dieses Konzepts für das Londoner Publikum untersuchen.

Als kurze Anmerkung zur Textauswahl, die in Kapitel 7 nochmals ausführlicher erklärt wird, soll nur vorangestellt werden, daß es aus Platzgründen nicht möglich war, alle Oratorien von Georg Friedrich Händel eingehend zu analysieren. Da die hier vorgestellten Analysen alle eher in die Tiefe und weniger in die Breite gehen, mußte also eine Auswahl getroffen werden.

[7] Ruth Smith erwähnt den Einfluß Shaftesburys an verschiedenen Stellen, ohne jedoch im Detail darauf einzugehen. Vgl. Smith, *Handel's Oratorios*, *passim.*

[8] Die konservativen Interpretationen der Texte stützten sich in erster Linie auf diese beiden Elemente: Stoffauswahl und die Gestaltung der biblischen Quellentexte mit Hilfe von zeitgenössischen Bibelkommentaren.

Abgesehen von den Texten, die keine Adaptionen beinhalten, weil sie beispielsweise originalen Bibeltext aneinanderreihen, wie *Messiah* oder *Israel in Egypt*, wurden hier Texte ausgewählt, die mir besonders geeignet erschienen, um bestimmte Aspekte zu verdeutlichen. Diese Aspekte umfassen sowohl rhetorische Griffe als auch literarische Umsetzungen anderer philosophischer und gesellschaftspolitischer Anliegen, die mit Hilfe der Philosophie Shaftesburys erklärt werden können. Es muß eingeräumt werden, daß es grundsätzlich auch möglich gewesen wäre, enthusiastische Rhetorik an Texten zu studieren, die gar keine religiösen Grundlagen haben, wie beispielsweise das Oratorium *Hercules* HWV 60 (1745). Da aber religiöse Zugehörigkeiten in der Konzeption der Arbeit eine wichtige Rolle spielen, wurden diese Texte bewußt außen vor gelassen, was jedoch nicht heißen soll, daß sie – an anderem Ort – nicht auch wertvolle Informationen über das öffentliche Leben des 18. Jahrhunderts preisgeben könnten.

Die Wahl fiel jedoch auf eine Reihe von Texten, die in vielerlei Hinsicht als Schlüsselpunkte im Oratorienschaffen Händels bezeichnet werden können: zunächst wird mit *Esther II* das erste öffentlich aufgeführte Oratorium Händels analysiert, das zudem noch den Vorteil bietet, daß es in zwei Fassungen vorliegt, wovon nur die zweite für eine Aufführung in einem Monopoltheater vorgesehen war. Der Vergleich der beiden Fassungen ist sehr aufschlußreich, denn die Umarbeitung des Textes für das Londoner Zielpublikum erklärt grundsätzliche rhetorische Strategien, die man für die öffentlichen Aufführungen, aber nicht für die private Aufführung von *Esther I* im Jahre 1718, verwendete. Über *Deborah* und *Athalia*, die beide biblisches Quellenmaterial unter dem Einfluß modernerer whiggistischer Philosophie umarbeiten, führt der Weg schließlich zu Charles Jennens, dem wohl bekanntesten unter Händels Librettisten. Dieses Kapitel, Kapitel 7.4., ist besonders interessant, denn Charles Jennens war Tory und Jakobit. Wenn beispielsweise die hier aufgestellte These korrekt ist, daß der in vielen Oratorienlibretti enthaltene philosophische Enthusiasmus ein whiggistisches Phänomen ist und in Verbindung mit Händels Musik zur Unterstützung der Machtkonsolidierung dieser Partei dient, so dürfte er von einem Oxfordianer wie Charles Jennens nicht verwendet werden.

Das Kapitel 7.5. beschäftigt sich im Anschluß mit einer Reihe von Texten des Librettisten Thomas Morell, die allesamt zu einer Zeit entstanden, als das englische Oratorium bereits fest auf den Londoner Bühnen etabliert war und Händel die Komposition von italienischen Opern aufgegeben hatte. Zudem ist hier von besonderer Bedeutung, daß eine Predigt von Thomas Morell vorliegt, in der dieser sein von Shaftesbury geprägtes Konzept des „divine

enthusiasm“[9] vorstellt und sich somit eine direkte Verbindung zwischen Händels Texten und der philosophischen Auseinandersetzung mit Shaftesbury und seinen Theorien nachweisen läßt.

Das letzte Analysekapitel behandelt einen relativ ungewöhnlichen Text, nämlich *Solomon*. Ungewöhnlich ist er unter anderem deswegen, weil er keinem uns bekannten Autor zugeordnet werden kann. Da Händel ein kommerziell sehr erfolgreicher Künstler war, beeilten sich die übrigen Librettisten zumeist, ihre eigenen Verbindungen zum Schaffen des Meisters hervorzuheben. Nicht jedoch der Autor von *Solomon* – in vielerlei Hinsicht ist dieses Analysekapitel das wohl wichtigste der gesamten Reihe, denn es vereint enthusiastische Rhetorik an prominenter Stelle mit einer wichtigen politischen Symbolfigur für die Whigpartei, König Salomo, und nicht zu übersehender freimaurerischer Symbolik. Wenn man nun bedenkt, daß die frühen Freimaurerlogen in London wichtige politische Netzwerke waren und beispielsweise Sir Robert Walpole sein Patronagesystem auch über diese Logen koordinierte, wird klar, daß die bisherigen Einordungen der Händelschen Oratorien in die zeitgenössischen Verhältnisse, in denen dieselben in erster Linie als konservatives Mittelklasseentertainment bezeichnet werden, in vielen Bereichen zu kurz greifen. An *Solomon* wird wie an keinem anderen Text deutlich, daß der Besuch eines Oratoriums von Georg Friedrich Händel wichtige gesellschaftspolitische Bedeutungen hatte. Alle Kapitel werden zudem mit unterschiedlichen Schwerpunkten zu erklären versuchen, wie subversive freidenkerische Elemente in auf der Oberfläche konservativ aussehende Texte Einzug hielten und auf diese Weise in sehr subtiler Form eine voranschreitende Säkularisierung des öffentlichen Lebens unterstützten.

Es sollte also kein Zweifel daran bestehen daß sich durch die Erschließung der Oratorien, und speziell der Oratorien von Georg Friedrich Händel, als Forschungsgegenstand für die Anglistik weitreichende Möglichkeiten eröffnen: sie erlauben, am Studium einer im 18. Jahrhundert als sehr bedeutsam erachteten Kunstform, den Einfluß von politischen Loyalitäten auf das Londoner Bühnengeschehen zu studieren. Sie ermöglichen zudem die Betrachtung des Einzugs freidenkerischer Philosophie in öffentliche Bühnenwerke[10] und

[9] Thomas Morell, *The Use and Importance and Music in the Sacrifice of Thanksgiving. A Sermon preach'd at Worcester, September 3, 1746* (London, 1747), S. 22.

[10] Der Einfluß von Shaftesbury auf andere Formen der Literatur war bereits Gegenstand verschiedener Forschungsansätze. Man vergleiche beispielsweise John Mullan, *Sentiment and Sociability – The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988), Bernhard Frey, *Shaftesbury und Henry Fielding. Shaftesburys Ethik und Humorgedanke in Henry Fieldings komischen Epos* (Bern, 1952), David Marshall, *The Figure of Theater : Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986) oder Erwin Wolff, *Shaftesbury*

zeigen, wie kommerzielle Formen der Religiösität, die auf Londons Bühnen vermarktet wurden, gestaltet waren.

Sie zeigen ebenfalls, wie der sonst so schwer zu fassende Publikumsgeschmack die Programmgestaltung in den Monopoltheatern formte – in diesem Fall wollte man zwar die Musik von Händel, aber nicht in Verbindung mit einer kontinentaleuropäischen und katholischen und damit als un-männlich betrachteten Form des Musiktheaters[11]. Man bedenke hierbei zudem, daß wichtige englische Literaten wie Alexander Pope oder Aaron Hill lange Zeit ein eigenständiges englisches Musiktheater gefordert hatten und daß Händels Oratorien von allen musikdramatischen Werken des 18. Jahrhunderts diesem Wunsch am nächsten kamen.[12]

Die vorliegende Arbeit sieht ihren Beitrag jedoch in erster Linie darin, ein neues, von der bisherigen Forschung unabhängiges Bild des Londoner Oratorienpublikums zu zeichnen und zu erklären, wie das Oratorium diesem Publikum half, eine kulturelle, soziale und politische Identität zu konstruieren und vor allen Dingen in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Instabilität zu konsolidieren – mit der Macht der Musik und vor allen Dingen mit der Ermächtigung der englischen Sprache.

---

und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18 Jahrhunderts. *Der Moralist und die literarische Form* (Tübingen, 1960), um nur eine kurze Auswahl zu nennen.

[11] Vgl. hierzu Lobschat (2007).

[12] Der berühmte Brief von Aaron Hill an Händel wird in Hogwood, *Handel*, auf S. 100f. zitiert:

> Sir,
>
> [...] Having this occasion of troubling you with a letter, I cannot forbear to tell you the earnestness of my wishes that, as you have made such considerable steps towards it, already, you would let us owe to your inimitable genius, the establishment of *musick*, upon a foundation of good poetry; where the excellence of the *sound* should no longer be dishonour'd, by the poorness of the *sense* it is chain'd to.
>
> My meaning is, that you would be resolute enough, to deliver us from our *Italian bondage*; and demonstrate, that *English* is soft enough for Opera, when compos'd by poets, who know how to distinguish the *sweetness* of our tongue, from the *strength* of it, where the last is necessary.
>
> I am of the opinion, that male and female voices may be found in this kingdom, capable of every thing, that is requisite;[...].
>
> Such an improvement must, at once, be lasting, and profitable, to a very great degree; and would, infallibly, attract an universal regard, and encouragement.

2. Forschungsstand I: Händels Oratorienpublikum

Zu Beginn interessiert in erster Linie die Frage, wer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Händels englischsprachige Oratorien konsumierte, denn bevor man anfangen kann, Aussagen über politische und religiöse Inhalte und Ziele der betreffenden Texte zu machen, muß ermittelt werden, für welches Zielpublikum diese Texte überhaupt intendiert waren.
Gerade, was Händels Oratorienpublikum angeht, hält sich eine bestimmte These hartnäckig seit langer Zeit. Diese These beziehungsweise diese Perspektive auf das Material besagt, daß Händel seine Oratorien für die neue bürgerliche Mittelklasse komponierte, die im England des 18. Jahrhunderts an Bedeutung hinzugewonnen hatte.
Die Aufgabe des nun folgenden Kapitels wird sein, die Händelforschung gezielt darauf zu untersuchen, wie in ihr das Publikum des Händelschen Oratoriums dargestellt ist. Die Darstellung des Forschungsstandes beschränkt sich also zunächst auf diesen einen wichtigen Aspekt und verfolgt die These von Händels angeblich bürgerlichem Publikum bis ins 18. Jahrhundert zurück.
Nach einigen theoretischen Überlegungen folgt danach das Quellenstudium, also das Studium der Quellen des 18. Jahrhunderts, die sich über Händels Publikum direkt oder indirekt äußern, mit dem Ziel ein neues, von der bisherigen Forschung unabhängiges Bild des tatsächlichen Zielpublikums von Händels Oratorien zu zeichnen.

Im Jahre 1993 hielt der Göttinger Professor Theodor Wolpers in der Universitätsaula in Göttingen im Rahmen der Händelfestspiele vor einem Fachpublikum einen Vortrag, der sich mit Händel und der englischen Kultur seiner Zeit beschäftigte und offensichtlich versuchte, den Komponisten in die zeitgenössischen Verhältnisse in London in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einzugliedern.[13] Wolpers äußert sich zu dem Thema der Publikumssoziologie in einer Art und Weise, die zeigt, in welchem Maße eine bestimmte Vorstellung des prototypischen Oratorienpublikums das Denken aller Forscher und aller Laien, die sich mit Händel beschäftigen, durchdrungen hat:

> Das genannte Eingehen Händels auf den Geschmack des breiteren Publikums möchte ich als weiteren Aspekt noch besonders hervorheben. Einerseits entsprachen die – meist biblischen –Stoffe seiner Oratorien durchaus einem stärker religiös und moralisch denkenden, bürgerlichen Publikum, das sich von dem vorwiegend adligen Publikum der italienischen Oper unterschied. Andererseits erschien es vielen als

[13] Vgl. Theodor Wolpers, „Händel und die englische Kultur seiner Zeit. Aspekte einer Begegnung, vornehmlich aus literarischer Sicht.“, *GHB* VI (1996), S. 1-35.

> anstößig – zumal den im Bürgertum zahlreich vertretenen Puritanern - , wenn heilige Gegenstände auf der Bühne in Kostümen oder vor bunten Kulissen aufgeführt wurden, zudem von Schauspielern oder Sängern zweifelhaften Rufs oder gar von Italienern, die schon als Katholiken suspekt waren (trotz aller religiösen Toleranz gab es einen deutlichen Antikatholizismus, vorwiegend aus politischen, stuartfeindlichen Gründen).[14]

Die von der Händelgemeinde in den 1990er Jahren also für bare Münze genommene Ansicht über das englische Oratorium läßt sich also in etwa wie folgt wiedergeben:

Das aufsteigende, zu Reichtum gelangende neuartige Bürgertum konsumierte das neuartige bürgerliche Oratorium, während die Aristokraten weiterhin die italienische Oper patronisierten. Es gab zu Händels Zeiten unterschiedliche Publikums[15], die qualitativ hochwertige musikalische Unterhaltung in den führenden Londoner Theatern genossen. Die Aristokraten interessierten sich nicht für religiöse und moralische Unterhaltung und überließen somit den Bürgerlichen Händels Musik. Das Oratorium und seine Inhalte seien auch von puritanischen Strömungen im Bürgertum bestimmt gewesen und sein Endzweck habe zur Verbürgerlichung der hohen Kunst und damit auch der Gesellschaft im allgemeinen beigetragen.

Diese Erklärung ist einfach und praktisch, denn sie erlaubt es, den Sprachwechsel der Libretti in die Landessprache und die Hinwendung zu religiösen Themen zu erklären. Der Erfolg des Oratoriums wird also ganz darauf zurückgeführt, daß es eine neue soziale Trägerschicht gab, die diese Form der Unterhaltung finanzierte. Impliziert in dieser Deutung ist auch, daß das Oratorium auf ein bürgerliches und die Oper auf ein gehobenes, aristokratisch geprägtes Publikum angewiesen war. Der Niedergang der Oper Händels in den 1730er Jahren und der Aufstieg des Oratoriums ab den 1740er Jahren läßt sich demnach ebenfalls ganz in Habermasscher Manier in die so oft herangezogene Diskussion um die Verbürgerlichung der englischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert eingliedern.

Die Problematik, die im Folgenden im Umgang mit den zumeist historiographischen Texten entsteht, liegt hierbei deutlich auf der Hand: Aufgabe des Kapitels kann nicht sein, die Unmöglichkeit der Rekonstruktion einer wie auch immer gearteten „historischen Realität“ möglich zu machen, sondern es sollen stattdessen bestimmte Schemata der Art und Weise, wie über das Oratorienpublikum gesprochen wird, identifiziert und in einem zeitlichen Rahmen verankert werden.

---

[14] Wolpers (1996), S. 6.

[15] Ohne sich an diversen Metadiskussionen über die Frage beteiligen zu wollen, ob es überhaupt mehr als ein Publikum geben kann, soll an dieser Stelle festgehalten werden, daß laut DUDEN die korrekte Pluralbildung in der Tat Publikums lautet.

Diese Bestandsaufnahme wertet das Material dabei in keiner Form, sondern versucht zunächst lediglich herauszufinden, wie das Publikum, das Händels Oratorien im 18. Jahrhundert besuchte, in der einschlägigen Literatur beschrieben ist. Dabei ist klar, daß es nicht darum gehen kann, bestimmte Theorien über das Oratorienpublikum als „historisch wahr" oder „historisch falsch" zu beschreiben, sondern nur darum, herauszufinden, wer sich wann und wie über dieses Publikum äußerte und ob sich in dieser Art, über das Oratorienpublikum zu sprechen, bestimmte Muster nachweisen lassen.

2.1. Die Verbürgerlichungsthese im 20. Jahrhundert[16]

Theodor Wolpers greift bei seiner Theorie des neuen Oratorienpublikums auf die Standardwerke der Händelforschung im 20. Jahrhundert zurück.[17] So findet sich, chronologisch rückwärts gehend, bei Donald Burrows im Jahre 1994 der Ansatz, Händel habe mit seinen Oratorien eine „section of London society that had been affected by the religious revival apparent in the first wave of John Wesley's influence"[18], sprich ein methodistisches Mittelklassepublikum, erreichen wollen. Ebenso bestätigt er die gängige Annahme, daß das Opern- und Oratorienpublikum nicht identisch war. Er zitiert einen Brief der Countess of Shaftesbury vom 11. Februar 1749 an James Harris, indem diese ihren rein subjektiven Eindruck von Händels *Susanna* beschreibt und sagt, ihr gefalle der „light operatical style" des Oratoriums nicht. Burrows interpretiert diese Aussage gemäß der geläufigen Vorurteile:

> Perhaps her doubts about the whether the ‚light operatical style' would go down well reflect the extent to which Handel's ‚oratorio audience' differed in character and expectations from the King's Theatre audiences of the 1720s and 1730s, and indeed differed from the audience that more recently had been patronizing the ‚Middlesex' opera company.[19]

Obwohl *Susanna* ein kommerzieller Erfolg war und nichts darauf hindeutet, daß das angeblich Opernhafte im Oratorium dem tatsächlichen Publikum nicht gefiel, ist die Annahme festgefahren, Händels Oratorienpublikum sei ein anderes als Händels Opernpublikum und dieses wiederum nicht identisch mit den Personen, die in den 1730er Jahren das

[16] Zum Händeljahr 2009 erschienen aus gegebenem Anlaß nach einer mehrjährigen Flaute wieder mehr biographische Werke über Händel, die jedoch zu der hier zur Diskussion gestellten Verbügerlichungsthese wenig Neues beitragen. Die interessante neue Biographie Händels von Dorothea Schröder spricht im Zusammenhang mit dem Oratorienpublikum ebenfalls von einem Ästhetikwandel als „Symptom einer wirtschaftlichen und sozialen Krise, deren Auswirkungen in London um 1740 nicht mehr zu übersehen waren". Vgl. Dorothea Schröder, *Georg Friedrich Händel* (München, 2008), S. 101

[17] Ruth Smith beschäftigt sich so gut wie gar nicht mit Händels Publikum, sie ist aber die einzige, die ein wenig vorsichtiger formuliert und bereits von einem „influential upper- and middle-class London public" spricht. Vgl. Smith, *Handel's Oratorios*, S. 33.

[18] Burrows, *Handel*, S. 294.

[19] Burrows, *Handel*, S. 296.

Konkurrenzunternehmen zu Händel protegierten, die sogenannte ‘Opera of the Nobility’ – dies auch schon ein im 18. Jahrhundert nicht gebräuchlicher, irreführender Name.[20]
Auch Christopher Hogwood schlägt ähnliche Töne an, wenn er von der “absorption of oratorio into the taste of the ‘multitude’”[21] spricht und den Erfolg Händels mit der „mobility and social adaptability of oratorio“[22] erklärt.

Bei Paul Henry Lang findet sich 1966 eine identische Erklärung für den Aufstieg des Oratoriums (und damit des Bürgertums):

> The audience of these flagbearers of culture was the educated bourgeoisie. The men of letters were members of the same class – a broad one – to which their audience belonged. The middle classes constituted not only the reading public but also the theatrical and musical; it was for them and about them that the writers and composers created. (...) To this middle-class audience opera was not congenial; (...)[23]

In ähnlicher Form äußert sich 1959 auch Winton Dean, der Händels Oratorien als “epitome of that union of edification and entertainment which for so long served the middle-class British public”[24] ganz im Sinne der Verbürgerlichungsthese definiert. Des weiteren findet sich in Dean die Vorlage für Prof. Wolpers’ Göttinger Vortrag aus dem Jahre 1993:

> Oratorio was now between several fires: it was insufficiently entertaining for frivolous opera-lovers, but far too theatrical for the growing power of the Puritans, who were no longer content with objections to performance in costume; while High and moderate churchmen, caught between the upper and the nether millstone, branded it as a dangerous compromise. Despite the success of *Samson*, which balanced the failure of *Messiah*, it fell again into the doldrums in 1744-5 and was only saved by the opportune appearance of a new audience.
>
> This was the rising middle class, the world of commerce and the professions and all those (including the Jews) on whom the country’s increasing prosperity conferred for the first time a certain independence.[25]

Hier findet sich also in exemplarischer Form die Theorie der „zwei Publikums“ und die explizite Aussage, Händels Oratorienpublikum sei ein „neues Publikum“ gewesen, das vor Händel nicht das Musiktheater besucht hatte und erst mit dem von den aristokratischen Opernliebhabern für langweilig befundenen englischsprachigen Oratorium eine ihm eigene kongeniale Gattung entdeckt hatte. Dean sagt ebenfalls deutlich, daß dieses „neue“ Publikum für den wirtschaftlichen Erfolg des Oratoriums verantwortlich zeichnete.

[20] Vgl. Kapitel 3.3.2.2.
[21] Hogwood, *Handel*, S. 212.
[22] Hogwood, *Handel*¸S. 212.
[23] Paul Henry Lang, *George Frideric Handel* (New York, 1966, Nachdruck 1996), S. 203f.
[24] Dean, *Oratorios*, S. 33.
[25] Dean, *Oratorios*, S. 136.

Der berühmte deutsche Händelforscher Walter Serauky, der sich selbst in der Nachfolge Chrysanders sah, breitet die Verbürgerlichungsthese in seiner Händelmonographie von 1956 ungleich breiter aus:

> Der eigentliche Träger des Londoner Musiklebens und weiterhin auch des Händelschen Oratoriums war das Bürgertum jener Tage. (…) An den Erfolgen Händels nahm nämlich auch das Bürgertum jener Tage lebhaften Anteil und entwickelte demgemäß bereits während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts eine bürgerliche Musikkultur.[26]

Diese bürgerliche Musikkultur macht er, neben dem Erfolg des Händelschen Oratoriums, auch an dem Aufkommen kleiner bürgerlicher Musikvereine fest, die nicht vom Großbürgertum und den Finanzgrößen geleitet wurden, sondern von den „kleinbürgerlichen Kreise[n] der Gewerbetreibenden und Handwerker."[27] Er schreibt dem Bürgertum den Wunsch nach dem englischen Oratorium als spezifischer Unterhaltungsform zu,[28] denn nur „die Oper mußte in England während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ausschließliches Vorrecht der Adelsklasse gelten."[29]

Hans Joachim Moser spricht in seinem kleinen, 1952 veröffentlichten Händelbüchlein – in ideologischer Sicht wohl etwas verspätet - von einer "vaterländischen Welle", die Händel "auch in der Gunst der Menge unversehens neu empor[trug]"[30] und stellt fest,

> daß Händel jetzt für ein durchaus bürgerliches Publikum schrieb und sich völlig von der Aristokratie seiner jungen Tage zurückgezogen hatte; er wandte sich nicht mehr an jene Konventionellen mit Kenneranspruch, die ihre Begeisterung nach dem „*On dit*" des guten Tons und der Salonschlagfertigkeit bemessen, sondern an die Begeisterung der Warmherzigen und Unverbogenen – kann man den Meistern solches „*referre ad populum*" verübeln?[31]

Auch vor dem zweiten Weltkrieg läßt sich die Verbürgerlichungsthese in der wichtigen Händelbiographie von Joseph Müller-Blattau aus dem Jahr 1933 belegen:

---

[26] Walter Serauky, *Georg Friedrich Händel: Sein Leben – Sein Werk. III. Band: Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluss des „Samson" (1738 – 1743),* (Kassel/Basel, 1956), S. 22f.

[27] Serauky (1956), S. 23.

[28] Problematisch wird sein Ansatz, wenn er sich mit einem der wichtigsten dieser Vereine beschäftigt, der „Academy of Ancient Music" , denn ein bürgerliches Publikum läßt sich dort beim besten Willen nicht nachweisen:

> Dieser Kreis, der sich als Konzertgesellschaft somit die Pflege alter Musik zum Ziele setzte, legte offenbar auf eine gewisse Exklusivität besonderen Wert; auf diese Weise wird es verständlich, daß neben den Bürgerlichen auch viele Aristokraten an den Konzerten der „Academy of Ancient Music" teilnahmen. Offenbar überwogen in späterer Zeit in diesem Kreise die Adligen sogar, da berichtet wird, daß nur derjenige, welcher im Besitz eines Silbertikets (sic!) war, später zu diesen Veranstaltungen Zutritt erhielt. (Serauky (1956), S. 25)

Auch gegen seine eigene These spricht die von ihm veröffentlichte Subskribentenliste für Händels *Alexander's Feast*, die fast nur Aristokraten und Mitglieder der „Gentry" aufweist, neben einzelnen Musikern, denen der Besuch einer solchen Veranstaltung bzw. der Erwerb der Partitur wohl eher professionellen und nicht vergnüglichen Nutzen einbrachte.

[29] Serauky (1956), S. 26.

[30] Hans Joachim Moser, *Georg Friedrich Händel* (Kassel/Basel, 1952), S. 87.

[31] Moser (1952), S. 90.

> Seit dieser Spielzeit [= die Spielzeit 1747/48] hatte sich zugleich unvermerkt die Form der Händelschen Oratorienaufführungen gewandelt. (…) Jedermann war zugelassen gegen geringes Entgelt.(…) Diese Oratorienkonzerte trugen fortan das musikliebende und musikübende Bürgertum, das durch Händel zu sich selbst erwacht war. (…) Eine wirklich allgemein musikalische Kultur begann aufzublühen.[32]

Zur Bekräftigung seiner These gibt Müller-Blattau dem Kapitel eine Kopfzeile mit dem Titel „Händel wird volkstümlich".

Der volkstümliche Händel begegnet uns auch schon in einer weiteren großen Händelstudie des 20. Jahrhunderts: *Händel* von Hugo Leichtentritt, erschienen 1924:

> Der Judas Maccabaeus brachte schließlich zuwege, was keinem Werk vorher gelungen war: die öffentliche Meinung ernannte Händel zum Manne ihres besonderen Vertrauens. Die Intrigen der hochadligen Kreise verloren ihre Kraft, seitdem Händel erkannt hatte, daß seine Kunst sich eigentlich an die weiten bürgerlichen Kreise richtete. Der gewaltige volkstümliche Erfolg des Judas Maccabaeus gab den Ausschlag. Von dieser Zeit an bemühte sich Händel nicht mehr um die Gunst der Aristokratie, seine Konzerte rechneten nicht mehr auf Subskribenten mit wohltönenden Namen; sie waren nunmehr Veranstaltungen demokratischen Geistes, hießen jedermann willkommen, der hinkommen mochte. Händel kam in die Mode, seine Konzerte waren Ereignisse, zu denen sich das Volk drängte.[33]

Bei Leichtentritt wird erstmals eine implizite Annahme deutlich, die bislang von jedem Händelbiographen zugrunde gelegt wurde, nämlich daß es sich bei dem England des 18. Jahrhunderts um eine den modernen Demokratien ähnliche Gesellschaft gehandelt habe.

Auch im angelsächsischen Bereich zeigt sich diese Annahme. Sir Newman Flowers schlecht recherchierte, stellenweise romanhafte Händelbiographie von 1923 wiederholt ebenfalls die gängigen Bewertungen:

> He (=Händel) had done with the quality. The freaks and moods of the salons were a matter for despair rather than hope. And at best the salons had very little real musical interest. It might be said that they had attended his performances in the past at the instigation of some vague sense of duty. Society usually talked through the performance while the pit listened.[34]

Die Upper Class besucht also Händels Veranstaltungen aus Pflichtgefühl heraus und nicht weil man an der Musik in irgendeiner Form gefallen findet. Erst als sich Händel von der „Quality" abwendet, setzt der große Erfolg ein. Ebenfalls behauptet Flower, daß die Sitzordnung im Theater so aufgeteilt war, daß das neue, bürgerliche Publikum im Parkett saß und aufmerksam zuhörte, während die Upper Class der Aufführung von den Logen aus keine Aufmerksamkeit schenkte.

---

[32] Joseph Müller-Blattau, *Georg Friedrich Händel* (Potsdam, 1933), S. 83f. Zu der Frage der Eintrittspreise, sprich dem in Wahrheit nicht so geringen Entgelt, vgl. Kapitel 3.4.1.

[33] Hugo Leichtentritt, *Händel* (Stuttgart/Berlin, 1924), S. 210f.

[34] Newman Flower, *George Frideric Handel* (London, 1947, Erstveröffentlichung 1923), S. 321f.

Zusammenfassend läßt sich also zunächst festhalten, daß sich die Verbürgerlichungsthese durch die gesamte Händelliteratur des 20. Jahrhunderts zieht, sowohl durch die deutsche als auch durch die englische.

Das einzige Werk der früheren Händelforschung im 20. Jahrhundert, das diese These zumindest nicht völlig unreflektiert übernimmt, ist die Monographie eines französischen Schweizers, des Zürcher Professors Antoine-E. Cherbuliez von 1949:

> Neuere Kommentatoren haben jedenfalls recht, wenn sie in dieser Wandlung auch ein schöpferisches Echo Händels auf eine tiefgehende soziale Strukturwandlung des englischen Gesellschafts- und Geisteslebens erkennen. Es waren eben doch schon die Jahrzehnte, in welchen der „tiers état", der dritte, und zwar bürgerliche Stand neben Adel und Hof, Geistlichkeit und Militär, vorläufig vielleicht mehr unbewußt instinktmäßig als bewußt und polemisch vorwärtsdrängend seine eigenen Lebensrechte in die Waagschale des nationalen Schicksals zu werfen sich mehr und mehr berufen fühlte und mit feinem Spürsinn künstlerischen Erscheinung entgegenkam, die diesem geheimen Wunsche entsprechen konnte und das innere Selbstbewusstsein dieser immer aktiver am Landes- und Staatsschicksal teilnehmenden Bevölkerungsschichten zu heben und zu kräftigen geeignet waren. Ob der in diesem Vorgang vielfach gebrauchte terminus tecnicus der „Verbürgerlichung der Kunst" (…) in vollem Umfang auf Händels Lage um 1740 angewendet werden kann, bleibe hier außerhalb der Diskussion.[35]

Durch die Verwendung vorsichtiger Formulierungen wie das „mehr unbewußt Instinktmäßige" wird die Unbehaglichkeit des Schweizers deutlich und obwohl er die Verbürgerlichungsthese bestätigt und vor allen darauf hinweist, daß sie von „neueren Kommentatoren", also Flower, Leichtentritt, Müller-Blattau et.al. vertreten wird, entzieht er sich letzten Endes der entscheidenden Frage, wer nun tatsächlich Händels Oratorien besuchte und dafür bezahlte.

Das 20. Jahrhundert im Allgemeinen akzeptierte also die Verbürgerlichungsthese und sie läßt sich auch in nahezu allen Werken zur Händelforschung nachweisen. Die Suche nach der Entstehung dieser These muß also in den Händelbiographien des 19. Jahrhunderts weitergehen.

2.2. Die Verbürgerlichungsthese im 19. Jahrhundert

Das grundlegende Werk für jede spätere seriöse Händelforschung ist Friedrich Chrysanders auf Quellenstudien basierende, überraschend modern recherchierte Händelbiographie, die er ab 1858 in Leipzig publizierte. Leider kann sie im vorliegenden Problem nicht weiterhelfen, denn obwohl Chrysander beabsichtigte, seine Biographie bis an Händels Lebensende fortzuführen, bricht sie – aus verschiedenen, mehrenteils ungeklärten Problemen – nach dem

[35] Antoine-E. Cherbuliez, *Georg Friedrich Händel* (Olten, 1949), S. 275f.

dritten Band, sprich im Jahr 1740, ab. Er beschäftigt sich im dritten Band zwar noch mit dem Übergang von Oper zu Oratorium, aber seine Ausführungen zur Publikumssoziologie bleiben fragmenthaft.

Er betont zunächst die Universalität von Händels Genie und die Stellung der Händelschen Oratorien:

> In innigster Beziehung zu England stehend und von unermeßlicher Wohlthat für die Kräftigung des britischen Volksthums, sind sie doch keineswegs in diesem Volksganzen beschlossen oder nur überhaupt als eine nationale Regung anzusehen. Wäre das, was sich damals in England bildete, nicht von a l l g e m e i n e r Bedeutung, wäre es nicht ein Erwachen des siegreichen germanischen Geistes aus dem Reformationszeitalter gewesen – Händels Töne würden nicht in diesem Kreise laut geworden sein.[36]

Was das Publikum des Oratoriums angeht, finden sich nur andeutende Äußerungen:

> Es ist gewiß, daß Händels Musik bei den Engländern die Liebe zum Vaterlande und zum Königthume bekräftigt hat.[37]

Des weiteren sei Händels Musik so erhebend gewesen, daß sie das „Gesammtbewußtsein in neuen Volksgesängen aussprach".[38]

Obwohl Chrysander gleichzeitig auch von der „große[n] Anzahl vornehmer Menschen"[39] in Händels Oratorien berichtet, wäre es doch möglich, sich im 20. Jahrhundert auf ihn als Vater der Händelforschung zu berufen und seine Äußerungen zu Händels vaterlandsliebendem Publikum und der Verbindung von Händels Oratorien mit den semantischen Feldern von „Gesamtheit" und „Volk" bzw. „Volkstum" im Sinne der Verbürgerlichungsthese zu interpretieren.

Genau dies scheint auch tatsächlich passiert zu sein, die meisten Händelforscher im 20. Jahrhundert beeilten sich, Chrysanders Nachfolge anzutreten und scheinen seine Ausführungen, in Verbindung mit der neuen Disziplin der Soziologie, in der vorgestellten Art und Weise gedeutet zu haben. Dabei betonten sie also im Wesentlichen die Ablösung der Aristokratie durch das Bürgertum als Trägerschicht einer neuartigen Unterhaltungsform.

Der entscheidende Punkt ist, daß sich vor Chrysander und in seiner direkten Nachfolge – also vor seinem Tod, als noch nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden konnte, daß er seine Biographie nicht doch noch vollenden würde – die Verbürgerlichungsthese im 19. Jahrhundert nicht nachweisen läßt.

Die beiden großen Händelbiographien des 19. Jahrhunderts, die von W.S. Rockstro (1883) und die von Victor Schoelcher (1857), zeichnen ein anderes Bild der Verhältnisse.

---

[36] Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel. Dritter Band, erste Hälfte* (Leipzig, 1868), S. 5.
[37] Chrysander (1868), S. 6.
[38] Chrysander (1868), S. 6.
[39] Chrysander (1868), S. 18.

Immer noch chronologisch rückwärtsgehend, ist Rockstro der letzte große Händelforscher, der keine Theorie der zwei Publikums vertritt[40] und stattdessen die anfänglichen Probleme des Oratoriums auf eine Intrige des Komponisten Giovanni Bononcini und des Sängers Senesino zurückführt, die in aristokratischen Zirkeln gegen Händel Stimmung gemacht und ihm somit sein Publikum entfremdet hätten.[41]

Die Etablierung des Oratoriums ab den späten 1740er und in den 1750er Jahren erklärt Rockstro damit, daß das Publikum, das *eine* Publikum, endlich erkannt hatte, daß Händels Musik doch die bessere war im Vergleich zu Bononcinis:

> The hatred of the leaders of fashion against the genius of the man who had done so much for them, and for Art, had, by this time [= the 1750s], died out; as such unworthy passions always do, when mercenary interests no longer continue to fire them into life. Bononcini had long been utterly forgotten.[42]

Das Oratorium lief also ab dem Zeitpunkt gut, als die Aristokratie erkannte, daß sie mit Bononcini und Senesino auf das falsche Pferd gesetzt hatte.

Der wichtigste Text des 19. Jahrhunderts in der Diskussion um die Verbügerlichungsthese im Zusammenhang der vorliegenden Dissertation ist jedoch Victor Schoelchers *Life of Handel* von 1857. Während Rockstro sowohl Schoelcher als auch Chrysander kannte, geht Schoelcher dagegen einzig und allein von früheren Quellen aus. Er erklärt auch einen Umstand, der bislang noch nicht erwähnt wurde: Mitte des 19. Jahrhunderts war es tatsächlich so, daß Händels Oratorium einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich war und ärmere Personen gegen Zahlung eines wirklich geringen Entgelts[43] der professionellen Aufführung eines Händeloratoriums beiwohnen konnten. Wie war es dazu gekommen?

Schoelcher legt zunächst die Verhältnisse zu Händels Lebzeiten dar. Die Wechselfälle der italienischen Oper und des englischen Oratoriums erklärt er durch die Launen der Aristokratie, beispielsweise sagt er: „Italian opera seems to have been always much less a taste than a fashion on the banks of the Thames.“[44] Das Oratorium sei besser für das englische Temperament geeignet als ausländische Kunstformen. Händels anfängliche Probleme führt er darauf zurück, daß der Komponist einige Adelige verärgert hatte, als er sich geweigert hatte,

[40] Im Ringen um die Publikumsgunst heißt es immer wieder: “Handel knew his audience” oder Rockstro spricht von “the readiness of the public to listen to his great choral works”. Es gibt hier also nur ein Publikum, das musikalische Unterhaltung in den großen Londoner Theatern konsumiert. Vgl. W.S. Rockstro, *The Life of George Frederick Handel* (London, 1883) , S. 175 und S. 180.
[41] Vgl. Rockstro (1883), S. 181f. und S. 282f.
[42] Rockstro (1883), S. 311.
[43] Vgl. hierzu Kapitel 3.7.
[44] Victor Schoelcher, *The Life of Handel* (London, 1857), S. 238.

mit der Konkurrenzoper von Lord Middlesex zu kooperieren.[45] Als sich die Aristokratie Irlands vom *Messiah* begeistert zeigte, begann auch die englische Nobility einzulenken:

> In fact, for the last ten years [of Handel's life] all hostility against him had been stilled; men's minds were enlightened; and the nobility (let it be in justice to them be admitted) had the courage and good taste to confess themselves vanquished by his genius.[46]

Die wichtige Einsicht, die Schoelcher vorstellt, betrifft den Umstand der Ausweitung des Oratorienpublikums im 19. Jahrhundert. Er sagt, England sei ein äußerst fortschrittliches Land, was man unter anderem auch daran erkennen könne, daß *in neuerer Zeit* das breite Publikum einen besseren Musikgeschmack kultiviert habe:

> Classical music is a thing so delicate, so beyond all other, that it requires a certain culture to appreciate it. Among people of the highest civilization, it is appreciated only by those who are endowed with artistic taste, and *necessarily the mass of the population acquires it last* [meine Hervorhebung]; but even in this respect England appears to me to be the most advanced. Nowhere do masses get better music, which is as much as to say that nowhere are the masses more enlightened with respect to music.[47]

Es sei ein Ausdruck des „progress of the people"[48], daß man *jetzt* „the taste and spirit of the million"[49] erreiche, während beispielsweise in Frankreich klassische Musik immer noch „confined to a very restricted circle"[50] sei.

Ebenfalls finde man *neuerdings*, also anders als früher,

> the one shilling pit (…) filled with a compact crowd of persons, among whom I have noticed many who were following the score with small octavo editions.[51]

Obwohl Schoelcher nicht direkt darauf hinweist, scheint er doch gewusst zu haben, daß es zu Händels Zeiten weder ein „one shilling pit" noch „small octavo editions" gab. Wie später noch detailliert erklärt werden wird, war das Parkett („Pit") im Oratorium der höchsten Gesellschaftsschicht vorbehalten und Eintrittskarten kosteten normalerweise eine halbe Guinee. Wenn der Verleger John Walsh ein Werk von Händel veröffentlichte, dann zumeist auf Subskriptionsbasis. Die Subskribentenlisten zeigen dabei meist betitelte und unbetitelte Mitglieder von Nobility und Gentry.

Im 19. Jahrhundert jedoch, sagt Schoelcher, sei die Ausweitung des Oratorienpublikums „an incontrovertible proof of the high point to which musical education has arrived in England."[52]

---

[45] Schoelcher (1857), S. 292. Es gibt also ebenfalls nur ein Publikum.
[46] Schoelcher (1857), S. 355. Diesen Ansatz übernahm Rockstro in ähnlicher Form, nur fügte er die Bononcini-Senesino-Intrige hinzu.
[47] Schoelcher (1857), S. 415.
[48] Schoelcher (1857), S. 416.
[49] Schoelcher (1857), S. 416.
[50] Schoelcher (1857), S. 416.
[51] Schoelcher (1857), S. 218.
[52] Schoelcher (1857), S. 218.

Es handelt sich hier also um einen Prozeß, der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Verbesserung der musikalischen Versorgung breiterer Bevölkerungsschichten geführt habe. Schoelcher steht hier höchstwahrscheinlich in der Rezeption der whiggistischen, optimistischen Sicht der Entwicklung der Menschheit eines Thomas Babington Macaulay, dessen *History of England from the Accession of James II* zwischen 1849 und 1859 veröffentlicht wurde. Obwohl man also auch bei Schoelcher eine ideologisch gefärbte Sichtweise annehmen könnte, muß doch betont werden, daß seine Darstellung der Tatsachen, nämlich daß die Ausweitung des Oratorienpublikums keine Angelegenheit des 18. Jahrhunderts ist und wenig mit der Entstehung der Kunstform zu tun hat, viel eher mit einer Perspektive, die das 18. Jahrhundert selbst auf das Material hatte, in Einklang bringen lässt als die spätere Verbürgerlichungsthese.[53]

2.3. Die Verbürgerlichungsthese im 18. Jahrhundert

Charles Burney berichtet in seinem *Account of the musical performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784. In commemoration of Handel* ebenfalls von der Händelpflege nach Händels Tod im 18. Jahrhundert. Dort ist von vielen privaten Aufführungen die Rede, beispielsweise in Hinchinbroke „where the earl of Sandwich frequently regaled his neighbours and friends with Oratorios, executed with the utmost precision, by performers of the first class“.[54] Die 100-Jahr-Feier 1784 wurde in den Zeitungen folgendermaßen angekündigt: [55]

Under the patronage of HIS MAJESTY
In Commemoration of HANDEL, who was buried in Westminster-
Abbey on the 21st of April, 1759.
On Wednesday, the 21st of April next, will be performed in
Westminster Abbey, under the management of the

Earl of Exeter	Lord Paget
Earl of Sandwich	Right Hon. H. Morrice
Viscount Dudley Ward	Sir Watkin Williams Wynn, Bart.
Viscount Fitzwilliam	Sir Richard Jebb, Bart. (...)

Eine wie auch immer geartete bürgerliche Trägerschicht ist hier nicht zu erkennen.

[53] Vgl. Kapitel 3.4.
[54] Charles Burney, *An account of the musical performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784. In commemoration of Handel* (London, 1785), S. xiv.
[55] Zitiert nach Burney (1785), S. 6.

Im Deutschland des 18. Jahrhunderts berichtete man interessanterweise ebenfalls von den Faktionen, die sich im englischen Adel entweder zugunsten Händels oder Bononcinis gebildet hatten, wie wir bereits bei Rockstro und Schoelcher gesehen hatten. In Johann Adam Hillers *Lebenbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit* heißt es beispielsweise:

> Der Streit zwischen **Händels** und **Buononcinis** Parthey ging immer weiter, und der Adel theilte sich in zwo Factionen, die sich einander mit großer Heftigkeit entgegen stellten.[56]

Hiller erklärt die Abwendung von der Oper auch mit dem Umstand, daß sie den englischen Publikumsgeschmack nicht mehr traf:

> Da **Händel** mit seinen Opern den ehemaligen Beyfall nicht mehr fand, so führte er eine andere Gattung von Drama ein, die er **Oratorium** nannte, und die er dem ernsthaften Charakter der Engländer für gemäßer hielt.[57]

Von einer Veränderung in der Zusammensetzung von Händels Publikum weiß Hiller nichts zu berichten.

Ebenfalls nichts von einem 'neuartigen' Publikum schreibt auch John Mainwaring in seinen *Memoirs of the Life of the Late George Frideric Handel* von 1760. Er äußert sich besorgt, als Händel anfängt, Covent Garden zu bespielen wegen „the distance of this theatre from those parts of the town where the nobility chiefly reside"[58] und berichtet von den Aufführungen des *Messiah* zugunsten von armen Waisenkindern im Foundling Hospital:

> The sums raised by each performance were very considerable, (...). But what was much greater, was the magic of his name, and the universal character of his sacred Drama. By these vast numbers of the nobility and gentry were drawn to the hospital; and many, who, at the first had been contented with barely approving the design, were afterwards warmly engaged in promoting it.[59]

Es zeigt sich also, daß die Verbürgerlichungsthese in der Händelforschung des 18. Jahrhundert nicht belegbar ist und die zeitgenössiche Perspektive auf die Entstehung und dem Erfolg dieser neuen englischsprachigen Kunstform wenig mit den Schemata zu tun hat, die sich ab dem 19. Jahrhundert in der Literatur finden.

2.4. Auswertung der vorgestellten Forschungsergebnisse – Oratorien, Romane und Verbürgerlichungsthesen

Georg Friedrich Händel war zu Lebzeiten bereits zu einer festen Institution im Londoner Kulturleben geworden, was man auch daran sehen kann, daß ihm als einzigem lebenden

[56] Johann Adam Hiller, *Lebenbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit* (Leipzig, 1784, Nachdruck Leipzig, 1979), S. 117.
[57] Hiller (1784/1979), S. 122.
[58] John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frideric Handel* (London, 1760), S. 130.
[59] Mainwaring (1760), S. 136f.

Komponisten noch während seiner aktiven Karriere ein Denkmal im Vergnügungsgarten Vauxhall errichtet wurde. Sein Status zeigt sich auch daran, daß sehr bald nach seinem Tode schon erste Biographien und andere Schriften über ihn erschienen. Diese Veröffentlichungsflut hält bis zum heutigen Tage an.

Bei der Auswertung dieser Schriften im Hinblick auf die Frage, ob Händel seine Oratorien im 18. Jahrhundert für ein zunehmend bürgerliches Publikum konzipiert hatte, zeigt sich, daß es in der Tat eine große Diskrepanz gibt zwischen der zeitgenössischen Perspektive auf das Material und der Perspektive, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dominant ist.

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts weiß die Händelforschung nichts von einem wie auch immer anders gearteten Publikum von Händels Oratorien zu berichten, auch nicht von irgendeiner Veränderung in der Zusammensetzung dieses Publikums und schon gar nichts davon, daß das Opernpublikum ein anderes gewesen wäre als das Oratorienpublikum. Daß Händel manchmal Probleme hatte, sein Oratorium und seine Oper zu füllen wird von John Mainwaring bis Victor Schoelcher oder sogar bis Rockstro damit erklärt, daß sich der Adel in zwei Faktionen aufgespaltet hatte, von denen die eine die Konkurrenzoper protegierte, während die andere Händel treu geblieben war. Da es sich bei der Schicht, die in London Musiktheater konsumierte, um eine zahlenmäßig sehr kleine handelte, gerieten durch diese Aufspaltung beide Unternehmen in finanzielle Schwierigkeiten. Um sich von seinem Konkurrenzunternehmen abzusetzen, bot Händel Oratorien an, da er der Meinung war, diese würden dem Temperament seines Publikums eventuell mehr entsprechen als die italienische Oper.

Im 19. Jahrhundert hatte nun tatsächlich ein Wandel in der Zusammensetzung des Oratorienpublikums stattgefunden, was Victor Schoelcher im Rahmen seines whiggistischen, progressiven Geschichtsverständnisses als Zeichen dafür deutet, daß England im gesellschaftlichen Fortschritt begriffen ist. Trotzdem betont man Mitte des 19. Jahrhunderts noch, daß ein solcher Wandel in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, da weniger fortschrittlich, noch nicht anzutreffen war.

Der große Einschnitt in der Händelforschung, sowohl in England als auch in Deutschland, kommt mit der Arbeit von Friedrich Chrysander. Seine Verdienste um die Händelpflege sind wohlbekannt und seine Werkausgaben zählten damals zum Fortschrittlichsten, was es gab. Er selbst stellt zwar die Verbürgerlichungsthese nicht auf, denn seine Händelbiographie bricht im Jahre 1740 ab, während der Aufstieg des Oratoriums jedoch hauptsächlich in die Jahre zwischen 1740 und 1750 fällt.

Wahrscheinlich unter dem Einfluß der neu aufkommenden Disziplin der Soziologie, es seien hier nur die Schriften von Karl Marx oder Max Weber genannt, bemühen sich die Händelforscher im 20. Jahrhundert dann um eine Vollendung der Chrysanderschen Biographie und interpretieren seine fragmenthaften Äußerungen zum „Volksthümlichen“ bei Händel im Sinne der Verbürgerlichungsthese.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann die Frage nach möglichen Interdependenzen zwischen der Verbürgerlichungsthese und der Relevanz der Gattung des Oratoriums in Verbindung mit der Entwicklung des bürgerlichen Musikkanons für den deutschsprachigen Raum leider nicht umfassend dargestellt werden. Gründe für den besonderen Stellenwert der Verbürgerlichungsthese gerade in Deutschland dürften unter anderem mit einer anderen Auffassung der Gattung des Oratoriums in Deutschland und mit der Gründung von Institutionen wie beispielsweise der Singakademie zu Berlin gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu tun haben.[60] Wie es zur Ausweitung des Oratorienpublikums im England des 19. Jahrhunderts kam, ist im Folgenden in Kapitel 3.7 dargestellt.

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, daß sich nach Friedrich Chrysander die Verbürgerlichungsthese in fast jedem diesbezüglichen Forschungsbeitrag zu Händel nachweisen läßt und während man sehr bald schon die Fehler und Ungenauigkeiten in den Werkausgaben von Chrysander zu bemängeln begann, blieb die Verbürgerlichungsthese bis in die neueste Zeit fast komplett unhinterfragt. Und dies, obwohl sich den Thesenvertretern teilweise eklatante Fehler in ihren Argumentationen nachweisen lassen. Hans Joachim Mosers „geringes Entgelt“[61] sind in Wahrheit teure Eintrittskarten, die die Preisstaffelung der Opernaufführungen übernommen hatten und Sir Newman Flower berichtet, im Parkett habe das Bürgertum mit billigeren Eintrittskarten gesessen und der Aufführung gelauscht, während sich die Society in den Logen unterhielt und der Aufführung keine Aufmerksamkeit schenkte.[62] Logen und Parkett waren jedoch in Händels Oratorien gleich teuer und von der gleichen Bevölkerungsschicht besucht. Dies wird später noch ausführlicher diskutiert werden.

---

[60] So galten Oratorien in Deutschland beispielsweise von Anfang an als Kirchenmusik, während Händels Oratorien in England zur Zeit der Uraufführungen ausschließlich Theatermusik waren. Darüberhinaus war im deutschen Diskurs über das Oratorium ein wichtiges Merkmal der Gattung, daß es sich um nicht-dramatische Werke handelte. Als Beispiel für ein mustergültiges Oratorium wird in diversen Abhandlungen deshalb immer *Messiah* genannt. *Messiah* ist jedoch in vielerlei Hinsicht ein untypisches Händelsches Oratorium, da der überwiegende Teil der anderen Oratorien eine dramatische Handlung aufweist. Eine äußerst gelungene Zusammenstellung diverser Quellen zum Thema Händelrezeption in Deutschland gegen Anfang des 19. Jahrhunderts, die zudem die Gattungsproblematik bespricht, findet sich bei Annette Monheim, „Händels *Messias* in Friedrich Rochlitz’ Romanfragment *Ferdinand* (AMZ V)“, *GHB* VIII (2000), S. 197-227.

[61] Vgl. Kapitel 3.4.1.

[62] Vgl. Kapitel 2.1.

Der größere Zusammenhang, in den sich die Betrachtung und Hinterfragung der Verbürgerlichungsthese in Bezug auf Händels Oratorien einordnet, ist selbstverständlich der, daß nicht zum ersten Mal im 19. Jahrhundert eine Art „Gründungsmythos" für eine Gattung aufgestellt wird, die ihre Ursprünge im 18. Jahrhundert hat und sich im 19. Jahrhundert weiter entfaltet. Eventuell mit dem Stichwort „The Invention of Tradition"[63] zu beschreiben, geschah Ähnliches mit der literarischen Gattung des englischen Romans, dessen Leserschaft lange Zeit als bürgerliche Mittelklasse definiert wurde. Die Verbürgerlichungsthese für den Roman läßt sich am einfachsten mit Ian Watts sogenannter „Triple rise thesis"[64] beschreiben, derzufolge die allgemeine Lesefähigkeit der Bevölkerung durch den zunehmenden Einfluß des Bürgertums anstieg, was wiederum die Hervorbringung einer neuen literarischen Gattung, des Romans, nach sich zog. Die Verbürgerlichungsthese für den Roman ist in ihren Grundzügen identisch mit der Verbürgerlichungsthese für das Oratorium und besagt, daß für das „neue" Bürgertum Anfang des 18. Jahrhunderts eine eigene neue Kunstform, hier Roman, dort Oratorium, entstand. In beiden Fällen lassen sich diese Thesen erst im 19. Jahrhundert in der diesbezüglichen Literatur nachweisen und in beiden Fällen scheint es so, als habe man für nunmehr vollständig etablierte und jetzt in der Tat verbürgerlichte Kunstformen eine Tradition im 18. Jahrhundert ge- beziehungsweise erfunden. Das Problem in beiden Fällen ist, wie J. Paul Hunter treffen formuliert: „the writing of history, like history itself, always has a past of its own as well as a present"[65].

Denn in beiden Fällen ergeben neuere Forschungen, die einen unverstellten Blick auf das Quellenmaterial wagen, daß eine solche Leser- beziehungsweise Zuhörerschaft nicht in dieser Weise und nicht in dieser Form nachweisbar ist. In der modernen Anglistik wird heutzutage niemand mehr eine Verbürgerlichungsthese für den englischen Roman vertreten, denn man nimmt an, daß die Mittelklasse nicht in dieser Zeit und nicht in dieser Form entstand; zumindest läßt sie sich nicht in der konstatierten Form nachweisen. Eine solche bürgerliche Mittelklasse entstand vielmehr erst gegen Ende des 18. Jahrhundert, wie E. P. Thompson zeigt.[66]

Die Auswirkungen auf die Verbürgerlichungsthese in Watts Ausformulierung sind erheblich:

> How does this affect Watt's thesis? Difficulties arise because he virtually restricts his account of the rise of the novel to three influential figures –Defoe, Richardson, and Fielding–writing almost exclusively in

[63] Nach der einschlägigen Aufsatzsammlung *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Cambridge, 1983).
[64] Vgl. Ian Watt, *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London, 1957).
[65] J. Paul Hunter, „The novel and social/cultural history" in *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, hrsg. von John Richetti (Cambridge, 1996). S. 9-40, S. 13.
[66] E.P. Thompson, *Customs in Common* (London, 1991), S. 31f., zitiert in J.A. Downie, "The Making of the English Novel", *Eighteenth-Century Fiction* 9, Issue 3 (1997), S. 249-266, S. 250.

> the first half of the eighteenth century. If the rise of the novel is linked to the rise of the middle class, then one might reasonably expect the relevant social developments at least to have coincided with, if not actually to have preceded, the literary. Instead, they seem to have taken place some years later.[67]

Was die viel zitierte ansteigende Lesefähigkeit der englischen Bevölkerung angeht, kommt Downie ebenfalls zu dem Schluß, daß definitive Fakten darüber, wer wann was wie gut lesen konnte, schlichtweg nicht zu ermitteln sind. Wer beispielsweise seinen Namen in einem Heiratsregister schreiben kann, muß nicht notwendigerweise ausreichende Lesefähigkeiten besitzen, um einen komplexeren Text wie beispielsweise einen Roman lesen zu können und selbst, wenn jemand in der Lage gewesen wäre, einen Roman zu lesen, heißt das noch lange nicht, daß er dies dann auch tat. Es gibt schlichtweg keinen Beweis für eine ansteigende Lesefähigkeit, die sich dann mit der Gattung des Romans in Verbindung bringen lassen könnte:

> As in the case of evidence for the alleged growth of the middle class, evidence for the alleged growth of the reading public in the *early* eighteenth century is simply lacking.[68]

Und schlußendlich weist Downie auch noch auf den im Prinzip auf der Hand liegenden Umstand hin, daß zu der Zeit, als die Gattung des Romans angeblich in England für das neue Mittelklassepublikum entstand, wahrscheinlich niemand aus diesem Publikum hätte erklären können, was ein Roman überhaupt war oder vielmehr unter einer „Novel" etwas ganz anderes verstanden hätte. Der erste „Romanautor" Daniel Defoe hätte mit Sicherheit das Kompliment, er habe die Novel erfunden, mit dem Hinweis zurückgewiesen, er schreibe keine Novels, sondern Histories.[69] Geoffrey Day merkt dazu an, „so far from being ready to accept the various works as ‚novels', [eighteenth-century readers] do not appear to have arrived at a consensus that works such as *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Joseph Andrews*, *Clarissa*, *Tom Jones*, *Peregrine Pickle* and *Tristram Shandy* were even all of the same species."[70]

Es liegt auf der Hand, daß eine einfache Triple Rise-Theorie für den englischen Roman die Fakten übersimplifiziert und ein modifizierter Ansatz notwendig wird, um einen Prozeß zu verstehen, den J.A. Downie treffender mit „The Making of the English Novel" - anstatt „The Birth" oder „The Rise of the English Novel" – beschreibt und der sich eher auf einen zunehmenden Prozeß der Kanonisierung konzentriert, der Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzt, also zu einem Zeitpunkt, als die ersten wichtigen sogenannten „English novelists" allesamt schon verstorben waren.

---

[67] Downie (1997), S. 250.
[68] Downie (1997), S. 252.
[69] Für den notorisch schwierigen Gattungsbegriff vgl. beispielsweise Downie (1997), S. 255ff.
[70] Zitiert in Downie (1997), S. 255.

Im Zusammenhang mit Jürgen Habermas ist ebenfalls auffallend, daß das Quellenmaterial, das Habermas für die Untermauerung seines Strukturwandels der Öffentlichkeit verwendete, ebenfalls durch den Filter des 19. Jahrhunderts gefärbt ist:

> (…) one of the major problems with Habermas's thesis is that he clearly did not undertake any original research of his own on seventeenth- and eighteenth-century English history. Instead, he relied on outdated secondary sources.[71]

Es scheint also, als habe in verschiedenen Bereichen mittlerweile eine grundlegende Hinterfragung aller Ausprägungen der Verbürgerlichungsthese stattgefunden – mit der Ausnahme des Händelschen Oratoriums, in dem die spezielle Händelsche Variante dieser These weiterhin Bestand hat.

In den diversen anderen Bereichen, sowohl der Literatur- als auch der Geschichtsforschung, werden mittlerweile andere Maßstäbe bei der Betrachtung und Beurteilung des Quellenmaterials, das ebenfalls von dem engen Kreis des kanonisierten Materials hin zu bislang eher vernachlässigten kulturellen Formen erweitert wurde, angelegt.[72] Die vorliegende Arbeit möchte sich in diesen von J. Paul Hunter folgendermaßen beschriebenen Kontext einordnen:

> The new, more integrated „cultural" history considers all kinds of documents, texts, and material artifacts in an effort to describe both the dominant values and communal desires that drive individual behavior and those other cultural patterns that, although "minor" or marginalized, have an important bearing on the way things seemed at the time to observers with varying points of view. There is, therefore, more attention to daily life and immediate perspectives and less emphasis on patterns that emerge retrospectively.[73]

Denn obwohl Händels Oratorien im Bereich der Musikwissenschaft keinesfalls "minor" oder "marginalized" sind, sind es die dazugehörigen Texte im dafür zuständigen Bereich der Literaturwissenschaft sehr wohl, was mit ein Grund dafür sein dürfte, daß sich bislang niemand mit der speziell Händelschen Variation auf die Verbürgerlichungsthese beschäftigt hat. Deshalb stehen im Folgenden nicht mehr die Schemata im Vordergrund, die dem Material lange Zeit in retrospektiver Form aufgelegt wurden, sondern es werden die „immediate perspectives" sein, die den Referenzpunkt der Untersuchung bilden.

2.5. Exkurs: Die Hunter-Dean-Kontroverse

Daß man mit einer Ablehnung der Verbürgerlichungsthese in der Händelforschung immer noch ein sehr heißes Eisen anfasst, zeigt das Schicksal, das einem Aufsatz von David Hunter

[71] J.A. Downie, "Public and Private – The Myth of the Bourgeois Public Sphere" in *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century*, hrsg. von Cynthia Wall (Malden, MA, 2005), S. 58-79, S. 75.
[72] Vgl. Hunter (1996), S. 16f.
[73] Hunter (1996), S. 14.

über die Zusammensetzung von Händels Oratorienpublikum, publiziert im Jahre 2000 im der Zeitschrift *Early Music*,[74] zuteil wurde.

Dieser Aufsatz wurde bislang aus dem Forschungsstand ausgeklammert, da er zugegebenermaßen methodische und analytische Mängel aufweist. Hunter stellt diverse Thesen auf, belegt sie aber nicht durch zeitgenössische Quellen, sondern beruft sich einzig und allein auf Einkommensaufstellungen und Bevölkerungsstatistiken aus der Sekundärliteratur.

Die wichtigste dieser aufgestellten Thesen ist, daß Händel seine Oratorien nicht für eine bürgerliche Mittelklasse komponierte, sondern für die gesellschaftliche Elite, die den Komponisten bereits während seiner Tätigkeit als Opernkomponist unterstützt hatte.

Er hinterfragt die Verbürgerlichungsthese und kritisiert in diesem Aufsatz die „Handelian variation on the ‚myth of the middle-class'"[75], da die bürgerliche Mittelklasse weder den Geschmack an noch das Geld für Händels Musik aufbringen konnte oder wollte.[76]

Da der Ansatz zwar richtig ist, aber Hunter keine substantiellen Beweise zugrundelegen konnte, machte er sich angreifbar. Die Gegenseite reagierte prompt und der heutzutage wohl angesehenste Händelforscher Winton Dean publizierte bereits in der nächsten *Early Music*-Ausgabe eine vernichtende und überraschenderweise sehr emotionale Kritik, die der Verbürgerlichungsthese wieder ihren angestammten Platz in der Händelforschung zurückeroberte.[77]

Dean kritisiert, mit einiger Berechtigung, „the singularly flimsy (and shifting) foundations" des Aufsatzes von David Hunter und wirft ihm eine „elasticity of argument that even Humpty Dumpty might have envied" vor.[78]

Hunters Argumentation sei völlig falsch, da eine „Middle Class" im 18. Jahrhundert sehr wohl existiert habe und sich das Händelsche Oratorium als bürgerliche Kulturform, im Gegensatz zur aristokratischen der Oper, angeeignet habe. Hunter definiere die „Middle Class" entweder gar nicht oder auf eine falsche Art und Weise, beispielsweise da er Juristen, Händler und Kleriker, sofern sie über die notwendigen finanziellen Mittel verfügten, der Elite zurechne.

---

[74] Vgl. David Hunter, „Patronizing Handel, inventing audiences – The intersections of class, money, music and history", *Early Music* Vol. 28, No.1 (2000), S. 32-49.

[75] Hunter (2000), S. 33.

[76] Vgl. Hunter (2000), S. 33. Hunter stellt beispielsweise fest, daß einer "Mittelklasse" mit einem geschätzten Einkommen von £ 50-200 pro Jahr nur circa 12-13% der Bevölkerung Englands und Wales' zu Händels Lebzeiten angehörten. Trotz des Hinweises, daß ein solches Einkommen einen häufigen Opern- oder Oratorienbesuch nicht erlaubt hätte, reicht diese Feststellung nicht aus, um zweifelsfrei zu konstatieren, daß diese Mittelklasse nicht den Aufstieg des Oratoriums trug. Man hätte sich ja ein Saisonticket teilen können oder die Masse hätte die Klasse ersetzen können.

[77] Vgl. Winton Dean, „Response - Handel's audience", *Early Music* Vol. 28, No.2 (2000), S. 331-332.

[78] Dean (2000), S. 331.

Letzten Endes sei der Aufsatz voll von „mostly irrelevant statistics and quotations“[79], „slovenly argument, assuming premisses und begging questions“[80] und der gesamte Ansatz sei letzten Endes völlig wertlos und schlichtweg falsch.

Die Theorie, Händel habe eventuell nicht für eine neue Mittelklasse komponiert, wird in Deans Kritik also geradezu als absurd bezeichnet.

Obwohl einige Kritikpunkte Deans durchaus berechtigt sind, verwundert doch die überaus emotionale Auseinandersetzung mit Hunter und seiner These:

> Finally Hunter seems determined to pick a personal quarrel by accusing me of sexism (...) because the four persons I mentioned as typical of the middle class were all female.[81]

Dieser Attacke setzte David Hunter wiederum eine Antwort in *Early Music* entgegen,[82] in der er seinerseits Dean mangelnde Kenntnis der statistischen Grundlagen vorwirft und die Debatte wiederum auf persönlicher Ebene unsachlich werden läßt:

> An article about two such sensitive subjects as Handel and class in England can be expected to provoke an emotional response, but I am surprised that it should come from Winton Dean, who has done so much on a factual level to advance our knowledge of Handel and his works.
>
> (...) one is left wondering what is at stake for Dean in his denying this change in our understanding of Handel’s life-time audience.[83]

Die Art und Weise, wie hier über die Verbürgerlichungsthese diskutiert, man mag fast sagen gestritten, wird, verdeutlicht umso mehr, wie wichtig eine sachliche Auseinandersetzung mit diesem soziologischen Aspekt der Händelforschung ist und wie wenig die Quellenlage bislang erforscht ist.

[79] Dean (2000), S. 331.
[80] Dean (2000), S. 331.
[81] Dean (2000), S. 332.
[82] Vgl. David Hunter, „David Hunter replies“, *Early Music* Vol. 28, No.2 (2000), S. 332.
[83] Ebd., S. 332.

3. Historische Rahmenbedingungen I: Marktbedingungen

3.1. Kunstkonsum als Funktion der Legitimierung sozialer Unterschiede

Zunächst sollen den Quellenstudien einige theoretische Überlegungen vorangestellt werden. Diese Theorieansätze erscheinen notwendig, denn die im Grunde genommen soziologische Arbeit der Erstellung eines prototypischen Oratorienpublikums wird wesentlich dadurch erschwert, daß man, anders als in vielen soziologischen Arbeiten mit ähnlichen Fragestellungen, die betreffenden Personen hinsichtlich ihres Konsumverhaltens nicht mehr befragen kann.

Die soziologischen Theorien sollen deshalb die aus den Quellenstudien gezogenen Schlußfolgerungen durch einen theoretischen Unterbau stützen.

Im folgenden sollen zwei unterschiedliche Theorien zum Konsumverhalten und dessen Bedeutung in der sozialen Klassifizierung einer Gesellschaft betrachtet werden. Pierre Bourdieu gibt zunächst die Instrumente an die Hand, mit denen der oft subjektiv bewertete Geschmack als sozialisationsbedingtes Mittel zur Legitimierung und vor allen Dingen zur Wahrung von sozialen Unterschieden gedeutet werden kann.

Thorstein Veblens für die Konsumforschung grundlegendes Werk *The Theory of the Leisure Class* (1899) hingegen ist notwendig, um das Aufkommen der religiösen Unterhaltung auf Londons Bühnen aus ökonomischer und soziologischer Sicht zu erklären.

Beide Theorien sind sicherlich nicht uneingeschränkt auf die Verhältnisse in London in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzuwenden. Bourdieu bewertet beispielsweise in seinen Ausführungen grundsätzlich das erworbene Bildungskapital höher als die soziale Herkunft, während für das frühe und mittlere 18. Jahrhundert wahrscheinlich eine umgekehrt proportionale Beziehung anzunehmen ist, da Zugang zu höherer Bildung von der sozialen Herkunft abhing.

Ebenso ist in Bourdieus Ausführungen häufig von *Klasse erhaltendem und verleihendem* Konsumverhalten die Rede, während im 18. Jahrhundert grundsätzlich mehr von dem Prinzip des *Klasse erhaltenden* und nicht so sehr vom *Klasse verleihenden* auszugehen ist. Da wir dann im folgenden auch mehr den Kunst- und Kulturbe- und -vertrieb betonen werden, sind Bourdieus Äußerungen über die Musik als der „am meisten vergeistigte[n] aller Geisteskünste“[84] ebenfalls nicht von Belang, besonders auch da wir uns nicht mit absoluter Musik, sondern mit Musiktheater beschäftigen.

[84] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 41f.

Veblen dagegen erscheint zuweilen stark im 19. Jahrhundert verwurzelt, obwohl er seine Abhandlung sicherlich nicht nur auf die Verhältnisse seiner eigenen Zeit angewendet wissen wollte. Im 19. Jahrhundert waren gewisse Prozesse, die zu einer weiteren Säkularisierung und vor allem Industrialisierung des Lebens führten, weit fortgeschritten. Trotzdem ist Veblem relativ problemlos auf das 18. Jahrhundert zu übertragen, denn die Grundzüge der von ihm zugrunde gelegten Gesellschaftsform waren bereits vorhanden: die über allen anderen stehende, wirtschaftlich unabhängige, der „conspicuous consumption" hingegebene „Leisure Class", eine mehr oder weniger bürgerliche Mittelklasse, die zwar durch das von Veblen konstatierte Prinzip der „Emulation", also der Nachahmung, versucht, sich der Leisure Class anzunähern, die aber – eventuell mit Ausnahme des weiblichen Teils dieser Klasse – nicht über die notwendigen finanziellen und sonstigen Mittel verfügt, um einen der Leisure Class ähnlichen Lebensstandard zu erreichen. Der dritte Teil der Gesellschaft, die Arbeiterklasse oder, in den Worten des 18. Jahrhunderts, „the labouring poor", ist für die vorliegende Studie nicht von Bedeutung, da den Personen, die dieser Klasse angehören, der Zugang zu der hier behandelten Form von öffentlicher Kultur ohnehin nicht möglich war.
Was die so oft bemühte und sicherlich nicht akkurate Dreiteilung der Gesellschaft angeht, so ist anzumerken, daß bereits im 18. Jahrhundert selbst die dreiteilige Strukturanalyse der Gesellschaft als äußerst nützlich angesehen wurde und man zwischen den „upper orders", den „middling ranks" und den „labouring men" unterschied.[85] Auf die genaue Differenzierung zwischen der Upper Class und der Mittelklasse wird später noch eingegangen werden.

3.1.1. Pierre Bourdieu und das konkretisierte Distinktionsverhältnis

Die Aufführung einer Oper von Georg Friedrich Händel dauerte ungefähr vier Stunden, das Oratorium war nicht kürzer. Wenn man den herkömmlichen, bereits genauer vorgestellten Verbürgerlichungstheorien zur Entstehung des Oratoriums glaubt, wurde, vereinfacht gesagt, das eher hochgestellte Opernpublikum in den 1730er Jahren durch ein eher mittelklasseorientiertes Oratorienpublikum ersetzt.
Abgesehen von der Frage, was dann – mangels schlüssiger Statistiken zum gehäuften Absterben von Aristokraten in dem genannten Zeitraum – mit dem sogenannten Opernpublikum wohl geschehen sein könnte, ist nun das Problem anzusprechen, ob ein solcher Kulturtransfer überhaupt in so kurzer Zeit auf derartige Weise hätte stattfinden

[85] Vgl. Roy Porter, *English Society in the 18th Century* (London, 1982), S. 53.

können und ob die Verbürgerlichungsthese den theoretischen Überlegungen standhalten kann. Das Musiktheater ist ein hochkomplexes kulturelles Gebilde, bestehend aus Text, Musik und sozialem Treffpunktcharakter, das zudem viel Zeit und Geld erfordert. Georg Friedrich Händel war zum Zeitpunkt der Entstehung des Oratoriums bereits eine geschätzte und hochrespektierte Marke geworden, deren Verbindungen in das Hannoveranersche Königshaus zusätzlichen Distinktionsgewinn versprach.

Wie später noch genauer zu zeigen sein wird, stand das Musiktheater in der Hierarchie der Künste, zumindest im Bereich der öffentlich konsumierbaren Unterhaltung, am höchsten, somit hatten auch die Konsumenten dieser Kunstform den höchsten Gesellschaftsstand innezuhaben:

> Der gesellschaftlich anerkannten Hierarchie der Künste und innerhalb derselben der Gattungen, Schulen und Epochen korrespondiert die gesellschaftliche Hierarchie der Konsumenten. Deshalb bietet sich auch Geschmack als bevorzugtes Merkmal von „Klasse" an.[86]

Es ist also die Aneignung einer bestimmten Kunstform nicht willkürlich, sondern immer auch mit Fragen des sozialen Status und einem möglichen Verlust oder Hinzugewinn an Distinktion verbunden. Bourdieu wendet sich also gegen sämtliche Theorien, die Genuß und Vergnügen an Kunst mit dem universalen und theoretisch für alle zugänglichen transzendenten Charakter dieser Kunst erklären. In der wie auch immer gearteten „Lektüre" des Kunstwerks kommen stattdessen laut Bourdieu eine Vielzahl von Mechanismen zum Tragen, die zum Teil sehr wenig mit dem reinen Kunstwerk an sich zu tun haben:

> Konsum von Kunst erscheint […] als Moment innerhalb eines Kommunikationsprozesses, als ein Akt der Dechiffrierung oder Decodierung, der die bloß praktische oder bewusste und explizite Beherrschung einer Geheimschrift oder eines Codes voraussetzt. (…) Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt.[87]

Dieser Code oder diese kulturelle Kompetenz ist natürlich von Kunstform zu Kunstform verschieden, aber wird zumeist von Angehörigen der gleichen sozialen Schichten geteilt. Um die komplexen Faktoren zusammenzufassen, die einen solchen Code konstatieren, führt Bourdieu den Begriff des *Habitus* ein. Es handelt sich hier um fundamentale Schemata von praxis- und theoriebezogenen Lebensformen, die bestimmten sozialen Gruppen eigen sind.

Ebenso wie heutzutage die Musik von Bob Marley oder der Besuch eines Konzertes von Alfred Brendel auch in symbolischer Funktion die Zugehörigkeit der Konsumenten zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe ausdrücken soll, war auch im 18. Jahrhundert das Musiktheater Händelscher Prägung einem bestimmten Habitus zugeordnet.

---

[86] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 18.
[87] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 19.

Der Bourdieusche Habitus ist in einem konstruierten sozialen Raum angesiedelt und definiert sich im wesentlich durch zwei Prinzipien, nämlich die Prinzipien „der Hervorbringung klassifizierbarer Praxisformen und Werke zum einen, der Unterscheidung und Bewertung der Formen und Produkte (Geschmack) zum anderen."[88]

Im 18. Jahrhundert gehörte beispielsweise das „Animal Baiting" zu den Praxisformen der armen Bevölkerung und klassifizierte die Personen, die sich diese Form der Populärkultur oder vielmehr des Sports aneigneten. Die Bewertung dieser Form der Unterhaltung durch höhere soziale Schichten war denn auch zumeist generell ablehnend: Als man einen Platz in der Nähe des Anwesens des Duke of Bedford in Bloomsbury für das Bull-Baiting auswählte, bewertete dieser das Vorhaben sofort negativ: „his lordship was not pleased".[89] Auch in der nur für höhere Gesellschaftsschichten erschwinglichen Kupferstichserie *The Four Stages of Cruelty* bezeichnet William Hogarth diese Praxis als

> that cruel treatment of poor animals which makes the streets of London more disagreeable to the human mind, than anything; the very describing of which gives pain.[90]

Es ist klar, daß die „repräsentierte soziale Welt, mit anderen Worten *der Raum der Lebensstile*",[91] den Hogarth hier beschreibt, der der gehobenen Schichten Londons ist, denen die Mißhandlung von Tieren so sehr mißfällt.

Dieser Raum der Lebensstile ist ein abstraktes Konstrukt, in dem sich jedoch bestimmte Verhaltensformen eines oder mehrerer, der gleichen sozialen Schicht angehörender Individuen, als Produkte ähnlicher oder sogar identischer Schemata deuten lassen.[92] In parallel angeordneten unterschiedlichen Räumen mit unterschiedlichen Habitusformen lassen sich nach Bourdieu auch unterschiedliche soziale Klassen lokalisieren:

> Insofern unterschiedliche Existenzbedingungen unterschiedliche Formen des Habitus hervorbringen, d.h. Systeme von Erzeugungsmustern, die kraft einfacher Übertragungen auf die unterschiedlichsten Bereiche des Praxis anwendbar sind, erweisen sich die von den jeweiligen Habitus erzeugten Praxisformen als systematische Konfigurationen von Eigenschaften und Merkmalen und darin als Ausdruck der Unterschiede, die, den Existenzbedingungen in Form von Systemen differenzieller Abstände eingegraben und von den Akteuren mit den erforderlichen Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemata zum Erkennen, Interpretieren und Bewerten der relevanten Merkmale *wahrgenommen*, als Lebensstile fungieren.
>
> Der Habitus ist nicht nur strukturierende, die Praxis wie deren Wahrnehmung organisierende Struktur, sondern auch strukturierte Struktur: das Prinzip der Teilung in logische Klassen, das der Wahrnehmung

[88] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*,, S. 278.
[89] Liza Picard, *Dr. Johnson's London* (New York, 2000), S. 126.
[90] Picard (2000), S. 126.
[91] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 278.
[92] Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 278.

> der sozialen Welt zugrunde liegt, ist seinerseits Produkt der Verinnerlichung der Teilung in soziale Klassen.[93]

Durch unterschiedliche Habitus wird also eine unterschiedliche Existenzform begründet, die sich von dem von ihr Gegensätzlichen durch Differenzierung abgrenzt. Die unterschiedlichen Lebensstile haben nach Bourdieu auch die Funktion, innere Notwendigkeiten, Bedürfnisse und Zwänge in außenwirksame, sinnstiftende Kultur- und Praxisformen, zu verwandeln. Sie haben dabei schematischen Charakter:

> Der Habitus bewirkt, daß die Gesamtheit der Praxisformen eines Akteurs (oder einer Gruppe von aus ähnlichen Soziallagen hervorgegangenen Akteuren) als Produkt der Anwendung identischer (oder wechselseitig austauschbarer) Schemata zugleich systematischen Charakter tragen und systematisch unterschieden sind von den konstitutiven Praxisformen eines anderen Lebensstils.[94]

Entscheidend ist dabei, daß einzelne Teile des Lebensstils nur dann wirklich in unproblematischer Form austauschbar sind, wenn die betroffenen Personen den gleichen Habitus teilen. Einschränkenderweise ist jedoch an dieser Stelle auch hinzuzufügen, daß Habitus nicht statisch und unflexibel sind, sondern sich auch entwickeln und verändern können. Es ist also durchaus mit Bourdieus Theorie vereinbar, daß Praxisformen durch einen „Trickle-down-Effekt" von höheren Gesellschaftsschichten an niedere weitergegeben werden oder umgekehrt; man denke hier nur an die diversen arkadischen Gesellschaften im 18. Jahrhundert, in den die hochadeligen Mitglieder Schäfernamen annahmen und pastorale Idyllen nachstellten.

Ein solcher Austausch der Praxisformen kann jedoch keinesfalls spannungsfrei ablaufen, denn hierarchisch organisierte Gesellschaftsformen vergeben Vorrechte und damit Macht und drohender Machtverlust wird von den betroffenen Individuen nur ungern geduldet, da sie den Verlust der eigenen Existenzgrundlage befürchten. Norbert Elias schreibt über die höfische Gesellschaft:

> (…) nachdem sich einmal ein bestimmtes ausbalanciertes System der Vorrechte stabilisiert hatte, konnte keiner der Bevorrechteten ausbrechen, ohne diese Vorrechte, Basis seiner ganzen persönlichen und sozialen Existenz, selbst anzutasten. (…) Der Druck der jeweils niedriger Rangierenden oder relativ geringer Bevorrechteten zwang die jeweils höher Bevorrechteten zur Aufrechterhaltung ihres Privilegs und umgekehrt: der Druck von oben trieb die dadurch Belasteten zum Streben, sich von ihm zu entlasten, es jenen gleichzutun, drängte m.a.W. auch sie in den Zirkel der Statuskonkurrenz.[95]

Obwohl Elias sich hauptsächlich auf echte höfisch-dominierte Gesellschaften konzentriert, weist er darauf hin, daß die englische Gesellschaft im 18. Jahrhundert im Prinzip ähnlich funktionierte, auch wenn hier der Hof nicht das Zentrum darstellte:

---

[93] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 278f.
[94] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 278.
[95] Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Frankfurt am Main, 1983), S. 151f.

> Das gilt (…) auch von der „guten Gesellschaft“ Englands, deren zugehörige Familien (…) zwar gewöhnlich einen Teil des Jahres auf ihren über das Land verstreuten Landsitzen verbrachten, deren Angehörige aber (…) während einiger Monate, während der „season“, ihre Wohnsitze in der Hauptstadt, in ihren Londoner Stadthäusern aufschlugen, wo sie sich mit einer Fülle von persönlichen Kontakten ganz direkt als „gute Gesellschaft“ des Landes, als „Society“ mit einem großen S, als Markt der Meinungen konstituierten, sich gegenseitig abschätzten und so, während der ständigen Runde von geselligen Vergnügungen, untermengt mit den großen Spielen der politisch-parlamentarischen Parteienkämpfe, individuell ihren Marktwert, ihren Ruf, ihr Prestige, kurzum ihre persönlichen gesellschaftlichen Machtchancen (…) erhöhten, erniedrigten oder verloren. Entsprechend der Machtverteilung in der englischen Gesellschaft bildeten der Hof und die höfische Gesellschaft in diesem Falle durchaus nicht das Zentrum, sondern bestenfalls eines der Zentren der „guten Gesellschaft“.[96]

Um wieder zu Bourdieu zurückzukehren, ist darauf hinzuweisen, daß eine soziale Klasse, in unserem Fall also die „Society mit einem großen S“, nur als konstruierte Klasse aufzufassen ist, die weder durch ein einziges Merkmal, noch durch eine Summe von Merkmalen, noch durch eine Kette von Merkmalen, sondern durch eine „Struktur der Beziehungen zwischen allen relevanten Merkmalen“ definiert ist.[97]

Für die vorliegende Arbeit ist also im Bourdieuschen Sinne die Frage zu stellen, wie die Struktur der Beziehungen einer bestimmten, noch näher zu definierenden Gesellschaftsschicht mit einem bestimmten Konsumverhalten, mit einer bestimmten Religiosität und einer bestimmten politischen Ausrichtung gestaltet ist und welcher sozialen Klasse sie zuzuordnen ist.

Nach Bourdieu ist das Konsumverhalten einer Gesellschaftsschicht, also die materielle Aneignung einer Sache, aber auch die symbolische Aneignung eines Kunstwerks, ein konkreter, „zum Ding gewordene[r]“[98] Ausdruck eines soziale Unterschiede implizierenden Distinktionsverhältnisses oder in anderen Worten, es gibt materielle oder immaterielle Dinge, die dem Konsumenten Distinktion verleihen. Konsum ist also ein äußerst wichtiges distinktionsverleihendes Mittel in der Etablierung sozialer Differenz.

Da es schwieriger ist, im Konsum von absolut lebensnotwendigen Objekten, wie beispielsweise Nahrung, eine Differenz zwischen sozialen Klassen zu erzeugen, ist der Konsum von nicht lebensnotwendigen Objekten und Gütern hier von entscheidender Bedeutung.

---

[96] Elias (1983), S. 166f.
[97] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 182.
[98] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 357.

Obwohl schon vielerorts darauf hingewiesen worden ist, daß die Unterscheidung von Luxusgütern und Nicht-Luxusgütern im Detail äußerst schwierig sein kann,[99] ist jedoch Musik und Musiktheater eindeutig dem Bereich der Luxusgüter zuzurechnen, da bei einem Fehlen von Musik keinerlei körperliche oder sonstige Mängelerscheinungen auftreten können, allenfalls eine Verminderung der Lebensqualität und dies auch nur, wenn die Individuen bereits an den Konsum von Musik gewöhnt sind.

Wie Bourdieu sagt:

> Ist unter allen Gegenstandsbereichen keiner so umfassend geeignet zur Manifestation sozialer Unterschiede wie der Bereich der Luxusgüter und unter ihnen besonders die Kulturgüter, so deshalb, weil in ihnen die Distinktionsbeziehung objektiv angelegt ist und bei jedem konsumtiven Akt, ob bewußt oder nicht, ob gewollt oder ungewollt, durch die notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert wird.[100]

Diese Aneignungsinstrumente müssen nach Bourdieu also nicht ‚aktiviert', sondern ‚reaktiviert' werden, d.h. bei jedem konsumtiven Akt muß auf *bereits vorhandene*, dem Habitus eigene ökonomische und kulturelle Praxisformen rekurriert werden.

Zu diesen Praxisformen gehört sicherlich die Demonstration des eigenen hervorgehobenen Status durch Zurschaustellung von Macht und Reichtum. Bourdieu sagt

> Wirtschaftliche Macht ist zunächst einmal Macht, der Not und dem Zwang des Ökonomischen gegenüber Distanz zu schaffen. Sie bringt sich daher universell in der Zerstörung von Reichtum zur Geltung, im ostentativen Akt der Verschwendung und Vergeudung sowie in allen Ausprägungen des *zweckfreien* Luxus. (…) Als Bekräftigung der Macht über den domestizierten Zwang beinhaltet der Lebensstil stets den Anspruch auf die legitime Überlegenheit denen gegenüber, die – da unfähig, in zweckfreiem Luxus und zur Schau gestellter Verschwendung ihre Verachtung der Kontingenzen geltend zu machen – von den Interessen und Nöten des Alltags beherrscht werden.[101]

Es ist also, in Anbetracht der Verbürgerlichungsthesen, die mit Händels Oratorium in Verbindung gebracht werden, die Frage zu stellen, ob ein wie auch immer geartetes ‚neues' Publikum, dem die Anhäufung von ‚neuem' Reichtum als Mittel zur Erhöhung des eigenen Status innerhalb des Habitus der bürgerlichen Mittelklasse diente, sich schon den aristokratischen Habitus angeeignet haben konnte, der die Zerstörung eben dieses Reichtums als statusschaffend und distinktionsverleihend betrachtete. Dies ist eher unwahrscheinlich, aber selbst, wenn es der Fall gewesen wäre, ist hiermit im Eliasschen Sinne nur das Streben

[99] Kleidung ist einerseits lebensnotwendig, beispielsweise in kalter Witterung, andererseits sind bestimmte Formen der Kleidung eindeutig als Luxus zu klassifizieren. Selbstverständlich können analog dazu auch bestimmte Nahrungsmittel, wie zum Beispiel teure Weine, als Luxusgüter definiert werden, die Unterscheidung im Einzelfall ist jedoch ungleich schwieriger als bei kulturellen Gütern.

[100] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 355.

[101] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 102ff.

der Rangniedrigeren berücksichtigt und nicht der Druck der Ranghöheren nach unten in der Verteidigung der eigenen Ressourcen.
Dabei ist von entscheidender Bedeutung, daß die elitebildende Funktion von bestimmten Kunstformen notwendigerweise nachlässt in dem Maße, wie sie der Öffentlichkeit oder beziehungsweise einem breiteren Publikum zugänglich werden:

> Daraus folgt, daß schon die einfache Verlagerung in der Verteilungsstruktur eines Produkts oder einer Verhaltensweise zwischen den Klassen (das heißt die annähernd gleich starke Zunahme an Wahrern dieses Besitzes innerhalb aller Klassen) sich so auswirkt, daß Seltenheit und Distinktionswert dieses Besitzes sinken und der Rang seiner alten Inhaber bedroht ist. [102]

Durch die Ausweitung von Kunstkonsum auf neue Konsumenten können zudem noch neue Habitusformen Einzug halten, die von den ursprünglichen Wahrern des Produkts unerwünscht sind.

Obwohl Pierre Bourdieu Thorstein Veblen nicht zitiert, wird aus *Den feinen Unterschieden* deutlich, daß er *The Theory of the Leisure Class* kannte. Bourdieu lehnte das von Veblen propagierte System der Nachahmung, „Emulation", ab. Trotzdem gibt nur Veblen die Erklärung eines Mechanismus an die Hand, der die gegenüber der Oper gestiegene Religiosität der Oratorien erklären kann.

3.1.2. Thorstein Veblens *Theory of the Leisure Class*

Thorstein Veblen prägte in seiner 1899 erschienenen *Theory of the Leisure Class* den wichtigen Begriff der „Leisure Class", der einen bestimmten Habitus beschreibt, der zwar zu Bourdieus Zeiten nicht mehr gesellschaftsprägend war, aber den man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch als absolut entscheidend für die Geschmacksbildung ansehen muß.
Dabei geht Veblen davon aus, daß die Leisure Class ein Merkmal hochentwickelter Kulturen ist und das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen der Leisure Class und anderer, niedriger gestellter sozialer Klassen die Art ist, wie die Individuen des Habitus gewöhnlich ihre Zeit verbringen:

> (...) the feature of most striking economic significance in these class differences is the distinction maintained between the employments to the several classes. The upper classes are by custom exempt or excluded from industrial occupations, and are reserved for certain employments to which a degree of honour attaches.[103]

[102] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 361.
[103] Veblen, *Leisure Class*, S. 1.

Dabei gehören der Leisure Class normalerweise der Adel und der Klerus an, deren Beschäftigungen zwar unterschiedlicher Art sind, die aber dennoch von dem „common characteristic of being non-industrial“ gekennzeichnet sind.

Dabei ist wichtig, daß die „Leisure Class“ durchaus nicht als untätig bezeichnet werden kann:

> (…) the term “leisure”, as here used, does not connote indolence or quiescence. What is connotes is non-productive consumption of time.[104]

Genau wie Pierre Bourdieu nennt Veblen die Musik beziehungweise musikalische Veranstaltungen als eines der wichtigsten Distinktionsmittel für die „Leisure Class,“[105] denn durch den Besuch einer solchen Veranstaltung demonstriert man alle wesentlichen Merkmale, die jemanden als Mitglied der „Leisure Class“ kennzeichnen, also finanzielle Mittel, zudem die Möglichkeit, seine Zeit in unproduktiver Weise zu verbringen und gleichzeitig seinen Status durch bestimmte Formen der Kleidung etc. öffentlich zu demonstrieren. Diese „Conspicuous Consumption“, also den demonstrativen Konsum oder Prestigekonsum, mit dem Musiktheater in London in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, ist besonders angebracht, da eine ausgeprägte höfische Kultur – also eine Kulturform, in der der Hof als Plattform für den Prestigekonsum diente, wie es beispielsweise in Frankreich der Fall war – in England fehlte.

Veblens Theorie ist aus weiteren Gründen besonders interessant für das bessere Verständnis des 18. Jahrhunderts. Die genauen politischen Verhältnisse werden wir in einem späteren Kapitel betrachten, nur soviel sei bereits gesagt: Die „Leisure Class“ ist per definitionem die höchste aller gesellschaftlichen Klassen, gleichzeitig die kleinste, was die Anzahl der Mitglieder angeht, und mächtigste, was den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Einfluß angeht.

Obwohl Veblen nun den Kampf um gesellschaftliche Vorherrschaft in darwinistischer Form und in dementsprechendem Vokabular aufbereitet („The life of man in society, just like the life of other species, is a struggle for existence, and therefore it is a process of selective adaptation.“[106]), was speziell auf das 19. Jahrhundert bezogen scheint, kann man trotzdem in radikaler Vereinfachung gesellschaftlicher Prozesse auch für das 18. Jahrhundert konstatieren, daß die jeweils machthabende Klasse ungern Privilegien abgibt oder andere Zugeständnisse macht, die den eigenen Einfluß verringern. Die „Leisure Class“ ist also per definitionem konservativ:

---

[104] Veblen, *Leisure Class,* S. 28.
[105] Veblen, *Leisure Class, passim.*
[106] Veblen, *Leisure Class,* S. 117.

> The leisure class is in great measure sheltered from the stress of those economic exigencies which prevail in any modern, highly organised industrial community. The exigencies of the struggle for the means of life are less exacting for this class than for any other; and as a consequence of this privileged position we should expect to find it one of the least responsive of the classes of society to the demands which the situation makes for a further growth of institutions and a readjustment to an altered industrial situation. The leisure class is the conservative class. (...) The office of the leisure class in social evolution is to retard the movement and to conserve what is obsolescent.[107]

Die Leisure Class als Ganzes steht also jeder Form der Veränderung letztlich feindlich gegenüber, ganz einfach, weil sie sich nicht verändern muß, um ihren Mitgliedern ein besseres Leben zu ermöglichen, da diese bereits an der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide ihren Platz eingenommen haben. Gesellschaftliche Veränderungen könnten der politisch machthabenden Klasse sogar schaden, da man unter Umständen einen Verlust der eigenen Position zu befürchten hätte. Dies hat auch für ursprünglich progressiv denkende Klassen Gültigkeit, die zwar gerne die Vorrechte anderer abschaffen, um ihren eigenen Einfluß zu vergrößern, jedoch plötzlich reformunwillig werden, sobald sie selbst die eigene Machtposition verbessert haben.

Beim Machterhalt kann, neben vielen anderen Mechanismen, die distinktionserhaltend wirken, auch die Religiosität und ganz im speziellen die öffentliche Konsumierung von Religiosität eine wichtige Funktion erfüllen. Dabei nimmt Veblen innere Einstellungen zur Religion bewußt aus und konzentriert sich nur auf außenwirksame religiöse Praktiken:

> Without any intention to commend or to deprecate the practices to be spoken of under the head of devout observances, or the spiritual and intellectual traits of which these observances are the expression, the everyday phenomena of current anthropomorphic cults may be taken up from the point of view of the interest which they have for economic theory. What can properly be spoken of here are the tangible, external features of devout observances.[108]

Diese von Veblen "devout observances" genannten, im öffentlichen Raum zelebrierten Formen der Religiosität sind ebenfalls dem Prestigekonsum zuzuordnen, aus dem wiederum einfachen Grund, daß es sich um nicht-produktive Tätigkeiten handelt, die Zeit und, bei kommerzialisierten Formen der Religiosität, Geld erfordern. Veblen denkt bei religiösem Konsum in erster Linie an religiöse Paraphernalia, es gibt aber keine Gründe, warum man dieselben Mechanismen nicht auch religiöser Unterhaltung zuschreiben sollte.

Diese „devout observances" haben einen anti-progressiven Charakter:

> They [= die „devout observances"] are in so far an obstruction to the most effective organisation of industry under modern circumstances; and are, in the first instance, antagonistic to the development of economic institutions in the direction required by the situation of to-day. For the present purpose, the

[107] Veblen, *Leisure Class*, S. 123.
[108] Veblen, *Leisure Class*, S. 179.

> indirect as well as the direct effects of this consumption are of the nature of a curtailment of the community's economic efficiency. In economic theory, then, and considered in its proximate consequences, the consumption of goods and effort in the service of an anthropomorphic divinity means a lowering of the vitality of the community. What may be the remoter, indirect, moral effects of this class of consumption does not admit of a succinct answer, and it is a question which can not be taken up here.[109]

Unter Ausklammerung schwierig zu beurteilender innerlich-moralischer Funktionen, ist die Kommerzialisierung des Religiösen in nicht-produktiven, distinktionsverleihenden Formen also als konservativ und privilegienerhaltend zu bewerten oder, in anderen Worten, „they [= die „devout observances"] further the habits of thought characteristic of the regime of status."[110]

Neben dem Konservatismus ist der vom ökonomischem Streben ausgenommenen Leisure Class ganz generell eine weitere Eigenschaft zuzuschreiben, die sie laut Veblen von anderen rangniedrigeren Klassen unterscheidet. Dies betrifft die Intensität der öffentlich gelebten Religiosität, wobei allerdings nochmals gesagt werden muß, daß hier keine Aussagen über persönliche religiöse Überzeugungen getroffen werden, sondern in erster Linie die Außenwirksamkeit religiöser Riten beschrieben wird:

> (…) especially so far as concerns the industrial efficiency of the modern community, the characteristic traits of the devout temperament are a hindrance rather than a help. It should accordingly be found that the modern industrial life tends selectively to eliminate these traits of human nature from the spiritual constitution of the classes that are immediately engaged in the industrial process. It should hold true, approximately, that devoutness is declining or tending to obsolescence among the members of what may be called the effective industrial community. At the same time it should appear that this aptitute or habit survives in appreciably greater vigour among those classes which do not immediately or primarily enter into the community's life process as an industrial factor.[111]

Veblen basiert seine Überlegungen also auf einer relativ radikalen Nützlichkeitsabwägung, die darauf hinausläuft, daß religiöse Gefühle für die Mittelklasse im Streben nach Vermehrung des eigenen Kapitals nicht nützlich sind und deshalb abnehmen. Damit stellt er sich in direkten Gegensatz zu anderen Wirtschaftstheorien, wie zum Beispiel Max Webers *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalimus.* Weber erklärt wirtschaftliches Streben im Protestantismus erstens durch eine calvinistische Grundeinstellung, nach der sich die Prädestination auch und gerade im wirtschaftlichen Erfolg greifbar und offensichtlich macht, und zweitens durch eine Art persönlicher Askese, die Vergnügen im Konsum absolut verbietet und stattdessen die Reinvestition des verdienten Kapitals und somit die Ausprägung des modernen Kapitalismus hervorbringt:

---

[109] Veblen, *Leisure Class,* S. 187.
[110] Veblen, *Leisure Class*, S. 187.
[111] Veblen, *Leisure Class,* S. 193f.

> Die innerweltliche protestantische Askese (…) wirkte also mit voller Wucht gegen den unbefangenen Genuß des Besitzes, sie schnürte die K o n s u m t i o n, speziell die Luxuskonsumtion, ein. Dagegen e n t l a s t e t e sie im psychologischen Effekt den G ü t e r e r w e r b von den Hemmungen der traditionalistischen Ethik, sie sprengt die Fesseln des Gewinnstrebens, indem sie es nicht nur legalisierte, sondern (…) direkt als gottgewollt ansah.[112]

Ein Problem in der Theorie Webers ist jedoch, daß die Art von kapitalistischem Gewinnstreben durch Handel etc. und die Bereitstellung eines enormen Angebots nur möglich war, wenn diesem Angebot, gerade dem Angebot von Luxusgütern, auf der anderen Seite eine dementsprechende Nachfrage gegenüberstand. Genau diese Nachfrageseite bleibt in der *Protestantischen Ethik* gänzlich unberücksichtigt. Weber nähert sich zwar durch seine Vorstellung der Kapitalbildung durch asketischen Sparzwang dem hier konstruierten Habitus der Mittelklasse, denen eine der Leisure Class eigene „Zerstörung" des erwirtschafteten Reichtums durch Luxuskonsum nicht möglich gewesen wäre, aber die religiöse Komponente in seiner Argumentation steht trotzden in starkem Gegensatz zur marxistischen und veblenistischen Auffassung.[113]

Nach Veblen ist ausgeprägte Religiosität nämlich nur in den vom wirtschaftlichen Streben *ausgenommenen* Klassen zu finden, also in der Leisure Class und den alleruntersten Gesellschaftsschichten, den „Working Classes":

> In the older communities of European culture, the hereditary leisure class, together with the mass of the indigent population, are given to devout observances in an appreciably higher degree than the average of the industrial middle class, wherever a considerable class of the latter character exists. (...) It is among those who constitute the pecuniary middle class and the body of law-abiding citizens that a relative exemption from the devotional attitude is to be looked for.[114]

Der Grund für anhaltende Religiosität in den Working Classes ist demnach der Mangel an finanzieller und geistiger Unabhängigkeit von höhergestellten Klassen, der dazu führt, daß diese Klassen ein sehr statisches, um nicht zu sagen hoffnungsloses, Bild der eigenen Position behalten. Sie sind durch Mangel an Möglichkeiten, zumindest in ihrer Selbstwahrnehmung, von wirtschaftlichem Aufstieg ausgeschlossen und halten deshalb an in der Mittelklasse schon überholten Denkmustern fest. Der Mechanismus, der für das Vorkommen von „devout

---

[112] Max Weber, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus" in *Schriften zur Soziologie* (Stuttgart, 1995), S. 333-356, S. 352.

[113] Interessanterweise zieht die neueste Forschung Webers Theorie ebenfalls in Zweifel. Die Bildungsökonomen Ludger Wößmann und Sascha Becker stellen fest, daß protestantische Bevölkerungskreise in der Tat wirtschaftlich fortgeschrittener waren, führen dies jedoch nicht auf religiöse Gründe zurück, sondern auf das bei Protestanten im Vergleich zu Katholiken höhere Bildungskapital. Dies sei ein ausreichender Grund für die wirtschaftliche Überlegenheit der Protestanten: „Unser zentraler Befund ist, dass der wirtschaftliche Unterschied zwischen Protestanten und Katholiken komplett verschwindet, wenn wir die ökonomischen Effekte der Bildung herausrechnen. (…) Dann sehen wir, dass die höhere Bildung den wirtschaftlichen Erfolg der Protestanten vollständig erklären kann – wir brauchen dafür keine spezifische Ethik." Ludger Wößmann und Sascha Becker, „Bildet euch!", *DIE ZEIT*, 23. Dezember 2008, S. 65.

[114] Veblen, *Leisure Class*, S. 195.

observances“ verantwortlich ist, ist demnach derselbe in der Leisure Class und in der Working Class: beide Klassen sind, aus ganz unterschiedlichen Gründen, vom Streben nach Veränderung ausgenommen und halten demnach, ebenfalls aus verschiedenen Gründen, am Status Quo fest.

Veblen spricht ein interessantes Phänomen an, das im Rahmen der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht berücksichtigt werden kann. Im Zuge seiner Argumentation, daß gerade die mittleren Gesellschaftsschichten von religiösen Praktiken Abstand nehmen, nimmt er jedoch den weiblichen Teil der Mittelklasse aus. Er erklärt dies damit, daß Mittelklassefrauen in vieler Hinsicht eine „(vicarious) leisure class“ darstellen:

> They live under a regime of status handed down from an earlier stage of the industrial development, and thereby they preserve a frame of mind and habits of though which incline them to an archaic view of things generally. At the same time they stand in no such direct organic relation to the industrial process at large as would tend strongly to break down those habits of thought which, for the industrial purpose, are obsolete.[115]

Um jedoch wieder zur eigentlichen Leisure Class zurückzukehren, bleibt noch ein letzter, äußerst wichtiger Faktor in der Argumentation Veblens, der zu behandeln ist. Da die Leisure Class wie bereits dargelegt von der Notwendigkeit der Reformierung ausgenommen ist, ist auch die Art der „devout observances“ von der Reformierung beziehungsweise Rationalisierung ausgenommen. Da die Konsumierung des Religiösen ein demonstrativer Konsum ist, darf auch das Spektakuläre, Irrationale und Sinnliche in stärkerem Maße hervortreten, als das beispielsweise in einer eher mittelklasseorientieren religiösen Veranstaltung der Fall sein dürfte:

> There is a tendency among the upper-class worshippers to affiliate themselves with those cults which lay relatively great stress on ceremonial and on the spectacular accessories of worship: and in the churches in which an upper-class membership dominates, there is at the same time a tendency to accentuate the ritualistic, at the cost of the intellectual features in the service (…). The predominance of spectacular effects in devout observances is noticeable in all devout communities at a relatively primitive stage of culture and with a slight intellectual development. It is especially characteristic of the barbarian culture. Here there is pretty uniformly present in the devout observances a direct appeal to the emotions through all the avenues of sense. And a tendency to return to this naive, sensational method of appeal is unmistakeable in upper-class churches of to-day.[116]

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß, gemäß Thorstein Veblens Theorie von der Leisure Class die höchste Gesellschaftsschicht gleichzeitig die konservativste und die am meisten dem Spektakelhaften in der Religion zugeneigte Klasse ist. Die Mittelklasse dagegen

[115] Veblen, *Leisure Class*, S. 197.
[116] Veblen, *Leisure Class*, S. 199.

ist eher von einem Mangel an der Zurschaustellung religiöser Gefühle, also einem Mangel an „devout consumption“ geprägt, da Religion dem Forwärtskommen in ökonomischer Hinsicht eher abträglich ist.
Die „devout consumption“ der Upper Class, also die Kommerzialisierung des Religiösen, ist eine Form der „conspicuous consumption“, des Prestigekonsums, und dient, wie der Konsum von Luxusgütern im Allgemeinen, dem Status- und Distinktionserhalt.

Die Zusammenführung der beiden Theorien von Bourdieu und Veblen wird im folgenden die Grundlage der folgenden Analyse über die gesellschaftliche Zusammensetzung von Händels Oratorienpublikum bilden.
Im Gegensatz zu anderen Theorien über die Zusammensetzung von Händels Publikum, wie beispielsweise der von David Hunter,[117] wird die vorliegende Theorie die Teilung der Gesellschaft nicht nur nach finanziellen Gesichtspunkten vornehmen, sondern ebenfalls den Habitus der speziellen Gruppe berücksichtigen, denn alleine über Analysen, wer wann wieviel Geld verdiente, ist das Problem nicht zu lösen.

Deshalb soll zunächst anhand des Studiums der Primärquellen festgelegt werden, wer überhaupt der englischen „Upper Class“ oder der „Society mit einem großen S“ im London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörte und wer das Angebot der zwischen 1730 und 1760 vorhandenen kulturellen, im besonderen musikalischen, Veranstaltungen in Anspruch nahm. Danach soll der Habitus speziell des Opern- und Oratorienpublikum aus Quellenstudien rekonstruiert werden, um die Einordnung dieser Ergebnisse in ein politisches und soziales Machtsystem zu ermöglichen.

[117] Vgl. Kapitel 2.5.

3.2. Der Zusammenhang von Kunst, Kommerz und Politik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Aufgabe dieses Kapitels wird sein, anhand von Quellenstudien den Habitus von Händels Oratorienpublikum zu rekonstruieren.

Zunächst ist jedoch die Auswahl der Quellen kurz zu kommentieren. Ein wichtiger Teil dieser Quellen sind nichtfiktionale Texte wie Briefe, Tagebucheinträge, Zeitungsartikel und –anzeigen aus den Jahren 1720 bis circa 1780. Obwohl Händel nur zwischen 1732 und 1759 öffentlich Oratorien aufführte, erscheint diese Ausweitung des Zeitraums doch nützlich, denn es wurde sowohl vor 1732 über das Publikum musikalischer Unterhaltungsformen diskutiert als auch nach 1759 das Oratorium besucht. Da das Augenmerk in erster Linie auf dem Publikum des Oratoriums und der Untersuchung der Verbürgerlichungsthese liegt, ist eine solche Ausweitung sogar wünschenswert. Denn wenn beispielsweise nachweisbar ist, daß um 1780 keine Bürgerlichen an einer bestimmten Aktivität teilnahmen, ist davon auszugehen, daß sie es 30 oder 40 Jahre vorher auch nicht getan hatten. Die Verbürgerlichungsthese geht ja von einer zunehmenden und keinesfalls wieder abnehmenden Beteiligung des Bürgertums am kulturellen Leben aus.

Die wichtigste Quellensammlung für die vorliegende Studie ist das 2002 von Donald Burrows und Rosemary Dunhill herausgegebene Archiv der Familie von James Harris.[118] Der Freundes- und Verwandtenkreis um James Harris, dem beispielsweise der vierte Earl of Shaftesbury, Charles Jennnes und der Earl of Radnor angehörten, bestand aus eifrigen Theater-, Oper- und Oratoriengängern, die sich ihre Erlebnisse und Eindrücke von den diversen Aufführungen schriftlich mitteilten oder in ihren Tagebüchern aufzeichneten. Man war mit Händel, Garrick und vielen weiteren Größen des Londoner Theaterlebens bekannt und befreundet und nahm Anteil an allen Entwicklungen auf den öffentlichen Bühnen Londons.

Eine ebenso aufschlußreiche und wichtige Quelle von Material sind die Briefe von Horace Walpole, Earl of Orford.[119] Walpole berichtet ebenfalls detalliert von Londons High Society und den diversen politischen und sozialen Entwicklungen in der ersten und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

[118] Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre.*

[119] Zitiert nach Peter Cuningham (Hrsg.), *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford. Vol.1 1735-1748* (Cirencester, 2005) und *Vol. 2 1749-1748* (Cirencester, 2005).

Auf der anderen Seite wurde ebenfalls eine große Anzahl von fiktionalen Texten zum Quellenstudium herangezogen. Dies sind in erster Linie Romane von Frances Burney, Tobias Smollett, Henry Fielding und anderen.

Dies geschieht in der Annahme, daß ein Ereignis in einem fiktionalen narrativen Raum mit einem „realen" geschichtlichen Ereignis in Beziehung gesetzt werden kann oder, in den Worten von Michael Rosenblum:

> Narrative now is figured as a kind of representational "space" whose boundaries are authorized by the culture within which acts of representation take place. With the right kind of tinkering, what is "inside" the narrative field can be shown to refer to what is "outside" the field, to what lies beyond in the "space" of history. Because the borders of fictional works are no longer considered to be inviolable (they are, in Bakhtin's figure, "permeable" rather than absolute), events inside can be taken to refer to events outside, and events from history can provide the clues for what is really happening inside the novel. Thus the novel is "situated" in history, or is used to "recover" a lost history in ways that would have been considered naive or outrageous in the past.[120]

Im vorliegenden Fall bedeutet dies, daß im fiktionalen Text enthaltene Informationen auf die „tatsächliche" historische Realität der Entstehungszeit des Textes bezogen werden. So geht die Autorin der vorliegenden Arbeit beispielsweise davon aus, wenn Fanny Burney in *Cecilia* berichtet, in einem Konzert im Pantheon habe die feine Gesellschaft der Musik überhaupt nicht zugehört,[121] daß es zur Zeit der Entstehung des Romans, also um 1782, tatsächlich vorkam, daß die „reale" feine Gesellschaft im „realen" Pantheon auch nicht zuhörte.

Dabei wurde darauf geachtet, in erster Linie fiktionale Texte auszuwählen, die von den Zeitgenossen als den tatsächlich sozialen und politischen Verhältnissen ähnlich bzw. angemessen beschrieben wurden. Dies ist beispielsweise in den Romanen von Frances (Fanny) Burney der Fall: der einzige sachliche Fehler, den Samuel Johnsons Freundin Hester Thrale in *Evelina* findet, ist ein Rechtschreibfehler beziehungsweise eine Verwechslung von zwei in der Peripherie Londons gelegenen Vergnügungsparks. Fanny Burney bezeichnet den Pleasure Garden New Georgia in Hampstead als „George's":

> Mrs. Thrale said "(...) But, by the way, *George's* is spelt wrong, - it's the *only* fault, I believe, in the Book (...)."[122]

Der Vorteil gerade an Burneys Romanen ist überdies, daß sowohl in *Evelina* als auch in *Cecilia* junge Damen, die der Leisure Class angehören und auf dem Land aufgewachsen sind,

---

[120] Michael Rosenblum, „Smollet's *Humphry Clinker*" in *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, hrsg. von John Richetti (Cambridge, 1996), S. 175-197, S. 177.

[121] „(…) they entered the great room during the second act of the Concert, to which as no one of the party but herself [=Cecilia] had any desire to listen, no sort of attention was paid; the ladies entertaining themselves as if no Orchestra was in the room, and the gentlemen, with an equal disregard to it, struggling for a place by the fire, about which they continued hovering till the music was over. " Vgl. Burney, *Cecilia*, S. 274.

[122] *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, hrsg. von Lars E. Troide et.al., 4 Bände (Oxford, 1988-2003), Band III, S. 310-311.

in die Londoner High Society eingeführt werden und dann die Gepflogenheiten der Leisure Class mit dem Blick des Neuankömmlings erleben und berichten. Die Protagonisten beobachten also detailliert und mit dem Blick für das Andersartige, den wir aus der zeitlichen Entfernung von über 250 Jahren dringend benötigen. Unterschiede zwischen Landleben und Stadtleben und Besonderheiten der hohen Gesellschaftsschichten, die in anderen Quellen wegen ihrer Selbstverständlichkeit als bekannt vorausgesetzt und deshalb nicht erwähnt werden, sind hier genau aufgezeichnet.

Daß die englischen Romane akkurate Bilder von Gepflogenheiten, Orten oder historischen Persönlichkeiten zeichnen konnten, war übrigens bereits im 18. Jahrhundert auch über die Grenzen des Inselstaats hinaus bekannt. Der preußische Schriftsteller Karl Philipp Moritz bereiste England im Jahre 1782 und kommentiert, nicht ohne Nationalstolz, anläßlich eines Spaziergangs, den er im St. James-Park unternahm:

> Wie wenig aber dieser so berühmte Park mit unserm Berliner Thiergarten zu vergleichen sey, darf ich nicht erst sagen. Und doch macht man sich eine so hohe Idee von dem St. James-Park und andern öffentlichen Plätzen in London: das macht, weil sie mehr als die unsern in Romanen und Büchern figurirt haben. Beinahe sind die Londner Plätze und Straßen weltbekannter, als die meisten unsrer Städte.[123]

Die Nähe von Fiktion und Realität beschreibt Moritz auch noch in einem anderen Vergleich. In einem Dorf in der Nähe von Oxford ist man endlich bereit, dem armen Moritz, der wegen seiner Leidenschaft für das Zufußgehen in ganz England skeptisch beäugt wird, eine Unterkunft zu gewähren und weist ihn in die Küche und zwar eine „in eine[…] solche[…] Küche, die in den Englischen Romanen des Fielding so oft vorkommen, und worinn sich gemeiniglich die meisten Abentheuer zutragen“.[124]

3.2.1. Besonderheit des englischen Systems: Nobility and Gentry

An dieser Stelle muß auf eine Besonderheit in der englischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert hingewiesen werden. In Deutschland und in anderen Ländern Kontinentaleuropas läßt sich der gesellschaftliche Stand einer Person zumeist am Namen erkennen. Wenn in Deutschland jemand beispielsweise ‚von Thielmann’ heißt, ist davon auszugehen, daß es sich um einen Adeligen handelt. Dies ist in England nicht der Fall. Mitglieder der englischen ‚Nobility’ sind nicht sofort an einem eindeutig gekennzeichneten Namen zu erkennen, es sei denn es handelt sich um sehr bekannte Familien, wie zum Beispiel die Windsors oder die Ashley Coopers.

[123] Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (München, 2007), S. 15.
[124] Moritz (2007), S. 89.

Dies hat auch mit dem besonderen Erbrecht zu tun, nach dem nur der jeweils älteste Sohn den Titel erbte und die übrigen Söhne und Töchter in technischem Sinne „Commoners“ waren und nicht mehr dem Adel angehörten. Trotzdem ist aber der allesentscheidende Punkt nicht die technische Definition, sondern die gefühlte Distinktion. Niemand käme heutzutage auf die Idee, den Sohn von Prinzessin Anne und Mark Phillips, Peter Phillips, als Bürgerlichen zu bezeichnen, obwohl er das in strengem Sinne natürlich ist. Er besitzt keinen Adelstitel und hat keinen Sitz im House of Lords. Wenn er Politiker werden wollte, bestünde die einzige Möglichkeit darin, sich in das House of Commons wählen zu lassen. Trotzdem ist er Enkel der amtierenden Monarchin und Neffe beziehungsweise Cousin der künftigen Monarchen.

Die Situation im 18. Jahrhundert ist identisch: die für die vorliegende Arbeit herangezogene Harrisfamilie befindet sich in einer ähnlichen Situation. Das Familienoberhaupt James Harris war im strengen Sinne ein „Commoner“, seine Mutter Elizabeth Ashley Cooper war jedoch die Schwester des Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury. Ähnlich wie Peter Philips entstammte James Harris also auch einem Adelsgeschlecht, besaß aber selbst keinen Titel und somit keinen Sitz im House of Lords. Harris war aber Neffe des dritten Earl of Shaftesbury und erster Cousin des vierten Earl of Shaftesbury, der diesen Titel 1713 beim Tode seines Vater geerbt hatte. James Harris’ Schwester Katherine heiratete 1730 Sir Wyndham Knatchbull Wyndham, 5th Bart (=Baronet), einen Angehörigen der Nobility. Diese Verbindung wurde eindeutig nicht als Mesalliance angesehen und Katherine gewann mit dieser Ehe zwar zusätzliche Ehren, aber ihre Distinktion war durch ihre enge Verwandschaft mit den Shaftesburys auch vorher schon hoch gewesen.

Katherine Knatchbull schreibt am 29.5.1740 an ihren Bruder anlässlich eines privaten Konzerts, das dieser veranstaltet hatte:

> Such a collection as the 2 lords & you 3 common[er]s is enough to celebrate Handel worthy his merit, though I have shown my respect for him lately, (...) [125]

Es ist klar, daß Katherine Knatchbull hier den Begriff „Commoners“ in keiner Weise abwertend verwendet, denn die drei „Commoners“ sind James Harris und Thomas Harris, Blutsverwandte des Earl of Shaftesbury, und Charles Jennens, der sich in einer ähnlichen Situation wie die Harrisbrüder befand: Er war ausnehmend reich, besaß weite Ländereien, war Country Squire und Cousin von Lord Guernsey, der 1777 den Titel Earl of Aylesford erbte. Viele Individuen aus dem Harriszirkel erbten im Laufe ihres Lebens Adelstitel wie beispielsweise James Harris’ Freund und Korrespondent John Robartes, der 1741 zum vierten Earl of Radnor wurde.

[125] Katherine Knatchbull an James Harris, Brief vom 29.5.1740. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 99.

James Harris' Sohn James ging in den diplomatischen Dienst, wurde 1779 zum Ritter geschlagen und bekam 1800 den Titel „Earl of Malmesbury" verliehen. Daran zeigt sich auch, daß die Barrieren zwischen Nobility und Gentry in viel höherem Maße durchlässig waren als diejenigen zwischen Nobility und Gentry auf der einen Seite und Mittelklassebürgertum auf der anderen Seite.

Wenn über die englische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts geschrieben wird, entsteht häufig der Eindruck, es sei leicht gewesen, soziale Barrieren zu überspringen. Man bezieht sich dabei beispielsweise auf William Hogarths *Marriage à la Mode*, das die Eheschließung zwischen dem Sohn eines verarmten Adeligen und der Tochter eines reichen Kaufmanns zeigt, also „the landed embracing the loaded"[126]: dies mag tatsächlich mehr oder weniger häufig vorgekommen sein. Die Anheirat von bürgerlichem Vermögen dürfte aber in den meisten Fällen nur eine Konsolidierung der Macht der Nobility bewirkt haben, denn der bürgerliche Name geht verloren und kann nicht in zukünftigen Generationen perpetuiert werden.

Männlichen Bürgerlichen war ein solcher sozialer Aufstieg in die Upper Class von vorneherein verwehrt. Auch der größte Reichtum eines männlichen Angehörigen der bürgerlichen Mittelklasse verhalf einem nicht zu einer Peerage, denn „peerages were just about the one thing not for sale in Georgian England". [127] Es war zwar möglich, sich der Leisure Class zu nähern, aber der Übertritt war immer noch für die allermeisten ein unüberwindbares Hindernis:

> It was easy to rise *towards* the portal of the next status group. Crossing the threshold was more difficult, and required special visas. Tradesman (sic!), however rich, were debarred from becoming magistrates unless they first bought estates. Similarly, a common sailor could rise to become lieutenant, but hardly ever to command (...).[128]

Zudem macht gerade Burneys *Cecilia* deutlich, daß man zwar in der Upper Class bereit war, die Anheirat von bürgerlichem Vermögen zu akzeptieren, aber dabei keineswegs die Standesunterschiede aus dem Auge verlor. Cecilia wird gewarnt, daß sie bei einer Hochzeit mit Mortimer Delvile damit rechnen muß, von ihrer angeheirateten neuen Familie verachtet zu werden:

> The ruined estates of his [= Mr. Delvile's] ancestors will be repaired by your fortune, while the name which you carry in to his family will be constantly resented as an injury; you will thus be plundered though you are scorned, and told to consider yourself honoured that they condescended to make use of you! nor here rests the evil of a forced connection with so much arrogance, - even your children, should you have any, will be educated to despise you![129]

---

[126] Porter (1982), S. 52.
[127] Porter (1982), S. 51.
[128] Porter (1982), S. 50.
[129] Burney, *Cecilia*, S. 583.

Die Kinder Cecilias, sollte sie denn welche bekommen, sollen also die unehrenhafte, sprich bürgerliche, Herkunft der eigenen Mutter schnellstmöglich vergessen, damit die Exklusivität der Upper Class zumindest in den nächsten Generationen wieder hergestellt werden kann.

Letztendlich reflektiert der gesamte Plot des Romans *Cecilia* das Scheitern der Bemühungen neureicher Bürgerlicher, in die Reihen der Upper Class aufzusteigen. Cecilias Onkel Mr. Beverley, der sein großes Vermögen an Cecilia vermacht mit der testamentarischen Auflage, bei einer Hochzeit müsse ihr Mann den Namen Beverley annehmen, sonst verliere sie den Anspruch auf das gesamte Vermögen, scheitert genau an dieser Klausel: Cecilia heiratet Mortimer Delvile, wird Mrs. Delvile und verliert ihr gesamtes Erbe. Obwohl die auktoriale Erzählerstimme im Roman diese Verhältnisse zwar implizit kritisiert, reflektiert der Text doch die zeitgenössischen Verhältnisse, denn letztendlich ist der alteingesessene Name wichtiger als das neuverdiente Geld und die Möglichkeit, der Adelssproß Mortimer Delvile könne zu Mr. Beverley werden, wird niemals ernsthaft in Betracht gezogen.[130] Die zu wahrende soziale Differenz, um mit den Worten Bourdieus zu sprechen, wird durch eine Heirat Mortimers mit Cecilia eindeutig bedroht und der Versuch, den Namen mit dem Geld zu vereinen, ist zum Scheitern verurteilt. Die Ehe zwischen Mortimer und der nun mittellosen Cecilia ist in den Augen der übergeordneten Romanfiguren Mr. und Mrs. Delvile nichts mehr als eine zu beklagende Mesalliance. Obwohl niemand den persönlichen Verdienst Cecilias bestreitet, ebenso wie Squire Western Tom Jones von Anfang an gut leiden kann, ist eine Hochzeit zwischen sozial Ungleichgestellten in den Augen der machthabenden Personen immer noch eine Unvorstellbarkeit, ja geradezu Monstrosität:

> The idea of a marriage between Jones and his [= Squire Western's] daughter had never once entered into the squire's head (...). He did indeed consider a parity of fortune and circumstances to be physically as necessary an ingredient in marriage as difference of sexes, or any other essential; and had no more apprehension of his daughter's falling in love with a poor man than with any animal of a different species.[131]

Im englischen Parlament gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sogar Bestrebungen, Eheschließungen zwischen sozial und finanziell Ungleichgestellten, die keine Zustimmung der Eltern oder Vormunde vorweisen konnten, per Gesetz für null und nichtig erklären zu lassen.

Im Jahre 1736 wurde im Unterhaus von Lord Gage eine diesbezügliche Gesetzesvorlage eingebracht:

---

[130] Und dies obwohl die Familie Delvile erhebliche Finanzsorgen hat und der Familiensitz Delvile Castle dringend renovierungsbedürftig ist. Vgl. Burney, *Cecilia*, S. 457.

[131] Fielding, *Tom Jones*, S. 261.

> The Purport of it was, that if a Man under 21 having £300 per Annum or Heir to the same, or a Woman under 18 having £5000 should Marry without consent of Parents or Guardians, such Marriage should be Void, provided the Parents or Guardians signified their dissent in 6 Months after Notice of the Marriage. Winnington added a Clause to vacate the Marriage of Idiots and Lunaticks.[132]

William Hay, MP für Seaford, lehnte die Vorlage ab, mit der Begründung

> that such a Bill would often bring the Validity of Marriages into Contest on these Questions, whether the Persons married had such Fortunes, were of such an age, had their Parents or Guardians Consent etc; and that it was not reasonable the Validity of Marriages should stand on so precarious a foundation; since on the Validity of a Marriage depends a Persons (sic!) Legitimacy, and on his legitimacy his Title to his Estate.[133]

Die Vorlage wurde wegen der von Hay angesprochenen praktischen Probleme in der Durchsetzung zwar abgelehnt, sie zeigt aber doch, daß man grundsätzlich bestrebt war, unerwünschte eheliche Verbindungen von vorneherein zu unterbinden.

Daß „Fortune" den Faktor „Birth" auch trotz zielgerichteter Aufstiegsanstrengungen nicht ersetzen kann, zeigt der Roman *Cecilia* weiterhin in der Figur des aufrechten, ehrenhaften, intelligenten und talentierten Mr. Belfield: Die Eltern Belfield sind durch Handel zu Reichtum gekommen und haben dem Sohn ein Universitätsstudium ermöglicht. Dieses Studium brachte den Sohn in Kontakt mit der Upper Class, der er nun angehören möchte. Der Konflikt entsteht dadurch, daß sein bürgerlicher Hintergrund nun verleugnet werden muß:

> The young men of fashion with whom he [= Belfield] had formed friendships at school, or at the university, and with whom, from the indulgence of his father, he was always able to vie in expence (…) earnestly sought the continuance of his aquaintance, and courted and coveted the pleasure of his conversation: but though he was now totally disqualified for any other society, he lost all delight in their favour from the fear they should discover his abode, and sedulously endeavoured to avoid even occasionally meeting them, lest any of his family should at the same time approach him: for of his family, though wealthy, worthy and independent, he was now so utterly ashamed, that the mortification the most cruel he could receive, was to be asked his address, or told he should be visited.[134]

Das Scheitern genau dieser Figur, die es nicht schafft, die tatsächliche Barriere zwischen dem „Tradesman" und dem „Gentleman" zu überspringen, trotz aller persönlichen Verdienste und trotz seiner „wealthy, worthy, and independent" Abstammung zeigt, daß selbst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts den Faktor „Birth and Family" ersetzen kann.

Kein männlicher Romanheld des 18. Jahrhunderts schafft den Aufstieg vom „Bastard" zum „Gentleman" ohne eine zum Schluß aufgedeckte nahe Verwandtschaft mit dem Country Squire: der eben erwähnte Tom Jones stellt sich als Neffe von Squire Allworthy heraus und

---

[132] Stephen Taylor und Clyve Jones (Hrsg.), *Tory and Whig: The Parliamentary Papers of Edward Harley, 3rd Earl of Oxford, and William Hay, M.P. for Seaford 1716-1753*, Parliamentary History Record Series Volume 1 (Woodbridge/Rochester, NY, 1998), S. 138.
[133] Taylor/Jones (1998), S. 139.
[134] Burney, *Cecilia*, S. 215.

Humphry Clinker als Sohn von Squire Bramble. Auch Evelina, die erst am Schluß des Romans *Evelina*, erfährt, daß sie die eheliche und leibliche Tochter eines Adeligen ist, hat vor dieser Entdeckung mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen: „(…) I knew not, till now, how requisite are birth and fortune to that attainment of respect and civility.“[135]

Zu dem Phänomen des „Country Squire“ ist noch eine kleine Spezifizierung angebracht, denn viele Squires werden uns unter Händels Opern- und Oratorienpublikum wieder begegnen.

Der prototypische Country Squire besitzt keinen Titel und ist eigentlich ein „Commoner“, erfüllt aber sonst alle Voraussetzungen, die ein Mitglied der Leisure Class kennzeichnen: unabhängige finanzielle Mittel, sprich oft großer Reichtum, denn ein Squire besitzt per definitionem Ländereien und bezieht Einnahmen aus der Verpachtung derselben. Stabiler und vor allen Dingen respektabler Reichtum stammt im 18. Jahrhundert nur aus Einnahmen, die aus der Verpachtung von Ländereien stammen und nicht durch aus Handel erwirtschaftetem Geld. Bei der Auswahl eines geeigneten Bräutigams für Cecilia rät der Finanzexperte Mr. Briggs, sich nicht von „ready money“ täuschen zu lassen, das man sich im Notfall auch leihen könnte, sondern nur auf die Listen mit den Pachteinnahmen zu achten:

> “I’ll give you some advice. Take care of sharpers: don’t trust shoe-buckles (...)! Never give your heart to a gold topped cane, nothing but brass gilt over. Cheats every where: fleece you in a year; won’t leave you a groat. (...) Ask for the rent-roll, - see how they’ll look! stare like stuck pigs! got no such thing.”[136]

Ein solch typischer, über Rent-rolls und damit Landbesitz verfügender Country Squire wäre beispielsweise der fiktionale Squire Bramble in Tobias Smolletts *The Expedition of Humphry Clinker* (1771). Squire Brambles Reichtum, hauptsächlich in Ländereien, ist ererbt und er ist „bred to nothing“[137], hat also keinen Beruf erlernt. Diese „non-productive consumption of time“ kennzeichnet ihn im Veblenistischen Sinne als Mitglied der Leisure Class. Diese Möglichkeit, seine Zeit in nicht-produktiver Weise zu verbringen, ist überhaupt die Grundmotivation des Romans, denn er kann es sich leisten, mit einer größeren Gruppe von Personen ein Jahr lang durch ganz England zu reisen und seine Eindrücke zu berichten.

Zusätzlich wird über seine Vergangenheit berichtet, daß er einen Parlamentssitz innehatte.[138] Regierungstätigkeiten sind aber nach Veblen, zusammen mit kriegerischer und religiös-instruktiver Betätigung, die einzigen der Leisure Class erlaubten arbeitsähnlichen Beschäftigungen. Andere Tätigkeiten sind nicht erlaubt, wie Bramble in Bezug auf seinen Neffen Jery Melford andeutet:

---

[135] Burney, *Evelina*¸ S. 294.
[136] Burney, *Cecilia*, S. 95f.
[137] Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, S. 206.
[138] Smollet, *The Expedition of Humphry Clinker*, S. 167.

> She (…) asked, if I intended to bring up my nephew to the law. I told her, that, as he had an independent fortune, he should follow no profession but that of a country gentleman; and that I was not without hopes of procuring for him a seat in parliament.[139]

Bei Veblen gehören gerade nämlich auch die Regierungsämter zu den distinktionsverleihenden Tätigkeiten:

> These non-industrial upper class occupations may be roughly comprised under government, warfare, religious observances, and sports.[140]

Es war einem Angehörigen der „Leisure Class" nicht möglich, einfach Geld durch Handel oder ähnliches zu verdienen, wie viel später noch Jane Austens versnobbte Miss Bingley in *Pride and Prejudice* deutlich macht:

> 'I have an excessive regard for Jane Bennet, she is really a very sweet girl, and I wish with all my heart she were well settled. But with such a father and mother, and such low connections, I am afraid there is no chance of it.'
>
> 'I think I have heard you say, that their uncle is an attorney in Meryton.'
>
> 'Yes; and they have another, who lives somewhere near Cheapside.'
>
> 'That is capital,' added her sister, and they both laughed heartily.
>
> 'If they had uncles enough to fill *all* Cheapside,' cried Bingley, 'it would not make them one jot less agreeable.'
>
> 'But it must very materially lessen their chance of marrying men of any consideration in the world,' replied Darcy.[141]

Der Londoner Stadtteil Cheapside war Wohnsitz vieler kleiner oder größerer Händler und es ist klar, daß weder ein Händler noch ein Jurist Anspruch erheben kann, der „Leisure Class" anzugehören, deren wichtigstes Merkmal die „non-productive consumption of time" ist.[142]

Daß auch noch um 1800 eine eheliche Verbindung wie sie beispielsweise zwischen Elizabeth Bennett und Mr. Darcy, einem typischen Angehörigen der Gentry mit verwandtschaftlichen Verbindungen in Adelskreise, geschlossen wird, eher als Projektion eines weiblichen Wunschtraumes zu betrachten ist und nicht der gesellschaftlich geforderten Norm entsprach, zeigt sich unter anderem in dem Protest der Matriarchin Lady Catherine de Bourgh in *Pride and Prejudice* gegen die von ihr als unstandesgemäß betrachtete Partnerin Elizabeth.

In Fanny Burneys *Cecilia* wird ebenfalls noch um 1780 deutlich, daß selbst ein Baronet, der niedrigste erbliche Adelstitel in der englischen Aristokratie, auf einen Juristen herabsehen

---

[139] Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, S. 167.
[140] Veblen, *Leisure Class*, S. 1.
[141] Jane Austen, *Pride and Prejudice*, hrsg. von Tony Tanner (London, 1985), S. 82.
[142] Selbstverständlich sollen diese theoretischen Überlegungen auch nicht bedeuten, daß derartige eheliche „Mesalliances" nicht ab und an vorkamen – so brannte der Duke of Bolton mit John Gays erster Polly, der Schauspielerin Lavinia Fenton, durch und heiratete sie nach dem Tod seiner ersten Frau 1751 – oder daß verarmte Angehörige der Nobility und Gentry auf die eine oder andere Art versuchen mußten, die leeren Kassen zu füllen, sondern nur, daß dieses Verhalten nicht der gesellschaftlich geforderten Norm entsprach und man den Verlust der Respektabilität und den Ausschluß aus der „Leisure Class" zu befürchten hatte.

kann. Sir Robert Floyer, Baronet, drängt den Advokaten Mr. Belfield einfach zur Seite, als beide um Cecilias Gunst buhlen:

> The haughty Baronet, extremely nettled, forced his way on, and rudely stalking up to Mr. Belfield, motioned with his hand for room to pass him, and said, "Make way, Sir!"
>
> "Make way for *me*, Sir!" cried Belfield, opposing him with one hand, while with the other he held Cecilia.
>
> "You, Sir? and who are you, Sir?" demanded the Baronet, disdainfully.[143]

Mr. Belfield ist auch in den Augen von Cecilias Vormund Mr. Delvile Sr. kein angemessener Umgang für seinen Sohn Mortimer:

> "Mortimer," interrupted Mr. Delvile, "whatever he [=Belfield] is, we know he is not a man of rank, and whatever he may be, we know he cannot become a man of family, and consequently for Mortimer Delvile he is no companion. If you can render him any service, I shall commend your so doing; it becomes your birth, it becomes your station in life to assist individuals, and promote the general good: but never in your zeal for others forget what is due to yourself, and to the ancient and honourable house from which you are sprung."[144]

Mit „Rank" dürfte Mr. Delvile den betitelten Aristokraten meinen und mit „Family" einen unbetitelten Aristokraten, wie er selbst einer ist, oder Angehörigen der Gentry. Delvile Senior macht ebenfalls deutlich, daß man als bürgerlicher Mann mit einem Handelshintergrund niemals in die Ränge der Upper Class aufsteigen kann: „he cannot become a man of family". Eine enge Freundschaft zwischen Belfield und Mortimer Delvile ist deshalb nicht möglich.
Neffe Jery Melfords Freund und Briefpartner in *Humphry Clinker* ist im übrigen Baron Sir Watkin Phillips in Oxford – dies zeigt abermals, daß Nobility und Gentry als eine gemeinsame gesellschaftliche und von der bürgerlichen Schicht unterschiedene Klasse aufgefasst werden müssen. Die engen Verbindungen zwischen betitelten Aristokraten und Squires und sonstigen Angehörigen der Gentry sind deshalb keineswegs ungewöhnlich oder verwunderlich.

Eine historische Figur, die dem Schema des Country Squire ebenfalls zur Gänze entspricht, ist Händels Freund und Librettist Charles Jennens, ebenfalls Mitglied und Korrespondenzpartner des Kreises um James Harris und den vierten Earl of Shaftesbury.
Jennens stammte aus einer alten, weitläufig mit dem Adel verwandten Familie aus Warwickshire, war also ein Mitglied von „cultivated landed gentry".[145] Durch seine verwandschaftlichen Beziehungen gelangte seine große und großartige Musiksammlung schließlich an den Earl of Aylesford und ist den Musikwissenschaftlern bis heute als

[143] Burney, *Cecilia*, S. 137.
[144] Burney, *Cecilia*, S. 158f.
[145] Alle biographischen Informationen stammen aus Ruth Smith, "The Achievements of Charles Jennens (1700-1773), *Music & Letters* 70 (1989), S. 161-190, S. 163.

„Aylesford Collection“ wohlbekannt. Dem Oxfordstudium folgte der typische Lebenslauf des Country Squire: Antreten des väterlichen Erbes und Verwaltung der Ländereien[146] und dilettantische Beschäftigung mit Literatur, Musik und Architektur. Ein Regierungsamt wäre möglich gewesen, wenn Jennens nicht Nonjuror und eventuell sogar heimlicher Jakobit gewesen wäre. Zu diesem Lebensstil gehört ebenfalls, daß man die Saison, also die Parlamentssaison von Herbst bis Frühjahr, in London, „in town“ in seinem „Townhouse“ verbringt – nur in dieser Zeit beispielte Händel seine Theater, was wiederum einen Hinweis auf das intendierte Zielpublikum darstellt. Jennens bewegte sich dabei in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen:

> That he was socially acceptable in the grandest company is evident from his letters, for example in his mention (in passing) that he has been staying as a guest at Burghley and Chatsworth – unplanned visits in response to spontaneous invitations (…). His deprecating description of himself as ‚born & bred in the Leicestershire mud' is that of someone who spends the season in London, as he did, and was educated at Oxford, as he was.[147]

Daß die Verbürgerlichungsthese im Zusammenhang mit Händels Oratorien in Deutschland entstand, könnte auch damit zu tun haben, daß den Deutschen das Verständnis für diese besondere Gesellschaftsschicht der „Gentry“ fehlt, was alleine schon daran sichtbar wird, daß es keine präzise deutsche Übersetzung des Begriffs gibt. Manchmal wird „Gentry“ mit „niederer Adel“ übersetzt, was nicht korrekt ist, denn ein Mitglied der Gentry gehört eigentlich nicht dem Adel an, aber noch weniger dem Mittelklassebürgertum.

Das Gleiche gilt auch für Händels Freund James Harris.

James Harris gehört zweifellos ebenfalls der von Veblen definierten „Leisure Class“ an, denn er hat die finanziellen Möglichkeiten, „to pursue a life of private scholarship“.[148] Dies ist sein ursprünglicher Lebensentwurf, trotzdem läßt er sich 1761 als MP ins Parlament wählen und wird 1774 zusätzlich noch zum „Secretary and Comptroller to Queen Charlotte“ ernannt.

Es ist also wichtig, deutlich zu machen, daß man es bei James Harris und vielen anderen in ähnlichen Positionen nicht mit Mittelklassebürgern oder „Nouveaux riches“ zu tun hat, sondern ganz eindeutig mit landbesitzenden Mitgliedern der „Upper Class“. Für diese Gesellschaftsschicht wird im folgenden der Begriff „Nobility and Gentry“ verwendet werden, wie das auch schon im 18. Jahrhundert üblich war. Beispielsweise heißt es im *New Bath*

[146] Diese Ländereien waren beachtlich, “comprising 34 properties scattered over six counties, quite apart from the 736 acres at Gopsall.“ Vgl. Smith (1989), S. 166.
[147] Smith (1989), S. 163.
[148] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. xviii.

Guide von 1776, der die Sehenswürdigkeiten und die Gepflogenheiten in dem gehobenen Kurort Bath beschreibt:

> The Nobility and Gentry assemble in it [= im Pump Room, also in dem Raum, wo man Heilwasser trinken konnte] every morning, between the hours of seven and ten, to drink the waters; and a good band of music attend (during the season) from eight till ten, for the entertainment of the company, which are generally numerous, and make a very brilliant appearance.[149]

Der Habitus dieser hier zu einer sozial einheitlichen Gruppe zusammengefaßten Gesellschaftsformen ist ähnlich, denn Angehörige der Nobility und Gentry verfügen über unabhängige finanzielle Mittel, sind nicht mit produktiver Arbeit beschäftigt und zeigen ein Konsumverhalten, das dem von Veblen „conspicuous consumption" genannten Prestigekonsum entspricht. Des weiteren müssen sie sich in öffentlichen Veranstaltungen, Assemblies, Bällen, Oper, Theater etc. präsentieren, da der Hof nicht das Zentrum der Selbstdarstellung der Leisure Class bildete und somit andere Orte und andere Formen der sozialen Treffpunkte verwendet werden mußten.

Diese Gesellschaftsschicht läßt sich auch sehr gut anhand der Briefe des Horace Walpole, Earl of Orford, eingrenzen. Der Nobility und Gentry gehören im wesentlichen Lords und Commoners an, die jedoch im Prinzip, mit kleinen Distinktionsunterschieden den gleichen Habitus teilen. Neben Vergnügungsveranstaltungen im Theater oder in einem der beiden gehobeneren Pleasure Gardens, Vauxhall und Ranelagh, gehören auch gigantische Bälle zum Lebensstil dieser Klasse. Walpole berichtet beispielsweise am 3. Dezember 1741:

> I write to you in defiance of a violent headache, which I got last night at another of Sir T. Robinson's balls. There were six hundred invited, and I believe above two hundred there. Lord Lincoln, out of prudence, danced with Lady Caroline Fitzroy, and Mr. Conway, with Lady Sophia; the two couple were just mismatched, as every body soon perceived, by the attentions of each man to the woman he did not dance with, and the emulation of either lady: it was an admirable scene. The ball broke up at three: but Lincoln, Lord Holderness, Lord Robert Sutton, Young Churchill and a dozen more grew 'oily', stayed till seven in the morning, and drank thirty-two bottles.[150]

Bei Sir T. Robinsons Ball vermischen sich also in der genannten Weise Lords und Commoners, Lord Lincoln und Mr. Conway tanzen nebeneinander bis drei Uhr morgens. Die übrigen Herrschaften bleiben bis sieben und jeder von ihnen zeigt sich fast als „three-bottle-man". Ein solcher Lebensstil ist jemandem, der für seinen Lebensunterhalt arbeiten muß, nicht möglich. Diese sehr späten Unterhaltungsveranstaltungen demonstrieren in eindeutiger Weise den Status der beteiligten Personen, die ein solches Leben führen können. Auch Fanny

[149] *The New Bath Guide* (1776), S. 21.
[150] Walpole, *Letters*, Vol. 1, S. 155f.

Burneys Evelina, ihrerseits Tochter eines Baronet, berichtet mehrmals von diesen späten Zeiten:

> As to my plan of writing every evening the adventures of the day, I find it impracticable; for the diversions here are so very late that if I begin my letters after them, I could not go to bed at all.[151]

Horace Walpole beschwert sich an anderer Stelle bei Sir Horace Mann, „with more headache, than any one but you could conceive", er habe vor elf Uhr morgens aufstehen müssen: „I came home at five this morning from the Duchess of Norfolk's masquerade, and was forced to rise before eleven (…)."[152]

Eher mittelklasseorientierte Schriften wie beispielsweise die von Eliza Haywood warnen dagegen vor einem solchen Lebensstil, denn „the late hours (…) cannot contribute much to (…) health and reputation."[153] Interessant ist der Hinweis darauf, daß man in bestimmten, sprich anderen sozialen Schichten als der Upper Class, seinen Ruf ruiniert, wenn man bis mittags schläft – dies ist nachvollziehbar, denn Produktivität und Verläßlichkeit im Geschäftsleben dürften mit Sicherheit leiden, wenn die Nacht zum Tag gemacht wird.

Charles Primrose, Goldsmiths Vicar of Wakefield, berichtet beispielsweise von einem typisch bürgerlichen Tagesablauf, die Familie ist verarmt und muß den eigenen Lebensunterhalt verdienen:

> As we rose with the sun, so we never pursued our labours after it was gone down, but returned home to the expecting family; (...).[154]

In Burneys *Cecilia* verbringt der Baronet Sir Robert Floyer seinen Abend zunächst in der Oper und fährt von dort weiter zu anderen, dubioseren Etablissements. Als man ihn sucht, ist er auch um drei Uhr morgens noch nicht zu Hause.[155]

Die Oper und das Oratorium sind ebenfalls ein wichtiger und nicht wegzudenkender Teil des Habitus von Nobility und Gentry. Dabei fällt auf, daß häufig nicht das musikalische Ereignis per se im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern der Treffpunktcharakter der Veranstaltung. *Cecilias* Mrs. Harrel, „whose love of the Opera was merely a love of company, fashion, and shew"[156] dürfte hierbei keine Ausnahme gewesen sein. Wie später noch genauer zu diskutieren sein wird, waren Oper und Oratorium die teuersten Formen der musikalischen Unterhaltung, die man in London konsumieren konnte.

1736 schreibt der in Irland weilende Lord Wyndham an James Harris:

---

[151] Burney, *Evelina*, S. 30.
[152] Walpole, *Letters*, Vol. 1, S. 188.
[153] Eliza Haywood, *Selected Fiction and Drama by Eliza Haywood*, hrsg. von Paula R. Backscheider (New York/Oxford, 1999), S. 311.
[154] Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, hrsg. von Arthur Friedman (Oxford, 1999), S. 24.
[155] Burney, *Cecilia*, S. 143. Obwohl zugegebenermaßen der Vergleich zwischen Stadt- und Landleben schwierig ist, zeigt sich hier doch eine klar unterschiedliche Lebens- und Arbeitseinstellung.
[156] Burney, *Cecilia*, S. 131.

> I have been so long absent from opera's, & so much used to the discords of the Bar, that I fear I have lost all tast for musick; though I believe I should[,] was I in London, spend a guinea or two in hearing those voices (...).[157]

Man beachte die nonchalante Art, mit der Lord Wyndham zwar sagt, er habe eigentlich keine Lust, aber dazu gehöre es nun einmal und man werde eine Kleinigkeit investieren: für zwei Guineen konnte man in London ein Jahr lang täglich einen Barbier zum Rasieren und Frisieren zu sich nach Hause kommen lassen,[158] es handelt sich also um keine unbedeutende Summe.

Wenn man nun beispielsweise den ausdrücklich an die neue Mittelschicht gerichteten *Female Spectator* der Eliza Haywood, der zwischen 1744 und 1746 publiziert wurde, dagegen hält, fällt sich sofort die Diskrepanz in der Einstellung zum Geld auf:

> However, since the World is so much altered from what it was in the true State of Nature, and there is now no subsisting without some Portion of this Gold, we must not affect to despise it too much: But as we ought not to listen to the Calls of Avarice, in acquiring it by any indiscreet or scandalous Means, so when possessed of it, we ought not to lavish it away in Trifles we have no Occasion for, and perhaps had better be without. – We should reflect, that our Posterity will have need of it as well as ourselves, and look on every Extravagancy we are guilty of as a Robbery of them; that we are no more than Tenants for Life in whatever descends to us from our Parents; and that we should leave it as entire and unembezled as we received it from them.[159]

Hier wird Reichtum also gespart und nicht zerstört, zweckfreier Luxus ist ebenfalls zu vermeiden. Es soll für die Nachkommenschaft gespart werden anstatt hier und jetzt den Status durch Luxuskonsum zu steigern. Dabei ist anzumerken, daß der Reichtum der Leisure Class zumeist aus Erträgen stammte, die aus Landbesitz bzw. Pachteinnahmen herrührten und somit oftmals einen stetigeren Cashflow versprachen als Gelder, die aus Handel oder sonstigen produktiven Tätigkeiten stammten. In der South Sea Bubble, dem katastrophalen Börsencrash von 1720, verloren beispielsweise gerade viele Bürgerliche, unter ihnen Georg Friedrich Händel, ihr gespartes Geld, während die Adeligen häufig auf Estates saßen, die „entailed" waren und nicht einfach geteilt oder verkauft werden konnten und somit nicht so anfällig für die Wechselfälle des Lebens waren.

3.2.2. Zusammenfassung

Ein Angehöriger der Nobility und Gentry unterscheidet sich also im Habitus in Selbst- und Fremdwahrnehmung deutlich von Angehörigen der bürgerlichen Mittelklasse, die

[157] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 18.
[158] Picard (2000), S. 297.
[159] Eliza Haywood, *Selections from the Female Spectator*, hrsg. von Patricia Meyer Spacks (New York, Oxford, 1999), S. 46.

frühkapitalistische Strukturen zur Vermehrung ihres Reichtums nutzen und ihre Zeit mit produktiver Arbeit verbringen. James Harris wird beispielsweise von sozial niedriger gestellten Korrespondenten häufig mit „My Lord“ oder „Your Honour“ angesprochen,[160] obwohl ihm diese Anrede im Grunde genommen nicht zusteht.

Zum Habitus von Nobility und Gentry gehört ebenfalls die Veblenistische „non-productive consumption of time“, die nur durch unabhängige finanzielle Mittel möglich wird. Diese finanziellen Mittel stammen bei den meisten hier vorgestellten Personen aus Landbesitz und nicht aus neueren Einnahmequellen wie Handel oder aus dem Ausüben eines lukrativen Berufs. Daß ein „Gentleman-Tradesman“ im 18. Jahrhundert per definitionem ein Paradox darstellt, wird beispielsweise in der Figur des Mr. Belfield in Burneys *Cecilia* deutlich, denn es ist ein Ding der Unmöglichkeit, sich abends in gehobenen Kreisen zu bewegen und tagsüber sein Geld mit produktiver Arbeit zu verbringen.

Diese wichtige Unterscheidung in der sozialen Klassifikation wird von Historikern nur allzu gerne übersehen und aus Angehörigen der „Gentry“ wie James Harris oder Charles Jennens werden sehr schnell Bürgerliche, die auf einmal durch den angeblichen Aufstieg des Bürgertums in engen Kontakt mit der Upper Class kommen und neuerdings an deren Vergnügungen teilhaben dürfen.

Gerade in Deutschland dürfte durch ungenaues Quellenstudium und durch das mangelnde Verständnis der Struktur der englischen Upper Class aus Händels Oratorienpublikum, bestehend aus James Harris und Gleichgesinnten, ein bürgerliches Publikum, das nun das bürgerliche Oratorium besuchte, geworden sein.

Selbst Samuel Johnson macht 1763 ohne jede Einschränkungen klar, daß naturgegebene soziale Barrieren unbedingt zu respektieren sind, wie James Boswell berichtet:

> He [=Johnson] again insisted on the duty of maintaining subordination of rank. ‘Sir, I would no more deprive a nobleman of his respect, than of his money. I consider myself as acting a part in the great system of society, and I do to others as I would have them do to me. I would behave to a nobleman as I should expect he would behave to me, were I a nobleman and he Sam Johnson. Sir, there is one Mrs Macaulay (...) in this town, a great republican. One day when I was at her house, I put on a very grave countenance, and said to her, “Madam, I am now become a convert to your way of thinking. I am convinced that all mankind are upon an equal footing; and to give you an unquestionable proof, Madam, that I am in earnest, here is a very sensible, civil, well-behaved fellow-citizen, your footman; I desire that he may be allowed to sit down and dine with us.” I thus, Sir, showed her the absurdity of the levelling doctrine. She has never liked me since. Sir, your levellers wish to level *down* as far as themselves; but they cannot bear levelling *up* to themselves.[161]

[160] Vgl. beispielsweise Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 113.
[161] James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, hrsg. von Christopher Hibbert (London, 1979), S. 113.

Dies ist einer der wichtigen Belege aus dem 18. Jahrhundert selbst, der deutlich macht, daß es bei den Ausformungen möglicher Verbürgerlichungsthesen nicht nur das Aufsteigenwollen bestimmter Bevölkerungsschichten berücksichtigt werden muß, sondern ganz klar auch der Druck von oben nach unten; in anderen Worten gesagt, handelt es sich hier also nicht um eine Einbahnstraße des soziokulturellen Aufstiegs, sondern, um bei der gewählten Metapher zu bleiben, es muß durchaus mit aggressivem Gegenverkehr gerechnet werden.

Dem Einwand, jeglichem Reichtum, auch dem von Nobility und Gentry, müsse irgendwann einmal produktive Arbeit vorangegangen sein, ist sicherlich stattzugeben, aber dies ist kein Prozeß, der im 17. und 18. Jahrhundert seinen Anfang nahm. Wenn man Bürgertum auf diese Art und Weise definierte, wäre jeder irgendwann einmal aus dem Bürgertum aufgestiegen und man könnte den Aufstieg des Bürgertums in jeder beliebigen Epoche der Menschheitsgeschichte ansetzen. Bereits im 14. Jahrhundert gab es in England Beschwerden über Bauern, die sich nach der großen Pestwelle, die 1348 begann, die Ländereien ausgestorbener Familien angeeignet hatten und sich als Gentlemen ausgaben:

> When Adam dalf [= dug] and Even span
> Who was thanne a gentilman?[162]

Über die Generationen hinweg war ein solcher, nun zum Großgrundbesitzer gewordener Bauer dann mit Sicherheit ein echter „Gentilman“ geworden und irgendwann in die Ränge der Nobility und Gentry aufgestiegen.

Eine solche Makroaufnahme der englischen Gesellschaft ist jedoch nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, sondern der mikroskopische Blick soll stattdessen auf einen bestimmten Habitus im 18. Jahrhundert gerichtet werden, der nicht mit dem Habitus eines produktiv Arbeitenden vereinbar ist und zu dem der Konsum von bestimmten kulturellen Produkten gehört. Für die Bezeichnung dieser sozialen Klasse ist der Veblenistische Begriff der Leisure Class am geeignetsten, zumal da Eliza Haywood gegen Mitte des 18. Jahrhunderts die betreffende Klasse ebenfalls durch zwei einschlägige Merkmale definiert: unabhängiges Vermögen und Zeit zum Müßiggang, denn sie spricht von „those of the great World, or at least such as have Fortunes independent of Business, who have a Suffiency of Leisure“[163]. Sie meint also die Nobility („those of the great world“) und die über weniger Distinktion verfügende Gentry („such as have Fortunes independent of Business, who have a Sufficiency of Leisure“). Durch den Hinweis auf von “Business” unabhängiges Vermögen wird nochmals deutlich, daß es sich nicht um gesellschaftliche Schichten handelt, die durch neue Geschäftsmöglichkeiten, die es im 18. Jahrhundert für eine größere Anzahl von Personen

[162] Vgl. Christopher Hibbert, *The Story of England* (London, 1992), S. 86.
[163] Haywood (1999), S. 244f.

gegeben haben mag, zu Geld kommen. Insofern als sie den Unterschied zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit betont erscheint die Definition von Peter Earle über die Unterscheidung der drei wichtigsten gesellschaftlichen Schichten hier ebenfalls relevant:

> Who were these middling people? Such a question is no easier to answer than it is to define the middle classes today. There is, inevitably, so much blurring at the edges. However, in very general terms, there is no great problem. The 'upper part of mankind', the upper class in our terminology, were the gentry and aristocracy. These were men of independent means, normally but not necessarily landowners, who lived 'on Estates and without the Mechanism of Employment'. They were, in other words, men with a private income who did not have to work for a living. The 'mechanick part of mankind', the working class, were 'the meer labouring people who depend upon their hands'. (*Review*, 22 January 1709) Between these extremes were the middling people, who worked but ideally did not get their hands dirty. The majority were commercial or industrial capitalists who had a stock of money, acquired by paternal gift, inheritance or loan, which they continually turned over to make more money. They also, together with the upper part of mankind, employed the mechanicks, who had no stock of money and so depended on others for their living.[164]

Nach Bourdieu lassen sich in parallel angeordneten unterschiedlichen Räumen mit unterschiedlichen Habitusformen – also hier beispielweise der Habitusgegensatz zwischen produktiver und nicht-produktiver Gestaltung der Tagesabläufe bzw. zwischen Arbeiten und Nicht-Arbeiten-Müssen – auch unterschiedliche soziale Klassen lokalisieren, die sich durch Differenzierung voneinander abgrenzen. Im folgenden wird sich zeigen, daß mit Hilfe des Konsums von Luxusgütern beziehungsweise der symbolischen Aneignung von Kunstwerken soziale Differenz etabliert wird und mittels diverser Exklusionsmechanismen auch gewahrt bleibt.

3.3. Verfügbarkeit von Kulturprodukten

Wer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach London kam, mußte sich wahrlich keine Sorgen machen, daß er sich langweilen könnte. Es gab eine Vielzahl von öffentlichen Unterhaltungsmöglichkeiten, jede der sozialen Schichten hatte dabei bestimmte Vorlieben. Dabei kam es in der Tat manchmal zu Überschneidungen, beispielsweise zwischen der Mittelklasse und Nobility und Gentry.[165] Da man bei privaten oder halbkommerziellen Bällen, Assemblies oder Ridottos mittels Einladungen oder Gästelisten das Publikum gut

[164] Peter Earle, *The Making of the English Middle Class – Business, Society and Family Life in London, 1660-1730* (Berkeley/Los Angeles, 1989), S. 3.
[165] Die Lower Classes dagegen amüsierten sich zumeist beim Cock oder Bear Fighting oder tranken in einer der zahllosen einfachen Tavernen oder Alehouses Gin oder diverse Sorten Ale.

kontrollieren konnte, sollen uns im folgenden nur die öffentlich zugänglichen Unterhaltungsformen, sprich Pleasure Gardens und Theater interessieren.

3.3.1. Pleasure Gardens

Es gab diverse Pleasure Gardens, also öffentliche Parks mit zusätzlichen gastronomischen und musikalischen Angeboten, die jedoch streng in ‚fashionable' und ‚unfashionable' unterschieden wurden.

Fanny Burneys Evelina soll beispielsweise mit den bürgerlichen Branghtons in den Pleasure Garden ‚New Georgia' in Hampstead gehen, was folgendermaßen kommentiert wird:

> 'George's at Hampstead!' repeated Mr. Smith, contemptuously, 'how came you to think the young Lady would like to go to such a low place as that?'[166]

Es gab eindeutig mehr von der Mittelklasse besuchte Gärten, wie eben ‚New Georgia' oder Sadler's Wells in Islington im Nordosten von London, wo man tanzende Hunde und Affen ansehen konnte.[167] Gerade Sadler's Wells galt Mitte des 18. Jahrhunderts als wenig respektabel, denn es befand sich in einer unfeinen Gegend, wo man vor Taschendieben und Schlimmerem Angst haben mußte. Die Leitung des Parks bot daher Eskorten zurück in die City of London und ins West End.[168] Die City of London war das Handels- und Finanzzentrum Londons. *Cecilia's* Vormund Mr. Briggs hat seine Unterkunft in diesem Stadtteil, um Geld zu sparen. Als Cecilia eine neue Unterkunft sucht, kann sie dort nicht einziehen, weil das Haus einfach zu schäbig ist. Ein Wohnsitz in der City war also nicht „fashionable".

Die von der Leisure Class frequentierten Pleasure Gardens dagegen waren Vauxhall und Ranelagh Gardens, wo häufig Konzerte mit internationalen Stars der Musikszene angeboten wurden, ein Zeichen, daß gehobene musikalische Veranstaltungen aus dem Habitus der Leisure Class nicht wegzudenken waren:

> 'As to Ranelagh,' said Mr. Lovel, 'most indubitably, though the price is plebeian, it is by no means adapted to the plebeian taste. It requires a certain acquaintance with high life, and – and – and something of – of – something *d'un vrai goût*, to be really sensible of its merit. Those whose – whose connections, and so forth, are not among *les gens comme il faut*, can feel nothing but *ennui* at such a place as Ranelagh.'[169]

Auch der von Mr. Lovel als läppisch bezeichnete Eintrittspreis von Two Shillings and Sixpence war für einen einfachen Arbeiter schwerlich aufzubringen, denn dieser konnte für

[166] Burney, *Evelina*, S. 188.
[167] Picard (2000), S. 248.
[168] Burney, *Evelina*, S. 437.
[169] Burney, *Evelina*, S. 111.

einfache Arbeiten nur circa einen Shilling am Tag verdienen.[170] In einem Reiseführer von 1776 heißt es zum 1742 eröffneten Ranelagh ebenfalls: „There is no such scene of Pleasure in any Part of Europe; it is frequented by People of the first Rank and Fashion."[171] Obwohl die Exklusivität von Ranelagh im Laufe des 18. Jahrhunderts anscheinend abnahm, konnte sich Karl Philipp Moritz 1782 in der Rotunde von einem Engländer immer noch "Prinzen und Lords mit ungeheuren Sternen"[172] zeigen lassen.

In Vauxhall stellte man 1738 eine lebensgroße Statue von Georg Friedrich Händel, gearbeitet vom Bildhauer Francois Roubiliac auf, die der Englandreisende Moritz im Jahre 1782 immer noch bewunderte und die ihn als Deutschen natürlich hoch erfreute:

> Hin und wieder, besonders in einem der künstlichen Wälder in diesem Garten [=Vauxhall], wird man durch den plötzlichen Anblick der Bildsäulen von berühmten Englischen Dichtern und Philosophen, als z.B. *Miltons*, *Thomsons* und anderer angenehm überrascht. Was mich am meisten freute, war die Statue des deutschen Tonkünstlers *Händel*, welche vorn beym Eingange in den Garten nicht weit vom Orchester befindlich ist.[173]

Man kann also davon ausgehen, daß das Publikum, das in Vauxhall promenierte, auch Händels theatralische Veranstaltungen besuchte. Aus der Harriskorrespondenz wird deutlich, daß die Harrisfamilie abwechselnd Vauxhall und Ranelagh besuchte,[174] man kann also für Vauxhall auch ein sehr gehobenes Publikum annehmen.

3.3.2. Öffentliche Theater

Die vielen kleinen Theater, die zu Shakespeares Zeiten noch über London verteilt waren, wurden im Interregnum von den Puritanern geschlossen.[175] Nach der theaterfreien Zeit und der Restauration gelang es keinem Monarchen in England mehr, ein höfisches Theater zu errichten oder die Künste in großem Stile zu fördern. Londons Theater waren also im 18. Jahrhundert allesamt kommerzielle Unternehmen, die ihre Einnahmen aus dem Abonnementsystem, aus Einzelticketverkauf und, im Falle von Oper und Oratorium, auch aus Einmalzahlungen und sonstigen Zuwendungen von reichen Förderern bezogen.

---

[170] Porter (1982), S. xv. Um eine Familie zu ernähren, brauchte man in einfachen Verhältnissen mindestens ein Pfund, also 20 Schillinge, pro Woche.
[171] Anon., *A Brief Description of the Cities of London and Westminster, The Public Buildings, Palaces, Gardens Squares, & etc.* (London, 1776), S. 28.
[172] Moritz (2007), S. 32.
[173] Moritz (2007), S. 26.
[174] Beispielsweise schreibt Katherine Knatchbull am 26.6.1739 an James Harris "I dare say you liked Vauxhall as well as I did" und am 10.4. 1749 notiert George Harris in sein Tagebuch "My brother & sister all at Ranelagh breakfast (sic!)". Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 74 und S. 256.
[175] Der folgende Absatz stützt sich auf Judith Milhous und Robert D. Hume, „Handel's London – the theatres" in *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows (Cambridge, 1997), S. 55-63.

Als Händel 1710 vom Kontinent nach England kam, gab es zwei Theater mit königlichem Patent, das Drury Lane Theatre (eröffnet 1674) und das Queen's Theatre im Haymarket (eröffnet 1705, ab 1714 das King's Theatre in the Haymarket). 1714 erhielt ein weiteres Theater, Lincoln's Inn Fields, ein königliches Patent. Im Jahre 1732 eröffnete John Rich, der Besitzer des Lincoln's Inn Fields, ein weiteres Theater im Covent Garden, das Händel ab 1733 auch regelmäßig bespielte.
Neben diesen vier großen patentierten Theatern, gab es ab circa 1730 noch zwei weitere, unlizensierte Theater, das ‚Little Haymarket Theatre' und das ‚Goodman's Fields Theatre'.
Was die Kapazitäten dieser Theater angeht, ist es schwierig, konkrete Zahlen zu benennen, da es außer in den Boxen keine nummerierten Einzelsitzplätze gab und man also je nach Auslastung in Pit und Galleries etwas mehr oder weniger Platz hatte. Judith Milhous und Robert D. Hume schätzen anhand von Ticketverkaufszahlen, daß im Haymarket Theater circa 670 Personen (400 davon in ‚Pit and boxes' and 270 in den beiden Gallerien) bequem Platz fanden. Wenn es sehr voll war, man also ein „packed house" hatte, konnten es bis zu 940 (500 in Pit und Boxes, 400 in den Rängen und 40 auf der Bühne) sein. Drury Lane hatte eine ähnliche Kapazität.[176]

3.3.2.1. Sprechtheater

Was die öffentlichen Theater angeht, gab es zunächst zwei Häuser, die für Sprechtheater genutzt wurden. Drury Lane unter der Leitung von Colley Cibber, Barton Booth und Robert Wilks bot gehobenes, niveauvolles, konservatives Sprechtheater. Dort fanden Aufführungen von Werken berühmter älterer englischer Dramatiker statt, man spielte also hauptsächlich Shakespeare, Jonson oder Dryden und weniger moderne Stücke. Zur Kompanie gehörten David Garrick, ‚Peg' Woffington, Mrs. Cibber, Kitty Clive und viele andere der angesehensten und respektiertesten Schauspieler der Zeit. Wegen dieser konservativeren Ausrichtung hatte die Intendanz von Drury Lane 1728 Gays *Beggar's Opera* als zu riskant abgelehnt.
Die Premiere dieses Stückes fand 1728 dann in dem zweiten großen Sprechtheater Lincoln's Inn Fields unter der Intendanz von John Rich statt. In Lincoln's Inn Fields war moderneres, experimentelleres Sprechtheater zuhause, Pantomimes und Ballad Operas wurden dort ebenfalls gespielt.

[176] Milhous/Hume (1997), S. 56. Dort ist auch eine Zeichnung des Haymarket Theatre enthalten, die die durchlaufenden Bänke ohne Einzelsitzplatzunterteilung im Parkett und den Rängen zeigt.

Das Sprechtheater wurde von vielen unterschiedlichen Bevölkerungsschichten frequentiert, die je nach Geldbeutel unterschiedlich gute Sitzplätze im Theater belegten. Da diese Form der Unterhaltung mehr oder weniger jedem zugänglich war, fielen natürlich soziale Unterschiede mehr auf als anderswo. Mr. Lovel in Burneys *Evelina* unterscheidet beim Theaterbesuch deutlich zwischen „Selbst", also Nobility und Gentry, und den „Anderen", also den niedriger stehenden sozialen Schichten :

> (…) I think, of all our diversions, there is not one so much in common between us and the country, as a play. Not a village but has its barns and comedians; and as for the stage-business, why it may be pretty equally done any where; and even in regard to *us*, and the *canaille*, confined as we all are within the semi-circle of a theatre, there is no place where the distinction is less obvious.[177]

Evelina und ihr Anhang sitzen in Drury Lane selbstverständlich in einer Box. Im Sprechtheater gab es nämlich vier unterschiedliche soziale Schichten, die dementsprechend im Auditorium verteilt waren:

> In this epitome of the world, are four classes; the first is composed of persons of quality and are seated in the boxes; though fools and impertinents often intrude amongst them; The second class, whose province is the pit, consists of citizens and their ladies, wits and critics, sharpers and courtezans; the third rank occupies the middle gallery, and is composed of mechanics, and the middling degree of people; the fourth and last comprehends the refuse of the town, and is the seat of noise, impertinence and confusion.[178]

Obwohl man einerseits argumentieren könnte, man hätte es im Sprechtheater mit einer demokratischen Veranstaltung zu tun (immerhin besuchte auch die königliche Familie bisweilen das Theater und wohnte somit zusammen mit den „mechanics" und dem „refuse of the town" einer Vergnügung bei), macht doch der *Countryman's Guide* deutlich, daß soziale Transgressionen unerwünscht sind: nur „fools and impertinents" wagen sich in die Boxen, wenn sie dorthin nicht gehören. Mit den im Parterre sitzenden „citizens and their ladies" ist es ein wenig schwieriger. Die Präsenz von Kurtisanen alleine ist zwar noch kein Indiz dafür, daß es sich um sozial niedere Klassen handelt, eher im Gegenteil. Auch in Ranelagh Gardens gab es dunkle Seitenalleen, wo sich Kurtisanen aufhielten, was zu einer für Evelina wenig rühmlichen Verwechslung führt.[179] Tatsache ist aber, daß dubiose Individuen, also Prostituierte und Schwindler, von den höchsten Gesellschaftsschichten räumlich separiert werden müssen, alleine schon, um sie von den höheren Töchtern fernzuhalten.

Von größter Bedeutung ist jedoch, daß der *Countryman's Guide* eindeutig zwischen „persons of quality" und „citizens" unterscheidet, was im folgenden eine wichtige Rolle spielen wird.

Das Sprechtheater war also von allen Unterhaltungen in London diejenige, in der sich die sozialen Klassen am meisten annäherten:

---

[177] Burney, *Evelina*, S. 110f.
[178] Anon., *The Countryman's Guide to London. Or, Villainy Detected* (London, o.J.), S. 66f.
[179] Vgl. Burney, *Evelina*, S. 197ff.

> Now the World being thus divided into People of Fashion, and People of no Fashion, a fierce Contention arose between them, nor would those of one Party, to avoid Suspicion, be seen publickly to speak to those of the other; tho' they often held a very good Correspondence in private. In this Contention, it is difficult to say which Party succeeded: for whilst the People of Fashion seized several Places to their own use, such as Courts, Assemblies, Operas, Balls, &c. the People of no Fashion, beside one Royal Place called his Majesty's Bear-Garden, have been in constant Possession of all Hops, Fairs, Revels, &c. Two Places have been agreed to be divided between them, namely the Church and the Play-House; where they segregate themselves from each other in a remarkable Manner: for as the People of Fashion exalt themselves at Church over the Heads of the People of no Fashion; so in the Play-House they abase themselves in the same degree under their feet. [180]

Henry Fielding ordnet Oper eindeutig und exklusiv den ‚People of Fashion' zu, also der Leisure Class, während man sich das Sprechtheater aufteilt. Vorliebe für das Musiktheater ist in Fanny Burneys *Evelina* ein wichtiges Distinktionsmerkmal, wovon später noch zu sprechen sein wird.

3.3.2.2. Oper und Oratorium

Die Oper und später in gleichwertiger Form das Oratorium waren die hierarchisch höchsten – und teuersten - Gattungen der öffentlichen Unterhaltung in London.

Das Haus für die italienische Oper war zunächst das Queen's beziehungsweise King's Theatre im Haymarket. Dort wurde 1720 die erste Royal Academy of Music eröffnet, eine Aufführungsserie für italienische Opern von Händel und verschiedenen italienischen Komponisten, wie beispielsweise Giovanni Bononcini und Giovanni Porta. Der König hatte für die Errichtung einer Joint-Stock-Company seine Erlaubnis erteilt und das Unternehmen zusätzlich mit einer jährlichen Zahlung von 1,000 Pfund unterstützt. Daneben gab es die Abonnenten und den Einzelticketverkauf. Ab 1733 spielte Händel zumeist in dem 1732 neueröffneten Theater in Covent Garden.

Obwohl die Oper, speziell was die Händelsche Variante anging, kommerziell und künstlerisch sehr erfolgreich war, hatte man in der ersten Academy of Music acht Jahre nach Gründung ein Kapital von 20,000 Pfund aufgebraucht und stand vor dem finanziellen Bankrott. Der Grund war nicht mangelnde Auslastung oder mangelndes Interesse des Publikums als vielmehr die der Gattung Oper inhärente Unwirtschaftlichkeit – das Londoner Unternehmen zeigte, daß selbst bei noch so großem Publikumszuspruch die Ausgaben für die Oper die Einnahmen immer weit überstiegen. Der größte Posten in den Ausgaben waren immer die Sänger, bereits im Jahr 1708 hatte der italienische Starkastrat Nicolini ein jährliches Gehalt von 800 Pfund

[180] Henry Fielding, *Joseph Andrews*, hrsg. von Judith Hawley (London, 1999), S. 176f.

erhalten, in der ersten Academysaison konnten die Starsänger Senesino, Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni *je* 1,500 Pfund Jahresgehalt verlangen[181] – geradezu ungeheuerliche Summen, wenn man davon ausgeht, daß ein Gentleman in London in dem genannten Zeitraum mit einem Einkommen von 300 Pfund pro Jahr gut leben konnte.[182] Judith Milhous und Robert D. Hume haben anhand der Budgetberechnungen aus der Saison 1720/21 kalkuliert, daß die jährlichen Ausgaben der Academy die Einnahmen um mehr als 3,000 Pfund überstiegen. Zusätzlich spielte man während der Saison nur zweimal pro Woche, aus dem einfachen Grund, daß man mit einer festen Truppe an Opernsängern arbeitete, die, im Gegensatz zu Schauspielern, nicht jeden Tag eine Vorstellung geben konnten, sondern Ruhepausen für die Stimme benötigten. Das heißt, man konnte einen möglichen Profit nur in 50 Vorstellungen pro Saison erwirtschaften, während es in Drury Lane oder Lincoln's Inn Fields mehr als 200 waren.

Nach dem Bankrott der ersten Academy trafen sich Angehörige der Nobility und Gentry und beschlossen, die sogenannte zweite Academy von 1729 bis 1734 mit Händel als Komponisten und Johann Jakob Heidegger als Impresario finanziell zu unterstützen. Viscount Percival berichtet von diesem Treffen, man habe sich geeinigt „to permit Hydeger and Hendel to carry on operas without disturbance for 5 years and to lend them for that time our scenes, machines, clothes, instruments, furniture, etc."[183] Man geht davon aus, daß diese Angehörigen der Leisure Class auch die Defizite des Unternehmens ausglichen. Diese Defizite nahmen noch zu, als 1733 eine zweite Opernkompanie, die sogenannte ‚Opera of the Nobility', errichtet wurde. Dieser irreführende Name, der wahrscheinlich im Zuge der Verbürgerlichungsthese viel später eingeführt wurde, um anzudeuten, Händel habe auch in seinen Opern schon kein aristokratisches Publikum mehr gehabt, wurde im 18. Jahrhundert nie verwendet, die Oper war damals nur als ‚Senesino's Opera' oder ‚The Opera at Lincoln's Inn Fields' bekannt.[184] Beide Häuser sprachen aber das gleiche Zielpublikum an: Selbst Händelianer wie Thomas Harris und der Earl of Radnor besuchten Aufführungen der Konkurrenzoper, wenn Händel selbst nichts anbot.[185]

[181] Milhous/Hume (1997), S. 59.
[182] Porter (1982), S. xv.
[183] Zitiert nach Robert D. Hume, "Handel and Opera Management in London in the 1730s" in *Music & Letters* 67 (1986), S. 347-362, S. 348.
[184] „Senesino was one of the prime instigators of the new scheme, which was variously known as 'Senesino's Opera' or 'The Opera at Lincoln's Inn Fields', although never, apparently, by the title now accepted for it, the 'Opera of the Nobility'. Vgl. Hogwood, *Handel*, S. 103.
[185] Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 148.

Nun hatte die zahlenmäßig eher kleine Leisure Class in London also zwei, gleich unwirtschaftliche Opernunternehmen zu tragen, die ihre Veranstaltungen auch noch an den jeweils gleichen Wochentagen anboten, man also nicht beide Aufführungen besuchen konnte – dies mußte selbstverständlich scheitern und beide Häuser gerieten in große finanzielle Schwierigkeiten.[186]

1733 hatte ‚Senesino's Opera' jedoch das Haymarket Theater übernommen und John Rich lud den nun spielstättenlosen Händel nach Covent Garden ein, wo dieser nun versuchte, mit einem erweiterten Angebot und einer Mischung aus Oper und Oratorium sein Publikum bei der Stange zu halten.

Über die Entstehung des Oratoriums ist sicherlich viel geschrieben worden, hier sei nur soviel gesagt: das englische Oratorium war letzten Endes auch durch einen Patronageakt des Adels entstanden. *Esther* und *Acis and Galatea* hatte Händel 1718 für den Duke of Chandos und einen exklusiven kleinen Kreis aus Adeligen und Intellektuellen komponiert und in privatem Rahmen aufgeführt.

1732 kam es in London zu von Händel nicht autorisierten, öffentlichen Aufführungen von *Esther* und *Acis*, die anscheinend gut ankamen und Händel zwangen, die Stücke selbst in sein Programm aufzunehmen, um – mangels effektivem Urheberrecht – den unautorisierten Aufführungen nicht den gesamten Gewinn zu überlassen.

Der direkte Anstoß zu der ersten öffentlichen Aufführung eines englischen Oratoriums von Händel in London war jedoch ein „Royal Command", wie Charles Burney berichtet:

> Mr. HANDEL himself was present at one of these representations [= Aufführungen von *Esther* von einem fremden Unternehmen], and having mentioned it to the Princess Royal, his illustrious scholar, her Royal Highness was pleased to express a desire to see it exhibited in action at the Opera-house in the Hay-market, (...).[187]

Auch die Ankündigung der Erstaufführung von *Esther* im *Daily Journal* vom 19. April 1732 ist aufschlussreich. Dort heißt es:

> By His Majesty's Command.
> At the KING'S THEATRE in the HAY-MARKET, on Tuesday the 2d Day of May will be performed,
> THE SACRED STORY OF ESTHER: AN ORATORIO IN ENGLISH (...)
> Tickets will be delivered at the Office in the Opera house, at the usual Prices.[188]

[186] Vgl. Hogwood (1984) und Burrows (1994) für eine detaillierte Beschreibung der Opernverhältnisse in den 1730er Jahren in Händels London.
[187] Charles Burney, *An Account of the Musical Performances ... In Commemoration of Handel* (London, 1785), S. 22.
[188] Facsimileabdruck in Burrows (1994), S.168.

Zwei Dinge fallen an dieser Anzeige auf, die einer Verbürgerlichungsthese bereits zu Anfang im Wege stehen: Erstens findet die Aufführung wie bereits dargelegt auf ein „Royal Command“ hin statt und zweitens sind Tickets für die Aufführung „at the usual Prices“ erhältlich. Diese „usual Prices“ sind aber in diesem Fall die Opernpreise (also eine halbe Guinea für einen Platz im Parkett oder den Logen[189]), das Unternehmen findet im Opernhaus statt und das Zielpublikum ist mit Sicherheit das Gleiche wie das der Opern. Die Aufführung von *Deborah* im Jahr 1733 war sogar doppelt so teuer wie die Oper, nämlich eine Guinea für Pit and Boxes und eine halbe Guinea für die Ränge.[190] Mit den Eintrittspreisen wird sich das Kapitel 3.4.1. im Folgenden noch genauer beschäftigen.

Die Frage, warum das englischsprachige Oratorium auch bei Händels Opernpublikum gut ankam, wird später noch ausführlicher zu diskutieren sein, es handelte sich allen Anschein nach um eine Mischung aus nationalistischen und religiösen Gründen, wie Ralph James bereits 1731 in einem Akt der Weitsichtigkeit andeutete:

> But as I am sensible, that their (=the opera’s) being perform’d in a Foreign Tongue disgusts many of my Countrymen, who (tho’ great *Philarmonicks*) yet being *True Britons*, and staunch *Protestants*, to show their Love to their Country, their Zeal for their Religion, as prepossess’d against Singing as well as Praying in an unknown Dialect: (...)[191]

Das englische Oratorium erlebte noch einige Höhen und Tiefe, die in der Händelforschung bereits zur Genüge aufgearbeitet sind.[192] Ab 1741 stellte Händel dann die Produktion von Opern gänzlich ein und konzentrierte sich nur noch auf das Oratorium, das sich nach anfänglichen Erfolgen und Misserfolgen im Wechsel ab Mitte der 1740er Jahre als dominierende musikalische Kunstform in London etabliert hatte.

Ein weiterer ökonomischer Vorteil, den das Oratorium gegenüber der Oper bot, war – neben den billigeren englischen Sängern und dem Verzicht auf Bühnenaktion – der Umstand, daß der Lord Chamberlain die Aufführung von Theaterstücken, demnach auch von Opernaufführungen, während der Fastenzeit mittwochs und freitags verboten hatte, diese Restriktionen aber nicht für Konzerte und für das konzertant aufgeführte Oratorium galten. Das Oratorium konnte also auch Gewinne erzielen, wenn die anderen Theater alle gezwungenermaßen spielfrei hatten.[193]

---

[189] Vgl. Kapitel 3.4.1.
[190] Burrows (1994), S. 173.
[191] Ralph James, *The taste of the town: or, a guide to all publick diversions. Viz. I. of musick, operas and plays***...** (London, 1731), S. 21.
[192] Diese Wechselfälle sind in den beiden Standardbiographien über Georg Friedrich Händel, die von Christopher Hogwood und die von Donald Burrows, chronologisch genau dargelegt.
[193] Vgl. Hume (1986) für eine detaillierte Analyse der vertraglichen Verhältnisse zwischen Händel und John Rich, dem Eigentümer von Covent Garden, für diese zweite Academy.

Festgehalten werden muß jedoch, daß in keiner einzigen zeitgenössischen Quelle die Probleme, die Händels Oratorium teilweise und gerade in der mittleren Phase von circa 1743 bis 1746 hatte, mit einer wie auch immer gearteten Veränderung des Publikums in Verbindung gebracht werden. Als Händel die Oper endgültig aufgegeben hatte, wurde er mehrfach von Mitgliedern der Nobility und Gentry gebeten, für das Haymarket Theater neue Opern zu komponieren, was er aus unbekannten Gründen ablehnte. Händels Freund und Kopist John Christopher Smith, ursprünglich Johann Christoph Schmidt aus Halle, schreibt diesbezüglich an James Harris:

> I could wish Mr Handel had agreet with Lord Middelsex to compose for the opera's this winter[;] it would turn vastly to his advantage, for you can't imagine how the Quality --& and even his friends [--] resent it, to refuse such offers, they have made him.[194]

Die Saisonen 1743/1744 und 1744/1745 zählten zu den am wenig erfolgreichsten, die Händel in London je erlebte, und Christopher Smith führt die leeren Häuser Händels darauf zurück, daß dieser den Opernzirkel um Lord Middlesex, „the Quality" in Smiths Worten, verärgert hatte und demnach genau dieser Kreis Händels Oratorium fernblieb. Dieses Zitat ist also so zu interpretieren, daß das Opernpublikum des Lord Middlesex und Händels Oratorienpublikum im wesentlichen identisch war. Die Entscheidung Händels, sich auf Oratorien zu konzentrieren, dürfte vor dem Hintergrund dieser Konkurrenz verständlicher werden, denn mit dem Oratorium bot man in gewissem Sinne ein Kontrastveranstaltung, mit der man den einen oder anderen Opernmüden vielleicht aus Middlesex's Oper zu Händel locken konnte.

Des weiteren ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß Händels in den 1750er Jahren entstandene Oratorienserie zur Fastenzeit nach seinem Tod im Jahre 1759 von John Christopher Smith Junior und dem Organisten John Stanley zu Händels Bedingungen, also in Covent Garden und mit den üblich hohen Eintrittspreisen, fortgeführt wurde.[195] Dieses Unternehmen wurde weiterhin von der königlichen Familie unterstützt und die meisten Aufführungen fanden auf ein „Royal Command" hin statt. Nach der ersten Handel Commemoration 1784, die nochmals eine große Welle der Begeisterung für Händels Musik ausgelöst hatte, ließ das Interesse an den Oratorienserien jedoch stark nach. Zunächst ging man deshalb dazu über, die Oratorien nicht mehr in kompletter Form zu geben, sondern nur noch als Konzerte mit Pasticciocharakter.[196]

---

[194] John Christopher Smith an James Harris, Brief vom 4. Oktober 1743. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 167.

[195] Vgl. Eva Zöllner, „"There will be a great struggle of competition…" – Die Oratorienserien an den Londoner Theatern von 1760 bis 1784", *GHB* IX (2002), S. 177-203.

[196] Vgl. dazu auch Susan Wollenberg, „Handel in Oxford: the tradition c. 1750-1760", *GHB* IX (2002), S. 161-176.

Ein Konkurrenzunternehmen, geführt von Samuel Arnold und Edward Toms, versuchte ab 1768 noch einmal, mit den Oratorien Geld zu verdienen, indem sie die Aufführungen verbilligt anboten und damit womöglich, lange nach Händels Tod, tatsächlich versuchten, ein breiteres Publikum anzusprechen. Der Versuch wurde zunächst positiv aufgenommen, der *Gazetteer* schrieb am 30. Januar 1769:

> It is observed, with great pleasure, by the lovers of music, that an entertainment which joins to all the advantages of the Italian opera, that of full choruses, and the true pathetic in the airs, is afforded to the public at the common prices of plays. It is hoped that this will conduce to the reintroduction of English dramatic music, in the place of the Italian opera.[197]

Selbst dieser Versuch scheitert aber letzten Endes und ab 1780 macht sich in London, mit Ausnahme der Handel Commemorations, eine wahre „Oratorienmüdigkeit“[198] breit und an den großen Londoner Theatern wurden wieder eher Opern aufgeführt,[199] was man auch in den zeitgenössischen Romanen beobachten kann: 1751 war die angesagteste Form der Unterhaltung in London Händels Oratorium und Henry Fielding läßt eine wichtige Szene von *Amelia* dort spielen, während in den Romanen *Evelina* und *Cecilia* von Fanny Burney, die um 1780 spielen, nur noch Opern besucht werden. Das Neue an Händels Oratorien, das das Publikum während seiner Lebzeiten angelockt hatte, war nicht mehr aktuell und das Oratorium war schlichtweg aus der Mode gekommen.
Auch dies ist ein wichtiger Umstand, der bei der Publikumssoziologie berücksichtigt werden muß und der eindeutig gegen eine Verbürgerlichungsthese spricht.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das Oratorium durch eine Patronageakt der Aristokratie entstanden war, daß die öffentlichen Aufführungen ab 1732 durch ein „Royal Command“ angeregt wurden und daß Aufführungsorte und Eintrittspreise die gleichen wie die der Oper blieben.

3.4. Zugang zu Kultur

Die entscheidende Frage, die zunächst beantwortet werden muß, ist, wer nun genau die diversen Angebote an musikalischer Unterhaltung überhaupt in Anspruch nahm beziehungsweise in Anspruch nehmen konnte. Die nun folgende soziologische Untersuchung kann sich mangels der Möglichkeit, die kulturkonsumierenden Personen hinsichtlich ihres Konsumverhaltens zu befragen, nur auf schriftliche Zeugnisse berufen und daraus

[197] Zitiert nach Zöllner (2002), S. 183.
[198] Zöllner (2002), S. 187.
[199] Vgl. Kapitel 3.7.

einschlägige Schlußfolgerungen ziehen. Von besonderem Interesse ist hierbei selbstverständlich das Publikum des englischen Oratoriums, das wie bereits dargelegt wurde, seit dem 19. Jahrhundert immer als mustergültiges Mittelklassepublikum beschrieben wird.

Wie gleich zu sehen sein wird, enthüllt das historische Quellenmaterial, daß eine solche bürgerliche Trägerschicht des Oratoriums, zumindest zu Lebzeiten Händels und sicherlich auch noch einige Zeit danach, schlichtweg nicht existierte oder vielmehr, daß ein bürgerliches Publikum nicht für den finanziellen Erfolg des Oratoriums verantwortlich zeichnete.

Das Oratorium war, wie die Oper, eine Kunstform für, in den Worten Eliza Haywoods, „those of the great World, or at least such as have Fortunes independent of Business, who have a Suffiency of Leisure“[200], also für die Veblenistische Leisure Class.
Im folgenden sollen verschiedene Formen des Habitus vorgestellt werden, zu denen der Theaterbesuch gehört. Dabei wird sich zeigen, daß es verschiedene Arten der Exklusionsmittel gab, um gerade das Musiktheater in den Händen der Leisure Class zu halten. Wegen des Mangels an detaillierten Quellen, sollen im wesentlichen das Harrisarchiv und die Romane *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World* (1778) und *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* (1782) von Fanny Burney herangezogen werden, um eine Publikumssoziologie der Oper und des Oratoriums zu erstellen.

Zunächst ist jedoch anzumerken, daß natürlich auch sozial niedrigergestellte Klassen das Theater besuchen konnten und besuchten. Dabei fand jedoch, wie sich zeigen wird, eine eindeutige räumliche Trennung zwischen den verschiedenen sozialen Klassen statt.
Fanny Burney schildert in *Evelina* einen solchen Opernbesuch, in dem sozial nicht gleichgestellte Individuen zusammen die Veranstaltung besuchen.
Die im folgenden heranzogenen Quellen aus den 1780er Jahren, in erster Linie Burneys *Evelina* und *Cecilia* zeigen meist Opernbesuche. Der Grund, warum Evelina und Cecilia nicht das Oratorium besuchen, ist einfach: Es gab keine Aufführungen. 1782, also im Erscheinungsjahr von *Cecilia*, schrieb das *Westminster Magazine*:

> Once a year, indeed, a few of the Oratorios are performed; but all their thunder, majesty, and strength, is scarcely sufficient to keep the audience awake, which, to say the truth, is for the most part so thin, that it cannot be for the interest of a manager to continue these entertainments any longer.[201]

[200] Haywood (1999), S. 244f.
[201] Zitiert nach Zöllner (2002), S. 189.

1783 waren nur elf Aufführungen von Händelschen Oratorien geplant, davon entfielen zwei und bei weiteren zwei wurde das jeweilige Oratorium durch Einspielen der Coronation Anthems erweitert.[202] Ab den 1790er Jahren gab es in London überhaupt keine Aufführungen von kompletten Oratorien mehr, sondern nur noch Konzerte mit einzelnen Arien und Chören.[203]
Wenn die bürgerliche Mittelklasse das Oratorium als eigene Kunstform für sich entdeckt hätte, wäre ein solcher Abfall in der Publikumsgunst äußerst ungewöhnlich, um nicht zu sagen unwahrscheinlich.

Im Folgenden sollen deshalb sowohl Berichte über Oratorien- wie auch über Opernbesuche in London im 18. Jahrhundert vorgestellt werden.
Speziell *Evelina* zeigt den Unterschied in den kulturellen Praxisformen zwischen den Aristokraten Evelina und Lord Orville und der Mittelschicht am Beispiel der französischen Großmutter Madame Duval und der in Holborn ansässigen Händlerfamilie Branghton, die alle die soziale Leiter aufsteigen wollen, aber an ihrer Unwissenheit, also an der mangelnden Kenntnis des notwendigen Habitus, scheitern. So weiß der Vater überhaupt nicht, wie hoch die Operneintrittspreise sind, denn er interessiert sich nur für Aktienkurse[204] und der Sohn Branghton Junior geht davon aus, daß man in der Oper einen Gruppenrabatt bekommt, wenn man mit vielen Leuten kommt.[205]
Die Branghtons entsprechen also in exemplarischer Form einer bürgerlichen Mittelklassefamilie, die durch Handel neuerdings zu Reichtum gekommen ist. Sie waren aber noch nie in der Oper, kennen nur das Sprechtheater und sind nicht bereit, so viel Geld in ein ephemeres Vergnügen zu investieren, sie sind also nicht bereit zur „Zerstörung“ ihres neuerlangten Wohlstandes. Auch wissen sie ganz und gar nicht, wie man mit musikalischer Unterhaltung umzugehen hat und sie finden die Veranstaltung langweilig und überteuert. Im Gegensatz zu Evelina haben sie auch nicht verstanden, daß man das Opernhaus auch besucht, um zu sehen und gesehen zu werden. Sie wissen noch nicht einmal, daß das Parkett, anders als im Sprechtheater, ebenfalls der Leisure Class gehört und man sich in bestimmter Weise zu kleiden und benehmen hat, wenn man dort sitzen möchte.

[202] Vgl. Zöllner (2002), S. 202f.
[203] Vgl. Zöllner (2002), S. 188.
[204] Burney, *Evelina*, S. 91.
[205] Burney, *Evelina*, S. 91.

Die Situation, die Fanny Burney in *Evelina* schildert, spielt 1778, dürfte jedoch ohne größere Probleme auf das Theaterpublikum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts übertragen werden, denn die wichtigen Eckpunkte hatten sich überhaupt nicht verändert: die Spielstätten waren die gleichen geblieben, selbst die Eintrittspreise hatten sich nicht verändert und auch die Zweiteilung des Theaters in teure Parkett- und Logenplätze und billigere Rangplätze war zu Händels Zeiten schon vorhanden.

Daß den Branghtons die notwendigen Praxisformen für gehobene Unterhaltung fehlen, wird schon beim Ticketkauf deutlich:

> In a short time, however, we arrived at one of the door-keeper's bars. Mr. Branghton demanded for what part of the house they took money? They answered the pit, and regarded us all with great earnestness. The son then advancing, said, 'Sir, if you please, I beg that I may treat Miss.'
>
> 'We'll settle that another time,' answered Mr. Branghton, and put down a guinea.
>
> Two tickets of admission were given to him.
>
> Mr. Branghton, in his turn, now stared at the door-keeper, and demanded what he meant by giving him only two tickets for a guinea?
>
> 'Only two, Sir!' said the man, 'why don't you know that the tickets are half a guinea each?'
>
> 'Half a guinea each!' repeated Mr. Branghton, 'why I never heard of such a thing in my life! And pray, Sir, how many will they admit?'
>
> 'Just as usual, Sir, one person each.'
>
> 'But one person for half a guinea! – why I only want to sit in the pit, friend.'
>
> 'Had not the ladies better sit in the gallery, Sir; for they'll hardly chuse to go into the pit with their hats on?'[206]

Der kurze Abschnitt macht klar, daß es im wesentlichen zwei Probleme gibt: Geld und sozialer Status, hier ausgedrückt durch angemessene Kleidung. Dies sind im wesentlichen die Aspekte, die die Leisure Class von den „Middling Sorts" trennen: „Fortune independent of business" und „Rank and Family".

3.4.1. Fortune

Mr. Branghton ist überrascht, daß der Opernbesuch eine halbe Guinea pro Person und Sitzplatz im Parkett („pit") kostet, wo man für die gleichen Plätze im Sprechtheater nur 2 Schillinge und Sixpence bezahlen mußte. In der Oper waren zudem „Pit and boxes" gleich teuer; diese Preisstaffelung wurde später auch für das Oratorium übernommen.

[206] Burney, *Evelina*¸ S. 90.

Die Preise im Sprechtheater waren gestaffelt in 4s für einen Logenplatz, 2s 6d für einen Parkettplatz, 1s 6d für einen Platz im ersten und 1s für einen Platz im zweiten Rang.[207] In der Oper kosteten Parkett- und Logenplätze einheitlich 10s 6d und Rangplätze 5s bzw. 3s 6d.[208] Das Oratorium übernahm diese „usual prices"[209] und war somit zusammen mit der italienischen Oper die teuerste Form der öffentlichen Unterhaltung, die man in London konsumieren konnte. Besondere ‚Benefit'-Vorstellungen waren sogar noch teurer und konnten mehr als eine Guinea kosten. Händel hatte in späteren Jahren, also als er nur noch Oratorien aufführte, massive Gesundheitsprobleme – er hatte Schlaganfälle gehabt und erblindete langsam – und sein Oratorienpublikum zahlte zum Teil sogar, wenn sie gar nicht kommen konnten:

> The oratorios were never more constantly full than this spring and I am told that many people make such a point of serving Handle under his present calamity[,] that if they are prevented from being there in person they send their half guineas.[210]

Auffallend ist an dieser Stelle auch, daß überhaupt nur der Teil des Publikums, der in Parkett und Logen sitzt,[211] überhaupt erwähnenswert erscheint. Man ist also auch bereit, sich die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe etwas kosten zu lassen, wenn man gar kein Vergnügen genießen kann. Dies steht in krassem Gegensatz zu den Mißfallensbekundungen von Mr. Branghton, der auf den Rängen fünf Schillinge pro Person bezahlen muß und dafür nur auf den schlechtesten Plätzen sitzen darf:

> I was never so fooled out of my money before, since the hour of my birth. Either the door-keeper's a knave, or this is the greatest imposition that ever was put upon the public.[212]

Zu guter Letzt gibt es auch noch Streit, die Branghtons finden die Oper fürchterlich oder vielmehr „one continued squeaking and squalling from beginning to end"[213] und einigen können sie sich sehr zur Beschämung Evelinas nur auf eines: „that it was *monstrous dear*".[214]

Die Reaktion der Branghtons auf ein komplett gesungenes Stück zeigt unmißverständlich, daß ihnen der Habitus und die kulturellen Praxisformen für die Wertschätzung derart elitärer Unterhaltung fehlen. Eine Wertschätzung von Oper oder Oratorium ist ein wichtiges Distinktionsmerkmal der höheren Gesellschaftsschichten. Fieldings „People of no Fashion", die sich lieber ein Theaterstück ansehen, zeichnen sich durch eine allgemeine Ablehnung

[207] Vgl. Hunter (2000/1), S. 35.
[208] Vgl. Hunter (2000/1), S. 35.
[209] Vgl. beispielsweise Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 206.
[210] Frances Griesdale an Elizabeth Harris, Brief vom 12. April 1753. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 289.
[211] Wer eine halbe Guinee zahlt, sitzt im Parkett oder in einer Loge.
[212] Burney, *Evelina*, S. 92.
[213] Burney, *Evelina*, S. 95.
[214] Burney, *Evelina*, S. 95.

dieser gehobenen Form der Unterhaltung aus, wie beispielsweise auch in einer Abhandlung über das Sprechtheater von 1751 deutlich wird, in dem die Unsinnigkeit der Oper und des Oratoriums kritisiert werden:

> I cannot help adding, that the perpetual singing hurts me; and the absurdity of managing the commonest matters of life by way of sing-song, is glaring. Who is there, in his right wits, that ever sung out his commands to his servants? or imparted, in that manner, a secret to a friend?[215]

Es wurde also deutlich, daß, neben Geschmacksfragen, die Ticketpreise für musikalische Unterhaltung, egal ob Oper oder Oratorium, egal, ob in Lincoln's Inn Fields, im Haymarket oder in Covent Garden gespielt wurde, egal, ob man mit einem silbernen Abonnementticket das Theater besuchte oder eine einzelne Eintrittskarte am Abend der Vorstellung kaufte, unverhältnismäßig teuer waren:

Eine halbe Guinea für einen einzigen Platz in Parterre oder Loge war schlichtweg zu viel für die meisten Londoner. Aus den Harrisarchiven läßt sich entnehmen, daß ein Geiger beispielsweise 10 Pfund im Jahr verdiente[216], der Organist der großen Kathedrale von Durham 90 Pfund im Jahr.[217] Mit 50 Pfund im Jahr konnte man bequem leben, wie Peter Earle in seiner Studie zur englischen Mittelklasse berechnet:

> A fortune of a few hundred pounds or an income of ₤ 50 a year does not sound very much in these inflationary days but it was a reasonable competence in Augustan London, enough to live a comfortable lower-middle-class life. An income of £50 was some three, four or even five times the annual income of a labourer and would allow a family to eat well, employ a servant and live comfortably, while an accumulation of a few hundred pounds would enable the same family to own the long lease of a house, to furnish it in some style and still have plenty left for working capital or investment. Anyone with a personal fortune between £1000 and £2000 was already very well off by contemporary standards.[218]

Ein Händler wie Mr. Branghton, der eindeutig der Mittelklasse angehört, hatte wahrscheinlich ein Einkommen von einigen hundert Pfund im Jahr, zusätzlich zu ein paar hundert Pfund Vermögen. Personen seines Standes hätte sich also ab und an eine teure Opernkarte durchaus leisten können, es fehlte ihnen aber der notwendige Habitus, um bereitwillig Finanzmittel für zweckfreien Luxus auszugeben und noch dazu für eine Unterhaltungsform, die ihnen kein Vergnügen bereitete.[219]

---

[215] Samuel Derrick. *A general view of the stage. By Mr. Wilkes (* London, 1759), S. 71.
[216] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 169.
[217] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 264.
[218] Earle (1989), S. 14.
[219] Dies ist das größte Problem an David Hunters These (2000/1). Es gab durchaus Angehörige des mittleren Standes, die genügend Geld hatten, um in die Oper oder in das Oratorium zu gehen, die es aber trotzdem aus den genannten Gründen nicht taten.

Daß die teuren Eintrittspreise tatsächlich Konsumenten vom Besuch des Händelschen Oratoriums abhielten, zeigt sich daran, daß in der Nachfolge Händels zum Teil erfolgreich versucht wurde, das Publikum für englischen Oratorien durch Senken der Eintrittspreise zu erweitern. Ab 1768 bot der Impresario Samuel Arnold eine Auswahl von Oratorien zu Theaterpreisen an. Im Gegensatz zu Händels Amanuensis John Christopher Smith, der mit seinem Partner John Stanley Händels Oratorienserien zu den gleichen „advanced prices“[220] bis 1774 fortführte, verlangte Stanley nur 5s für Logenplätze, 3s für Parkettplätze und je 2s und 1s für Plätze in der ersten und zweiten Galerie. Damit war das Oratorium nur noch geringfügig teurer als das Sprechtheater, ebenfalls übernahm Stanley die erneute Trennung zwischen Logen und Parkett, die im Opernhaus und bei den Oratorienvorstellungen von Händel und von Smith/Stanley aufgegeben worden war. Die neuen Preise unter Arnold in dem von Händel nur in Ausnahmefällen bespielten Little Theatre in the Haymarket ermöglichten einem größeren Interessentenkreis den Besuch des Oratoriums, wie Thomas Busby 1825 berichtet:

> Till the late Dr. Arnold performed oratorios at the little theatre in the Haymarket, at play-house prices, the terms of admission to these sublime entertainments were the same as those of the Opera House. The rate of charge had kept from them many lovers of the higher species of composition; (...).[221]

Zu Händels Zeiten war das Oratorium jedoch für die meisten in Preis und Inhalt eng mit der Oper assoziiert.

Bereits im 18. Jahrhundert wurde bemerkt, daß Händels „Pit and boxes“-Publikum im Oratorium fast ausnahmlos aus „Persons of Quality“[222] bestand, wie Henry Fielding in seinem Pamphlet *Common Sense* klarstellt:

> (…) the celebrated *Handell* has often exhibited his Oratorio’s to the Town without any Prohibition; but every Body knows his Entertainments are calculated for the Quality only, and that People of moderate Fortunes cannot pretend to them, although, as Free *Britons*, they have as good a Right to be entertained with what they do not understand as their Betters.[223]

Fielding macht also keinen Unterschied zwischen Oper und Oratorium, was die Verständlichkeit für das Publikum angeht. Der Oper war bekannterweise immer vorgeworfen worden, daß ein Engländer den Text nicht verstehen könne. Für Fielding ist jedoch auch das Oratorium eine Veranstaltung „for the Quality only“. Entgegen der verbreiteten Meinung war es nicht billiger, das Oratorium zu besuchen. Daß Händel gerade in den späteren Jahren mit den Oratorien mehr Profit machte als mit den Opern hängt, wie bereits dargelegt, damit

[220] Zöllner, *English oratorio after Handel*, S. 56.
[221] Thomas Busby, *Concert Room and Orchestra Anecdotes, of Music and Musicians, ancient and modern* (London, 1825), zitiert nach Zöllner, *English Oratorio after Handel*, S. 56.
[222] Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, passim.
[223] Zitiert in Burrows, *Handel*, S. 194.

zusammen, daß das Oratorium wirtschaftlicher war als die Oper, mit der man, egal wer sie besuchte, letzten Endes finanzielle Verluste machen mußte. Der Grund, warum Händel das Abonnementsystem aufgab, war schlichtweg, daß es nicht mehr nötig war. Die Gattung Oratorium konnte wirtschaftlich rentabel arbeiten, da sie billiger zu produzieren war. Dies führte aber nicht dazu, daß Händel die Eintrittspreise senkte – im Gegenteil. Für die Oratoriensaison von 1744/45 im King's Theatre in the Haymarket konnte man ein Abonnement zu 8 Guineen erwerben und sich dafür 24 Vorstellungen ansehen. Für Händels und Heideggers Opernsaisonen von 1729-1734, ebenfalls im King's Theatre, hatte ein Abonnement zwar noch 15 Guineen gekostet, man bekam dafür aber ganze 50 Vorstellungen.[224] Das Oratorienabonnement war also im Vergleich sogar teurer als das Opernabonnement, was den Eintrittspreis pro Veranstaltung betrifft (0,33 Guineen pro Oratorium im Vergleich zu nur 0,3 Guineen pro Oper).[225]

Es war in London - neben dem Abonnementsystem beim Ticketkauf - auch an den großen Theatern, also bei den Oratorienaufführungen zumeist Covent Garden,[226] immer möglich gewesen, einzelne Eintrittskarten an der Abendkasse zu kaufen. Dort gab es keine Preisänderungen im Zeitraum von 1720-1787, die Preise für Oper und Oratorium waren und blieben gleich, 10s 6d für „Pit and Boxes" und 5s für den ersten und 3s6d für den zweiten Rang.[227]

Die Veranstaltungsorte, also sprich das King's Theatre in the Haymarket, das Lincoln's Inn Fields Theatre und das Covent Garden Theatre, waren für Oper und Oratorium gleich.

Was die Aufführungsbedingungen von Oper und Oratorium angeht, ist also festzuhalten, daß sich im relevanten Zeitraum, also bis Händels Tod 1759, keine Veränderungen nachweisen lassen, die zeigen würden, daß das Oratorium billiger als die Oper war oder daß mehr Menschen das Oratorium als die Oper vorher besuchen konnten.

[224] Vgl. Hunter (2000/1), S. 35.

[225] Wegen der unterschiedlichen Anzahl von Veranstaltungen und der verkauften Abonnements pro Saison ist es schwierig, genaue Aussagen über Preisstabilität im Detail zu machen. Die beste Aufstellung über „Season Tickets" und verkaufte Abonnements findet sich in Hunter (2000/1), S. 35.

[226] Die Oratorienaufführungen nach Händels Tod unter der Leitung von John Christopher Smith und John Stanley fanden in Covent Garden statt. Die billigeren Aufführungen unter Arnold fanden im Little Theatre in the Haymarket statt. Vgl. Zöllner, *English Oratorio after Handel*, S. 205ff.

[227] Vgl. Hunter (2000/1), S. 35.

3.4.2. Kleidung und sozialer Status

Die „Doorkeeper“ im bereits vorgestellten Zitat aus *Evelina* bringen ihr Mißfallen - also eine Form der sozialen Sanktion - über die Branghtons, die man als „underdressed“ für das Opernparkett bezeichnen muß, auf sehr subtile, aber doch deutliche Weise zum Ausdruck, als sie sie „with great earnestness“[228] betrachten.

Evelina hat bei ihrem Besuch in der Oper noch ein weiteres Problem: eigentlich hätte sie mit Lady Howards Tochter Mrs. Mirvan, Sir Clement Willoughby und Lord Orville in die Oper gehen und mit ihnen im Parkett sitzen sollen. Dementsprechend ist sie gekleidet, als die Branghtons auftauchen und sie zwingen, stattdessen mit ihnen in die Oper zu gehen:

> ‘(…) I am pre-engaged.’
>
> ‘And who to?’ demanded the abrupt Miss Branghton.
>
> ‘To Mrs. Mirvan, - and a large party.’
>
> ‘And, pray, what are you all going to do, that it would be such a mighty matter for you to come along with us?’
>
> ‘We are going to – to the opera.’
>
> ‘O dear, if that be all, why can’t we all go together?’
>
> I was extremely disconcerted at this forward and ignorant behaviour, (...). Indeed, their dress was such as would have rendered their scheme of accompanying our party impracticable, even if I had desired it; and this, as they did not themselves find out, I was obliged, in terms the least mortifying that I could think of, to tell them.
>
> They were very much chagrined, and asked where I should sit?
>
> ‘In the pit,’ answered I.
>
> ‘In the pit!’ repeated Miss Branghton, ‘well, really, I must own I should never have supposed that my gown was not good enough for the pit: but come, Polly, let’s go; if Miss does not think us fine enough for her, why to be sure she may chuse.’[229]

Neben dem Eintrittspreis war also auch noch das richtige Aussehen und die angemessene Kleidung ein Problem: in Parkett und Loge „every body was dressed in so high a style,“[230] daß jeder, der nicht angemessen gekleidet ist, unangenehm auffällt. In Parkett und Logen war „full gala dress“ gefordert, während man in den Rängen auch weniger exklusiv gekleidet erscheinen konnte.[231]

---

[228] Burney, *Evelina*, S. 90.
[229] Burney, *Evelina*, S. 86.
[230] Burney, *Evelina*, S. 40.
[231] „Even a sort of ‘dress code’ was observed in the different parts of the theatre. For the pit and boxes full gala dress was usually required, whereas in the galleries it was permissible to appear in less formal apparel.” Vgl. Charlotte Papendiek, *Court and Private Life in the Time of Queen Charlotte* (London, 1887), 2 vols. vol.1, p.189. Zitiert nach Zöllner, *English Oratorio after Handel*, S. 45.

Dies stellt wiederum einen sozialen Exklusionscode dar, denn man muß das nötige Wissen haben, in welcher Art und Weise man gekleidet zu sein hat, um die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Habitus zu demonstrieren. Daran scheitern die Branghtons bereits, denn es ist ihnen nicht bewußt, daß der soziale Stand, den ihre Kleidung ausdrückt, im Parkett und in den Logen nicht erwünscht ist. Sie wissen nicht, daß man in der Oper im Parkett nicht mit Kopfbedeckung sitzt,[232] was wiederum deutlich macht, daß sie noch nie in irgendeinem Theater im Parkett gesessen sind, denn angesichts der Höhe der Kopfbedeckungen und Hüte um 1780 ist klar, daß man im Parkett selbige abnehmen muß, um nicht dem Hintermann jede Sicht zu versperren.

Umgekehrt fällt Evelina im Rang auf, denn ihre Kleidung unterscheidet sich von der ihrer Begleiter und sie ist schlichtweg „overdressed".

Eliza Haywood warnt dagegen in ihrem *Female Spectator* immer wieder vor luxuriösen Ausschweifungen, gerade was Mode angeht, und empfiehlt dagegen das Studium der Natur und das Lesen von Büchern:

> If we become early Connoisseurs in the Mode [= Fashion], can make smart Remarks on the Dress of every one (...),— how much more Pleasure should we find in examining the various and beautiful Habits with which Nature cloaths those Plants and Flowers which adorn our Gardens, and in making ourselves acquainted with those great and wonderful Events which History presents us with, and the yet more surprizing Adventures, Dangers, Escapes, and Hardships which Books of Voyages and Travels afford. (...) By beginning to pass our Time in this manner, we shall prevent all those unruly and disorderly Passions from getting the better of us, which afterward cost so much labour to suppress, and are of such ill Consequence if indulg'd.[233]

Diese „ill Consequences" sind selbstverständlich eine Verminderung des Vermögens: anstatt Luxus- und Prestigekonsum wird eine rigorose Sparmentalität empfohlen, denn laut Haywood „Avarice introduced Luxury, Luxury leads us to Contempt, and Beggary comes on apace."[234]

Daß die Angewohnheit, ins Theater zu gehen, um zu sehen und gesehen zu werden und seine jeweilige Galakleidung vorzuführen, übrigens für den einen oder anderen Zuschauer durchaus unangenehme Konsequenzen haben konnte, mußte Karl Philipp Moritz bei einem Besuch im Haymarket-Theater im Jahr 1782 erfahren:

> Hinter mir im Parterre saß ein junger Geck, der, um seine prächtigen Steinschnallen brilliren zu lassen, immer seinen Fuß auf meine Bank, und wohl auch auf meinen Rockschoos setzte, wenn ich seinen Schnallen nicht Platz machte.[235]

---

[232] Vgl. Burney, *Evelina*, S. 86, wo der Ticketverkäufer die Miss Branghtons fragt: „Had not the ladies better sit in the gallery, Sir; for they'll hardly chuse to go into the pit with their hats on?"

[233] Haywood (1999), S. 185f.

[234] Haywood (1999), S. 48.

Dieser Vorfall im Sprechtheater – Moritz sitzt also bei den „citizens and their ladies“ - zeigt im übrigen wiederum den Mangel an Umgangsformen, der so manchem Neureichen zum Verhängnis wurde: die Füße auf der Bank waren sicherlich damals wie heute der Gipfel der schlechten Manieren. Es dürfte wohl kein Zufall sein, daß Moritz gleich im Anschluß an diese Beschwerde anmerkt, daß das Stück, das gegeben wurde, der „Nabob von Foot“ war, in dem den Nabob „ein Mr. Palmer mit alle dem vornehmseynwollenden affektirten Air eines plötzlich zu ungeheuren Reichthümern gelangten Geckes“[236] spielte.

3.4.3. For the Quality Only – Der Habitus der Leisure Class und Händels Oratorien

Das Musiktheater in London ist also ganz und gar keine Veranstaltung, die prinzipiell jedem offen steht und das Mittel, die Exklusivität durch soziale Schranken zu sichern, ist zweigeteilt: zunächst verwehrt der exorbitant hohe Eintrittspreis den meisten Londonern, die nicht zu Nobility und Gentry gehören, den Eintritt. Die zweite Hürde ist die subtilere Form des „Dresscode“, auf den im vorgestellten Auszug aus *Evelina* bereits vom Einlaßpersonal hingewiesen wird. Da das Opernpublikum und das Oratorienpublikum weitgehend identisch war – die Spielstätten waren auch gleich, also im wesentlichen Haymarket und Covent Garden – ist es sicherlich legitim, auch für einen Besuch des Oratoriums einen solchen Dresscode anzunehmen.

Bei der nochmaligen Betrachtung des Pamphletzitats von Henry Fielding

> (…) the celebrated *Handell* has often exhibited his Oratorio’s to the Town without any Prohibition; but every Body knows his Entertainments are calculated for the Quality only, and that People of moderate Fortunes cannot pretend to them, although, as Free *Britons*, they have as good a Right to be entertained with what they do not understand as their Betters.[237]

stellt sich überdies die Frage, was überhaupt genau mit dem Ausdruck „Quality“ gemeint ist, denn im heutigen Sprachgebrauch mag sich nicht sofort erschließen, welcher gesellschaftlichen Schicht die sogenannten „People of Quality“ nun tatsächlich angehören. Man könnte fälschlicherweise annehmen, auch ein ehrlicher Kaufmann oder Händler habe diesem Personenkreis angehört. Aufschlußreich bei der Bestimmung der „Quality“ ist in dieser Beziehung der Roman *The Female Quixote* (1752) von Charlotte Lennox. Der Roman erzählt von Arabella, der Tochter eines Marquis, die nach dem frühen Verlust der Mutter und der Kindheit und Jugend auf einem Landschloß ohne gesellschaftliche Verbindungen zu

[235] Moritz (2007), S. 47.
[236] Moritz (2007), S. 47f.
[237] Zitiert in Burrows, *Handel*, S. 194.

anderen Familien, die Welt der Romanzen des 17. Jahrhunderts, in erster Linie vertreten durch Madeleine de Scudéry und Gauthier de Costes de la Calprenède, und den damit verbundenen Liebes-, Ehren- und Moralkodex als allgemein verbindliche und überzeitlich gültige Norm anerkennt. In den Wirren, Mißverständnissen und der unfreiwilligen Komik, die entsteht, wenn Arabella klare Signale des 18. Jahrhunderts vollkommen falsch deutet, wird jedoch eines bald klar: der Begriff „Quality" ist eindeutig gleichbedeutend mit „Rank" und zwar mit dem gesellschaftlichen Rang, der jemandem von Geburt an zuteil wird und der nicht durch ökonomischen Erfolg oder ähnliches erreicht werden kann.

So ist Arabella als Tochter eines betitelten Adeligen von höherer „Quality" als ihr Cousin Mr. Glanville, der „nur" Sohn eines zweiten, und damit unbetitelten, Sohnes, ist. Er mißversteht ihre Abweisung, die in Wahrheit mit ihrem verdrehten Verständnis, wie einer Dame der Hof zu machen ist, zu tun hat, als Ablehnung seines niedrigeren Ranges:

> Her bidding him so peremptorily to leave the House, would have equally persuaded him of her Ignorance and Ill-breeding, had not the Elegance of her Manners, in every other respect, proved the contrary: Nor was it possible to doubt she had a great Share of Understanding; since her Conversation, singular as some of her Sentiments seemed to him, was far superior to most other Ladies. Therefore, he concluded, the Affront he had received, proceeded from **her Disdain to admit the Addresses of any Person, whose Quality was inferior to hers**; which, probably, was increased by some particular Dislike she had to his Person. [238] (meine Hervorhebung)

Die verwandschaftlichen Verbindungen zu „Persons of Quality" hervorzuheben, war ebenfalls ein wichtiges Mittel, um die eigene Distinktion zu erhöhen. Eine Dame bemüht sich sehr um Arabellas Wohlgefallen und „was desirous of making known her Alliance to Quality", indem sie Arabellas Gärten mit „those of her Father's-in-law, the Duke of — at —"[239] vergleicht. Jemand offenbart, zugegebenermaßen fälschlicherweise, seine „true Quality" als Prinz[240] und bereits der Zustand, daß man *nur* „nearly allied to Quality" ist, kann ein großes gesellschaftliches Makel darstellen, das nicht ohne weiteres durch „Fortune" zu kompensieren ist:

> One remembred (sic!), that Lady J—T— always wore her Ruffles reversed; that the Countess of — went to Court in a Farthingale; that the Duchess of — sat astride upon a Horse; and a certain Lady of great Fortune, and nearly allied to Quality, because she was not dignified with a Title, invented a new one for herself; and directed her Servants to say in speaking to her, *Your Honouress*, (...).[241]

Interessanterweise läßt sich Arabella des öfteren von guten Manieren und im Speziellen von feiner Kleidung täuschen, wiederum ein Hinweis darauf, daß der Dresscode eine wichtige

[238] Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, hrsg. von Margaret Dalziel (Oxford, 1989), S. 37.
[239] Lennox (1989), S. 68.
[240] Lennox (1989), S. 248.
[241] Lennox (1989), S. 264.

Rolle bei der Erstidentifikation des Status einer Person darstellt. Arabellas „Cavaliers, who appeared in so handsome a Garb, that I took them for Persons of prime Quality“[242] oder ihr Gärtner, dessen Manieren ihn auf den ersten Blick als mehr erscheinen lassen, als er tatsächlich ist,[243] zeigen zwar die Möglichkeiten verschiedener Täuschungsversuche im System, die aber letzten Endes allesamt doch an einem unbekannten und damit fremden Habitus scheitern.

Alles in allem läßt sich also feststellen, daß die kommerzialisierte Form der religiösen Unterhaltung, wie sie Händel ab 1732 seinem Publikum anbot, nicht auf ein wie auch immer geartetes Mittelklassepublikum zugeschnitten war, sondern das Zielpublikum des Oratoriums grundsätzlich das Gleiche geblieben war wie in der Oper.

Dies wird aus den Harrisarchiven deutlich, denn James Harris und alle seine Korrespondenten besuchen in gleicher Weise Oratorium und Oper und treffen dort auch meist auf die gleichen Leute, ihre sogenannten „musical friends“. Sir Wyndham Knatchbull Wyndham, der Schwager von James Harris, besucht beispielsweise 1737 Händels Oper *Arminio* und ebenso zwei Jahre später das Oratorium *Alexander's Feast.* Am 18.1.1737 schreibt der Earl of Shaftesbury an James Harris

> I was at Arminius last Saturday where I had the pleasure to meet many of our musical friends(;) Sir Wyndham Knatchbull was of the number & I think looks very well.[244]

James Harris' Schwester Katherine Knatchbull berichtet am 22.11.1739 anläßlich einer Aufführung des Oratoriums *Alexander's Feast.*

> This evening Sir W(yndham) is gone to Handels musick. I will not seal my letter till his return, in hopes to tell you of the applause(;) Sir W heard the rehearsal, it is very warlike & gay.[245]

An vielen Stellen der Korrespondenz wird deutlich, daß das Publikum des Oratoriums aus „an audience of all the fine world“[246] bestand, „good company“[247] anwesend war, der Earl of Radnor „found the Prince and Princess of Wales“[248] am 6.11.1744 in einer Aufführung von *Deborah* und aus der Zeitungsannonce für *L'Allegro* am 8.4.1741 erfahren wir, daß „many persons of Quality (…) are pleas'd to make great Demands for Box Tickets“.[249]

---

[242] Lennox (1989), S. 259.
[243] Vgl. Lennox (1989), S. 23.
[244] 4th Earl of Shaftesbury an James Harris, Brief vom 18.11.1737. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre* S. 22.
[245] Katherine Knatchbull an James Harris, Brief vom 22.11.1739. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 79.
[246] Katherine Knatchbull an James Harris, Brief vom 22.11.1739. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 79.
[247] Thomas Harris an Elizabeth Harris, Brief vom 5.4.1753. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 289.
[248] Earl of Radnor an James Harris, Brief vom 6.11.1744. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 204.
[249] Zitiert nach Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 113.

Das Oratorium war also eine der Veranstaltungen, neben Oper, Assemblies, Bällen oder Ridottos, die der Unterhaltung gehobener Schichten dienten, wie ein Brief einer gewissen Lady Hertford an ihren Sohn aus dem Jahr 1743 zweifelsfrei belegt:

> (…) the Ridotto was the worst that has been known. There was very little company of any kind, and not twenty people of distinction among them. The oratorio has answered much better, being filled with all the people of quality in town; and they say Handel has exerted himself to make it the finest piece of music he ever composed, and say he has not failed in his attempt.[250]

Höhergestellte Personen wählten also aus einer Reihe von Unterhaltungsmöglichkeiten aus, um den Tag beziehungsweise Abend zu füllen.

Ein typischer Tagesablauf könnte beispielsweise mit einem Besuch in Vauxhall oder Ranelagh beginnen, dann mit einer Vorstellung in der Oper oder im Oratorium weitergehen und ab elf Uhr in einem Ridotto oder einer Assembly enden. Solche Tage waren auch nicht die Ausnahme, sondern die Regel, wie Horace Walpole berichtet:

> You shall not hear a word but of balls and public places: this one week has seen Sir T. Robinson's ball, my lord mayor's, the birthday [= der Geburtstag des Königs], and the opera.[251]

Dieser Lebensstil schließt produktive Tätigkeiten gänzlich aus, entspricht also in vollem Umfang dem Habitus der Leisure Class.

Daß das Oratorium tatsächlich als Alternative zum Opernbesuch verstanden wurde und die High Society mal die eine und mal die andere Veranstaltung besuchte, machen zwei zeitlich aufeinanderfolgende Briefe von Horace Walpole an Sir Horace Mann vom 24.2.1743 und vom 3.3. 1743 deutlich. Am 24.2. berichtet er von Oper und Oratorium in einem Paragraphen, der deutlich macht, daß er beide Veranstaltungen besuchte:

> But to come to more real contests; Handel has set up an oratorio against the opera and succeeds. He has hired all the goddesses from farces and the singers of Roast Beef from between the acts at both theatres; (...); and so they sing and make brave hallelujahs; (...). I was much diverted the other night at the opera; two gentlewomen sat before my sister, and not knowing her, discoursed at their ease. Says one, "Lord! how fine Mr. W. is!" (...)[252]

Am 3.3.1743 vermischt sich der Bericht über das Oratorium mit Klatsch und Tratsch aus den höchsten Gesellschaftskreisen:

> Lord Hervey has entertained the town with another piece of wisdom: on Sunday it was declared that he had married his eldest daughter the night before to a Mr. Phipps, grandson of the Duchess of Buckingham. They sent for the boy but the day before from Oxford, and bedded them at a day's notice. But after all this mystery, it does not turn out that there is any thing great in this match, but the greatness of the secret. Poor Hervey, the brother, is in fear and trembling, for he apprehends being ravished to bed to some fortune or

[250] Zitiert in Hogwood (1984), S. 180.
[251] Walpole, *Letters*, Vol. 1, S. 148.
[252] Walpole, *Letters*, Vol. 1, S. 268.

> other with as little ceremony. The Oratorios thrive abundantly – for my part, they give me an idea of heaven, where everybody is to sing whether they have voices or not.
>
> The Board (...) have chosen his Majesty's Lord Privy Seal for their President, in the room of Lord Litchfield. (...)[253]

Die informativen Schreiben an Sir Horace Mann vermischen also Neuigkeiten über die neue Unterhaltungsform des Oratoriums mit Erlebnissen im Opernhaus und sozialen und politischen Neuigkeiten – anhand dieser Briefe läßt sich abermals feststellen, daß das Oratorium zum Habitus der Leisure Class gehörte. Auch das amüsant betitelte Werk *Memoirs of an embroidered Waistcoat* zeigt, daß Angehörige der Leisure Class, gekleidet in „embroidered waistcoats" – auch nicht etwas, das sich jeder leisten konnte – Oper und Oratorium in gleichem Maße besuchten:

> Know then, I [= the embroidered waistcoat] was originally the Property of a noble Lord, (...); he was my Master upwards of three Months, during which Time he not a little distinguished himself by my Means, in the Boxes at the Play; he shone with great Superiority of Grandeur at the Opera; he captivated twenty Hearts at the Oratorio; and to my certain Knowledge, he stole the Virginity from upwards of thirty good-natured Girls, who believed his Protestations; (...). [254]

Bislang wurde ja zumeist vermutet, daß die biblischen Oratorien den strikteren Moralvorstellungen eines konservativen Bürgertums Rechnung trugen, die *Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat* berichten dagegen, daß das Oratorium ebenfalls als Ort der aristokratischen Libertinage fungierte.

Dies soll nicht bedeuten, daß überhaupt keine Bürgerlichen das Oratorium besuchten, sondern nur, daß sie nicht den wirtschaftlichen Erfolg der Veranstaltung sicherten. Henry Fieldings *Amelia* besucht zwar das Oratorium, aber sie nimmt mit ihrer Freundin im Rang Platz und nicht im Parkett oder in den Logen:

> Upon the evening of the latter [=Wednesday] the two ladies went to the oratorio, and were there time enough to get a first row in the gallery.[255]

Wenn über den Erfolg oder Mißerfolg des Oratoriums berichtet wird, fällt jedoch immer und immer wieder fällt die besondere Ausdrucksform bei der Beschreibung der Zuschauerzahlen auf: das Haus ist auch dann leer, wenn der Rang voll ist.

> I wasn't last Saturday at Deborah myself, but those that were there say, *that pit and boxes were extreme thin; the gallery, indeed, was pretty full; that, in short, it seem'd a desolate forsaken house*, to the great shame of the town.[256] (meine Hervorhebung)

Oder in einem Brief vom 20.2.1746:

---

[253] Walpole, *Letters*, Vol. 1, S. 268.
[254] Anon., *Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat* (London, 1751), S. 5f.
[255] Henry Fielding, *Amelia*, hrsg. von George Saintsbury (1893, Nachdruck Doylestown, o.J.), S. 183.
[256] George Harris an James Harris, Brief vom 6.11.1744. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 202f.

> I was last night at Handel's 2nd performance, and I believe his last as he had not advertised to day*: the gallery was full, but the pitt almost empty; his encouragement is so small that I believe we shall never have him attempt any thing more:* (...).[257] (meine Hervorhebung)

Alleine aus wirtschaftlichen Gesichtspunkten ist klar, daß das Unternehmen ein Verlust ist, wenn die teuren Plätze nicht verkauft werden. Wenn nun einerseits nachweisbar ist, daß Händels Opern- und Oratorienpublikum identisch war und andererseits die billigen Plätze in den Rängen bei einer Oratorienvorstellung keinen wirtschaftlichen Erfolg der Gesamtveranstaltung sichern konnten, dann ist die Schlußfolgerung zu ziehen, daß es nicht die neue Mittelklasse war, die den Durchbruch des Oratoriums sichern konnte. Händels Probleme waren nicht in erster Linie dadurch entstanden, daß man in London keine italienischen Opern mehr hören wollte, sondern dadurch, daß ein zweites Opernhaus eröffnet hatte. Das Publikum bestand aber aus einer kleinen, sozial hochgestellten Gruppe von Personen, die sich nun auf zwei Unternehmen verteilte und somit beide Häuser in finanzielle Schwierigkeiten brachten.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das Oratorium, genau wie die Oper, die Funktion hatte, soziale Unterschiede zu legitimieren und keinesfalls aufzuheben. Die Demonstration der Trägerschicht dieser Kunstform, ein Leben führen zu können, in dem für zweckfreien Luxus Geld und vor allen Dingen auch Zeit zur Verfügung stand, grenzte den Habitus dieser Schicht viel wirkungsvoller von dem der sogenannten Mittelschicht ab als jede theoretische Abhandlung: das Oratorium war genauso wie die Oper ein Exklusions- und kein Inklusionsmittel, und der „Geschmack", der ein bestimmtes Publikum zu Händel lockte, war ein komplexes Geflecht aus verschiedenartigen Motivierungen, das nur zum Teil mit der zweifellos hohen Qualität der Musik zu tun hatte oder, wie Bourdieu sagt: „Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifizierung vornimmt."[258]

In einem Brief vom 19.April 1737 schreibt James Harris an den vierten Earl of Shaftesbury, der sich vorher seinerseits in einem Schreiben positiv über Händels Oratorium *Alexander's Feast* geäußert hatte:

> It always gives me infinite pleasure when I find a man of rank declare him self, as your Lordship does in your letter, in favour of arts and sciences, when I see him have courage enough to pass over that foolish pageantry at which so many stop, and proceed to something which has a beauty and a merit founded in truth and nature. The great are certainly of right the natural patrons of arts & sciences. Next to a free government their countenance is the greatest happiness which can befall them. It is expected at their hand to bring artists into the public. Nor need they dislike the office. It is in my opinion the only real superiority

[257] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 20.2.1746. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 224.
[258] Bourdieu, *Die feinen Unterschied*, S. 25.

> of happiness they enjoy above others, that without the drudgery of pains and application they can command the company of artists & the enjoyment of their arts in what degree and as often as they please. There is nothing wanting on their own parts but just so much pains as will go on forming a tolerable taste. The foundations of this by proper care are easily laid, & the completion follows insensibly, & is of all labours the most agreeable, as nothing more is required than a frequent conversation with that which in every art is most capital and exquisite. This good fortune has made your Lordships happiness in the musical way by sending us Handel.[259]

In diesem kurzen Ausschnitt des Briefes wird nochmals in komprimierter Form die These der vorliegenden Arbeit bestätigt:

Der Anlaß des Antwortbriefes war, daß sich Shaftesbury in einem vorhergehenden Schreiben an Harris positiv über ein Oratorium geäußert hatte.[260] Harris legt besonderen Wert darauf, daß die Patronage der Künste, demonstriert am Beispiel eines Händelschen Oratoriums, in die Hände der Leisure Class gehört, in seinen Worten „the *great are certainly of right the natural patrons* of arts & sciences" (meine Hervorhebung). Der einzige Vorteil, den ein solch gehobener sozialer Status mit sich bringt ist die Möglichkeit der „non-productive consumption of time" im Veblenistischen Sinne („without the drudgery of pains and application"). Harris erklärt ferner den Übergang von Oper und anderen Formen der öffentlichen Unterhaltung wie Pantomimes etc. („that foolish pageantry at which so many stop") zum Oratorium mit der größeren Wahrhaftigkeit und dem größeren Verdienst des letzteren: *Alexander's Feast* basiert auf einem Text von Dryden, die meisten anderen Oratorien auf der Bibel. Unterhaltung basierend auf „truth and nature" ist jedoch dem modernen Engländer viel angemessener als andere Kunstformen.

Des weiteren ist Geschmack beziehungsweise die kulturelle Kompetenz zur Dechiffrierung oder Decodierung eines Kunstwerks, um in den Worten Bourdieus zu sprechen, nicht von universalem oder transzendenten Charakter, sondern durch ökonomische und kulturelle Praxisformen und Aneignungsinstrumente klassenspezifisch definiert: „Deshalb bietet sich auch Geschmack als bevorzugtes Merkmal von „Klasse" an."[261]

Der „richtige" oder der gehobenen Gesellschaft angemessene Geschmack ist die Musik von Händel, wie James Harris explizit sagt.

Dem Oratorienpublikum, wie es beschrieben worden ist, konnte demnach auch ganz und gar nicht an einer wie auch immer gearteten „Öffnung" der Kunstform gelegen sein, da dies

[259] James Harris an den 4th Earl of Shaftesbury, Brief vom 19.4.1737. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 25.
[260] 4th Earl of Shaftesbury an James Harris, Brief vom 15 (?).4.1737. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 24.
[261] Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 18.

unweigerlich mit verminderter Distinktion der eigenen Stellung verbunden gewesen wäre. Am 8. Oktober 1741 schreibt Horace Walpole an Sir Horace Mann, daß man kulturelles Kapital, hier die Oper, durchaus vor der Verlagerung in andere soziale Schichten, hier satirisch „Mobility“ genannt, zu schützen bereit war:

> They talk of a mob to silence the operas, as they did the French players; but it will be more difficult, for here half the young noblemen in town are engaged, and they will not be so easily persuaded to humour the taste of the mobility: (…).[262]

Daß eine Verlagerung des Produkts Oratorium in andere, sozial weniger hoch gestellte Schichten viel später dann doch stattfand, hat Gründe, die mit der Entwicklung, Entstehung und Etablierung dieser Kunstform rein gar nichts zu tun hatten und in viel größeren Zeiträumen stattfand als den hier zu untersuchenden.

Trotz dieser grundsätzlichen Feststellung, daß es sich bei Händels Oratorienpublikum nicht um ein wie auch immer geartetes „neues“ Publikum handelte, läßt sich aus der Harriskorrespondenz ein Trend entnehmen, der im folgenden genauer zu analysieren sein wird.

3.5. Kultur und politische Zugehörigkeit: „A large party of another opinion“

Daß Händel teilweise Probleme hatte, sein Oratorium zu füllen, ist bereits deutlich geworden. Noch größere Probleme hatte er, wenn eine bestimmte Zuschauergruppe saisonbedingt nicht anwesend war. Am 6.11.1744 schreibt George Harris

> (...) he (= Händel) omits performing this week, & doesn’t perform again till Saturday se’nnight, when the near approach of Parliament will bring up company, &, it is to be hoped, some good friends to support him.[263]

Am gleichen Tag schreibt der Earl of Radnor ebenfalls an James Harris, berichtet von Händels Problemen und fügt hinzu „I hope wee may be able when the town fills to muster up a large party of another opinion“.[264]

Durch den zeitlichen Zusammenhang der beiden Briefe läßt sich also feststellen, daß Händel anscheinend von Zuschauern abhängig war, die Parlamentssitze innehatten und die ihre Landgüter erst dann verließen und nach London reisten, wenn das Parlament tagte. Bekannterweise waren Sitze im Parlament bis zum Ende des 19. Jahrhunderts unbezahlte

[262] Walpole, *Letters,*Vol. 1, S. 140.
[263] George Harris an James Harris, Brief vom 6.11.1744. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 202.
[264] 4th Earl of Radnor an James Harris, Brief vom 6.11.1744. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 204. Die Parlamentssaison eröffnete 1744 am 27. November.

Ämter und die Erlangung eines solchen Sitzes im House of Commons an Grundbesitz und unabhängige finanzielle Mittel geknüpft. Noch in den 1840er Jahren konnten sich die Anhänger des Chartist Movements mit ihrer Forderung nach Bezahlung der MPs und Abschaffung der „property qualifications for MPs" nicht durchsetzen.[265]

Händels „good friends", die er benötigte, um sein Haus zu füllen, waren also zum großen Teil MPs, sie waren nach der Aussage des Earl of Radnor „a large party" und sie stimmten nicht mit denjenigen überein, die Händel boykottierten, weil er sich geweigert hatte, mit der Opernkompanie von Lord Middlesex zusammenzuarbeiten. Es ist auch diese Gruppe, die zwar Händels Opern besucht, aber die doch eine deutliche Vorliebe für „English and good chorus's" äußern:

> I have just now bin at Mr Handel's operetta, at which were the King and all the St James's royall family and a very good house. I don't think it mett with the applause it deserves, as I think there are a great many good songs in it. (...): almost all our musical friends were there and are all well; but some of us wish again for oratorio's. [266]

In den Jahren, die den Aufstieg des Oratoriums sicherten, hatte im englischen Parlament die Whigpartei die Mehrheit, also „a large party". Sowohl Georg I. als auch Georg II. lehnten Tories im Parlament ab und ab 1715, mit der kurzen Ausnahme des sogenannten „Broad bottom governments" nach dem Rücktritt Robert Walpoles 1743, war die Regierung in der Zeit des Wirkens Händels auf den englischen Bühnen fest in der Hand der Whigs.[267]

Die Annahme, daß die „Musical Friends" der Harrisfamilie zum Großteil aus bekannten Whigfamilien bestand, wird durch einen Brief von James Harris' Tochter Gertrude aus dem Jahr 1764 bestätigt. Sie schreibt an ihren Bruder James Harris Jr. und berichtet über ein Konzert:

> I set down to write to you because that I desired to know who was at our concert yesterday[.] There was 63 people[.] we did expect more but above half did not come[.] but what did was very good[.] There was Lady Edgcomb[,] Lord & Lady Powis[,] Lord Lithfield[,] Lord Grantham[,] Lord Foley[,] Lord Delewere[,]L[ord] Newnham[,] Lord March[,] Lord Howe[,] Lord Shaftesbury[,] Lady Sophia Thomas &c[,] Lady Pocock[,] Lady Windsor &c[,] Lady and Sir Harry & Miss Moor[,] Sir Edward & Lady Hulses &c[,] Sir John Phillips[,] Sir Edmoun Thomas[,] Sir John Turner[,] Mr Robinson[,] Mrs Cavendish[,] Mr Penton[,] Mr Bradshaw[,] Mr & Mrs Hunter &c[.] The Duchess of Bedford was to have come but sent an excuse before it begane.[268]

[265] Vgl. Christopher Harvie & H.C.G. Matthew, *Nineteenth-Century Britain – A Very Short Introduction* (Oxford, 2000), S. 38.
[266] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 22.11.1740. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 108.
[267] Vgl. Paul Langford, *Eighteenth-Century Britain – A Very Short Introduction* (Oxford, 2000), S. 26.
[268] Gertrude Harris an James Harris Jr., Brief vom 12.4.1764. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 423.

Unter den Anwesenden waren also – oder hätten sein sollen - Vertreter der berühmtesten und reichsten Whigfamilien, der Shaftesburys, der Russells und der Cavendishes. Der Duke of Devonshire, ein Cavendish, besaß fast die ganze Grafschaft Derbyshire und die Russell Dukes of Bedford Bedfordshire und Devon.[269]

Wenn man deshalb mit einiger Berechtigung annimmt, daß auch Händels Publikum zwar nicht nur, aber zum Großteil aus Personen bestand, die der Whigpartei nahestanden, dann ist die Entstehung, der Aufstieg und vor allen Dingen der selten betrachtete Niedergang des Oratoriums ab den 1770er Jahren noch aus einer anderen, diesmal politischen, Perspektive zu betrachten.

3.6. Das Oratorium als temporärer Ersatz für die italienische Oper

Die Jahre des Erfolges des Händelschen Oratoriums fallen zusammen mit den Jahren, in denen England in außen- und im Falle der Jakobitenkrise innenpolitische Konflikte mit dem großteils katholischen Kontinentaleuropa verwickelt war, also 1739 der War of Jenkin's Ear mit Spanien, ab 1740 der Österreichische Erbfolgekrieg, 1745/46 die jakobitische Invasion von Charles Edward Stuart (mit Unterstützung Frankreichs) und ab 1756 der Siebenjährige Krieg, in dem Großbritannien mit Preußen gegen Frankreich, Österreich und Rußland verbündet war.

Obwohl England zwar danach weitere außenpolitische Niederlagen hinnehmen mußte, kamen diese doch zumeist aus überwiegend protestantischen Ländern, am bedeutendsten dabei war natürlich der Verlust der amerikanischen Kolonien. Auch die Konflikte mit Frankreich waren zwar nicht vorbei, aber seit 1759, politisches „annus mirabilis"[270] und gleichzeitig Todesjahr Händels, hatte sich England sowohl in den West Indies als auch in Nordamerika gegen die Franzosen durchgesetzt.

Das Auffallende ist nun, daß das Händelsche Oratorium ab den 1760er und 1770er Jahren in den großen Theatern Londons wieder durch die italienische Oper verdrängt wurde und zwar zu einer Zeit, als sich der politische Fokus weg vom katholischen Kontinentaleuropa hin nach Übersee gerichtet hatte. Oder in anderen Worten, als die Bedrohung, die von Kontinentaleuropa ausging, nachließ, ließ auch die Begeisterung für das englischsprachige Oratorium nach und man besuchte wieder die Oper. Dies zeigt, daß man das Oratorium auch als temporären Ersatz für die italienische Oper gebrauchte und zwar genau solange, wie man

[269] Vgl. Leslie Mitchell, *The Whig World 1760-1837* (Hambledon and London, 2005), S. 18.
[270] Langford (2000), S. 71.

keine katholischen Unterhaltungsformen mit katholischen Künstlern auf Londons Bühnen sehen wollte.

Der Earl of Shaftesbury berichtet beispielsweise 1737, daß die Opern „quite run down" seien.[271] Eine weitere Korrespondentin aus dem Harriszirkel schreibt 1744:

> I rejoice very much at the defeat of Handel's opposers, & should be heartily glad, if he could get a large quantity of money in the oratorio way, but should be realy grieved if Italian operas again took place. There seems to be a fair opportunity at present, of throwing aside all foreign nonsense, & resolving, to seek our own good from ourselves.[272]

Die italienische Oper war, im zeitlichen Zusammenhang gesehen, also in erster Linie aus patriotisch-politischen Gründen nicht akzeptabel.

Italienische Opernsänger waren 1745 in London *personae non gratae*:

> There are a sett of Italians here in order for an opera, & I am told there have bin some private rehearsals; but they say that the King[,] Prince & Duke have refusd to subscribe, & its thought they wont attempt to perform: I believe if they do, they will probably meet the same fate the French players did some years ago. Handel is very well; I have seen him, & he is making new chorus's but I don't know what they are; (...)[273]

Während Thomas Harris 1740 zwar noch Händels Oper *Imeneo* besuchte, sich dabei aber ins Oratorium wünschte, werden nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges in der Harriskorrespondenz wieder andere Töne hörbar:

> I give you many thanks for the list of the performers at the Hay-Market. Elisi has a delightful voice and Ciprandi is excellent in his execution: I have often heard the first woman much commended by some of the last of my travelling acquaintance. I wish we had one of [the] best Italian composers [-] Jomelli or Perez, for I am afraid that Bach and Giardini will never agree.
>
> Did you ever read a small tract of Mr D'Alembert's upon the French musick, who writes with a profound knowledge in metaphysicks and mathematics [,] a fine taste for the polite arts? [274]

Während zwanzig Jahre zuvor italienische Opernsänger und französische Schauspieler in London nicht erwünscht waren, wird hier, zwei Jahre nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, bereits wieder locker über die Sänger in der Oper am Haymarket und über musikalische Abhandlungen französischer Gelehrter konversiert. In den 1770er Jahren ist die italienische Oper wieder fester Teil im Habitus der Leisure Class:

> The opera Saturday was crouded to a degree[.], (...) Gertrude, who was in the pitt could not gett away till after twelve. We all admire Mellico, he is a fine singer and a good actor (...).
>
> The Cambridges all, & Batt dine here and most of us are bound to the opera, though taking a Cambridge to the opera is as bad as taking a cow.[275]

---

[271] 4th Earl of Shaftesbury an James Harris, Brief vom 25.11.1737. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 39.
[272] Mary Smith an James Harris, Brief vom 3.4.1744. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 191.
[273] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 2.11.1745. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 219f.
[274] Edwin Sandys an James Harris, Brief vom ?. 10. 1765. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 448f.

In den 1780er Jahren hatte die Begeisterung für Kastratensänger wieder fast die Intensität der 1730er Jahre erreicht, als eine Dame Farinelli zurief: „One God, one Farinelli!“. Der in *Cecilia* bewunderte Sopran ist der Italiener Gasparo Pacchierotti:

> But both the surprize and the pleasure which she [=Cecilia] received from the performance in general were faint, cold, and languid, compared to the strength of those emotions when excited by Signore Pacchierotti in particular; and though not half the excellencies of that superior singer were necessary either to amaze or charm her unaccustomed ears, though the refinement of his taste and masterly originality of his genius, to be praised as they deserved, called for the judgment and knowledge of professors, yet (...) she could feel and enjoy. The opera was Artaserse, and the pleasure she received from the music was much augmented by her previous acquaintance with that interesting drama, (...). (...) she found herself by nothing so deeply impressed as by the plaintive and beautiful simplicity with which Pacchierotti uttered the affecting repetion of *sono innocente!*[276]

Der Kastrat, der Text von Metastasio, ja überhaupt die italienische Sprache insgesamt, ist nun kein „foreign nonsense“ mehr, sondern begeistert die Londoner Leisure Class wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Von Händels englischsprachigem Oratorium ist in den Harrisarchiven kaum noch die Rede.

Eine alternative Erklärung für den Aufstieg – und Abstieg – des Händelschen Oratoriums, die im Gegensatz zur Verbürgerlichungsthese auch mit den zeitgenössischen Quellen vereinbar ist, ist deshalb, daß eine englischsprachige Form des Musiktheaters für die Leisure Class – hauptsächlich für die whiggistischen Mitglieder der Leisure Class – dann entwickelt wurde, als man die italienische Oper aus politischen Gründen vorübergehend nicht patronisieren wollte.
Das Oratorium, dessen erste öffentliche Aufführungen durch ein Royal Command aus dem Hause Hannover angeregt wurden, entstand als Ausweichmöglichkeit für diejenigen Mitglieder der englischen Upper Class, die aus anti-katholischen, anti-europäischen, stuartfeindlichen Beweggründen die italienische Oper dann, als man sich in England durch europäische Konflikte in besonderer Weise bedroht fühlte, nicht mehr besuchen wollten. Als sich der außenpolitische Krisenherd zum großen Teil auf außereuropäische Territorien verlagert hatte, also die große Bedrohung nicht mehr im katholischen Kontinentaleuropa befürchtet wurde, konnte man sich auch wieder mit der italienischen Oper und ihrem Zubehör, sprich den Sängern, den Dramen etc. versöhnen.

---

[275] Elizabeth Harris an James Harris, Brief vom 5.5.1772. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 674. Gertrude ist die Tochter von James und Elizabeth Harris. „Mellico“ ist der italienische Kastrat Giuseppe Millico.
[276] Burney, *Cecilia*, S. 64f.

3.7 Das Oratorium nach Händel

In dem Maße, wie die italienische Oper wieder populärer wurde, verlor das englische Oratorium an Attraktivität. Ohne die monumentalen Handel Commemorations, die man ab 1784 in London zelebrierte, wäre das Oratorium wahrscheinlich völlig in Vergessenheit geraten, wie Eva Zöllner und Simon McVeigh vermuten.[277] In den 1780er Jahren wurde das Oratorium zwar noch von der königlichen Familie und „some of the first nobility“[278] patronisiert, das Interesse ließ jedoch immer mehr nach, komplette Stücke wurden fast überhaupt nicht mehr aufgeführt und auf den Programmzetteln stand immer häufiger „A Grand Selection of Sacred Music from the Works of Handel“[279] :

> By 1800, the face of the London oratorio series had changed entirely. The performances put on by John Christopher Smith and John Stanley in the 1760s and 1770s are hardly comparable to the concert-like ‘oratorio’ entertainments of the 1790s. Full-length oratorios had almost completely disappeared from the scene.[280]

Das Oratorium als dramatisches Ganzes und in der Form, in der es von Händel konzipiert worden war – also als dreiaktiges, zumeist dramatisches musikalisches Drama – war ab den späten 1780er Jahren von den Spielplänen fast komplett verschwunden. Dies blieb so bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.[281] Die Bezeichnung „Oratorios“ blieb zwar erhalten, hatte sich aber in der Bedeutung grundlegend verändert und bezeichnete nunmehr Konzerte mit Ausschnitten aus Oratorien von Händel und anderen, ab ungefähr 1800 auch zeitgenössischen, Komponisten.[282]

Ebenso wurden im 19. Jahrhundert die Preise noch weiter herabgesetzt und somit wahrscheinlich eine tatsächliche Ausweitung des Publikums der „Oratorios“ angestrebt. Diese Herabsetzung der Preise geht einher mit dem Rückzug der Leisure Class aus der Patronisierung der Oratorienkonzerte:

> Die in den [18]30er Jahren vollzogene Herabsetzung der Preise in den beiden Londoner Monopoltheatern deuten Historiker als Indiz für eine soziale Umschichtung im Publikum. (…) Man weiß ebenfalls, daß sich die königliche Familie, einst Patronin der Lenten Oratorios, von diesen zurückgezogen hatte, und daß Zeitungsberichte über Lenten Oratorios nur selten Mitglieder der Aristokratie unter den Besuchern hervorheben.[283]

---

[277] Vgl. Zöllner (2002), S. 188 und Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydnl* (Cambridge, 1993), S. 31.
[278] *British Magazine and Review*, March 1783, zitiert nach Zöllner (2002), S. 82.
[279] Vgl. Zöllner (2002) und Zöllner, *English Oratorio after Handel*, *passim.*
[280] Zöllner, *English Oratorio after Handel*, S. 91.
[281] Vgl. Barbara Mohn, *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert* (Paderborn, 2000), S. 18.
[282] Der Grund dafür mag gewesen sein, daß man versuchte, den Erfolg der Händelgedenkfeier, in denen man solche „Grand Selections“ gespielt hatte, auch in den Theatern zu wiederholen. Vgl. dazu Mohn (2000), S. 27.
[283] Vgl. Mohn (2000), S. 26.

Wenn man angesichts der Tatsache, daß gar keine vollständigen Oratorien mehr aufgeführt wurden, überhaupt von einer „Verbürgerlichung“ des Händelschen Oratoriums sprechen mag, dann fand diese knapp 100 Jahre nach den ersten Aufführungen der Werke statt. Erst im 19. Jahrhundert war es also möglich, wie Victor Schoelcher in seinem *Life of Handel* von 1857 richtig bemerkt hatte, für einen Shilling im Parkett eines der großen Monopoltheater in London zu sitzen und Händels Musik anzuhören. Das einzige Oratorium, das man dabei tatsächlich komplett anhören konnte, war *Messiah:*

> *Messiah* war das einzige Oratorium, das eigenständig einen Abend füllen konnte. Mit einem anderen Oratorium alleine konnte man offensichtlich nicht genug Zuhörer anlocken.[284]

Die in der Händelforschung so oft beschworene Theorie von der bürgerlichen Musikkultur, die im 18. Jahrhundert Händels Oratorium als Flagschiff für sich entdeckt hatte, ist angesichts der Tatsache, daß diese Werke nach Händels Tod vom Spielplan verschwanden, weil sie keine Theater mehr füllten, sicherlich als nicht der historischen Realität entsprechend zu bezeichnen.

Daß das Händelsche Oratorium trotzdem im Bewußtsein der Engländer erhalten blieb, dürfte mit zwei Entwicklungen zusammenhängen, die ihre Anfänge zwar im 18. Jahrhundert nahmen, sich jedoch erst im 19. Jahrhundert voll entfalteten: die Entwicklung des Laienchorwesens und die Ausweitung der Musikfestivals. Barbara Mohn hat in ihrer Dissertation zum englischen Oratorium im 19. Jahrhundert beide Phänomene eng mit der Oratorienpflege verknüpft.[285] Beide Entwicklungen existieren völlig unabhängig von den aristokratisch geprägten Bedingungen der Entstehung der Kunstform in den 1730er Jahren.
Laienchöre, die größere musikalische Werke aufführten, waren im 18. Jahrhundert noch nicht bekannt:

> Die Entwicklung des Laienchorwesens gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen in der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, und England – vor allem der frühindustrialisierte Norden – hat hierbei eine führende Rolle gespielt. Chorbewegung und Oratorienpflege gingen eine enge Verbindung ein, schon allein deshalb, weil Chöre vielerorts als Reaktion auf die Musikfeste und Händel-Gedenkfeiern gegründet wurden, um die Oratorien Händels, vor allem Messiah, aufführen zu können.[286]

Laienchorgründungen häufen sich ab 1820 vor allem im Norden Englands: der Bradford Choral Society von 1821 folgte 1822 die Edinburgh Harmonists’ Society, 1827 die

[284] Vgl. Mohn (2000), S. 29.
[285] Vgl. Mohn (2000).
[286] Vgl. Mohn (2000), S. 44.

Nottingham Choral Society und die Newcastle Choral Society, 1829 die Blackburn Choral Society, 1833 die York Choral Society und 1836 die Huddersfield Choral Society.[287]

Dabei ist auffallend, daß gerade unter der Arbeiterschaft das Chorsingen sehr beliebt war, wie der Schotte George Hogarth 1835 berichtet:

> In the densely populated manufacturing districts of Yorkshire, Lancashire, and Derbyshire, music is cultivated among the working classes to an extend (sic!) unparalleled in any other part of the kingdom. Every town has its choral society, supported by the amateurs of the place and its neighbourhood, where the sacred works of Handel and the more modern mastern, are performed with precision and effect, by a vocal and instrumental orchestra consisting of mechanics and work people; (...).[288]

Diese Entwicklung verband sich schließlich mit den Musikfesten in den Städten, denn man ging dazu über, die professionellen Chöre, die im 18. Jahrhundert noch die Regel gewesen waren, durch Laienchöre zu verstärken oder zu ersetzen.[289] Viele dieser Musikfeste hatten dabei einen karitativen Charakter, sprich, der Erlös der Aufführung zumeist geistlicher Werke sollte wohltätigen Zwecken zugute kommen. [290] Dies entsprach, mit Ausnahme der Aufführungen des *Messiah* im Foundling Hospital, nicht der Praxis Händels, der seine Oratorienaufführungen immer als kommerzielle und hoffentlich Gewinn abwerfende Unternehmungen verstanden hatte.

Die eigentliche Pflege der Oratorien fand also nicht mehr in den Monopoltheatern in London statt, sondern in der Provinz und bei Musikfestivals.

Die Leisure Class hatte sich inzwischen in mehr oder weniger private Konzerte zurückgezogen, beispielsweise in die exklusiven „Ancient-Music Concerts“, die die Nachfolge der ursprünglich 1710 gegründeten Academy of Ancient Music angetreten hatte, wie ein Leser der Zeitschrift *Harmonicon* 1827 berichtet

> In London sacred music has no chance. The Antient Concerts can be approached only by the few. They are private parties, in which the public have neither share nor concern; and at the Oratorios (to say nothing of the feebleness of the band) the selection is such “a thing of shreds and patches”, as to be below criticism.[291]

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß eine „Verbürgerlichung“ der Händelschen Oratorien im 19. Jahrhundert zwar stattfand, aber nicht in der Art und Weise, wie es normalerweise kolportiert wird.

Das dreiaktige Oratorium verschwand sehr bald nach Händels Tod von den Theaterspielplänen und wurde durch Konzerte aus gemischten Chor- und Soloeinlagen aus

---

[287] Vgl. Mohn (2000), S. 47.
[288] Zitiert in Mohn (2000), S. 45f.
[289] Vgl. Mohn (2000), S. 47.
[290] Vgl. Mohn (2000), S. 68f. Zur Geschichte der Musikfeste vgl. Mohn (2000), S. 65ff.
[291] Zitiert in Mohn (2000), S. 48.

verschiedenen Werken ersetzt. Eine Preissenkung, die breiteren Bevölkerungsschichten den Besuch des Theaters ermöglichte, fand erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt.
Die Aufrechterhaltung der Oratorientradition ist jedoch nicht den großen Theatern in London, für die Händel die Werke ursprünglich geschrieben hatte, zu verdanken, sondern der Laienchorbewegung, die im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewann. Den „volksthümlichen Händel" gab es ab dieser Zeit in den Aufführungen der Gesangsvereine der Arbeiterschaft, dies hat jedoch nichts mit der ursprünglichen Konzeption des Oratoriums und mit den Uraufführungsbedingungen zu tun. Auch die Weiterentwicklung der Musikfestkultur ist eine Angelegenheit des 19. Jahrhunderts. Obwohl Händels Freund James Harris zu Händels Lebzeiten und danach in Salisbury „Music Festivals" veranstaltete, hatten diese doch einen gänzlich anderen Charakter als die Festivals im 19. Jahrhundert: sie fanden zumeist auf Abonnementbasis statt, man verhandelte mit den großen Stars und den Theatermusikern des Londoner Musikbetriebs und bestellte sie nach Salisbury, wenn sie in London nicht benötigt wurden. Es war dabei üblich, daß reiche Mitglieder der Upper Class Musiker oder Schauspieler auf ihre Landsitze einluden, damit diese dort einige Privatvorstellungen geben konnten. Die Künstler folgten also den Angehörigen der Leisure Class, die ihre Stadthäuser nur während der Saison bewohnten und den Sommer auf ihren Landgütern verbrachten. Die großen Theater in London waren außerhalb der Saison ohnehin geschlossen und im Haymarket spielte nach Saisonende nur noch die zweite Riege der Schauspieler. So berichtet Karl Philipp Moritz im Juni 1782 beispielsweise:

> Das Theater zu Koventgarden und Drurylane habe ich nicht gesehen, weil auf denselben im Sommer nicht gespielt wurde. Auch reisen die besten Schauspieler vom May bis zum Oktober aufs Land, und spielen nur im Winter. Die Schauspieler, welche ich gesehen habe, waren, einige wenige ausgenommen, eben nicht sonderlich.[292]

Im Juli 1757 teilte Thomas Harris seinem Bruder James auf dem postalischen Wege die Bedingungen mit, die die gefeierte italienische Opernsängerin Giulia Frasi für einen Auftritt in Salisbury stellte: „40 guineas & her expences"[293] – eine ungeheuerliche Summe, die sofort den exklusiven Charakter der Veranstaltungen in Salisbury deutlich macht. James Harris konnte 1760 „all our neighbours of the first quality, the Queensbury, the Pembroke, the Shaftesbury, the Folkestone, the Feversham familys, with the Duke of York at their head"[294] in Salisbury anlässlich des von ihm veranstalteten St. Cecilia Festivals begrüßen. Man

[292] Moritz (2007), S. 46.
[293] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 21.7.1757. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 326.
[294] James Harris an William Young, Brief vom 29.10.1760. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 353. Bei den genannten Gästen handelt es sich fast ausschließlich um Angehörige des englischen Hochadels.

lauschte Giulia Frasi, der man für einen einzigen Auftritt mehr bezahlten mußte, als ein privater Französischlehrer in mehreren Jahren verdienen konnte.[295]

Diese Art der Veranstaltung hatte relativ wenig gemein mit den provinziellen Oratorienaufführungen des 19. Jahrhunderts. Die „Particulars of the Manchester Musical Festival“ von 1828 berichten beispielsweise, daß sich die Mitwirkenden und Besucher erst bei ihren Arbeitgebern freinehmen mußten, um zu proben und die Aufführungen zu besuchen:

> The clerks, salesmen, and other principal servants of the merchants and tradesmen, held meetings to consult together on the propriety of requesting their employers to give them leave of absence during some portion of the week.[296]

Um jedoch auf die eingangs gestellte Frage nach dem Zielpublikum der Händelschen Oratorien zurückzukommen, dürfte hinreichend deutlich geworden sein, daß Händel und seine Librettisten mit ihren englischsprachigen Oratorien zwischen 1732 und 1759 keineswegs ein neues, von der Oper unterschiedliches, „bürgerliches“ Publikum ansprechen wollten, sondern daß sie dem elitären Opernkreis eine Alternative zur italienischen Oper anboten, die in Jahren der politischen Konflikte mit katholischen, kontinentaleuropäischen Ländern und in Zeiten der Bedrohung der Hannoveraner Thronfolge durch die katholischen Stuarts, von den liberalen, welfenfreundlichen Teilen der Upper Classes dankend angenommen wurde.

Händels Oratorien in ihrer ursprünglichen Form waren eben *keine* „Ereignisse, zu denen sich das Volk drängte“[297], sondern sie blieben, genau wie die italienische Oper, Teil des Habitus der höchsten Gesellschaftsschichten, jener Schichten, die sich durch unabhängige finanzielle Mittel, „non-productive consumption of time“ und den Konsum von Luxusgütern auszeichneten.

Die Theorie, daß „einem stärker religiös und moralisch denkenden, bürgerlichen Publikum, das sich von dem vorwiegend adligen Publikum der italienischen Oper unterschied“[298] das englische Oratorium zu seiner Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eigene bürgerliche Kunstform entsprach, wie Prof. Wolpers der Göttinger Händel-Gesellschaft selbstbewußt verkündete, ist angesichts der ein anderes Bild zeichnenden Quellenlage nicht mehr haltbar.

---

[295] Der Privatunterricht für James Harris Jr. kostete eine halbe Guinee monatlich. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 365.
[296] Zitiert in Mohn (2000), S. 67.
[297] Hugo Leichtentritt, *Händel* (Stuttgart/Berlin, 1924), S. 210f.
[298] Vgl. Wolpers (1996), S. 6.

4. Forschungsstand II: Die Libretti der Händelschen Oratorien

In den Worten des Dichters James Thomson war die englische Bühne in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts „the School which forms the Manners of the Age.“[299] Daß die besondere Kommunikationssituation, die Bühne und Zuschauer in einem Theaterstück verbindet – und zwar unabhängig davon, ob das Wort nun gesprochen oder gesungen ist – eine andere Wirkung entfalten kann als bei schriftzentrierten Gattungen, muß an dieser Stelle nicht nochmals ausführlich diskutiert werden.

Die theoretischen Grundlagen für die literaturwissenschaftliche Behandlung von vertonbaren Texten liegen bereits in verschiedenen Arbeiten vor. Nach Albert Gier sind Libretti literarische Texte, die im Prinzip den gleichen Rang innehaben sollten wie Sprechdramen – somit sind sie Gegenstand der Literaturwissenschaft, die berechtigt ist, in ihrer Analyse den Aspekt der Vertonbarkeit, der natürlich gewissen Anforderungen an die Textstruktur stellt, zu vernachlässigen. Libretti sind, anders als beispielsweise Lesedramen, in erster Linie Gebrauchstexte im wahrsten Sinne des Worte, die ganz bestimmte kommunikative Funktionen zu erfüllen hatten.

Als Grundlage für die Diskussion des Textbegriffs in Bezug auf das Libretto seien hier nur in knapper Form die fünf wesentlichen Merkmale eines Librettos – im Unterschied beispielsweise zu einem Sprechdrama – dargelegt, wie sie von Albert Gier in seiner Theorie des Librettos beschrieben werden[300]:

Ein Libretto ist demnach zunächst gezwungenermaßen kürzer als ein Sprechdrama, es hat also einen „*verhältnismäßig geringe[n] Umfang*“[301], da die Musik natürlich ihren eigenen Raum beansprucht. Zweitens läßt sich an der Zeitstruktur des Librettos ein diskontinuierlicher Aspekt ausmachen, beziehungsweise ein „besonderes *Verhältnis von Statik und Dynamik*“[302]. So ist der Zeitverlauf im Rezitativ schneller als in einer Arie, in der die Zeit gleichsam stehenbleiben kann. Eine Sonderform ist hier sicherlich ebenfalls die barocke Da-Capo-Arie, in der sich eine zirkuläre Struktur (ABA) erkennen läßt. Drittens besteht ein Libretto meist aus Einzelbildern, die sich mehr oder weniger statisch aneinanderreihen und relativ

[299] James Thomson an Aaron Hill, Brief vom 23.8.1735. Vgl. *James Thomson (1700-1748): Letters and Documents*, hrsg. von Alan D. McKillop (Lawrence, KS, 1958), S. 98.

[300] Vgl. Albert Gier, *Das Libretto - Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Frankfurt a.M., 2000), S. 20ff. Die hier vorgestellte Zusammenfassung ist bewußt knapp gehalten, da einige der von Gier genannten Aspekte für die vorliegende Untersuchung keine Rolle spielen werden. Interessierte seien deshalb auf die von Gier herausgegebene Aufsatzsammlung *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (Heidelberg, 1986) und auf Hans Joachim Kreutzers *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste* (Würzburg, 1994) verwiesen.

[301] Gier (2000), S. 20.

[302] Gier (2000), S. 20.

eigenständig sind. Gleichzeitig sind diese Einzelbilder aber doch „eingebunden in ein System von *paradigmatischen*, d.h. den linearen Zeitablauf transzendierenden bzw. von ihm abstrahierenden Bezügen“[303]. Viertens hat ein Libretto meist keine Konfliktstruktur, sondern behandelt eher eine Aufstellung von gegensätzlichen Prinzipien, die in unterschiedlichen Figuren verkörpert werden, wobei es nach Gier selten vorkommt, „daß eines der beiden Prinzipien einen vollständigen Sieg erringt, das Ziel scheint eher die Aufhebung des Gegensatzes in einer Synthese zu sein“[304]. Besonders in der Barockoper scheint dies ein gängiges Vorgehen gewesen zu sein, man denke beispielsweise an Händels Oper *Tamerlano*, wo Tamerlano und Bajazet im Prinzip keinen Konflikt austragen, sondern sich in diesen zwei Figuren zwei unterschiedliche Prinzipien gegenüberstehen.
Fünftens und letztens stellt Gier im Libretto eine sogenannte „Dramaturgie des Zeigens“ fest, was schlichtweg bedeutet, daß das Libretto im Gegensatz zum Sprechdrama Gefühlsregungen und –zustände nicht andeutet, sondern, aufgrund der besonderen Aufführungsbedingungen der Texte, klar ausspricht. Beispielsweise sagt Semele bei ihrem ersten Auftritt in Händels *Semele* (1744): „Ah me! / What refuge is now left me? / How various, how tormenting / Are my miseries!“ und verbalisiert damit ihren aktuellen Gefühlszustand ganz konkret. Der Zuschauer muß nicht erst herausfinden, daß sie sich elend fühlt, sondern es wird ihm direkt und unmißverständlich mitgeteilt. Diese Unmittelbarkeit der emotionalen Kommunikation mit dem Zuschauer bildet im Folgenden auch die Grundlage für die Interpretation der Händelschen Oratorienlibretti.

Eine Besonderheit an Händels Texten muß an dieser Stelle noch erwähnt werden: es handelt sich hier um Texte, die in ihrer Form sehr instabil sind, d.h. sie wurden immer wieder verändert, oft überarbeitet und den gerade vorherrschenden Aufführungsbedingungen angepaßt. Darüberhinaus existieren zum Teil Texte unabhängig von Musik, beispielsweise als voll ausformulierte Passagen, die aber im gedruckten Libretto mit dem Hinweis gekennzeichnet sind, diese Teile seien von Händel nicht vertont worden. All dies entspricht in vollem Umfang der Theaterpraxis der ersten Hälfte 18. Jahrhunderts, die noch keine Kanonisierung oder sonstige Festschreibung kannte, also beispielsweise existieren mindestens ein Dutzend unterschiedliche Fassungen des *Messiah*, die alle von Händel selbst unter diesem Namen aufgeführt wurden. Anstatt von einem festen Textbegriff auszugehen, ist es sicherlich sinnvoller, davon auszugehen, daß sich hier unterschiedliche Texte flexibler an bestimmte

[303] Gier (2000). S. 23.
[304] Gier (2000), S. 25.

kulturelle Identitäten anlehnen, beispielsweise im Bereich Status, Whigideologie, Distinktion etc.

Was den zeitgenössischen englischen Diskurs über das Musiktheater im 18. Jahrhundert angeht, hat Oliver Lobschat hat in seiner Dissertation bereits eindrucksvoll deutlich gemacht, daß hier bestimmte Prämissen zugrunde gelegt werden. Dazu gehören beispielsweise die Annahme, daß das ausländische Schauspiel und Musiktheater im genannten Zeitraum als „Form der globalen Bedrohung durch das Fremde“[305] aufgefaßt wurde. Neben dem für Lobschat zentralen Aspekt der Bedrohung der englischen Männlichkeit durch die Effeminisierung, die durch französisches Schauspiel und italienische Oper nach England getragen wird, spricht er ebenfalls einen für die vorliegende Arbeit zentralen Punkt an, nämlich die Frage, wie das Theater die Affekte und damit die Position des Einzelnen im gesellschaftlichen Gesamtgefüge beeinflussen kann. Es stellt sich also

> die Frage, wie die Affekterregung im Theater auf das Individuum und seine Stellung in sozialen Bezügen wirkt, die Frage, in welchem Verhältnis die Affekte zur Integriertheit des Einzelnen in die Gesellschaft stehen. Der Bühne wird dabei – und dies ist für die englischen Texte zentral – eine ambivalente Rolle zugeschrieben: Einerseits kann sie dazu führen, daß der von der „Präsentation sinnlicher und die Sinne betörender Eindrücke“ überwältigte Zuschauer sich nicht nur im Theater, sondern habituell auf seine individuellen Lustgefühle konzentriert und soziale Verpflichtungen vernachlässigt. Andererseits kann sie die militärische Erziehung des Publikums leisten, also der maximalen Integration des Einzelnen in die Gesellschaft dienen, indem sie Vorbilder und Verhaltensmodelle „der Kampfbereitschaft, der Furchtlosigkeit und des Mutes“ zeigt.[306]

Während in der italienischen Oper beispielsweise eine Entmachtung der Sprache [307] stattfindet, die den Engländer verweiblicht und damit von außen angreifbar macht, wird sich in der vorliegenden Arbeit zeigen, daß das englische Oratorium genau das Gegenteil anstrebt, nämlich die Ermächtigung des englischen Sprache und damit der englischen Nation, die sich in dem Zeitraum, in dem in London Oratorien öffentlich aufgeführt wurden, moralisch und politisch als Whigelite konstituiert.

Bevor genauer auf die von den Librettisten angewendeten Techniken der Affektberührung und Sozialisierung des Individuums eingegangen werden kann, müssen jedoch die bereits vorliegenden Forschungsergebnisse aus dem Bereich der Librettoforschung mit besonderem Augenmerk auf Händels Oratorien vorgestellt werden.

Leider sind die Libretti der Händelschen Oratorien bis heute ein kaum bearbeitetes Feld. Sie fanden allenfalls marginale Beachtung in musikwissenschaftlichen Studien zum Werk

[305] Oliver Lobschat, „Manliness und effeminacy in englischen Texten über Schauspiel und Oper, 1640 – 1730“ (Univ. Diss. München, 2007), S. 5.
[306] Lobschat (2007), S. 9.
[307] Vgl. Lobschat (2007), S. 39f.

Händels und wurden auch dort zumeist abschätzig beurteilt.

Dem nach wie vor verbindlichen Standardwerk über die Händelschen Oratorien im angelsächsischen Sprachraum, Winton Deans *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* von 1959, und den darin enthaltenen, zumeist negativen Urteilen über die Libretti[308] schlossen sich im folgenden die meisten der Musikwissenschaftler an, die über das Händelsche Oratorium publizierten. Selbst in den neueren Studien finden sich noch derartige Beurteilungen der literarischen Qualität der Stücke, so zum Beispiel bei Donald Burrows in seiner 1994 erschienenen Händelbiographie, in der Teile des Oratoriums *Athalia* als „obscure" bezeichnet werden und *Deborah*s „slow dramatic pace" bemängelt wird.[309] Weder die englische, noch die deutsche Händelforschung zeigte je besonderes Interesse an den zugrundeliegenden Texten und schien und scheint sie zumeist als lästiges aber notwendiges Übel zu betrachten. Die ausgewiesene Librettoforschung auf der anderen Seite beschäftigt sich zumeist mit der Oper und ist demnach eher im romanistischen Bereich, also beispielsweise in den Studien von Albert Gier, vertreten und die Anglistik beschäftigt sich, wie in der Einleitung bereits erwähnt, immer noch eher mit den vermeintlich höherwertigen Sprechdramen.

Die einzige wichtige Forschungsleistung auf dem Gebiet der Händelschen Oratorienlibretti stellt bisher die Arbeit der Anglistin Ruth Smith dar, die 1983 in einem Aufsatz mit dem Titel „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios"[310] erstmals die These vertrat, man müsse Händels Oratorienlibretti unabhängig von der Musik studieren, um Inhalte zu erfassen, die uns heute aufgrund mangelnder Kenntnisse ihres Hintergrundes verborgen bleiben. In mehreren Aufsätzen und dem 1995 erschienenen Buch *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* bringt sie ihr Anliegen auf den Punkt:

> Handel's oratorio librettos made considerably more meanings available to their original audiences than we now realise, [...] these meanings can be identified by reference to ideas current at the time, and [...] the librettos, and hence Handel's English works, encapsulate views current in their time on major issues of the day.[311]

Die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit Smiths lassen sich zusammenfassen als die Erkenntnis, daß die zumeist alttestamentlichen Texte in die Debatte um den neuaufkommenden Deismus und die Bibelkritik zu stellen sind und dabei stets den orthodoxen Standpunkt der anglikanischen High Church vertreten. Des weiteren betont Smith, daß die modernen Briten

---

[308] Zu dem Libretto von *Theodora* heißt es „There is certainly little to be said for it as literature" und dem Autor von *Judas Maccabaeus* wirft Dean vor, er schaffe es nicht „to always escape the ludicrous". Vgl. Dean, *Oratorios*, S. 169, S. 558.

[309] Vgl. Burrows, *Handel*, S. 233ff.

[310] Vgl. Ruth Smith, „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios" in *Music in Eighteenth-Century England: Essays in memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Christopher Hogwood and Richard Luckett (Cambridge, 1983), S. 115-133.

[311] Vgl. Smith (1995), S. 4.

die alttestamentlichen Israeliten als Identifikationsfiguren gebrauchten und sich ebenfalls als ausgewähltes Volk sahen.

Diese Ansicht übernahm Smith zum Teil der neueren Religions- und Nationsforschung, vertreten beispielsweise durch Linda Colley, die in ihrem Werk *Britons: Forging the Nation* auf eben diese Identifikation hinweist und sie als grundlegend für die Herausbildung eines neuen Nationsgefühls bezeichnet:

> An apocalyptic interpretation of history, in which Britain stood in for Israel and its opponents were represented as Satan's accomplices, did not fade away in the face of rationalism (...).
> One of the most powerful transmitters of the idea of Britain as Israel, for instance, took the the form of the sung rather than the printed word. From the moment he settled in London, George Frederick Handel flattered his new surroundings, and especially his patrons at court, by inserting into his music regular comparisons between events in British history and the endeavours of the prophets and heroes of the Old Testament.[312]

Das vorangegangene Zitat zeigt deutlich, wie notwendig literaturwissenschaftliche Untersuchungen der Libretti sind, denn natürlich bezieht sich Colleys umständlich formuliertes Urteil auf die Texte der Oratorien und nicht auf die Musik - nicht Händel brachte den Vergleich in seine Musik ein, sondern die von ihm beschäftigten Librettisten stellten ihm Texte zur Verfügung, die er zumeist kommentarlos übernahm.

Die Leistung von Ruth Smith ist deshalb umso wichtiger, weil sie als Erste und bislang Einzige[313] auf einen wichtigen Umstand bei den Aufführungen der Händelschen Oratorien hingewiesen hat, der normalerweise unbeachtet bleibt.

Das englische Oratorium ist in erster Linie Musik, aber gleich in zweiter Linie

> unstaged, unacted drama, requiring and repaying sustained attention, and *more essentially verbal than any other form of English-language theatre (at no other did the patrons actually have the words in front of them during the performance)*.[314] (meine Hervorhebung)

Im folgenden sollen deshalb in knapper Form die Forschungsergebnisse von Smith und den wenigen Forschern, die ihre Ansätze übernommen haben, vorgestellt werden, bei denen Händel nicht länger im Mittelpunkt steht, sondern seine Librettisten und ihre Texte. Die Zusammenfassung konzentriert sich dabei in erster Linie auf Relevantes in den Bereichen Religion, Kirche, Politik und Philosophie.

---

[312] Vgl. Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1832* (New Haven, 1992), S. 31.

[313] Obwohl einzelne diesbezügliche Aufsätze von anderen Forschern publiziert wurden – die im folgenden Forschungsstand auch berücksichtigt werden – , bleibt sie doch die Einzige, die sich in systematischer Form dem Thema gewidmet hat.

[314] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 76.

Nicht berücksichtigt werden sollen in dieser Zusammenfassung des Forschungsstandes über Händels Libretti die Vorläufer des englischsprachigen Oratoriums im Bereich der englischen Kirchenmusik, also anglikanische Hymnen, St. Cecilia Day Odes etc., und die in der Forschung bereits gut aufgearbeiteten Forderungen der englischen Intellektuellen und Literaten nach englischsprachigem Musiktheater – man denke nur an Aaron Hills berühmten Brief an Georg Friedrich Händel, in dem er diesen auffordert, in Zukunft nur noch englische Texte zu vertonen.[315]

In Smiths 1995 erschienenem Buch *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* und in diversen Aufsätzen[316] behandelt sie die oft schmählich abgewerteten Oratorienlibretti dabei zwar nicht als kanonwürdige Hochliteratur, sondern vielmehr als ideales Vehikel für die Übermittlung der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts. Dabei wird deutlich, dass die Texte eine Vielzahl von Inhalten transportieren, die dem Leser des 21. Jahrhunderts so gut wie immer verborgen bleiben. Der Originalklangbewegung folgte nämlich keine Originalwortbewegung, wie Smith bemerkt:

> In recent decades concern for historical authenticity has transformed our reception of baroque music, Handel's included. Scholarly performers strive to recreate for modern ears the sounds that the composers' first audiences would have heard; music historians increase modern understanding and enjoyment of the music by explaining its historical contexts. This book [= *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*] aims to bring a complementary historical perspective to our understanding of the librettos – the verbal texts – of a mainstay of Western's culture, Handel's English oratorios.
>
> It might be thought that such familiar works do not need this treatment. After all, what is obscure or recondite about, for example, *Messiah* or *Judas Maccabaeus*? Their continual performance by people of every kind from the date of their composition to the present proves their accessibility. But though the music is accessible, the point of the words which Handel set frequently eludes us.[317]

Es geht also darum, die zumeist auf biblischen Grundlagen beruhenden Texte der Librettisten zu untersuchen und sich zu fragen, warum bestimmte Bibelstellen zur Adaption ausgewählt wurden, welche Änderungen die Librettisten im Adaptionsprozeß vornahmen und wie diese

---

[315] Vgl. beispielsweise Hogwood, *Handel* und Burrows, *Handel.*

[316] Diese sind „The Arguments and Contexts of Dryden's *Alexander's Feast*" in *Studies in English Literature 1500-1900* 18 (1978), 465-490; „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios" in *Music in Eighteenth-Century England: Essays in memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Christopher Hogwood and Richard Luckett (Cambridge, 1983), 115-133; „Handel's Israelite Librettos and English Politics, 1732-1752", *GHB* 5 (1993), 195-215; „The Achievements of Charles Jennens (1700-1773)", *Music & Letters* 70 (1989), 161-190; „Handel's Israelite Librettos and English Politics, 1732-1752", *GHB* 5 (1993), 195-215. Später publizierte Aufsätze wie „The Meaning of Morell's Libretto of 'Judas Maccabaeus'", *Music & Letters* 79 (1998), 50-71; „Comprehending *Theodora*", *Eighteenth-century Music* Vol. 2 No. 1 (2005), S. 57-90 und „Biblical Heroes amended in Jennens' and Handel's *Saul*", *Händel-Jahrbuch* 52 (2006), S. 89-104, klarifizieren die bereits vorgestellten Ansätze nur noch und fügen nichts wesentlich Neues mehr hinzu.

[317] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 1.

Änderungen zu erklären sind. Viele Passagen, die dem heutigen Leser unbedeutend oder gar unverständlich erscheinen, stellen sich dabei für den Rezipienten des 18. Jahrhunderts als vielsagend und hochbedeutsam heraus.

Hier ist zunächst und als zentraler Punkt die Identifikation der britischen Nation mit dem alttestamentlichen Volk Israel zu nennen. Die meisten der Oratorien besingen in irgendeiner Form die Nation und das Volk Israel. Smith zeigt, wie diese Form der Allegorie ein zentraler Bestandteil der zeitgenössischen Dichtung, des Dramas, der Liturgie und der biblischen Paraphrase war. Unzählige Schriften zu Religion und Politik sind von dieser Form der Identifikation durchdrungen. Dies hat in erster Linie mit der typologischen Lesart des Alten Testaments im England des 18. Jahrhunderts zu tun:

> The pervasiveness of the analogy in religious literature is unsurprising, given the centrality of the typological tradition to English interpretation of the Old Testament. Biblical typology (the practice, dating from apostolic times, of arguing for the coherence of the Old and New Testaments and for the latter's authority, by identifying Old Testament persons and events as types, or foreshadowings, of persons and events in the New) provided a precedent for the paralleling, within a theological framework, of two sets of circumstances separated by time, whereby one enhanced the value of the other. Typological reading of the Scriptures was still a commonplace of theological exposition in the oratorio period.[318]

Da man die eigene Staatsform von der Staatsform Israels ab- und herleitete, fand die typologische Übertragung auch zwischen Gegenwart und der als historischer Wahrheit definierten alttestamentlichen Israelitenzeit statt.

Mitte des 18. Jahrhunderts konnte deshalb der Bischof von Exeter seiner Gemeinde predigen:

> We are not to read the *Old Testament* as a bare relation of matters of fact, of the exploits of *Moses* and *Joshua*, and of the kings of *Israel* and *Judah*; things at a great distance, and not concerning ourselves: but as a faithful repository of *future* truths.[319]

Auch Händels Librettist Thomas Morell schrieb diesbezüglich in einer Fastenpredigt

> There are some Instances in which our present condition so nearly resembles the ancient state of Israel, that I doubt not, but while I was reciting the foregoing passages from the History of that Nation, your Minds were fixed at home.[320]

Besonders häufige Typologien waren dabei die Gleichsetzung der Glorious Revolution und der späteren Hannoveraner Erbfolge mit der Absetzung König Sauls und der Einsetzung Davids als neuem König.

Dabei ist von entscheidender Bedeutung, daß die alttestamentlichen Geschichten verwendet werden, um religiöse, moralische und politische Lektionen für das moderne Leben zu erteilen. So sagt Aaron Hill, der mit Händel gut befreundet war und das Libretto für dessen erste

[318] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 217.
[319] Zitiert in Smith, *Handel's Oratorios*, S. 218.
[320] Zitiert in Smith, *Handel's Oratorios*, S. 220.

italienische Oper *Rinaldo* entwarf, im Vorwort zu seinem Epos *Gideon*: „there arise great Probabilities, toward finding in the first establish'd *Hebrew Model*, the Original of all the manly *Celtic Forms* [Anm.: Hill spricht hier von den Formen der Staatsregierung]: and, in particular, of That, which constitutes the *present System in Great Britain.*“[321] Die israelitische Geschichte ist also britische Geschichte und wurde von Historikern als Demonstrationsmodell verwendet:

> Political theorists could invoke the government of ancient Israel as a practical model, and could mention it alongside Athens and Rome, because they and their readers shared an understanding that the Old Testament record was historically true. This was still accepted by orthodox Christians, among whom we can number the librettists. The long-established practice of using Old Testament events to work out a chronology of world history was still the innocuous pastime of hundreds of antiquarians, among them Thomas Morell.[322]

Genau wie die biblischen Israeliten sahen sich auch die modernen Engländer in vieler Hinsicht als auserwähltes Volk, das unter der besonderen Fürsorge Gottes stand und, um wirklich jedem diese Gleichsetzung deutlich zu machen, schreckte Isaac Watts nicht davor zurück, in seiner Bearbeitung der Psalmen für den anglikanischen Gottesdienst ‚Israel' durch ‚Britain' zu ersetzen: „O *Britain*, trust the Lord: Thy foes in vain /Attempt thy ruin, and oppose his reign (...).“[323] Manchmal wird sogar unmißverständlich auf zeitgenössische Ereignisse hingewiesen, wie zum Beispiel in Thomas Breretons *Protestant Version of the Second Psalm* von 1716:

> Why rage the Papist thus combined
> With church-device and priestdom blind...
> Yet are your plots and treasons vain,
> Yet does my George in Britain reign
> Yet is my David king.[324]

Besonders gängige Analogien waren dabei, wie schon angesprochen, die Gleichsetzungen der Stuarts mit Saul und seinen Nachkommen, der beiden Georges mit David. Ebenfalls gängig war, wie im obigen Zitat des Psalms von Brereton deutlich wird, die Assoziation des katholischen Kontinentaleuropas und die Gefahr der „Popery“ mit der Gefangenschaft in Ägypten oder heidnischen Riten (wie beispielsweise in *Joshua*).

---

[321] Zitiert in Smith, *Handel's Oratorios*, S. 136. Aaron Hill wurde lange Zeit von der Forschung fast vollständig ignoriert, obwohl er sich, für die Literaturgeschichte interessant, an einem ernsten Epos versuchte, eben dem besagten *Gideon: or, The Patriot. An Epic Poem: in Twelve Books. Upon a Hebrew Plan (...)* (1749). In jüngster Zeit hat sich das Blatt jedoch gewendet und Hill bekam einen eigenen Eintrag in der neuen Anthologie *Eighteenth-Century Poetry*, hrsg. von David Fairer und Christine Gerrard. Die Biographie *Aaron Hill: The Muses' Projector* von Christine Gerrard erschien 2003.

[322] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 230.

[323] Zitiert in Smith, *Handel's Oratorios*, S. 216.

[324] Zitiert in Smith (1993), S. 202.

Von großer Bedeutung sind die vorgestellten Allegorien für viele Oratorien Händels, denn die meisten von ihnen greifen in der Form von Bibelparaphrasen auf alttestamentliche Stoffe zurück. Die Bibelparaphrase war ein gängiges literarisches Genre und man empfahl den Literaten geradezu, sich biblische Stoffe zur Bearbeitung vorzunehmen, galt doch die Bibel, und im besonderen das Alte Testament, im England des 18. Jahrhunderts als einer der Höhepunkte der literarischen Errungenschaften der Menschheit.

Obwohl Deisten wie Shaftesbury wiederholt die von ihnen als barbarisch bezeichneten Sitten und Gebräuche der alttestamentlichen Israeliten kritisierten, galt die Heilige Schrift, besonders Teile wie die Psalmen und das Hohelied Salomos, also als eine der erhabensten Formen, die die Literatur der Menschheit je hervorgebracht hatte:

> Several points relating to the oratorios emerge from early-eighteenth-century comments about the religious sublime. The one that perhaps strikes the modern reader most forcibly is the whole-hearted absorption of the principle of the Longinian sublime which the period made most its own: that verse of the stature of the Old Testament seizes and shakes the reader with almost unbearably strong emotion. The response of Handel's contemporaries to the source material of his librettos was not emotionally tepid. There is a sense that here, with relief and abandon, men of letters who were morally idealistic as well as linguistically sensitive at last found the arena, truly heaven sent, for emotional release. The same enthusiastic emotion, expressed in identical words, was evoked in the audiences of the oratorios: Handel's music, they testified, had the divine power of the true sublime, rousing the mind, piercing the soul, and sweeping the listener into an apprehension of heavenly joy.[325]

Daß im besonderen der religiöse Enthusiasmus als spezielle Form des Erhabenen eine herausragende Rolle in den Texten, die Händel vertonte, spielt, wird später noch ausführlich zu zeigen sein.

Zudem wird das Verhalten der alttestamentlichen Israeliten in den Oratorien durchweg positiver dargestellt, als es das Alte Testament zu berichten weiß. So erscheinen die Oratorien-Israeliten beispielsweise als „images of eighteenth-century Englishmen of refined moral and emotional sensibility, successfully united in defence of universal peace, liberty and virtue against an immoral aggressor".[326] Auch Gott selbst erfährt eine moralische Aufwertung von einer rachsüchtigen Gottheit, die die Ausrottung kompletter Stämme fordert, zu einem gütigen, wohltätigen, kosmischen Schöpfergott, der persönlich Anteil nimmt am Schicksal seines unterdrückten Volkes, was besonders in der Umgestaltung der biblischen Geschichte von *Jephtha* – die Tochter Iphis wird Nonne anstatt Menschenopfer - sichtbar wird. Überhaupt wird, häufig in den großen Chören, gerne auch die großartige harmonische

[325] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 125.
[326] Smith (1983), S. 127.

Schöpfung[327] gepriesen, so z.B. in *Deborah*: „By that adorable Decree / That Chaos cloath'd with Symmetry" und in *Saul* durch die Figur des Hohepriesters, was selbstverständlich auch auf die naturwissenschaftlichen Entdeckungen von Newton, allen voran natürlich die Entdeckung der Schwerkraft, zurückzuführen ist. Newton selbst schrieb in seinen *Opticks* (1704):

> Does ist not appear from Phaenomena that there is a Being incorporeal, living, intelligent, omnipresent, who in infinite Space, as it were in his Sensory, sees the things intimately... Of which things the Images only carried through the Organs of Sense into our little Sensoriums, are there seen and beheld by that which in us perceives and thinks.[328]

Und obwohl wahrscheinlich nur die wenigsten die Gravitationstheorie mit der Formel F = ma (Kraft = Masse x Beschleunigung) wirklich verstanden haben dürften, bildet sich, wie auch in Händels Oratorientexten sichtbar wird, ein Weltbild heraus, in dem eine omnipräsente und allwissende Gottheit die Welt nicht nur erschaffen hatte, sondern auch, sichtbar zum Beispiel an der nicht-mechanischen Kraft der Gravitation, aktiv und verwaltend an und in ihr teilnahm. Die Erkenntnis des Erhabenen fand sich auch bzw. gerade in diesem aktiven Eingreifen Gottes in die Geschicke der Menschheit:

> Manifestations of God's power, it was agreed, are the most fertile sources of sublime description. While the concrete evidence of His power in nature provides scope for the delights of imitative description, His miracles give rise to the awe and terror of the unknown. The Old Testament contains both. So, we observe, do the Israelite librettos.[329]

Der Umstand, daß in vielen Oratorien biblische Wunder thematisiert werden, hat zudem laut Ruth Smith noch einen weiteren Grund: Die Freidenker und Deisten in England hatten bereits seit dem 17. Jahrhundert die Gültigkeit der biblischen Prophezeiungen – in erster Linie die Frage, ob die alttestamentlichen Prophezeiungen über den Messias tatsächlich auf Jesus von Nazareth zutreffen oder nicht – und die Unmöglichkeit einer tatsächlichen, mit den Sinnen erkennbaren Intervention Gottes auf Erden angezweifelt, was wiederum dazu führte, daß orthodoxe Protestanten ihre eigene Position und die Bekräftigung der Heiligen Schrift als göttlicher Offenbarung verteidigen mußten:

> The deist attack was on the concept of the Trinity, specifically on the personal nature of the Father and the divine nature of the Son; and on the Bible as divine revelation. The Bible enjoyed enormous status in

[327] Für Darstellungen des Universums als große, harmonische, wohltätige Schöpfung in der Lyrik des 18. Jahrhundert siehe z.B. Gedichte von James Thomson (*The Seasons*) oder Joseph Addison („The spacious firmament on high") und den Aufsatz von Tim Fulford über Naturlyrik. Vgl. Tim Fulford „'Nature' Poetry" in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, hrsg. von John Sitter (Cambridge, 2001), S. 109-131.
[328] Zitiert in Joanna Picciotto, „Scientific Investigations: Experimentalism and Paradisal Return" in *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century,* hrsg. von Cynthia Wall (Malden, MA, 2005), S. 36-57, S. 50.
[328] John Dennis, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), zitiert nach Smith, *Handel's*
[329] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 128.

> eighteenth-century English Protestantism as the only source of truth and salvation, in favour of which Papal authority, the claims of tradition and the solitary revelation of 'inner light' were all to be rejected. As divine revelation it was justified by its account of miracles and the fulfilment of its prophecies. The dawn of Biblical criticism in the early eighteenth century brought the authority traditionally accorded to the Scriptures, on the grounds of their being directly inspired by God, under concerted *rational* attack. [330]

Für Smith zeigt sich die orthodox-konservative Ausrichtung der Libretti in eben der Zurückweisung dieser Zweifel, die in erster Linie durch die Betonung der Gültigkeit der alttestamentlichen Prophezeiungen und die Schilderung von wundertätigen Begebenheiten im Alten Testament erreicht werden sollen.

Was die Gültigkeit der biblischen Prophezeiungen angeht, setzt sich besonders der Librettist Charles Jennens in seinen Texten für Händel in orthodox-konservativer Weise mit dem Thema auseinander.

Der im 18. Jahrhundert wichtigste Prophet des Alten Testaments, Daniel[331], ist eine agierende Figur in zwei Oratorien, *Susanna* und *Belshazzar*. In Jennens' *Belshazzar* tritt Daniel auf und prophezeit den Wiederaufbau des Tempels und die Befreiung der Juden, was sich noch im Laufe des Stückes bewahrheitet.

> (…) they [=Daniels Prophezeiungen] are prophecies which relate not to the coming of the Messiah but to the liberation of the Jews and the rebuilding of the temple, which did take place, as the libretto makes plain. In this way Jennens apparently restricts orthodox claims for scriptural authenticity while at the same time implying that prophecy so triumphantly fulfilled in one instance can be trusted everywhere. This argument is strenghtened by the central role in the libretto of the prophet who correctly interprets the prophetic texts in question: Daniel, who has a particular association with the foretelling of Christ.[332]

Das Oratorium, das sich jedoch am konsequentesten für die Gültigkeit der Prophezeiungen einsetzt, ist Jennens' *Messiah*.

Jennens konsultierte einflußreiche Bibelkommentare wie beispielsweise Richard Kidders *A Demonstration of the Messias. In which the Truth of the Christian Religion is Proved* (1684-99/1726[2]) und selektierte die relevanten Stellen des Alten Testaments, die im Neuen Testament in Zusammenhang mit Jesus von Nazareth wiederholt werden:

> At least seventeen, and possibly as many as fifty-one, of the eighty biblical verses in Jennens' libretto are either conscious quotations, or echoes, of the Old Testament in the New (for example, Isaiah XL.3, heard in the opening recitative, is quoted in Matthew III.3, Mark I.3, Luke III.4 and John I.23).[333]

---

[330] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 142.

[331] Auch Isaac Newton, dessen Publikationen, man mag es kaum glauben, zur Hälfte aus Werken bestehen, die sich mit biblischen Prophezeiungen beschäftigen, veröffentlichte einige Traktate über die Prophezeiungen Daniels, beispielweise *Observations on the Prophecies of Daniel and St. John* (1733).

[332] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 152.

[333] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 149.

Auch die Schilderung von biblischen Wundern ist Teil vieler Libretti, beispielsweise gebietet Joshua in *Joshua* auf Anweisung Jehovahs den Stillstand von Sonne und Mond, in *Jephtha* erscheint im dritten Akt ein *Angelus ex machina*, um die positive Umgestaltung der biblischen Vorlage, also die Rettung der Iphis vor der Opferung, zu befehlen und Prinz Cyrus in *Belshazzar* erhält eine göttliche Eingebung in einem Traum, der die Trockenlegung des Euphrat anrät und somit den Sieg über die Babylonier unter Belshazzar ermöglicht. Trotzdem ist hier anzumerken, daß selbst die orthodox-konservativen Protestanten sich in Bezug auf wundertätige Begebenheiten in einer schwierigen Position befanden und häufig auf die Hinzufügung einer „Second Cause" auswichen:

> Contemporary biblical commentaries by orthodox believers reflect the difficulties inherent in the rationalist position in their attempt to present mysterious events as both mysterious and explicable. Similarly the librettists of the Israelite oratorios try to have it both ways, giving a rational explanation (or 'second cause') while claiming divine intervention. Only *Israel in Egypt* insists on repeated, wholly miraculous manifestations of divine aid (the plagues in Egypt, the opening of the Red Sea, the drowning of the Egyptians) unassisted by any human contribution.[334]

Letzten Endes reiht Smith die Texte von Händels Oratorien jedoch in einen High Church- und, wie noch zu zeigen sein wird, politisch damit verbunden in einen Tory-Kontext ein, was die Behandlung von religiösen Fragestellungen angeht. Die Libretti stellen also laut Smith durchgehend eine Verteidigung der anglikanischen Kirche vor Angriffen durch Deisten, Atheisten etc. dar und vereinigen diese orthodoxe Position mit erhabenen Subjekten, englischsprachiger und damit männlicher und moralischer Unterhaltung und mit nationalistischen Parolen, in denen die biblischen Israeliten in allegorischer Form für die modernen Briten agieren.

Dies war natürlich auch deshalb möglich, weil die Inhalte der Heiligen Schrift als historisch wahr galten und somit als allgemein gültige historische Parabeln verwendet werden konnten, gemäß der humanistischen Prämisse, daß der Mensch durch das Studium der Geschichte moralisch besser und weiser gemacht werden könne.

Selbstverständlich kommt hierzu auch noch, daß die allesamt während der Regierungszeit von George II uraufgeführten Oratorien auch eine politisch-allegorische Lesart zulassen, wie die meisten anderen Theaterstücke der Zeit auch. Davon ist auch das Musiktheater nicht ausgenommen. Sogar das italienische, importierte Musiktheater ist nicht frei von politischen Anspielungen, ganz zu schweigen natürlich von musikdramatischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, angefangen von Drydens Texten für Henry Purcell, beispielsweise *King Arthur*, bis hin zu Händels Oratorien.

---

[334] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 146f.

Dafür finden sich zum Teil handfeste Beweise in den Äußerungen der Librettisten über ihre Stücke. Thomas Morell berichtet beispielsweise über seinen Text zu *Judas Maccabaeus,* der nach der Niederschlagung der Jakobitenrebellion von 1745 in Schottland entstanden war:

> The plan was designed as a compliment to the Duke of Cumberland, upon his returning victorious from [quelling the Rebellion in] Scotland. I had introduced several incidents more apropos, but it was thought [...] they would make it too long, and were therefore omitted. The Duke however made me a handsome present.[335]

Das Textbuch von *Deborah* von 1733, geschrieben von Samuel Humphreys, ist Queen Caroline gewidmet und lädt das Publikum ein, gezielte Parallelen zwischen den im Oratorium geschilderten Ereignissen und zeitgenössischen Entwicklungen zu ziehen. Dabei wird schon in der Widmung an Königin Caroline gesagt, daß selbst die biblische Heldin Deborah nicht an die tapfere und tugendhafte Caroline, „BRITANNIA'S QUEEN", heranreichen könne:[336]

> Had I been able, MADAM, to have represented *Deborah*, acting for the Happiness of her People, with half the Lustre that diffuses itself around Your Majesty's Conduct, I might then have congratulated my self for drawing so excellent a Portraiture; but if a much greater Master had employed his Abilities on this Occasion, he would have been sensible, like my self, by the Event, that he had only shewn how much the *Jewish* Heroine is transcended by BRITANNIA's QUEEN.[337]

Letzten Endes läßt sich also mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß „Oratorio librettos could refer, and were understood to refer, to contemporary political events."[338]

Als Abschluß dieses Kapitels läßt sich zusammenfassend sagen, daß Smith wichtige Strategien und Denkmuster der Oratorien aufzeigt, die den meisten Menschen, die heutzutage mit Händels Oratorien entweder als Ausführende oder als Zuhörende in Kontakt kommen, zumeist verborgen bleiben. Allerdings ist Ruth Smiths Interpretationsansatz um einige wichtige Faktoren zu ergänzen.

Die wichtigsten Punkte dabei sind

1. Der Umstand, daß Smith in erster Linie den Konzeptionsprozeß der Oratorienlibretti beleuchtet und weniger darauf eingeht, wie mögliche Inhalte von einem Theaterpublikum während einer öffentlichen Aufführung u.U. wahrgenommen wurden. Der Aspekt der Rezeption durch ein zeitgenössisches Publikum bleibt also in ihrem Ansatz weitgehend offen.
2. Die Rhetorik der Oratorien, also die Frage nach dem „Wie" der Vermittlung anstatt dem „Was", bleibt ebenfalls unberücksichtigt. Da der Aspekt, daß die Sprache der

[335] Zitiert nach Smith, *Handel's Oratorios,* S. 189.
[336] Vgl. Smith, *Handel's Oratorios,* S. 189.
[337] Samuel Humphreys, *Deborah* (London, 1733), DEDICATION.
[338] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 189.

Werke erstmals englisch ist, bislang nicht in gebührendem Maße betont wurde, wurde bislang auch weniger auf die eingesetzten rhetorischen Strategien geachtet.

3. Die von Smith praktizierte 1:1-Allegorisierung der Texte, also Saul in *Saul* sei mit König James II zu identifizieren und David mit George I etc. ergibt an vielen Stellen unbefriedigende um nicht zu sagen paradoxe Ergebnisse.
4. Die Frage nach einem genau definierten Zielpublikum und eventueller Inhalte der Texte, die spezifische Strategien im Hinblick auf eben diese Zielgruppe verfolgen, bleibt offen.

Wie sah also die Lektüre beziehungsweise die Rezeption dieser Texte im Normalfall, also eben nicht im Idealfall, aus?

Das Zielpublikum der Händelschen Oratorien wurde im vorangegangenen Kapitel bereits etabliert. Es handelte sich um sozial hochgestellte Individuen, die als Teil ihres Habitus Händels Oratorien als alternative Form des Musiktheaters während der Saison in London in den frühen Abendstunden konsumierten. Obwohl zeitgenössische Quellen vorhanden sind, die eine genaue Lektüre des Textes empfehlen – „Get a book of the oratorio some days before, that you may well digest the subject" empfiehlt der Theatermanager Benjamin Harris[339] - scheint dies doch eher nicht das normale Procedere des Pit and Boxes-Publikum gewesen zu sein. Die Theater waren damals zwar durchgehend beleuchtet, der Zuschauerraum war also nicht abgedunkelt, und anscheinend war es möglich, daß man zusätzliche Kerzen käuflich erwerben und anzünden konnte, um den Text zu lesen. Die einzige Quelle, die jedoch impliziert, daß jemand den kompletten Text während der Oratorienaufführung mitgelesen habe, ist Fieldings *Amelia:*

> Tho' our Ladies arrived full two Hours before they saw the Back of Mr. *Handel*; yet this Time of Expectation did not hang extremely heavy on their Hands; for besides their own Chat, they had the Company of the Gentleman, whom they found at their first Arrival in the Galery; (...). The Gentleman on his part seemed highly charmed with *Amelia*, and in fact was so: for, though he restrained himself entirely within the Rules of Good-Breeding, yet was he in the highest Degree officious to catch at every Opportunity of shewing his Respect, and doing her little Services. He procured her a Book and Wax-Candle, and held the Candle for her himself during the whole Entertainment.[340]

Amelia sitzt im Rang und es gibt keine weiteren Quellen oder sonstige Zeugnisse, die besagen würden, daß man in Parkett und Logen ebenfalls mit zusätzlichem Kerzenlicht den Text aufmerksam gelesen hätte.

---

[339] Zitiert in Smith, *Oratorios*, S. 169.

[340] Henry Fielding, *Amelia*, hrsg. von George Saintsbury (1893, Nachdruck Doylestown, o.J.), S. 183.

Viel wahrscheinlicher ist dagegen, daß man das Libretto erwarb und wie ein modernes Programmheft behandelte – sprich, um sich Informationen über den Inhalt der Veranstaltung zu verschaffen, die Namen der Solisten zu lesen und einen generellen Anhaltspunkt dafür zu haben, wo man sich im Ablauf des Werks befand bzw. wann die einzelnen Akte beendet waren und Pausen gemacht wurden.

Selbst wenn man davon ausgeht, daß die Zuschauer den Text aufmerksam lasen, während sie der Musik zuhörten, kann eine Interpretation, die ausschließlich den Konzeptionsprozess der Texte beleuchtet, die Texte nicht umfassend erklären. Exakte häusliche Lektüre entsprach schlichtweg nicht dem Zweck dieser Art von Text. Händels Oratorienlibretti sind Gebrauchstexte, sie sind ein Hilfsmittel in der Abendgestaltung, genau wie die Opernlibretti, die man samt englischer Übersetzung der italienischen Originaltexte an der Abendkasse des Opernhauses kaufen konnte. Für diesen Aspekt spricht auch die Tatsache, daß sich sehr wenige für die Aufführungen in den Londoner Monopoltheatern gedruckte Libretti erhalten haben, obwohl diese ursprünglich sicherlich in hohen Stückzahlen vorhanden waren.

Die Libretti wurden von den Librettisten wahrscheinlich unter Zuhilfenahme von Bibelkommentaren und theologischen Abhandlungen erstellt, wie Ruth Smith durch zum Teil wörtliche Übernahmen aus verschiedenen Werken zeigen konnte. Dieser Konzeptionsprozeß ist jedoch angesichts der besonderen Textsorte notwendigerweise ein anderer als der Rezeptionsprozeß, der abends im Theater tatsächlich stattfand.

Wie sah aber nun dieser Rezeptionsprozeß im Detail aus beziehungsweise welche Inhalte wurden vom Publikum tatsächlich wahrgenommen?

Wenn man beispielsweise ein Werk wie *Judas Maccabaeus* betrachtet, fällt etwas Ungewöhnliches auf . Ruth Smith beschreibt treffend: der Text, den das Publikum zur Aufführung an die Hand bekam, erzählt die Geschichte einer erfolgreichen Rebellion, bei der die Rebellen im Recht waren. Der historische Anlaß, der im Oratorium gefeiert werden sollte, war jedoch die Niederschlagung einer Rebellion, bei der die Rebellen im Unrecht waren.[341] Vom Inhalt her würde sich der Text also auch bestens als Allegorie auf den Jakobitenaufstand eignen, wenn man eine Torysicht zugrundelegen würde, nach der die Hannoveraner den englischen Thron unrechtmäßig besetzt hatten und die wahren Monarchen, also die Stuarts, vertrieben hatten.

Daß der Text so aber nicht rezipiert wurde, zeigen viele zeitgenössische Quellen.[342]

---

[341] „ (...) the Maccabean story of a successful rebellion in which the rebels were in the right was apparently used to celebrate the suppression of a rebellion in which the rebels were in the wrong.“ Vgl. Ruth Smith, „The Meaning of Morell's Libretto of 'Judas Maccabaeus'“, *Music & Letters* 79 (1998), 50-71, S. 61f.

[342] Vgl. beispielsweise Marx, *Händels Oratorien*, S. 136.

Der Text wurde als Allegorie auf die Niederschlagung der Jakobitenrebellion verstanden, aber aus völlig anderen, teils textuellen und teils extratextuellen, Gründen.
Dem Libretto ist beispielsweise eine Widmung vorangestellt, und zwar an den Bruder Georgs II., den Duke of Cumberland, der die Oberherrschaft über die britischen Truppen während der Rebellion hatte und dem die Niederschlagung derselben in der Schlacht bei Culloden gelang:

TO HIS ROYAL HIGHNESS,
PRINCE WILLIAM,
DUKE OF CUMBERLAND,
THIS FAINT PORTRAITURE
OF A
Truly Wise, Valiant, and Virtuous COMMANDER,
As to the Possessor of the like Noble Qualities,
IS
With most Profound Respect and Veneration,
INSCRIBED,
By His ROYAL HIGHNESS'S
Most obedient, and
most devoted Servant,
THE AUTHOR.

Die Interpretation, die erfolgen sollte, wird also bereits auf der ersten Seite des Textbuches durch eine extratextuelle Strategie hin zu einer Whig-Interpretation, also einer pro-hannoveranischen und stuartfeindlichen Interpretation, gelenkt und die gleiche Strategie legte ebenfalls fest, daß die zu rezipierende Bedeutung eventuell unabhängig vom Inhalt des Textes zu erfolgen hatte, in dem „the English *quelling* an insurrection are represented by the Israelites *instituting* an insurrection".[343]
Dies wird zusätzlich unterstützt von dem Umstand, daß Händel, wie bereits in Kapitel 3.5 dargelegt wurde, so eng mit dem Hannoveraner Königshaus verknüpft war, daß man in seinen Werken jakobitische Anspielungen auch dann nicht rezipierte, wenn sie tatsächlich vorhanden waren, wie es beispielsweise in Jennens' *Belshazzar* der Fall ist.[344]

Des weiteren war es zudem sicherlich so, daß das Publikum in der Rezeption des gesungenen Textes höchstwahrscheinlich weniger auf Facetten des Inhalts reagierte, sondern mehr auf

[343] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 213.
[344] Vgl. Angela Baier, "Jehovah hath redeemed Jacob - *Belshazzar* als jakobitisches Oppositionsdrama", *GHB XI* (2006), S. 199-218.

rhetorische Strategien und bestimmte Schlagwörter, zumeist whiggistische Schlagwörter, wie „liberty", „rule of law" usw., beispielsweise in Simons Arie „Arm, arm, ye brave" in *Judas Maccabaeus:*

> In defence of your Nation, Religion, and Laws,
> The Almighty Jehovah will strenghten your Hands.[345]

Im genannten Rezeptionskontext ist deshalb davon auszugehen, daß die Menschen eher Inhalte wahrnahmen, die sie emotional ansprachen oder aufrüttelten, als daß sie in der Lage gewesen wären, komplexere theologische Zusammenhänge aufzunehmen oder fehlende Inhalte mit dem notwendigen Sach- und Hintergrundwissen zu ergänzen.
Das Gleiche gilt für alle Aussagen, die im Zusammenhang mit gelebter Religiosität stehen.
Hier gilt es ebenfalls, die Menschen emotional anzusprechen und zu berühren. Eine der rhetorischen Strategien, die hierbei verwendet werden, sind Beschreibungen religiösen Erlebens und göttlichen Inspiriertseins, die der Definition Aaron Hills über die erhabene biblische Dichtung zu folgen scheinen und „Idea's, so *sublimely Enthusiastick*, that they transport and carry away the *Reader*, with a Power that is *resistless*"[346] dramatisieren.
„The most noble Strokes of rapturous *Enthusiasm*"[347], in den Worten Hills, sollen die Menschen direkt und unmittelbar an die göttliche Präsenz und Inspiration erinnern. Diese publikumswirksame, unmittelbare und letzten Endes un-kirchliche – wenn man das Oratorium als sekulären Gottesdienstersatz im Opernhaus bezeichnen möchte – Gotteserfahrung läßt sich auch von weniger bibelfesten Zuhörern, die der etablierten Kirche eventuell sogar kritisch gegenüber standen, problemlos verstehen und sie dient, in Verbindung mit Händels Musik, der Animierung und Emotionalisierung des zahlenden Publikums. In den folgenden Kapiteln sollen die speziellen Affekte, die hier im Zuschauer erregt werden, genauer definiert und ihre gesellschaftliche Funktion im England des 18. Jahrhunderts präzisiert werden.

Eines der zahlreichen Beispiele aus dem Oratorienkorpus, das sich dieser rhetorischen Strategie der enthusiastiastischen Affekterregung bedient, ist beispielsweise die Arie des Joad aus *Athalia* (1733): „What sacred horrors shake my breast! / Ah! 'tis the pow'r divine confess'd!" oder die Szene des Simon, bestehend aus Rezitativ und Arie, in *Judas Maccabaeus* (1746): „I feel, I feel the Deity within" – „Arm, arm ye brave! A noble cause, / The cause of Heav'n your zeal demands."

---

[345] Thomas Morell, *Judas Maccabaeus* (London, 1747), Part I.
[346] Zitiert nach Robert Inglesfield, „James Thomson, Aaron Hill and the Poetic 'Sublime'", *British Journal of Eighteenth-Century Studies* 13 (1990), S. 215-221, S. 216.
[347] Zitiert nach Inglesfield (1990), S. 216.

Dies deckt sich mit der zu Anfang des zweiten Kapitels vorgestellten Theorie Thorstein Veblens, daß sozial höhergestellte Klassen eher dem Spektakelhaften und sinnlich Erfahrbaren in den „devout observances“ zugeneigt sind als die konservativere Mittelklasse – auf Kosten der intellektuellen Komponente der Veranstaltung:

> There is a tendency among the upper-class worshippers to affiliate themselves with those cults which lay relatively great stress on ceremonial and on the spectacular accessories of worship: and in the churches in which an upper-class membership dominates, there is at the same time a tendency to accentuate the ritualistic, at the cost of the intellectual features in the service (...). (...) a tendency to return to this naive, sensational method of appeal is unmistakeable in upper-class churches of to-day.[348]

Den Wert, den der religiöse Enthusiasmus für eine überwiegend sekuläre Gesellschaft haben konnte, wurde im 18. Jahrhunder erstmals vom Whigphilosophen Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, beschrieben.

Es zeigt sich, daß die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen kommerziellen und politischen Rahmenbedingungen, unter denen das Oratorium zur Aufführung gelangte, einen modifizierten Interpretationsansatz benötigen, der einerseits das intendierte Zielpublikum berücksichtigt und andererseits genauer untersucht, wie die Librettisten die englische Sprache verwenden, um bestimmte Ergebnisse zu erreichen. In anderen Worten, wie wird in Händels Oratorien die Sprache geführt, um beim Zuschauer bestimmte, noch genauer zu definierende Affekte hervorzurufen und welche sozialen und politischen Funktionen werden diesen Affekten, die gezielt angesprochen werden sollen, zugeschrieben?

Die folgenden Kapitel werden zeigen, daß die Ermächtigung und damit in zeitgenössischem Sinne „Ermännlichung“ des Oratorienzuschauers mit Hilfe der whiggistischen und freidenkerischen Moralphilosophie des Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, erfolgt und das Oratorium auf diese Weise als besonders effektive Abgrenzung des Englischen und damit Eigenen gegen kontinentaleuropäische und damit fremde Kunstformen zu gelten hat. Die „Un-Vernunft“ der italienischen Oper[349] wird durch eine vernunftbasierte, rationalistische Philosophie ersetzt und stellt eine wirkungsvolle Unterstützung der nationalistischen, hannovertreuen und anti-katholischen Kräfte im Lande dar.

[348] Veblen, *Leisure Class*, S. 199.
[349] Vgl. Lobschat (2007), S. 7.

5. Historische Rahmenbedingungen II: Politik

In seinem Essay *Of the Parties of Great Britain* definiert David Hume die beiden im 18. Jahrhundert in England aktiven politischen Parteien folgendermaßen:

> When we compare the parties of WHIG and TORY with those of ROUNDHEAD and CAVALIER, the most obvious difference between them consists in the principles of *passive obedience*, and *indefeasible right*, which were but little heard of among the CAVALIERS, but became the universal doctrine, and were esteemed the true characteristic of a TORY. (...)
>
> A TORY, therefore, since the *revolution*, may be defined, in a few words, to be *a lover of monarchy, though without abandoning liberty, and a partisan of the family of* STUART: as a WHIG may be defined to be *a lover of liberty, though without renouncing monarchy, and a friend to the settlement in the* PROTESTANT *line.*[350]

Obwohl Hume hier unter anderem die jakobitische Ausrichtung der Tory-Partei betont, die heute in ihrer vollen Ausprägung von vielen Historikern angezweifelt wird,[351] enthält seine Definition doch die wichtigsten Grundsätze der beiden Parteien. Obwohl man mit Sicherheit nicht von Parteiprogrammen in einem dem modernen Sinn ähnlichen Verständnis sprechen kann und die Identitäten von „Whig" und „Tory" nicht in allen Bereichen stabil oder gar festgefahren waren oder bestimmte politische Vorgehens- und Verhaltensweisen vorschrieben, ist doch festzuhalten, daß sich die Mitglieder des Parlaments im 18. Jahrhundert, besonders zwischen 1714 und 1760, doch im wesentlichen anhand der folgenden Grundsätze in eines der beiden Lager klassifizieren liessen:[352]

Die Whigs standen sowohl der absoluten Monarchie als auch der demokratischen Republik skeptisch gegenüber, denn sie betrachteten sie als dem in England vorherrschen politischen und sozialen Ordnungssystem nicht angemessen. Sie lehnten deshalb das Torytum des späten 17. Jahrhunderts und den Radikalismus des späten 18. Jahrhunderts ab[353]. H.T. Dickinson schreibt diesbezüglich: „Whiggism was opposed to all the fundamental tenets of the Tory theory of order: namely, absolute monarchy, divine right, indefeasible hereditary succession, non-resistance and passive obedience."[354]

---

[350] David Hume, *Selected Essays*, hrsg. von Stephen Copley and Andrew Edgar (Oxford, 1998), S. 36f.

[351] Das wichtigste Werk über die Torypartei in dieser Epoche bleibt Linda Colley, *In defiance of oligarchy: The Tory Party 1714-60* (Cambridge, 1982). Colley hebt hier die hannoveranerfreundliche und stuartskeptische Haltung vieler Tories hervor, die ihr zufolge die Hannoveraner und den Protestantismus für das weit geringere Übel als die Stuarts und den Katholizismus hielten.

[352] Es sollen hier dem gemäß nicht im Detail die einzelnen politischen Positionen der Parteien analysiert werden, sondern nur die groben Denklinien festgelegt werden, die den Habitus der Angehörigen der beiden Parteien bestimmten.

[353] Vgl. H.T. Dickinson, „Whiggism in the Eighteenth Century" in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England*, hrsg. von John Cannon (New York, 1981), S. 28-44, S. 30.

[354] Dickinson (1981), S. 30.

Ein typischer Tory dagegen war, in den Worten Anthony Trollopes, der Ansicht:

> It was bad to interfere with Charles, bad to endure Cromwell, bad to banish James, bad to put up with William. The House of Hanover was bad. All interference with prerogative has been bad. (...) Every step taken has been bad.[355]

5.1. The Whig Supremacy, 1714-1760

Die Bezeichnung „Whig“ wurde erstmals auf eine parlamentarische Splittergruppe während der Exklusionskrise in den Jahren 1679 bis 1681 angewendet und bezeichnete damals in abwertender Form diejenigen, die verhindern wollten, daß James, Duke of York, seinem Bruder Charles II auf den englischen Thron nachfolgte. Die Bezeichnung „Whig“ blieb auch nach der Glorious Revolution bis weit in das 19. Jahrhundert hinein als akzeptierter und verbreiteter Name für die liberale Parlamentspartei Englands erhalten:

> The supporters of Shaftesbury and the Junto peers, of Walpole and Newcastle, of Rockingham and Charles James Fox, and of Charles Grey and Lord John Russell were all labelled Whigs. From at least the 1750s to the 1780s almost all the prominent, front-bench politicians regarded themselves as Whigs whether they were in office or in opposition. The term ‘Whig’ was evidently broad and flexible, even ambiguous and confusing. Historians prefer to use it with caution. They usually eschew any attempt to define *Whiggism* as such and prefer instead to identify Whig policies and principles during those specific periods when the Whigs were well organized in parliament and were very active in disseminating party propaganda to the wider political nation. [356]

Georg Friedrich Händel kam im Herbst 1710 in London an, nachdem er von Venedig aus über Innsbruck nach Hannover gereist war, wo ihm Kurfürst Georg Ludwig den Titel eines Hofkapellmeisters verlieh. Derselbe Kurfürst Georg Ludwig folgte seinem Kapellmeister 1714 als neuer König George I nach England nach. Händel lebte bis zu seinem Tod 1759 in England und stattete der alten Heimat Sachsen höchstwahrscheinlich nur noch zwei Besuche ab.[357] Händel hatte also kurz vor dem ersten Hannoveranerkönig die englische Bühne betreten und ging wiederum kurz vor dem zweiten Hannoveranerkönig von derselben Bühne ab.[358] Seine Schaffenszeit in London umfasst also fast genau die Regierungszeiten der ersten beiden Welfenmonarchen und die Vorherrschaft der Partei der „King Makers“, also der Whigs, die die Hannoveraner auf den englischen Thron geholt hatten und die die protestantische Thronfolge vor den Ansprüchen der Jakobiten verteidigten.

---

[355] Anthony Trollope, *The Eustace Diamonds*, hrsg. von W. J. McCormack (Oxford, 1998), S. 33
[356] Dickinson (1981), S. 28.
[357] In den Jahren 1716 und 1719. Vgl. Burrows, *Handel*, S. 385ff.
[358] George II starb im Jahre 1760, Händel 1759.

Der wohl wichtigste politische Grundsatz, dem wahrscheinlich alle Whigs zugestimmt hätten, war, neben der Aufrechterhaltung der protestantischen Thronfolge, die Wahrung der Interessen der landbesitzenden Klassen. Whiggism versprach, in den Worten des Historikers H.T. Dickinson, „philosophical and ideological justification for those political and social privileges which men of property already enjoyed or wished to enjoy“[359]. Dabei war man in erster Linie mit dem Schutz von Besitz und erst in zweiter Linie mit der Wahrung von persönlichen Freiheiten beschäftigt, denn das Weltbild war ein streng hierarchisch geordnetes, dem eine Vorstellung der natürlich gegebenen Ungleichheit der Menschen zugrunde lag. Die Welt im Naturzustand bestand im Whigverständnis aus einer übergeordneten Elite und der Masse der Bevölkerung, die von der Elite abhängig und deshalb untergeordnet war. Nur eine kleine Anzahl von Menschen war überhaupt geeignet, politische und soziale Verantwortung zu übernehmen:

> They [= the Whigs] were convinced that civil society was most in accord with natural society when it was essentially hierarchical and when the aristocratic élite assumed authority over, and responsibility for, the lower orders. The majority of men, so it was claimed, lacked the ability and the opportunities to develop those capacities needed for the proper exercise of political responsibility. Only a minority of men developed their inherent rational capacity; only a minority of men owned sufficient property to be able to afford an education and to enjoy a life of leisure free from the necessity to work for a living; and only a minority of men owned enough property to be independent of the will and commands of other men. There was therefore a natural aristocracy in the State that happily coincided very closely with the actual property-owning élite.[360]

Die folgenden Aspekte des vorangegangenen Zitats sind von herausragender Bedeutung: Zunächst konnten nur wenige überhaupt einen hohen Bildungsstand erreichen, wie er beispielsweise für die Ausübung von wichtigen Ämtern und dergleichen vonnöten war. Linda Colley konnte überraschenderweise zeigen, daß im untersuchten Zeitraum die Anzahl derjenigen Studenten an den Universitäten Oxford und Cambridge, die nicht den Upper Classes angehörten, deutlich zurückgingen. Während Studenten, die sich selbst als „sons of plebeians“ bezeichneten, in den 1570er Jahren noch 50 Prozent der Studentenschaft gestellt hatten, nahm der Anteil an Studenten mit bürgerlichem Hintergrund im 17. und 18. Jahrhundert kontinuierlich ab.[361] Ebenso zeigen die von Sir John Habakkuk durchgeführten ökonomischen Analysen, daß die zwischen 1680 und 1740 fallenden Preise für

[359] Dickinson (1981), S. 29.
[360] Dickinson (1981), S. 34f.
[361] „At the same time as the canaille were being exposed to more rigorous laws and taxes, socially aspiring plebs were losing some of their very limited opportunities for higher education. It has been estimated that students describing themselves as sons of plebeians made up over 50 per cent of Oxford University's student body in the 1570s; even in 1660 about 150 students in this category were admitted to the University. By 1680 the comparable figure was only 100 and the decline continued into the eighteenth century.“ Vgl. Colley (1982), S. 11.

landwirtschaftliche Produkte bei gleichzeitig gesteigerter Produktion und stabiler, oder sogar rückläufiger, Population in Verbindung mit steigenden Grundsteuern viele kleinere Landbesitzer zum Verkauf ihrer Ländereien zwangen. Diese Ländereien wurden nicht von neureichen Bürgerlichen aufgekauft, sondern von den größeren Landbesitzern der Nation.[362]
Die Leisure Class wurde also im genannten Zeitraum eher kleiner als größer und um 1760 besaßen 400 Personen fast ein Viertel der englischen Landfläche:

> Most of these sat in the House of Lords. Many more of their clients and relations filled the Commons. As a result, Henry Fielding could confidently define the word nobody as 'all the people in Great Britain except about 1200'. Byron agreed. He thought that the fashionable world consisted of 'the 1500 fillers of hot rooms' in West London.[363]

Die großen Sozialreformen des 19. Jahrhunderts waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht einmal am Horizont zu erkennen, bis 1832 hatte gerade einmal 14 Prozent der erwachsenen, männlichen Bevölkerung das Wahlrecht und dieser Prozentsatz stieg auch nach der First Reform Bill von 1832 nur auf 18 Prozent.[364] Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein läßt sich das elitäre, um nicht zu sagen arrogante, Selbstverständnis eines Whigaristokraten verfolgen, man denke beispielsweise an den Duke of Omnium, „a Whig of a very different calibre"[365], in Anthony Trollopes *Doctor Thorne*:

> He rarely went near the presence of majesty, and when he did do so, he did it merely as a disagreeable duty incident to his position. He was very willing that the Queen should be queen as long as he was allowed to be Duke of Omnium. Nor had he begrudged Prince Albert any of his honours till he was called Prince Consort. Then, indeed, he had, to his own intimate friends, made some remark in three words, not flattering to the discretion of the Prime Minister. The Queen might be queen as long as he was the Duke of Omnium. Their revenues were about the same, with the exception, that the Duke's were his own, and he could do what he liked with them. This remembrance did not infrequently present itself to the Duke's mind. In person, he was a plain, thin man, tall, but undistinguished in appearance, except that there was a gleam of pride in his eye which seemed every moment to be saying 'I am the Duke of Omnium'.[366]

Die Verachtung von Whigmagnaten gegenüber der königlichen Familie wird auch in den Tagebüchern des Charles Greville aus dem 19. Jahrhundert deutlich. „There never was a more worthless dog" als George IV, William IV ist „the silliest old gentleman dwelling his dominions", Williams Frau Adelaide von Sachsen-Meiningen ist „frightful", Königin Victoria „not clever" und dergleichen Rundumschläge mehr. [367] Die gleiche abschätzige und

---

[362] Vgl. John Habakkuk, „English Landownership, 1680-1740", *Economic History Review* 10 (1940), S. 2-17. Vgl. dazu auch Colley (1982), S. 6f. Vgl. auch Holmes (1981), der ein negatives Bevölkerungswachstum in der frühen georgianischen Ära für den wirtschaftlichen Aufschwung verantwortlich macht.
[363] Mitchell (2005), S. 15.
[364] Vgl. Mitchell (2005), S. ix.
[365] Anthony Trollope, *Doctor Thorne* (Stroud, Gloucestershire, 2006), S. 203.
[366] Trollope (2006), S. 203.
[367] *The Diaries of Charles Greville*, hrsg. von Edward Pearce und Deanna Pearce (London, 2006), S. xi.

gleichzeitig überhebliche Art, über die Königsfamilie zu lästern, findet sich im 18. Jahrhundert beispielsweise bei den Whigs Lord Hervey und der Duchess of Devonshire. Für Hervey ist der Ehemann der Princess Royal ein „dwarf" und „his breath more offensive than it is possible for those who have not been offended by it to imagine".[368] Georgiana, Duchess of Devonshire, aus einer alten Whigfamilie stammend, gibt ihre ehrliche Meinung über den Thronfolger George, Prince of Wales, ab: „He is inclined to be too fat and looks too much like a woman in men's cloaths (...)."[369] Seine Witze hätten zudem *manchmal* „the appearance of wit"[370].

Hier handelt es sich nicht um ein in allen Schichten der Bevölkerung übliches Lästern über die ungewollten deutschen Könige, sondern um ernstzunehmende Kritik von politisch und sozial hochgestellten und mächtigen Personen. Ungefähr im Jahre 1753 schreibt Lord Chesterfield einen Brief an George II, in dem er um Erlaubnis zum Rückzug in das private Leben und zur Gewährung einer Pension bittet. Die Sprache, die er dabei dem Monarchen gegenüber verwendet, ist äußerst aufschlußreich:

> Your Pensioner humbly presumes, that he has, at least, a common claim to such a pension: he has a vote in the most august assembly in the world; he has an estate that puts him above wanting it; but he has, at the same time (though he says it) an elevation of sentiment, that makes him not only desire, but (pardon, dread Sir, an expression you are used to) *insist* upon it. (...)
>
> Your Petitioner begs leave to observe, That a small pension is disgraceful and opprobrious, as it intimates a shameful necessity on one part, and a degrading sort of charity on the other: but that a great one implies dignity and affluence on one side; on the other, regard and esteem; which, doubtless, your Majesty must entertain in the highest degree, for those great personages whose respectable names stand upon your Eleemosynary list. Your Petitioner, therefore, humbly persuades himself, that less than three thousand pounds a year will not be proposed to him: (...).[371]

Wer seinem König gegenüber derart assertive Forderungen stellen kann und sogar noch darauf *insistiert*, ist sich seiner eigenen Machtposition sicher. Ein derart unverschämtes Schreiben sollte dem Souverän wahrscheinlich auch in eindringlicher Weise deutlich machen, daß er – im Vergleich zu anderen gekrönten Häuptern – sein Parlament keinesfalls ignorieren konnte.

Auch Karl Philipp Moritz berichtet von seiner Englandreise noch aus dem späteren 18. Jahrhundert, daß es anscheinend in London nicht einmal üblich war, vor dem König den Hut zu ziehen. Moritz spaziert in Windsor am Schloß entlang, als der König in seiner Kutsche vorbeifährt:

---

[368] Hervey, John, *Lord Hervey's Memoirs*, hrsg. von Romney Sedgwick (Harmondsworth, 1984), S. 25.
[369] Amanda Foreman, *Georgiana, Duchess of Devonshire* (London, 1998), S. 79.
[370] Foreman (1998), S. 79.
[371] Lord Chesterfield, *Letters*, hrsg. von David Roberts (Oxford, 1998), S. 286f. Es ist nicht ganz klar, ob dieser Brief tatsächlich verschickt wurde oder nicht.

> Als ich vom Schloß hinunter ging, sahe ich den König in einem simpeln Wagen hinauffahren. Man war hier höflicher wie man in London zu seyn pflegt, denn jedermann zog doch, als er vorbeifuhr, den Hut vor ihm ab.[372]

Trotzdem waren für die beiden ersten Hannoveraner Kurfürsten auf dem englischen Thron die Whigs die natürlichen Verbündeten, denn schließlich hatten sie ihnen den Thron Englands zu verdanken. Die Abstimmungslisten im Parlament zeigen auch zweifellos, daß nach 1714 die Tories mit wenigen Ausnahmen fast immer gegen die Regierung stimmten und 70 bis 75 Prozent der Whigs die Regierung regelmäßig unterstützten.[373]

Obwohl die Whigs also nach der Regierungsübernahme durch die Hannoveraner Kurfürsten eine fast fünfzigjährige Vormachtstellung im politischen Leben in England genossen, während die Tories auf das politische Abstellgleis gefahren wurden, lief die häufig als äußerst stabil bezeichnete frühe georgianische Epoche keineswegs so spannungsfrei ab, wie es Historiker häufig darstellen.[374]

Die Machtkämpfe fanden nun nicht mehr zwischen Whigs und Tories statt, sondern zwischen den führenden Whigpolitikern, die nach dem Ende der Junto Whig-Generation um die politischen Spitzenpositionen kämpften. Walpole, Stanhope, Townshend, Pulteney und später Newcastle und Devonshire scharten die eigenen Anhänger um sich und versuchten, die Konkurrenten auszustechen:

> As a consequence of these developments the Whig party gradually lost some of its cohesion and some of its distinctive features. The leading Whigs in office, particularly Robert Walpole, were able to retain the loyalty of a considerable body of Whigs, which came to be known as the Old Corps, because they skilfully exaggerated and exploited the threat to the Hanoverian succession.[375]

Das Ende der Whigherrschaft wird von J.C. D. Clark mit einer tiefgreifenden Veränderung in der politischen Argumentation in den 1750er Jahren[376] und vor allen Dingen mit dem Ausscheiden der meisten Old Corps Politiker erklärt, denen kein entsprechendes Talent aus den Reihen der Whigs mehr nachfolgte. Der Historiker Sir Lewis Namier macht das Ende der Vormachtstellung der Whigs in den 1760er Jahren fest und von ihm stammt auch der von Linda Colley als „one of the most illuminating roll-calls in British historical writing“[377] genannte Abgesang auf die Whiggrößen des Old Corps:

---

[372] Moritz (2007), S. 80.
[373] Vgl. William Speck, „Whigs and Tories dim their glories: English political parties under the first two Georges“ in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England,* hrsg. von John Cannon (New York, 1981)**,** S. 51-70, S. 72.
[374] Vgl. beispielsweise Geoffrey Holmes, „The achievement of stability: the social context of politics from the 1680s to the age of Walpole“ in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England,* hrsg. von John Cannon (New York, 1981), S. 1-22.
[375] H.T. Dickinson, *Walpole and the Whig Supremacy* (London, 1973), S. 43.
[376] Vgl. J.C.D. Clark, **„**The Decline of Party, 1740-60**“**, *English Historical Review,* xciii (1978), S. 499-527.
[377] Colley (1982), S. 266.

> The Duke of Argyll died in 1761, Lord Anson and Lord Melcome (Dodington), in 1762, Lord Granville and Lord Egremont in 1763, Lord Hardwicke, Lord Bath, H.B. Legge, and the Duke of Devonshire in 1764, the Duke of Cumberland in 1765, Charles Townshend in 1767, the Duke of Newcastle in 1768, Lord Ligonier, Lord Granby... George Grenville, and Charles Yorke in 1779, the Duke of Bedford in 1771. When Lord North became First Lord of the Treasury, of those who had been leaders in 1760 and for many years before it, hardly any were alive, and, barring Chatham and Sandwich, none were any longer active in politics. It was in these ten years, 1760-70, that the real change supervened in the political personnel as well as in political ideas.[378]

Nach 1760 finden sich mit den Lords Bute und North auch erstmals wieder Tory-Premierminister.

5.2. Tories

Für die Tories dagegen, die auf den ausdrücklichen Wunsch der beiden ersten Georges keine Regierungsämter bekleiden durften, waren die Jahre der Whig Supremacy von 1714 bis 1760 in den Worten Paul Langfords eine über vierzigjährige Zeit „in the wilderness".[379]

Unter William III und der letzten Stuartkönigin Anne gab es in England noch die sogenannten „mixed administrations", also Regierungen, in denen sich Tories und Whigs die Spitzenämter teilten, nach dem Tod Annes und der Krönung des Hannoveraner Kurfürsten Georg Ludwig zum englischen König George I verloren die Tories bis zum Regierungsantritt Georges III zunehmend an Bedeutung und politischem Einfluß. Sowohl George I als auch George II lehnten Tories im Parlament ab und diese Proskription der Torypartei dürfte mit den ihr nachgesagten jakobitischen Tendenzen und dem Erstarken der sich nun als „King Makers" verstehenden Whigpartei zu tun haben.

Die weitreichende, mit der Hannoveraner Erbfolge einsetzende Proskription der Torypartei bewirkte in den Jahren 1714 bis 1760 ein quasi uneingeschränktes Machtmonopol der Whigpartei im politischen Leben. Mit der Ausnahme des kurzlebigen sogenannten „Broad Bottom Governments" nach dem Rücktritt Walpoles befanden sich sämtliche wichtigen Ämter in den Händen der Whigs, die auch freie Bischofssitze nur an Kandidaten vergaben, die Sympathisanten der Whigpartei waren, so daß ab 1727 schließlich nur noch Whig-Bischöfe im House of Lords saßen.[380] Auch alle Premierminister, also Walpole, Spencer Compton, Henry Pelham, sein Bruder Thomas Pelham, der Duke of Newcastle, und William Cavendish, Duke of Devonshire, wurden bis 1762 aus den Reihen der Whigs gestellt.

---

[378] Sir Lewis Namier, *England in the Age of the American Revolution,* zitiert nach Colley (1982), S. 266.
[379] Langford (2000), S. 26.
[380] Vgl. Colley (1982), S. 105f.

Wie Linda Colley zeigen konnte, fand die Proskription der Tories und der daraus resultierende Machtverlust nicht über einen längeren Zeitraum statt, sondern setzte plötzlich nach der Krönung Georges I ein. Das englische Elektorat konnte dabei mittels des von Walpole exzellent be- und ausgenutzten Patronagesystems, also mit der Verteilung wichtiger Regierungsposten unter der Aufsicht der Krone, kontrolliert werden:

> Not that corruption in the sense of monetary bribes to voters formed a very important part of any eighteenth-century government's electoral system. Detailed evidence of how little secret service money was expended on elections (...) [is] useful only for showing what government electoral influence was *not*. Its real significance lay in the patronage made available by crown favour. Tory politicians were fully cognisant of this advantage because it had been theirs during Anne's reign. Between 1701 and 1706 Westmorland's leading tory peer, Lord Thanet, together with the tory Members for the county and Appleby, had obtained offices worth over £ 3190 *per annum* for their influential local supporters.[381]

Mit dem Tod Annes waren die Nutznießer des Patronagesystems plötzlich und ausschließlich die Whigs mit dem Ergebnis, daß nach Ende der Regierungszeit von George II die Torypartei nur noch ein Fünftel der Abgeordneten des House of Commons stellte, während sie unter William und Anne noch eine Mehrheit gehabt hatten.[382]

Dabei wird laut Linda Colley die tatsächliche politische Isolierung der Tories zumeist noch unterschätzt:

> It is seldom recognised how extensive tory proscription was. In most counties, especially before 1745, class unity on the Bench was endangered by the Tories' enforced minority status in the Commissions of the Peace. In some counties, such as Somerset and Wiltshire, it was not until 1757, when the Militia Act necessitated their co-operation, that whig and tory began even to socialise together, much less regard themselves as an integrated ruling class. Proscription affected tories at the highest level of society. The third earl of Oxford was Herefordshire's prime magnate but, like every other mid-century tory peer, until the 1760s he was denied access to the Lord Lieutenantships and court perquisites which were the normal concomitants of his rank. In 1748 he had to write to a friend, confessing his inability to secure him patronage: 'The Proscription laid on my Family above 30 years ago does not seem to be yet taken off. Interest with the great people I never presumed or affected & my acquaintance with them is as small.' If a tory like Oxford could be spurned, proscription was bound to harass the weak.[383]

Obwohl Colley sicherlich zu weit geht, wenn sie sagt, daß kaum sozialer Kontakt zwischen Whigs und Tories bestand – die Freundschaft zwischen dem Tory Peer Edward Harley, 3rd Earl of Oxford, und dem vierten Earl of Shaftesbury ist gut dokumentiert[384] – ist doch festzustellen, daß man die beiden politischen Identitäten strikt voneinander trennte. Auf dem Land mag es zwischen dabei noch mehr Spannungen gegeben haben als in der Stadt: man

[381] Colley (1982), S. 122.
[382] Vgl. Colley (1982), S. 125.
[383] Vgl. Colley (1982), S. 21.
[384] Vgl. Taylor/Jones (1998), S. liii.

denke nur an Henry Fieldings Tory Squire Western, der den Stadtwhig Lord Fellamar grundsätzlich und vollständig als Schwiegersohn ablehnt:

> 'Lookee, sir,' answered the squire; 'to be very plain, my daughter is bespoke already; but if she was not, I would not marry her to a lord upon any account; I hate all lords; they are a parcel of courtiers and Hanoverians, and I will have nothing to do with them.'[385]

Squire Western ist selbst Tory und Jakobit, zwei Eigenschaften, die in den Augen vieler Whigzeitgenossen Hand in Hand gingen. Obwohl es sicherlich auch pro-hannoveranische Tories gab, findet sich doch der Jakobitismusvorwurf in unzähligen Whigschriften. Dies dürfte nicht verwundern, half dieser Vorwurf doch bei der Diskreditierung der politischen Rivalen.

Der anonyme Autor der 1753 erschienenen Abhandlung *The Balance: Or the Merits of Whig and Tory* ist selbst Whig und wiederholt in drastisch vereinfachter Form die gängigen Parteidefinitionen:

> I shall begin, therefore, with observing:
>
> I.
>
> THAT there are two different PARTIES, who usually *oppose* each other with great zeal and violence in our parliamentary elections.
>
> II.
>
> THAT one of these Parties is generally composed of secret *Papists*, *Jacobites*, *Non-Jurors* and such *bigotted Churchmen* as from a high conceit of their *Infallibility* are mortal enemies to a TOLERATION in matters of religion; who are all commonly called TORIES.
>
> III.
>
> THAT the other Party is generally composed of the more *moderate Churchmen*, and the main Body of *protestant Dissenters* of all denominations, who are all true lovers of BRITISH LIBERTY and the present ROYAL FAMILY, and are commonly called WHIGS.
>
> IV.
>
> THAT hence the terms WHIG and TORY, generally denote the FRIEND and ENEMY to the natural rights and privileges of fellow subjects.[386]

Zusätzlich zum Jakobitismus wird den Tories hier also auch noch die Nähe zur anglikanischen High Church angelastet. Die anglikanische High Church galt jedoch schon immer als diejenige protestantische Strömung, die dem Katholizismus am nächsten stand, Friedrich Wilhelm Graf geht in seiner 2006 erschienen Studie zum Wesen des Protestantismus sogar so

---

[385] Fielding, *Tom Jones*, S. 736.

[386] Anon., *THE BALANCE: or THE MERITS OF WHIG AND TORY, Exactly weigh'd and fairly determin'd. ADRESSED TO all HONEST BRITONS concerned in the ELECTION of MEMBERS of PARLIAMENT* (London, 1753), S. 3f. Der Autor stellt seinem Traktat ein Zitat aus Addisons *Cato* voran, einem Ur-Text der Whigbewegung des frühen 18. Jahrhunderts.

weit, zu sagen, die High Church Anglikaner seien gar keine echten Protestanten.[387] Man denke hierbei auch an die zahlreichen High Church Anglikaner wie beispielsweise den ehemaligen Prime Minister Tony Blair, die in den letzten Jahren zum Katholizismus übertraten, da sie, unter anderem, mit der anglikanischen Liturgie unzufrieden sind.[388] Auf die Religionsproblematik wird an späterer Stelle noch ausführlich zurückzukommen sein.

Aus zeitgenössischen Quellen wird zusätzlich deutlich, daß neben der Trennlinie Whig und Tory auch noch die Unterschiede zwischen Stadt und Land in der Ausbildung politischer Identitäten eine wichtige Rolle spielten. Wer auf dem Land als „well-bred" galt, war das in der Stadt noch lange nicht und wer in der Upper Class in London etwas gelten wollte, mußte selbstverständlich beide Verhaltenskodexe beherrschen, wie eine junge Dame in einem Schreiben an Henry Stonecastles *Universal Spectator* etwas konsterniert feststellt:

> BUT how was I deceiv'd, when after a little Observation in a few Visits, I found that the *Town language* was quite different from *mine,* and that my *Country* Ideas of being *well-bred,* were the very reverse to what they have at *London. Good Breeding* and *Politeness* consists here in making what they call an *elegant Figure* in *Life,* in knowing the *Secret History* of the *Town,* the Cabals of the *Court,* and the Intrigues of the *City*; in having a *Taste* for *Ridotto's, Opera's, Oratorio's,* and *Masquerades,* and *Ability* to appear in a very handsome *Equipage* and singular Way of Dressing; (...).[389]

Der Habitus zwischen Stadt und Land unterschied sich also zudem erheblich und wer in der guten Gesellschaft Eindruck hinterlassen wollte, mußte selbstverständlich beide Formen zur Perfektion beherrschen. Man beachte wiederum, daß Opern, Oratorien, Ridottos und Masquerades als distinktionsverleihende Freizeitbeschäftigungen zusammengefaßt werden.

Unter auf das politische 18. Jahrhundert spezialisierten Historikern besteht im übrigen ebenfalls keine Einigkeit, ob man angesichts der weitreichenden Proskription der Tories überhaupt von einer geschlossenen parteilichen Identität sprechen kann[390] oder ob es legitim ist, wie Linda Colley es in ihrer grundlegenden Studie über die Torypartei 1714-1760 getan hat, „Country Gentlemen" und „Country Party" oder gar die „landed elite" mit den Tories gleichzusetzen.[391]

---

[387] „Manche entschieden konservativen Gläubigen und vor allem Pfarrer der anglikanischen High Church sehen sich allerdings nicht als Protestanten (auch wenn die Church of England im englischen Sprachgebrauch immer als „protestant" bezeichnet wurde), sondern wollen einem eigenen Kurs zwischen Rom und den Reformationskirchen folgen." Vgl. Friedrich Wilhelm Graf, *Der Protestantismus: Geschichte und Gegenwart* (München, 2006), S. 21.
[388] Hier danke ich Dr. Graham Cummings (University of Huddersfield, UK) für interessante Diskussionen.
[389] Henry Stonecastle, *The Universal Spectator* (London, 1747) Vol. 3 (of 4), S. 160.
[390] Vgl. Holmes (ed.), *Britain after the Glorious Revolution 1689-1714* (1969).
[391] Vgl. Jeremy Black, *Walpole in Power* (Stroud, Gloucestershire, 2001), S. 141.

Dabei ist jedoch festzuhalten, daß die unter Historikern so oft vorgenommene Gleichsetzung von Country Squires und Torytum keineswegs unbestritten ist. Es gab also genauso Whig Squires – beispielsweise die im Harrisarchiv genannten Whig MPs Edward Hooper, George Pitt und Sir John Eardley Wilmot[392] - wie Tory Squires, obwohl die ersteren vielleicht ein wenig in der Minderzahl gewesen sein mögen.

Ebenso befanden sich unter den mehr oder weniger großen Landbesitzern sowohl große Whigfamilien – die Shaftesburys in Wimborne St. Giles, die Cavendishes in Derbyshire, die Russells in Bedfordshire und Devon – als auch alte Toryfamilien – die Harleys in Herefordshire, die Jennens Familie in Leicestershire, die Somersets in Monmouthshire.[393] Im Falle der Toryfamilien war der Reichtum jedoch nur erhalten geblieben, wenn sich keine Verwicklungen in die Jakobiteninvasion von 1715 nachweisen liessen, denn andernfalls waren häufig sämtliche Ländereien konfisziert und in den Besitz der Krone überführt worden.

Was die Vorwürfe des Jakobitismus angeht, die man den Tories zum Teil machte, sei nun dahingestellt, ob sie tatsächlich in vollem Umfang der Wahrheit entsprachen. Tatsache bleibt jedoch, daß man in der Whigpropaganda die angeblichen Jakobiten scharf angriff, um dagegen das eigene Profil auf Kosten der Tories zu schärfen, wie ein Whigpamphlet aus dem Jahr 1747 zeigt:

> That... the short and long of the Dispute [is], are you for KING GEORGE, or the Pretender? For Popery or the CHURCH of ENGLAND... Gentlemen, I don't love to reflect on my Neighbours, but... it has certainly an odd Appearance, that these same Tories of ours are always on the Same Side with the French and the Papists.[394]

Der eigentliche Einfluß der Tories in diesen Jahren und der Umstand, daß die Partei weiterhin bestehen blieb, dürfte nicht mit dem Geschehen in Westminster zu tun haben, sondern mit der Tatsache, daß sich die Toryideologie außerparlamentarisch fast intakt erhielt. Dabei wird die Unterstützung der Tories häufig in der breiten Masse der Bevölkerung gesehen, die sich gefühlsmäßig eher den Grundsätzen der Torypartei als der elitären Whigideologie verpflichtet fühlten:

> The extent of extra-parliamentary toryism was an eighteenth-century commonplace. 'Two thirds of the nation were Tories', William Pulteney told the King in 1742; two-thirds of the gentry and nine-tenths of the clergy, argued George Lyttelton in 1747. The pamphleteers located tory support lower down the social scale. Those tempted to vote tory, warned a ministerialist in 1734, should ponder on the likely beneficiaries of a tory administration: 'I think I need not say, how agreeable it will be to Judgements and Inclinations of...the Mob of England.' 'Tradesmen, Shopkeepers, Tories and Jacobites' were the party's

[392] Biographische Informationen zu den genannten Personen, die alle während der Toryproskription Regierungsämter innehatten, bei Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, Appendix 2: Correspondents and Diary Writers, S. 1092ff.
[393] Vgl. Mitchell (2005), *passim*.
[394] Zitiert in Colley (1982), S. 44.

> proclaimed allies in the 1749 Westminster by-election: 'True, they have got the Mob on their side', the government candidate was made to admit, 'but have not we the Army?'[395]

Gerade die einfacheren Leute hätten sicherlich den Toasts der Torygesellschaft „Board of Brothers" uneingeschränkt zugestimmt: „Church and King, prosperity & Old England", „Elections free & Members Incorrupt", „Fewer Jews & more Christians", „That we may keep our Money at home & Credit abroad", und „Fewer Soldiers & less Taxes"[396]. Mit dem „King" sind selbstverständlich nicht die beim Volk immer unbeliebten Hannoveranerkönige gemeint, sondern die im Exil lebenden Stuarts.

Zu den Streitpunkten in der Innen- und Außenpolitik der beiden ersten Hannoveranerregierungen gehörten beispielsweise die Frage einer stehenden Armee und der pro-Hannoveranischen Außenpolitik – die oppositionellen Tories lehnten Armee und außenpolitisches Engagement zugunsten des Kurfürstentums Hannover strikt ab, was sie abermals in den Augen des normalen Volkes als „englischer" als die zur Kooperation mit den beiden Georges bereiten Whigs erschienen ließ. Trotzdem gelten die Tories normalerweise als Verlierer der frühen georgianischen Ära, denn sie hatten keinen Zugang mehr zu wirklich einflußreichen und lukrativen Ämtern.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß unter den ersten beiden Georges in England eine Konsolidierung der Whigoligarchie stattfand, die ihr elitäres Selbstverständnis zur Aufrechterhaltung der eigenen Machtposition einsetzte. In den Worten des Historikers John Money fand also in dem genannten Zeitraum „a process of oligarchic political stabilization, operating through four main factors – single party government, the domination of the legislature by the executive, the subjugation of the electorate, and the forging of a sense of common identity among the wielders of power"[397] statt. Um diese „common identity" und den Habitus der betreffenden Personen wird es im Folgenden gehen.

5.3. Whiggery und Händel

> Is a man *born* a Whig, or is he *made* a Whig? and by what process?
> Is he once a Whig, and a Whig for ever?
> Does it go in Families?
> Can it be in *abeyance* – or lost? – or surrendered – or forfeited?

[395] Colley (1982), S. 146.
[396] Vgl. Colley (1982), S. 117.
[397] John Money, „Freemasonry and the Fabric of Loyalism in Hanoverian England" in *The Transformation of Political Culture – England and France in the Late Eighteenth Century*, hrsg. von Eckhart Hellmuth (Oxford, 1990), S. 235-271, S. 235.

> Can a Whig be divested of the name by other *Whigs* who are more numerous or better united, and give *the ton*?
>
> Is it in the power of Clubs to monopolize it by a sort of Patent? (...)

fragt der *Anti-Jacobin* im März 1798.[398]

Es ist klar, daß die Antwort auf diese Fragen über parlamentarische Debatten hinausgehen muß und den Habitus derjenigen Personen, die sich selbst als Whigs bezeichnen oder von anderen so bezeichnet werden, berücksichtigen muß. Festzustellen wäre zunächst, daß die Whigs eine elitäre Minderheit darstellten, die sich von der Mehrheit der englischen Bevölkerung in Habitus und Selbstwahrnehmung deutlich unterschied. Einer der Dukes of Bedford berichtet, daß im sozialen Leben die Grenzen deutlich festgelegt waren:

> The whole world was divided into Whigs and Tories. There were Whig families and Tory families, Whig houses and Tory houses, Whig schools and Tory schools, Whig universities and Tory universities. Thus the Duke of Norfolk and his clan were Whigs, the Duke of Beaufort and his clan were Tories; and the cleavage ran right down, through all ranks of peerage in to the untitled gentry. (...) The first Earl of Leicester [= Thomas Coke, 1752-1842], whose life spanned the most stormy age of politics, used to say that his grandfather took him on his knee, and said, 'Now, Tom, mind that, whatever you do in life, you never trust a Tory.'[399]

Es ist klar, daß die politischen und sozialen Identitäten auch nach Verlassen der Parlamentssitzungen am frühen Nachmittag weiterbestanden und daß der Whighabitus sich auch und gerade in der Gestaltung des restlichen Tagesablaufes zeigte.

Nach Leslie Mitchell mußte Politik im 18. Jahrhundert spätestens um drei Uhr nachmittags beendet sein, wenn man zum Dinner schritt.[400] Da die Whigs die Mehrheit in beiden Parlamentshäusern stellten, stellten sie notwendigerweise auch die Mehrheit der kulturkonsumierenden Personen, die hochgestellte Unterhaltungsformen während der „Season" besuchten:

> Whigs dominated the activities that filled the leisure hours of London's social elite. In the early eighteenth-century, 'the Town', or West End, had defined itself against 'the City'. The latter was occupied by men of trade and finance, the former by anyone who really mattered.[401]

---

[398] Zitiert nach Leslie Mitchell, *The Whig World 1760-1837* (Hambledon and London, 2005), S. 2.
[399] Zitiert in Mitchell (2005), S. 11.
[400] Im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch im angelsächsischen Raum bezeichnete der Ausdruck "Dinner" im 18. Jahrhundert die Mittagsmahlzeit und „Supper" die Abendmahlzeit. Generell läßt sich sagen, je höher die Gesellschaftsschicht, desto später wurden die Mahlzeiten eingenommen. „Dinner" konnte gegen 16 Uhr oder noch später und „Supper" gegen 22 oder 23 Uhr eingenommen werden. In Fieldings *Tom Jones* heißt es beispielsweise: „The shadows began to descend larger from the high mountains; (...) Now the highest order of mortals were sitting down to their dinners, and the lowest order to their suppers. In a word, the clock struck five just as Mr Jones took his leave of Gloucester; (....)." Vgl. Fielding, *Tom Jones*, S. 378.
[401] Vgl. Mitchell (2005), S. 9.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Habitus von Händels Oratorienpublikum bereits konstruiert. Der Habitus der englischen Leisure Class in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist jedoch nicht als Einheit aufzufassen, sondern muß weiter in beispielsweise einen männlichen und einen weiblichen Habitus unterschieden werden, was hier aus Platzgründen leider nicht möglich ist. Ebenfalls muß eine Unterscheidung getroffen werden zwischen einem spezifischen Whighabitus und einem Toryhabitus. Dies ist die Aufgabe des vorliegenden Kapitels.
Ein Teilaspekt des Whighabitus soll nun im speziellen am Kulturkonsum und anderen nicht-politischen Attributen rekonstruiert werden. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Musik Händels und die „Marke" Händel schlechthin gelegt werden.

Henry Fielding verwendet die Musik Händels beispielsweise in *Tom Jones*, um die Distinktion und die politische Einstellung einer Person anzuzeigen.
Fielding macht deutlich, daß sein Squire Western ein eingefleischter Tory und Jakobit ist. An seinem Tisch wird nach Ende jeder Mahlzeit grundsätzlich auf den abwesenden Stuartkönig „James III." getrunken und auf die Regierung in London geschimpft.[402] Aunt Western dagegen scheint pro-hannoveranisch eingestellt zu sein, denn sie hat in London „about the Court" gelebt, was sie auch gerne und oft betont. Die Haupthandlung von *Tom Jones* spielt 1745 während der Jakobiteninvasion und selbst wenn Aunt Western zu dieser Zeit schon 50 Jahre alt ist, hätte ihre Zeit am Hof doch in frühen Hannoveraner Jahre fallen müssen. Sie fühlt sich ihrem Bruder überlegen, dem dies gar nicht gefällt:

> „Do you think no one hath any understanding, unless he hath been about at court? Pox! the world is come to a fine pass, indeed, if we are all fools except a parcel of roundheads and Hanover rats. Pox! I hope the times are a-coming that we shall make fools of them, and every man shall enjoy his own. That's all, sister; and every man shall enjoy his own. I hope to *zee* it, sister, before the Hanover rats have eat up all our corn, and left us nothing but turneps to feed upon."[403]

Western artikuliert hier die typischen Toryängste, die sich darauf konzentrieren, daß man von den Hannoveranern so ausgenommen wird, daß nur noch „turneps" zum Essen bleiben. „The King shall enjoy his own again", auf das hier angespielt wird, war ein bekanntes jakobitisches Lied. Die Bezeichnung „Whig" verwendet er als Schimpfwort, als er Aunt Western beschuldigt, Sophia durch ihre Erziehung ungefügig gemacht zu haben: „You have made a

[402] „From these meals she [=Sophia] retired about five minutes after the other servants, having only stayed to drink 'the king over the water'. Such were, it seems, Mr Western's orders; for it was a maxim with him that women should come in with the first dish, and go out after the first glass. Obedience to these orders was perhaps no difficult task; for the conversation (if it may be called so) was seldom such as could entertain a lady. It consisted chiefly of hallowing, singing, relations of sporting adventures, b-d-y, and abuse of women and the government." Vgl. Fielding, *Tom Jones*, S. 294.
[403] Fielding, *Tom Jones*, S. 280.

Whig of the girl; and how should her father, or anyone else, expect any obedience from her?“[404] Fielding spielt natürlich mit dieser Aussage auf die Torydoktrin der „passive obedience“ gegenüber Monarchen an.

Für unsere Zwecke interessant ist nun, daß sich diese politische Toryausrichtung auch im Kulturbereich zeigt und das von Fielding verwendete und vielsagende Beispiel ist die Musik von Händel, die Western nicht leiden kann:

> It was Mr Western's custom every afternoon, as soon as he was drunk, to hear his daughter play on the harpsichord; for he was a great lover of music, and perhaps, had he lived in town, might have passed for a connoisseur: for he always excepted against the finest compositions of Mr Handel. He never relished any music but what was light and airy, and indeed his most favourite tunes were *Old Sir Simon the King, St George he was for England, Bobbing Joan,* and some others.
>
> His daughter, though she was a perfect mistress of music, and would never willingly have played any but Handel's, was so devoted to her father's pleasure that she learnt all those tunes to oblige him.[405]

Fielding, selbst ein Whig, verwendet also die Marke Händel als Indikator für die Einschätzung einer Person: der Tory Western, dem jegliche Manieren fehlen und der von seiner Schwester mehrfach als „Boar“, also als Schwein, bezeichnet wird, fehlt die notwendige Distinktion, um die Musik Händels wertschätzen zu können, während die in ihrer Feinheit und Sensibilität den positiv konnotierten Personen um Tom Jones zugeordnete Sophia als Händelfan beschrieben wird. Der „connoisseur“ ist hier auch mit Sicherheit ironisch zu verstehen, denn natürlich hat Squire Western nicht die notwendige Bildung, um tatsächlich ein objektiv verwertbares Urteil über ein musikalisches Werk abgeben zu können.

Tom selbst zögert nicht eine Sekunde, sich den Regierungstruppen anzuschließen, um die Rebellen im Norden zu besiegen und er bezeichnet sich selbst in einer Konversation mit Partridge eindeutig als Whig, denn „The cause of King George ist the cause of liberty and true religion“.[406] Die meisten der positiv konnotierten Figuren, beispielsweise der Man of the Hill oder der König der Zigeuner in der utopischen Episode in Buch XII, Kapitel 12, äußern sich in typisch whiggistischer Form gegen die Stuarts und, im Falle des Zigeunerkönigs, gegen die absolute, von Gottesgnaden abgeleitete Monarchie.

In Toms Antwort auf die nachfolgende Tirade des Man of the Hill gegen James II finden sich wiederum sämtliche Schlagwörter der Whigpropaganda:

> ‘ (...) For my own part I [= The Man of the Hill] had been for some time very seriously affected with the danger to which the Protestant religion was so visibly exposed under a Popish prince, and thought the apprehension of it alone sufficient to justify that insurrection; for no real security can ever be found against the persecuting spirit of Popery, when armed with power, except by depriving it of that power, as

[404] Fielding, *Tom Jones*, S. 292.
[405] Fielding, *Tom Jones*, S. 146.
[406] Fielding, *Tom Jones*, S. 381.

> woeful experience presently showed. You know how King James behaved after getting the better of this attempt; how little he valued either his royal word, or coronation oath, or the liberties and rights of his people. But all had not the sense to foresee this at first; and therefore the Duke of Monmouth was weakly supported; yet all could feel when the evil came upon them; and therefore all united, at last, to drive out that king, against whose exclusion a great party among us had so warmly contended during the reign of his brother, and for whom they now fought with such zeal and affection.'
>
> 'What you say,' interrupted Jones, 'is very true, and it has often struck me as the most wonderful thing I ever read of in history, that so soon after this convincing experience, which brought our whole nation to join so unanimously in expelling King James, for the preservation of our religion and liberties, there should be a party among us mad enough to desire the placing his family again on the throne.'[407]

Der Zigeunerkönig vergleicht gar absolute Monarchie auf Erden mit der Satansherrschaft in der Hölle, denn die einzige wirkliche „absolute power" in der Heiligen Schrift sei dem Herrscher über die Höllenregionen verliehen:

> If, therefore, the several tyrannies upon earth can prove any title to a divine authority, it must be derived from this original grant to the prince of darkness, and these subordinate deputations must consequently come immediately from him whose stamp they so expressly bear.[408]

Toms „Angel" dagegen, Sophia Western, wird – in markantem Gegensatz zu den Trinkliedern des Squire Western – mit Hilfe der Musik Händels exaltiert:

> So charming may she now appear; and you the feathered choir choristers of nature, whose sweetest notes not even Handel can excell, tune your melodious throats to celebrate her appearance. From love proceeds your music, and to love it returns. Awaken therefore the gentle passion in every swain; for lo! adorned with all the charms in which nature can array her, bedecked with beauty, youth, sprightliness, innocence, modesty, and tenderness, breathing sweetness from her rosy lips, and darting brightness from her sparkling eyes, the lovely Sophia comes.[409]

Die Verwendung der Musik Händels als positiv und whiggistisch konnotierter Distinktionsmarker findet sich nicht nur bei Fielding, sondern in vielen anderen Dokumenten des 18. Jahrhunderts, beispielsweise in dem 1739 gedruckten Gedicht *Advice to Mr Handel*[410] eines anonymen Verfassers, in dem in indirekter Weise wiederum die Unterscheidung zwischen Whig- und Torywerten angesprochen wird:

> Griev'st thou, my Friend, that HARMONY has Foes?
> The Spite and Ignorance Desert Oppose? (...)
> The Fiend, who stops her Ears to Sounds like Thine;
> Deaf to the Charmer's Voice, tho' ere so wise;
> The more thy Art to sooth her Malice tries,
> The more her Javelin of Detraction flies,
> But flies in vain; her Javelin let her throw,

[407] Fielding, *Tom Jones*, S. 413f.
[408] Fielding, *Tom Jones*, S. 386.
[409] Fielding, *Tom Jones*, S. 134.
[410] Anon., *Advice to Mr Handel: which may serve as an Epilogue to Israel in Egypt* (London, 1739?).

> Superior Merit still eludes the Blow. (...)

Der Dichter verwendet hier eine für den Leser des 18. Jahrhunderts sofort erkennbare biblische Allegorie und spielt mit dem Hinweis des fliegenden Speers auf König Saul an.

Die alttestamentliche Saulgeschichte, in der Bibel in den beiden Büchern Samuel erzählt, war von herausragender Bedeutung für das gesamte politische Denken im 17. und 18. Jahrhundert. Manuel Schonhorn spricht sogar davon, daß dieser Text the „most significant proof text of political argument in the seventeenth century" war, ebenso wurde er „an almost ubiquitous component of political debate in the Glorious Revolution."[411]

Die Stelle, auf die in dem Gedicht angespielt wird, findet sich im ersten Buch Samuel und berichtet, wie der abtrünnige und andersgläubige König Saul seinen Speer auf den tugendhaften und mit ihm nicht verwandten David schleudert, der ihn am Schluß auf dem Thron ablösen wird:

> 10 And it came to pass on the morrow, that the evil spirit from God came upon Saul, and he prophesied in the midst of the house: and David played with his hand, as at other times: and *there was* a javelin in Saul's hand. 11 And Saul cast the javelin; for he said, I will smite David even to the wall *with it*. And David avoided out of his presence twice. 12 And Saul was afraid of David, because the LORD was with him, and was departed from Saul. (1 Samuel xviii, 10-12)

Die saulfeindliche und davidfreundliche Whiginterpretation[412] argumentierte, daß Saul zwar von Gott gewählt, aber vom Volk bestätigt und als König angenommen wurde. Algernon Sidney demonstriert ebenfalls mit dem ersten Buch Samuel, daß

> God never Instituted any such Kings as had their commission only from him; for even those very Kings which he himself named, as *Saul*, etc., were made Kings, and set up by the People under certain conditions (...). It is yet clearer, that the People Created *Saul* King, from *I Sam.* 11.15. *And all the People went to* Gilgal, *and* there they made *Saul* King before the *Lord* in Gilgal.[413]

Es ist bezeichnend, daß eine der ersten Predigten, die William Lloyd, Bischof von Asaph, vor den neuen Königen William und Mary im November 1690 hielt, wiederum von der Basis des Saultextes ausging und eine Whig-Interpretation vornahm. Lloyd rechtfertigte die Absetzung der Stuarts, indem er den biblischen Text so deutete, daß der erste König zwar von Gott gewählt war und im Prinzip die Königswürde an seine Söhne hätte vererben sollen, wenn dies seine „Disobedience to God"[414] nicht verhindert hätte. Die Ersetzung von James Stuart durch

---

[411] Manuel Schonhorn, *Defoe's Politics: Parliament, Power, Kingship and* Robinson Crusoe (Cambridge, 1991), S. 112.

[412] Die schlagkräftigste und einflußreichste Schrift gegen die „Divine Right Monarchy" war selbstverständlich John Lockes *Two Treatises of Government* (1690). Vgl. Roy Porter, *Enlightenment – Britain and the Creation of the Modern World* (London, 2000), S. 185f.

[413] *Sidney Redivivus: Or the Opinion of the Late Honourable Collonel Sidney, As to Civil Government* (1689) zitiert nach Schonhorn (1991), S. 115.

[414] Zitiert nach Schonhorn (1991), S. 119.

William of Orange sei deshalb absolut rechtmäßig, da Saul ebenfalls von dem nicht mit ihm verwandten David ersetzt wurde.

Daß das Gedicht *Advice to Mr Handel* tatsächlich auch als biblische Allegorie gelesen werden soll, verdeutlicht der Autor, indem er in einer Fußnote die „Barden" nennt, von denen Händel inspiriert ist: Moses und David. Die whiggistische Interpretation wird weiterhin durch die Gleichsetzung von Händels Feinden und Gegnern mit „Vandals" und „Egyptians", das heißt Unzivilisierten und Un- bzw. Falschgläubigen – in der Whigpropaganda also Tories – verstärkt:

> FROM Day to Day thou shift'st thy flying Muse,
> From Day to Day the *Vandal* Host pursues:
> They cannot long: Like *Egypt* quickly drown'd,
> Their own dull Weight shall sink 'em in the vast Profound.
> Thou safe, like *Israel* on the promis'd Shore,
> Exult, enjoy the Wreck, nor fear their Insults more.

Wie Ruth Smith zeigen konnte, verwendet die zeitgenössische politische Whigpropaganda Hinweise auf die Gefangenschaft in Ägypten oder ägyptische und damit heidnische Riten als Allegorien auf die Gefahr durch den Katholizismus und die Stuarts.[415]

Die Marke Händel, und im speziellen das Händelsche Oratorium, wird also hier wiederum als spezifisch whiggistische Kunstform gezeigt, die sich gegen die Bedrohungen durch die Oper zu wehren hat, sich aber letzten Endes durchsetzen wird.

Auch das 1733 in London gedruckte Pamphlet *Do you know what you are about? Or, a Protestant Alarm to GREAT BRITAIN*[416] spricht sich aus politischen und religiösen Gründen gegen die italienische Oper und für das englische Oratorium aus. Der Kastrat Senesino wird als „neither better nor worse than a Jesuit in disguise, and an immediate Emissary of the Whore of Babylon" bezeichnet[417] und der Konflikt zwischen Oper-Katholizismus-Torytum und Oratorium-Protestantismus-Whiggismus wird explizit thematisiert:

> Add to this our Jesuit's [= Senesino] implacable hatred to *Handel*, for making him sing in the English Oratorio's; whereby he incurred the Pope's Displeasure; but he has since so well worked out his Redemption, that I am credibly informed, his Holiness has promised him the first Cardinal's Hat that falls; (...).[418]

---

[415] Vgl. Smith, *Handel's Oratorios*, S. 220.

[416] Anon., *Do you know what you are about? Or, a Protestant Alarm to GREAT BRITAIN: Proving our late THEATRICAL SQUABBLE, a Type of the Present Contest for the CROWN of POLAND; and that the Division between HANDEL and SENESINO, has more in it than we imagine. ALSO that the latter is no Eunuch, but a Jesuit in Disguise; with other Particulars of the greatest Importance* (London, 1733).

[417] *Do you know what you are about?* (London, 1733), S. 16.

[418] *Do you know what you are about?* (London, 1733), S. 16f.

Das Singen im Oratorium wird also als politischer und katholischfeindlicher Akt aufgefasst, quasi als Verrat an der Sache des Papstes. Die Erlösung – und den Kardinalshut *in spe* - erlangt Senesino selbstverständlich dadurch, daß er Händels Unternehmung verläßt und zur Konkurrenzoper unter Lord Middlesex überläuft. Weiterhin wird in zunehmender Radikalität gesagt, wer für Senesino sei, sei ebenfalls für den Pretender, den „Gentleman Usher" der „Whore of Babylon".[419] Als Motto ist der teilweise doch etwas ins Unsinnige abgleitenden Tirade die typische Whigparole vorangestellt:

> God bless this Land and George our Faith's Defender,
> And keep from us Pope, Devil, and Pretender.[420]

England gegen Italien, Oratorium gegen Oper, George gegen den Papst und den Pretender und damit Whigs gegen Tories: wiederum erscheint das Oratorium als speziell whiggistische Kunstform, die gegen die Auswüchse der italienischen Oper und ihrer Darsteller angehen kann und muß. Senesino und seine italienischen Opernkollegen sangen im übrigen nur eine einzige Saison lang im englischen Oratorium, danach beschäftigte Händel zumeist englische Sänger.

Letztendlich hatten diese Vereinnahmungen der Händelschen Musik natürlich auch mit der Person des Komponisten zu tun. Als Kurfürst Georg Ludwig 1714 nach London kam, um sich zum englischen König krönen zu lassen, waren er und Händel bereits alte Bekannte.

Händel, geboren 1685 in Halle (Saale), hatte in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts erste Opernerfahrungen an der Hamburger Gänsemarktoper gesammelt und war dann nach Italien gereist, um seine musikalische Bildung zu vervollständigen. Als er Italien 1710 verließ und gen Norden aufbrach, machte er den ersten längeren Halt am Kurfürstenhof in Hannover, wo er den Titel eines *Maestro di Cappella* verliehen bekam. Er erhielt jedoch die Erlaubnis, sich für längere Zeiträume aus Hannover zu entfernen.[421] Erst in neuerer Zeit begann die Forschung über diesen ungewöhnlichen Vertrag und die anscheinend zielgerichtete Reise Händels von Venedig nach Hannover zu spekulieren. Einer von Händels Vorgängern in Hannover, der Italiener Agostino Steffani, war für den Kurfürstenhof als Diplomat und Spion tätig – die Beauftragung von Künstlern mit diplomatischen Missionen war anscheinend keine Seltenheit. Es ist beispielsweise bekannt, daß der italienische Kastratensänger Atto Melani wichtige diplomatische Aufträge am französischen Königshof erfüllte.[422] Die Verwendung

[419] *Do you know what you are about?* (London, 1733), S. 18.
[420] *Do you know what you are about?* (London, 1733), PROLOGUE.
[421] Vgl. Mainwaring (1760), S. 72.
[422] Vgl. Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen: Die Welt der Kastraten* (Berlin, 1993), S. 187 und Rita Monaldi und Francesco Sorti (Hrsg.), *Atto Melani: Die Geheimnisse der Konklaven* (Stuttgart, 2005). Die beiden Autoren Monaldi & Sorti bereiteten, mit zugegebenermaßen etwas fragwürdigerem Ergebnis, den Spionagehintergrund

von Künstlern für derartige Missionen erschien anscheinend vielversprechend, konnten sie doch von Hof zu Hof reisen und sich in den höchsten Gesellschaftskreisen bewegen, ohne dabei politisches Aufsehen zu erregen.

Sowohl Carlo Vitali als auch Ellen Harris vermuten deshalb, daß Händel von Hannover aus nach London geschickt wurde, um unter anderem von dort aus die Hannoveraner mit Informationen zum Gesundheitszustand der Königin Anne und anderen politischen Neuigkeiten zu versorgen.[423] Obwohl bislang noch keine diesbezüglich eindeutigen Dokumente entdeckt wurden, erscheint es doch naheliegend, daß man von dem neueingestellten Komponisten, den man während seiner Absenz großzügig entlohnte, eine wie auch immer geartete Gegenleistung erwartete:

> With the impending Hanoverian succession to the throne of England, there was a good deal of interest in Hanover about Queen Anne's health and other events in London. The Queen had refused requests from the Hanoverian court to send a member of the family to London, but a Hanoverian Resident, Christoph Friedrich Kreyenberg, did take up a position in London from September 1710, and a number of Hanoverian diplomats served as special envoys. Given the diplomatic service of Steffani (and the historical use of musicians in diplomatic business), the placement of a composer employed by the Hanoverian court in London might have seemed advantageous. The arrangement gave Handel the means to accomplish his stated goal of travelling to England and provided the Hanoverian court with another presence in the English capital city. (...) Thus, despite his formal employment there, Handel spent little time in Hanover.[424]

Es bleibt ein Desideratum, daß die diplomatischen Papiere des Hannoveraner Kurfürstenhofes noch einmal spezifisch auf die Funktion, die Händel in London erfüllen sollte, untersucht werden. Trotzdem erscheint eine Beauftragung Händels im dargestellten Sinne äußerst wahrscheinlich, besonders auch weil Händel bald nach seiner Ankunft in London die Patronage durch den Whig Lord Burlington annahm.[425]

In diesem Falle wäre also den offensichtlichen Verbindungen Händels zum Hannoveraner Königshaus, wie beispielsweise die Komposition der vier Coronation Anthems zur Krönung Georges II im Jahr 1727, auch noch hinzuzufügen, daß Händel bereits als politischer

---

des Atto Melani in einer Romanserie auf, von der bis dato drei Bände erschienen sind: *Imprimatur* (München, 2003), *Secretum* (Berlin, 2005) und *Veritas* (Reinbek bei Hamburg, 2007).

[423] Vgl. Carlo Vitali, „Italy – political and musical contexts" in *The Cambridge Companion to Handel* (Cambridge, 1997), S. 24-44 und Ellen T. Harris, *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Cambridge (Mass.) und London, 2001), S. 181ff.

[424] Harris (2001), S. 182f.

[425] Burlington gehörte offiziell der Whigpartei an. Es wird in der Forschung heute spekuliert, daß er ein heimlicher Jakobit gewesen sein könnte, was aber nicht im Widerspruch zu einer Informantentätigkeit Händels für die Hannoveraner Kurfürsten stehen würde, die mit Sicherheit genauso viel Interesse an den Aktivitäten der Thronrivalen hatten wie am Gesundheitsbulletin der Königin Anne. Zu Burlington als Jakobit siehe Jane Clark, „Lord Burlington is Here: A View without Architecture", in *Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, hrsg. von Toby Barnard and Jane Clark (London, 1995), S. 251-310.

Informant in den Diensten der Hannoveraner Kurfürsten stand, noch bevor diese nach England kamen.

Die Texte der Händelschen Oratorien wurden bislang jedoch in der Forschung, wie bereits in Kapitel 4 dargestellt, immer als konservativ und der anglikanischen High Church und damit der Tory-Partei nahestehend betrachtet. Dies erscheint zunächst paradox, denn wie bereits gezeigt wurde, machten die Whigs den Großteil des Händelschen Oratorienpublikums aus und betrachteten gerade das englische Oratorium – im Gegensatz zur italienischen Oper – als angemessene und den whiggistischen Idealen naheliegende Kunstform.
Die Frage, die sich die folgenden Kapitel zu stellen haben werden, ist demnach, ob sich in den Oratorienlibretti neben der Toryausrichtung noch weitere textuelle Strategien nachweisen lassen, in denen sich die Textgrundlagen auch mit Denkmustern des Whigzielpublikums verbinden. Die Erklärung, die von Ruth Smith vorgelegt wurde und den Texten eine rein konservative Haltung zuspricht, erscheint angesichts der dargelegten historischen Rahmenbedingungen, unter denen das Oratorium aufgeführt wurde, ergänzungsfähig.

6. Religion, Kirche und Enthusiasmus

Das Konzept des Enthusiasmus, in der deutschen Ideengeschichte trifft man auch manchmal auf den Begriff Schwärmerei,[426] kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Der griechische *Enthousiasmos*, also buchstäblich die Inspiration, die Eingabe von göttlichem Wissen, das die Person erfüllt, wurde schon von Platon behandelt und gelangte so in den frühneuzeitlichen Diskurs über göttliche, aber auch künstlerische, Inspiration. In England wurde vor allem im 17. Jahrhundert vehement von Klerikern, Philosophen, Naturwissenschaftlern und Literaten über das Phänomen diskutiert.[427] Im 18. Jahrhundert erfährt der Begriff jedoch, in erster Linie durch die Schriften des Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, eine grundlegende Neubewertung,

Im 17. Jahrhundert hatte man den religiösen Enthusiasmus durchweg negativ beurteilt.[428] Besonders die High Church fürchtete das Phänomen, weil man das anarchische Potential einer allzu freien Auslegung der Heiligen Schrift als gefährlich einschätzte und somit die eigene Stellung gefährdet sah.

Im frühen 18. Jahrhundert veränderte sich durch die Schriften Shaftesburys die Bewertung des „Religious Enthusiasm".[429] Vor Shaftesbury war zumeist kritisiert worden, daß der Enthusiasmus das Individuum isoliere, in Shaftesburys Denksystem bot er jedoch die Grundlage für eine neue Moral und ein neues Gemeinschaftsgefühl: „the social nature of enthusiasm helped animate a Whig moralism."[430] Auf diese Weise kann der Enthusiasmus in dieser neuen Bedeutung wichtige Impulse für Kunst und Kultur geben. [431]

Die Neubewertung des Enthusiasmus fand also vor dem Hintergrund der Philosophie Shaftesburys statt, denn er trat immer für Diskursfreiheit und eine sich selbst regierende und

---

[426] Deutsche Intellektuelle des 18. Jahrhunderts wie Wieland und Kant sprechen im Zusammenhang mit dem Phänomen ebenfalls von *Enthusiasmus*, manchmal auch von *Schwärmerei*. Zu den Unterschieden in der Bedeutung der beiden Begriffe vgl. Anthony J. La Vopa, „The Philosopher and the *Schwärmer*: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant" in L.Klein/A.J. LaVopa (Hrsg.), *Enthusiasm and Enlightenment in Europe 1650-1850* (San Marino, CA, 1998), S. 85-115.

[427] Vgl. Michael Heyd, *"Be Sober and Reasonable" - The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* (Leiden/New York/Köln, 1995).

[428] Vgl. Heyd (1995).

[429] Die relevanten Schriften sind der *Letter concerning Enthusiasm*, der philosophische Dialog *The Moralists* und Ausschnitte aus den *Miscellany II*, alle in *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) veröffentlicht.

[430] Vgl. Lawrence E. Klein, „Sociability, Solitude and Enthusiasm" in Klein/La Vopa (1998) S. 153-177, S. 157.

[431] Klein beschreibt den Vorgang folgendermaßen: „Enthusiasm resumes new roles and responsibilities as progenitor of art, intellect, culture, and even civilization; indeed, of a modern heroics". Vgl. ebd., S. 171.

regulierende Gemeinschaft aus gleichgesinnten Männern ein, die sich alle dem „Gentlemanideal“ verpflichtet fühlten. Bedroht wurde diese Diskursfreiheit jedoch immer von Institutionen wie der Kirche und dem Hof, die es demnach zu umgehen galt.
Trotz seiner Vorbehalte gegenüber der institutionalisierten Religion wußte Shaftesbury, daß religiöse Gefühle, auch starke religiöse Gefühle wie eben der Enthusiasmus und die mit ihm verbundenen Phänomene, dem Menschen ureigen waren und als solche nicht einfach abzuschaffen oder zu überwinden waren. Die Lösung des Problems bestand deshalb darin, die unter Umständen gefährlichen Gefühle wie den religiösen Eifer in unschädliche Bahnen zu kanalisieren.
Das Händelsche Oratorium hat deshalb als ideales Vehikel für die Durchsetzung dieser Ideologie zu gelten, denn man lenkte die vorhandenen Energien des religiösen Enthusiasmus von der Kanzel auf die Bühne, entschärfte somit die Bedrohung, die von dem religiösen Eifer ausgehen konnte, und sorgte vor allen Dingen dafür, daß der Klerus außen vor blieb.[432]

Bevor die Definition des religiösen Enthusiasmus durch Shaftesbury und vor allen Dingen auch die wichtige Unterscheidung zwischen dem wahren und dem falschen Enthusiasmus erläutert werden wird, soll zunächst die Position der anglikanischen Kirche im 18. Jahrhundert genauer erläutert werden.

6.1. Die Church of England und Whig vs. Tory

Es soll nicht platt klingen, wenn man eine kurze Einführung zur anglikanischen Kirche mit der Feststellung beginnt, daß die Basis für die Entstehung dieser Kirche das „Divine Right of Kings“ war, also die Vorstellung, der von Gottes Gnaden regierende Monarch müsse absolute geistliche und weltliche Macht in seinem Amt vereinen.
Nach Mark Chapman fand die Reformation der Church of England jedoch auf grundsätzlich andere Weise statt als die kontinentaler protestantischer Religionsgemeinschaften, denn die Frage nach politischer Autorität war anfangs höher gewichtet als theologische Probleme. Heinrich VIII. war, geleitet durch einen Korps an königstreuen Theologen und Klerikern, überzeugt, der Papst habe Macht und Autorität usurpiert, die ihm, dem König von Gottes Gnaden, zustehen müsse.[433]

[432] Es ist kein Zufall, daß die Anfangsschwierigkeiten, die der Übertritt des Religiösen auf die Bühne zu meistern hatte, in erster Linie auf den Widerstand des Londoner Bischofs Edmund Gibson zurückzuführen ist, der die Aufführung von *Esther* (1732) zunächst nicht gestatten wollte. Vgl. Hogwood, *Handel*, S. 98.
[433] Mark Chapman, *Anglicanism – A Very Short Introduction* (Oxford, 2006), S. 14.

Der Auslöser für den Konflikt und die letztendliche Spaltung war, allseits bekannt, die kinderlose Katharina von Aragon, von der Heinrich sich scheiden lassen wollte. Was ursprünglich als notwendiger Akt zur Sicherung der eigenen Nachkommenschaft begann, mutierte in den Händen von Theologen wie Cromwell und Cranmer zur Übertragung vieler geistlicher und weltlicher Recht auf den Monarchen:

> Instead of the original plan simply forbidding appeals to Rome against a local decision on the divorce, Thomas Cromwell went significantly further in the Act in Restraint of Appeals of February 1533. His legislation included the momentous preamble claiming the unfettered or 'imperial' authority of the English Crown over matters both temporal and spiritual. This meant that under God the King commanded absolute obedience and total control over the church; and it must be said that under such a theory God would find it hard to do very much without the royal assent.[434]

Es ist wichtig, daran zu erinnern, daß zuerst alle Eigentümer der Kirche in den Besitz des Monarchen übergingen, bevor man zaghaft anfing, die römisch-katholische Doktrin zu reformieren.

Die „Ten Articles" von 1536, die die neue Doktrin festlegten, lesen sich zunächst auch noch wie eine leicht abgemilderte Version des römisch-katholischen Glaubens: die Zahl der Sakramente wird zwar auf drei reduziert (Beichte, Eucharistie, Taufe), die Transsubstantion bleibt jedoch ebenso wie das Anbeten von Heiligen erhalten.

Sehr bald – spätestens mit Mary II und ihrem spanischen Gatten Philip – wurde jedem die „inherent ambiguity of a reformed Church of England under the absolute authority of the monarch"[435] deutlich, denn wie war zu verfahren, wenn der von Gottes Gnaden regierende Monarch nicht reformiert werden wollte?

Sehr früh manifestiert sich hier also bereits das wohl größte Problem der anglikanischen Kirche – das es auch bis zum heutigen Tage geblieben ist: die Suche nach verbindlichen Autoritäten.

Dies zeigt sich bereits im frühen 17. Jahrhundert in innerkirchlichen Streitigkeiten, die zum Inhalt hatten, die Kirche entweder den Calvinisten oder Arminianern anzunähern. Die calvinistischen Überzeugungen von Prädestination und „divine grace", die nur den Auserwählten zuteil wurde, standen im Gegensatz zu den den konservativen Mitgliedern der Church of England angenehmeren Theorien des Holländers Jacobus Arminius, der die These vertrat, auch die Auserwählten könnten die Gnade verlieren und die Nicht-Auserwählten seien nicht der Prädestination wegen, sondern ihrer eigenen Sünden wegen verdammt:

> The effects (…) on the Church of England were not clear-cut. It was, after all, difficult to reconcile the church of the elect with obedience to a national church made up of saints and sinners alike. In distinction,

[434] Chapman (2006), S. 17.
[435] Chapman (2006), S. 30.

> the Arminian notion, which accepted a universality of salvation and the possibility of co-operation with God's grace, placed great stress on the obedience to the divinely appointed authority.[436]

Während der Zeit des Commonwealth unter Oliver Cromwell zeichnete sich bereits ab, daß die Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppierungen so groß waren, daß sie letzten Endes nicht mehr unter dem Banner der Uniformität zu vereinen waren. Die Restauration wurde nur möglich, weil die presbyterianische, also calvinistisch orientierte, Mehrheit im Parlament der Rückkehr und der Wiedereinsetzung des Monarchen zustimmte. Nach Mark Chapman war deshalb bereits nach der Restauration das Tudorideal der Einheit von Kirche und Staat so schwer beschädigt, daß es sich niemals mehr würde komplett verwirklichen lassen.[437]

Mit der Restauration wurde gleichzeitig auch die Church of England wieder als Staatskirche etabliert, was, in der Einschätzung von Isabel Rivers „the dominance of moral, rational religion and the defeat of Reformation orthodoxy"[438] garantierte. Unterschiede in den verschiedenen, mehr oder weniger protestantischen, Ausrichtungen der Kirchenmänner blieben jedoch erhalten. Gegen Ende des 17. Jahrhundert war dabei die einflussreichste Gruppe die sogenannten „Latitudinarians" oder auch „Latitude-Men", die als Vertreter der moralistischen Auslegung der Heiligen Schrift galten.[439] Sie standen zwischen den konservativen High Church Anglikanern, die in den 1650er Jahren loyal zur Church of England gehalten hatten, und den Low Church Anglikanern wie den Calvinisten und Presbyterianern, von denen sie als moralisch indifferent oder sogar anti-religiös bezeichnet wurden. Die Latitudinarians waren gemäßigte Anglikaner, die die christliche Religion auf einige wenige moralische Grundsätze reduzieren bzw. die anglikanische Doktrin radikal vereinfachen wollten:

> They saw questions of ecclesiastical organisation and ceremony as secondary, 'things indifferent' – not things of no importance, but things that are not prescribed in Scripture and that the state has no right to determine. [440]

Sie standen den Nonconformists dabei näher als den High Church Men, hielten letztendlich jedoch Konflikte, die dadurch entstanden, daß man aus Gewissensgründen verschiedene anglikanische Doktrinen ablehnte und sich dadurch das Leben schwermachte[441] für schwer nachvollziehbar und im Grunde genommen unnötig. Für die Latitude-Men war das Christentum eine moralische Religion auf Basis der menschlichen Vernunft und sie vertraten

[436] Chapman (2006), S. 47.
[437] Chapman (2006), S. 52.
[438] Isabel Rivers, *Reason, Grace, and Sentiment – A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660-1780, Volume 1: Whichcote to Wesley* (Cambridge, 1991), S. 1.
[439] Die folgenden Ausführungen zu den Latitudinarians legen Rivers (1991), S. 25f. zugrunde.
[440] Rivers (1991), S. 26.
[441] Nonconformists durften ebenso wie später die Nonjurors keine öffentlichen Ämter bekleiden, nur ihre eigenen Dissenteruniversitäten besuchen und unterlagen auch sonst diversen Einschränkungen im öffentlichen Leben.

damit eine Position, die sie selbst für einfach und für jedermann nachvollziehbar hielten, die sie aber in den Augen der extremeren Gruppierungen am linken und rechten Rand als subversive und gefährliche Gleichmacher erscheinen liessen, die den Weg für Sozianianer[442], Deisten und Atheisten öffneten:[443]

> The latitudinarian came to be seen by his high church opponent as one who was indifferent (in the pejorative sense) not only to the institutions and forms of religion but to its content as well. The nonjuror Charles Leslie maliciously characterised the views of Archbishop Tillotson as follows in *The Charge of Socinianism against Dr. Tillotson Considered* (published in 1695 after Tillotson's death): 'His politics are Leviathan, and his religion is Latitudinarian, which is none; (...).'[444]

Die Latitude-Men sind wichtig, weil sie damals und heute – und vielleicht nicht ganz zu Unrecht – für das Erstarken der Freidenkerei, des Deismus und im schlimmsten Fall des Sozianismus (auch Unitarianismus genannt), der Jesus Christus gar die Göttlichkeit absprach und ihm eine rein moralisch-exemplarische Funktion zugedachte, verantwortlich gemacht wurden, ein Vorwurf, gegen den man sich im Latitude-Lager übrigens immer vehement wehrte. Das Moralbild, das man vertrat, war ungefähr folgendes: Das Menschenbild war, anders als bei den Calvinisten und Presbyterianern, ein positives, denn der Mensch ist von Natur aus ein geselliges, soziales Wesen, dem das Gute und das moralisch richtige Handeln eingegeben ist. Die Religion ist dabei insofern wichtig, als sie dem Menschen moralische Vorbilder gibt und ihn durch das Versprechen von Belohnung oder die Androhung von Bestrafung in einem anderen Leben zur Tugend anleitet. Menschliche Sünde stellt eine unnatürliche Abweichung von diesem Tugendpfad dar. Der Kleriker Benjamin Whichcote beschreibt dieses Menschenbild folgendermaßen:

> There is in Man, a secret *Genius* to Humanity; a *Bias* that inclines him to a Regard of all of his own Kind. For, whatsoever some have said; *Man's Nature* is not such a untoward Thing (unless it be abused,) but that there is a secret *Sympathy* in Human Nature, with Vertue and Honesty; with Fairness and good Behaviour; which gives a man an Interest even in bad Men.[445]

Im Zusammenhang mit der Philosophie Shaftesburys wird nochmals auf die Latitudinarians zurückzukommen sein, denn viele der Ansichten dieser gemäßigten Kirchenmänner finden sich ebenfalls beim Earl, wie beispielsweise die Ablehnung des Hobbesschen

[442] Die Sozinianer (nach den Italienern Lelio und Fausto Sozzini), die ab Ende des 17. Jahrhunderts auch Unitarianer genannt wurden, vertraten die These, daß Jesus Christus nicht göttlich ist und der Glaube nur auf der Vernunft basieren kann

[443] Vgl. Rivers (1991), S. 26.

[444] Rivers (1991), S. 26.

[445] Zitiert in Rivers (1991), S. 77.

Menschenbildes, das Shaftesbury als „*Silly Comparison of Men and Wolves*“[446] bezeichnet, und die Hinwendung zu der aristotelischen These vom Menschen als sozialem Wesen.

Die Dissenter auf der anderen Seite, als deren wichtigste literarische Vertreter im 17. Jahrhundert wohl Richard Baxter und John Bunyan zu gelten haben, gehen dagegen von einem eher pessimistischen Welt- und Menschenbild aus, betonen die Härte des Christenlebens und verwenden dabei „the characteristic puritan metaphors of journey and combat, of the Christian as pilgrim and soldier, which Bunyan elaborated in his allegories“[447]. Im Gegensatz zu dem glücklichen und leichten Latitude-Leben in der Welt war man hier also von einem harten und von Widrigkeiten und Leid gekennzeichneten Puritanerleben außerhalb der Gesellschaft gezeichnet:

> Their position as nonconformists led them to emphasise the separation of the church and the godly from the world and the difficulty of living the holy life, in contrast to the latitudinarian emphasis on the suitability of religion to the world and the essential congruity of holiness and happiness. Where the latitudinarians deliberately played down doctrine, the emphasis on which had proved so divisive, in order to strengthen ethics, Baxter and Bunyan were agreed that ethics depends on doctrine and is meaningless without it. For nonconformists the separation of doctrine and ethics, for whatever reason, is unchristian: the life of holiness cannot be separated from the life of faith.[448]

Trotzdem ist es zweckmäßig, die Dissenter und die Latitude-Men als Einheit gegen die High Church Anglikaner zu definieren, wie es John Howe in *The Case of the Protestant Dissenters Represented and Argued* (1689) tat:

> But some may think, by Concessions to us [i.e. to the Protestant Dissenters], *the Church of England* will be ruin'd, and a great Advantage given to the bringing in of *Popery*.
>
> To which we say, the generality of the Dissenters differ from *the Church of England*, in no substantials of Doctrine and Worship, no nor of Government, provided it be so manag'd as to attain its true acknowled'g End: The favouring of us therefore will as much ruin the Church, as its Inlargement and additional Strength will signify to its ruin.
>
> And doth not the World know, that wherein we differ from them, we differ from the *Papists* too? And that for the most part, wherein they differ from us, they seem to agree with them? (...)
>
> And do all that go under the Name of *the Church of England* agree among themselves? We can shew more considerable Disagreements among them, than any can between the most of us, and a considerable part of them. They all agree, 'tis true, in Conformity: and we all agree in Nonconformity. And is not this merely accidental to Christianity and Protestantism? And herein is it not well known that the far greater part of Reformed Christendom do more agree with us?[449]

[446] Zitiert in Isabel Rivers, *Reason, Grace, and Sentiment – A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660-1780, Volume II: Shaftesbury to Hume* (Cambridge, 2000), S. 89.
[447] Rivers (1991), S. 151.
[448] Rivers (1991), S. 163.
[449] Zitiert nach Rivers (1991), S. 98f.

Die Unterscheidung, die hier aus Sicht der Dissenter getroffen wird, ist also vielmehr zwischen der angeblichen „Popery“ der High Church Anglikaner und dem wahren reformierten Christentum als zwischen den Latitudinarians und den Dissenters auf der einen und zwischen den Latitudinarians und den High Church Men auf der anderen Seite.
Es dürfte nicht verwundern, daß Zugeständnisse gegenüber den Dissentern, die ab dem 18. Jahrhundert in zunehmender Weise gemacht wurden, auf Betreiben des Latitude-Flügels der Church of England bewilligt wurden.[450]

Mit der Glorious Revolution kam jedoch zunächst das „Divine Right of Kings“ ins Wanken, was wiederum dazu führte, daß das 18. Jahrhundert und die späteren Zeiten in erster Linie von der Suche nach alternativen Autoritäten geprägt war:

> (...) the history of the Church of England from the 18th century is the search for an alternative locus of authority after the breakdown of the Divine Right of Kings. Some looked for authority in the direct experience of God in the heart or in God's word as set forth in Scripture (the Evangelicals). Others sought it in God's appointed messengers, the bishops (the Anglo-Catholics).[451]

Obwohl es eine radikale Vereinfachung der historischen Tatsachen darstellt, religiöse und politische Überzeugungen in zwei Gruppen einzuteilen, ist doch die allgemein akzeptierte religiöse Ausrichtung der Parteien im 18. Jahrhundert, daß die Tories, also die politisch konservative Partei, auch die religiös konservativen Kirchenmänner, die „High Churchmen“, unterstützten und die liberaleren Whigs die „Low Churchmen“, wobei man unter „Low Church“ die Latitude-Men, die calvinistisch und presbyterianisch orientierten Kleriker und ähnliche protestantisch-konservativ orientierte Geistliche, zu verstehen hat. Kontroversere Sekten wie die Baptisten und die Quäker und als anti-religiös verstandene Gemeinschaften, also Sozinianer, Antinomianer etc., blieben selbstverständlich von der Church of England ausgeschlossen.

> The Church of England's identity was defined in the years before 1689 through its relationship with the different power interests of the church and state. In the 18th century, however, things gradually began to change. On the one hand, a not insignificant number, including about three to four hundred clergy, refused to acknowledge the rights of the new King and Queen and formed the group of 'non-jurors'. Others sought a new settlement that would give the church and the monarch a certain degree of independence from the government: this group (the High Churchmen) was almost synonymous with the Tories, who fought against the encroachments of the Whig government. Some other (the Low Churchmen) proved far

[450] „Later, because of their [= the latitudinarians'] involvement in schemes for the comprehension of some of the nonconformists within the Church, and, when these failed, their support for the toleration of protestant dissenters guaranteed by the Act of 1689, they secured the friendship of dissenters but increased the enmity of high churchmen.” Vgl. Rivers (1991), S. 26
[451] Chapman (2006), S. 3.

> more inclined to accept a stronger Parliament ruling directly over the church, especially after the proroguing of Convocation in 1717.[452]

Daß die Whigs bereits drei Jahre nach der Krönung des ersten Hannoveranermonarchen in der Lage gewesen waren, die „Convocation", also die offizielle, repräsentative Kirchenversammlung, zu suspendieren, zeigt, wie groß die Macht der Laien über kirchliche Belange war. Der Grund für die Suspendierung der Versammlung war im übrigen, daß die High-Church-Kleriker gegen den *Latitude-Man* Hoadly vorgehen wollten.[453]

Das „Advowson", also das Recht, „church livings" zu vergeben, war bis ins 19. Jahrhundert ein Besitzrecht mächtiger, zumeist adeliger Großgrundbesitzer.[454] Auch vom „Advowson" abgesehen, war es einem einflußreichen Whigpolitiker möglich, Günstlingen wichtige kirchliche Positionen zu verschaffen. Der Kaplan des vierten Earl of Chesterfield, Richard Chevenix, war von Chesterfield für ein Bischofsamt nominiert worden. Der Antrag wurde vom Bischof von Clonfert zunächst abgelehnt, worauf Chesterfield mit seinem eigenen Rücktritt vom Posten des Lord Lieutenant von Irland drohte. Die politische Macht Chesterfields war so groß, daß er am 12. Mai 1745 an Chevenix schreiben konnte:

> MY GOOD LORD,
>
> Now you are what I had positively declared you should be – a Bishop; (...).[455]

Obwohl es zwar erwiesenermaßen auch pro-hannoveranische Tories und Oppositionwhigs, beispielsweise Chesterfield, gab, bleibt jedoch die Tatsache bestehen, daß den Tories, die in den relevanten Jahren von allen Regierungsämtern ausgeschlossen waren, viel eher daran gelegen war, die Autorität von Kirche und Krone gegenüber der Regierung – an der sie ja nicht beteiligt waren – zu stärken. Die Whigs dagegen waren daran interessiert, die eigene Machtposition, also die Macht des Parlaments über den Monarchen und die anglikanische Kirche, aufrechtzuerhalten und zu stärken.

Wenn man nun den bereits in Kapitel 3 dargelegten Rezeptionskontext der Händelschen Oratorien berücksichtigt und bedenkt, daß das sich Zielpublikum überwiegend aus liberalen Whigschichten rekrutierte, wird eine Eingliederung der Werke in einen Tory-Kontext immer problematischer. Die Texte bedienen sich zwar biblischer Grundlagen, haben zum Teil auch konservative Textoberflächen, unterminieren aber radikale Interpretationen, vor allen Dingen aufgrund der folgenden Aspekte:

---

[452] Chapman (2006), S. 59.
[453] Vgl. Rivers (2000), S. 33.
[454] Vgl. Anthony Armstrong, *The Church of England, the Methodists and Society 1700-1850* (London, 1973), S. 11f.
[455] Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield, *Letters*, hrsg. von David Roberts (Oxford, 1998), S. 27 und S. 390n.

- die Werke entstanden in einem religiös-liberalen und nicht in einem orthodox-konservativen Milieu
- die Texte berufen sich auf die Heilige Schrift, ohne jedoch kirchlich etablierte Interpretationen vorzugeben, ja ohne Kirche und Klerus in irgendeiner Form miteinzubeziehen
- die Texte in Verbindung mit Händels Musik zielen darauf ab, ein persönliches, subjektives Erleben der Heiligen Schrift zu ermöglichen
- die Authentizität der religiösen Erfahrung wird am emotionalen Erleben und nicht an der Übereinstimmung mit kirchlichen Dogmen gemessen
- der Rezeptionsraum ist kein kirchlicher Raum, sondern ein zutiefst sekulärer Raum, nämlich ein Theater
- die Kirche stand der Kunstform skeptisch gegenüber und kein einziges Oratorium von Händel wurde zu seinen Lebzeiten in einem Kirchenraum aufgeführt
- die Rhetorik der Texte bedient sich eines massenbewegenden Phänomens, der religiös-philosophischen Enthusiasmus, der darauf abzielt, subjektive und freidenkerische anstatt etablierte Gotteserfahrung, die mit institutioneller Dogmatik konform geht, zu ermutigen

In den folgenden Kapiteln wird sich zeigen, daß die in den Libretti beschriebene Religiosität in der politisch-religiösen Ausrichtung viel eher dem Latitudinarianismus als der High Church und deshalb eher den Whigs als den Tories zugeneigt ist. Bei der genauen Betrachtung speziell der philosophisch-enthusiastischen Rhetorik wird zudem deutlich, daß die meisten Texte noch eine viel subversivere Komponente, nämlich freidenkerische Züge, enthalten.

6.2. Die Philosophie des Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury

Anthony Ashley Cooper (1671-1713), ab 1699 dritter Earl of Shaftesbury, Schüler von Locke und Whigpolitiker, ist in den Augen vieler Historiker der wichtigste Einfluß auf das Denken und Fühlen des 18. Jahrhunderts[456], für Isabel Rivers sind die Schriften Shaftesburys für das Verständnis des 18. Jahrhunderts sogar wichtiger als die von John Locke.[457] Dabei ist jedoch

[456] Vgl. beispielsweise Alfred Owen Aldridge, „Shaftesbury and the Deist Manifesto“, *Transactions of the American Philosophical Society*, XLI (1951), S. 297-385, Lawrence E. Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness* (Cambridge, 1994) und Rivers (2000), bes. S. 85-152.
[457] Vgl. Rivers (2000), S. 3.

anzumerken, dass man bereits im 18. Jahrhundert von einer einheitlichen Interpretation der Werke Shaftesburys weit entfernt war. Die vom Earl noch korrigierte, aber erst posthum 1714 veröffentlichte Gesamtausgabe seiner Werke, die *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, stellte bereits seine Zeitgenossen auf eine harte Probe, denn die Philosophie ist häufig unklar in der Terminologie und zum Teil widersprüchlich im Inhalt. Für manche wurde Shaftesbury zum großen Verteidiger des Christentums, der den Tugendbegriff endlich neu definiert hatte, die Latitudinarians lobten ihn wegen seiner Ablehnung der Hobbesschen und Lockeschen Lehren, andere wiederum hielten ihn für einen Freidenker oder gar für einen Atheisten.[458] Für John Leland, der 1754 in London eine Anthologie der Freidenkerei veröffentlichte, die im folgenden auch benutzt werden wird, um die Rezeption der Freidenker im 18. Jahrhundert zu untersuchen, ist Shaftesbury, obwohl „a fine and much admired writer", „Not very consistent in the account he gives of Christianity".[459]

Wahrscheinlich trifft keine dieser Interpretationen den Kern der Schriften Shaftesburys, sofern man diesen überhaupt fassen kann. Selbst Isabel Rivers nennt die detaillierte Interpretation der *Characteristicks* im zweiten Band ihrer Studie *Reason, Grace, and Sentiment: A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660-1780* „a hopeless task".[460]

Trotzdem soll im folgenden der Versuch unternommen werden, das Prinzip zu erhellen, das Shaftesbury „enthusiastical theism" (Shaftesbury verwendet die Begriffe „enthusiasm", „ecstasy" und „rapture" im übrigen als Synonyme) nennt, um damit die religiöse Rhetorik in Händels Oratorien zu erklären. Dabei ist vorwegzunehmen, daß Shaftesburys Konzept des religiösen Enthusiasmus wenig bis gar nichts mit dem Enthusiasmus zu tun hat, den man religiösen Fanatikern unterstellte und der von allen Kirchenmännern, egal ob High oder Low, rundheraus abgelehnt wurde – so wurden beispielsweise Wesley und seinen Methodisten in den Beziehungen zur Church of England enthusiastische Tendenzen zum Verhängnis und führten letzten Endes zur Abspaltung und zur Errichtung einer eigenen Methodistenkirche gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[461]

Bevor man sich den Schriften zuwenden kann, die sich explizit mit dem Enthusiasmus beschäftigen – also der *Letter concerning Enthusiasm*, die *Inquiry concerning Virtue*, der philsophische Dialog *The Moralists* und Teile aus den *Miscellany II* – muß jedoch die Figur

[458] Vgl. Rivers (2000), S. 86.
[459] Leland, John, *A view of the principal deistical writers that have appeared in England in the last and present century; with observations upon them, and some Account of the Answers that have been published against them. In Several Letters to a Friend.* (London, 1754), S. 69.
[460] Rivers (2000), S. 116.
[461] Vgl. David Hempton, *Methodism: Empire of the Spirit* (New Haven and London, 2005), bes. Kapitel 2: „Enlightenment and Enthusiasm", S. 32-54.

des Earl of Shaftesbury in ein philosophisches Umfeld eingegliedert werden, um die Neuheiten, die Shaftesbury einführt, wirklich verstehen zu können. Deshalb erscheint ein kurzer Abriß über die Freidenkerei vor Shaftesbury angebracht und im Anschluß daran eine Einführung in die Moralphilosophie Shaftesburys, um den nötigen Hintergrund für Shaftesburys Definition des Enthusiasmus zu schaffen und Sätze des Earls wie „may I ever be an enthusiast“[462] verstehen zu können.

6.2.1. „Invitations to Heretics, Deists, and Atheists, to speak above-board“[463] – John Toland, Matthew Tindal, Michael Collins und Shaftesbury

Die Freidenkerei nahm ihren Anfang sicherlich vor den 1690er Jahren, man denke nur an die Schriften des Lord Herbert wie *De veritate* und *De Religione Laici*, geschrieben während des Commonwealth, aber es erscheint doch sinnvoll, eine speziell freidenkerische Identität ab dem Aktivwerden von Toland, Tindal, Collins und Shaftesbury anzunehmen, denn erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts läßt sich etwas wie eine Kontinuität und Zielgerichtetheit der Argumentation und eine kollektivere Identität der Freidenker feststellen. Zunächst soll Shaftesbury noch in diesen Kontext eingegliedert werden, wobei diese Eingliederung sich zugegebenermaßen als schwierig gestaltet, denn in vielen Punkten wandte sich der Earl gegen seine, zumeist sogar befreundeten, Kollegen.

Obwohl die soziale Herkunft und der gesellschaftliche Rang der genannten Personen äußerst unterschiedlich war, also Shaftesbury, der Aristokrat und „Peer of the Realm“, Tindal, der Jurist, Collins, der Country Squire und Justice of the Peace, und Toland, der geborene Katholik und Berufsschriftsteller,[464] hatten alle doch gewisse entscheidende Gemeinsamkeiten, die Isabel Rivers wie folgt zusammenfasst:

> Politically they were extreme Whigs, in varying degrees either sympathetic to or active propagators of the republican tradition of the 1650s, and hostile to the political power of the Established Church. (...) In addition to their common political sympathies, the freethinkers in different ways had been associated with John Locke (1632-1704).[465]

Shaftesbury war ja bekannterweise Schüler von Locke[466], Collins war ein enger Freund und sowohl Tindal und Toland korrespondierten mit ihm. Untereinander waren die Freidenker

[462] Zitiert in Rivers (2000), S. 149.
[463] John Toland, zitiert in Rivers (2000), S. 36.
[464] Vgl. Rivers (2000), S. 13.
[465] Rivers (2000), S. 13.
[466] Vgl. Robert Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury, 1671-1713* (Baton Rouge and London, 1984), S. 7ff.

auch bekannt, teilweise sogar befreundet – in den 1690er Jahren hatten Toland und Shaftesbury gemeinsam politische Abhandlungen verfasst.[467]

Es erscheint also angebracht, die Gemeinsamkeiten im Denken und Schreiben der vier Männer kurz zusammenzufassen.

Isabel Rivers schlägt vor, sich der Freidenkerei zu nähern, indem man zunächst zwei wichtige beinflussende Strömungen identifiziert:[468] zunächst einmal sind Schriften zu nennen, die von der Kirche prinzipiell als gefährlich und subversiv klassifiziert wurden. Zu dieser Gruppe gehört Lord Herbert of Cherbury, der wahrscheinlich als Erster den antikirchlichen Deismus[469] propagierte oder, in den Worten von John Leland in seinem umfangreichen Werk *A View of the Principal Deistical Writers that have appeared in England in the Last and Present Century* (1754):

> His Lordship seems to have been one of the first that formed Deism into a System, and asserted the sufficiency, universality, and absolute perfection, of natural religion, with a view to discard all extraordinary revelation, as useless and needless. (...) This universal religion he reduceth to five articles, which he frequently mentioneth in all his works. 1. That there is one supreme God. 2. That he is chiefly to be worshipped. 3. That piety and virtue is the principal part of this worship. 4. That we must repent of our sins, and if we do so God will pardon them. 5. That there are rewards for good men, and punishments for bad men in a future state, or as he sometimes expresseth it, both here and hereafter. [470]

Ebenfalls gehören in diese Gruppe die Schriften des Thomas Hobbes mit seinem zutiefst antisozialen Menschenbild, des Benedict de Spinoza mit seinem pantheistischen Weltbild und seiner Gleichsetzung von Gott und Natur, des aristotelischen Giordano Bruno und der Sozinianer.

Die zweite Gruppe von Schriften aus denen sich die Freidenkerei ableitet, sind solche, die auch von der etablierten anglikanischen Kirche akzeptiert wurden: dazu gehören in erster Linie die latitudinarianische Philosophie, die das Christentum als Moralphilosophie definierte, die Schriften Lockes und der klassischen Antike, allen voran die des Cicero.

Nach Rivers war Locke paradoxerweise sowohl Vorläufer als auch Gegner, da gläubiger und bibeltreuer Christ, der Freidenkerei:

> Several recurring arguments in the *Essay* [*concerning Human Understanding*] (first published in 1690) contributed directly to freethinking: that individuals should not rely on authorities, but search for truth themselves; that custom can corrupt men's thought; that ideas of God and morality are not innate, and that

[467] Vgl. Rivers (2000), S. 13.
[468] Vgl. Rivers (2000), S. 19.
[469] Unter Deismus wird der Glaube an die Naturreligion ohne weitere christliche Offenbarungen verstanden. Die Begriffe Deismus und Theismus sind im wesentlichen deckungsgleich, auch wenn Shaftesbury zumeist vom Theismus sprach und „Deismus" vermied, wohl um sich von anderen Freidenkern abzugrenzen. Vgl. hierzu S. 153.
[470] Leland (1754), S. 5.

> there is no universal consent about the existence of God; that words must correspond with clear and distinct and determinate ideas.[471]

Die Lehre, wenn man sie denn Lehre nennen kann, der Freidenker bedient sich also aus verschiedenen Quellen, um wichtige Grundsätze im Verständnis der Religion zu definieren:[472] einer der wichtigsten dieser Grundsätze ist die vollständige Ablehnung des Priestertums – Toland schrieb „All Friends to Priestcraft, Foes of Mankind are“[473] –, dem man vorwarf, die Naturreligion durch die Einführung von Mysterien, Riten, komplizierten Deutungen, Opfern etc. verfälscht zu haben, um sich selbst unverzichtbar zu machen und die Menschen zu verängstigen. Religion wurde also unter dem Einfluß des Priestertums zum Aberglauben und die Priester zu den natürlichen Feinden der Philosophen, die die Religion in ihrer unverfälschten, natürlichen Form propagieren. Die Definition des Begriffs „Naturreligion“, „natural religion“, bereitet dabei zugegebenermaßen einige Probleme und, nach Isabel Rivers, besteht die Gefahr, daß die Freidenker die Definition dieser Naturreligion soweit ausweiteten, daß nur noch wenige und sehr entfernte Parallelen mit dem bestanden, was man im 18. Jahrhundert gemeinhin unter Christentum verstand.[474] In seinem *Essay concerning Humane* (sic!) *Understanding* bietet John Locke in seiner Ideenlehre eine nützliche Definition. Er teilt die Dinge in verschiedene Kategorien ein, nämlich in die Vernunftgemäßen, in die Über-Vernünftigen, also diejenigen, die man mit der Vernunft nicht erfassen kann, und in die Vernunftwidrigen:

> 1. *According to Reason* are such Propositions, whose Truth we can discover, by examining and tracing those *Ideas* we have from *Sensation* and *Reflexion*; and by natural deduction, find to be true, or probable. 2. *Above Reason* are such Propositions, whose Truth or Probability we cannot by Reason derive from those Principles. 3. *Contrary to Reason* are such Propositions, as are inconsistent with, or irreconcilable to our clear and distinct *Ideas*. Thus the existence of one GOD is according to Reason; the Existence of more than one GOD, contrary to reason; the Resurrection of the Dead, above Reason. [475]

Naturreligion gehört in die erste Kategorie, die offenbarte Religion in die zweite, was für Locke nicht notwendigerweise heißen muß, daß sie vernunftwidrig wäre, sondern nur, daß sie mit den Mitteln der Vernunft nicht erfaßt werden kann. Der Glaube ist also

> the Assent to any Proposition, not thus made out by any Deductions of Reason; but upon the Credit of the Proposer, as coming from GOD, in some extraordinary way of Communication. This way of discovering Truths to Men we call *Revelation*.[476]

---

[471] Rivers (2000), S. 26.
[472] Vgl. Rivers (2000), S. 51f.
[473] Zitiert in Rivers (2000), S. 52.
[474] Vgl. Rivers (2000), S. 52.
[475] John Locke, *An essay concerning humane understanding. In four books. (...) The fifth edition, with large additions* (London, 1706), S. 579f.
[476] Locke (1706), S. 581.

Die Linie, die Locke verfolgt, läßt sich also mit orthodox-religiösen Einstellungen vereinbaren, während die Weiterentwicklung durch die Freidenker, also die Insistenz auf der alleinigen Gültigkeit der ersten Kategorie, nicht mehr mit Locke oder dem orthodoxen Christentum in Einklang zu bringen ist – dies war im übrigen der Hauptstreitpunkt zwischen dem Lehrer Locke und dem Schüler Shaftesbury.

Im Freidenken ist also, radikal vereinfacht gesagt, nur das Religion, was mit den Naturgesetzen übereinstimmt. Dies kommt einer Vereinfachung der Doktrin gleich, denn einhergehend mit der Ablehnung des Priestertums, wendete sich die Freidenkerei ebenso vehement gegen jedwede Form des Aberglaubens. Tindal widmete der Unterscheidung zwischen Religion und Aberglauben ein ganzes Buch, *Christianity as Old as the Creation,* und definiert den Aberglauben darin als *„continual Dread of a Deity no less mischievous than powerful*“. [477]

Für Isabel Rivers begründet sich das größte Problem in der Freidenkerei jedoch in der Konzentration auf die Aufdeckung von Aberglauben und Priestertyrannei und auf die Definition der Naturreligion und der gleichzeitigen Vernachlässigung der Ausarbeitung ethischer Normen, die die althergebrachten priesterlichen Dogmen ersetzen sollten. Der einzige Author, der sich diesem Thema ausführlich widmet, ist dabei Shaftesbury, während die anderen sich in erster Linie darauf konzentrierten, die Zeitgenossen zu religions- und vor allem institutionskritischem Denken anzuregen:

> The freethinkers were concerned above all with making their contemporaries self-conscious and self-critical about the way in which traditional religious language and institutions function. Partly for protective and partly for polemical reasons, they wrote in the language and employed the concept of the latitudinarians in order to undermine them from within and to show that there was nothing inevitable, natural, or self-evidently true about the Anglican religion of reason. (....) But the real importance of freethinking lies in the frame of mind it represents, in its insistence that all ideas, arguments, and the terms in which they are expressed are man made and must be subject to continual scrutiny if they are not to harden into mindless habit and prejudice.[478]

Die Position Shaftesburys in Bezug auf atheistische und freidenkerische Prinzipien ist äußerst schwierig zu definieren, denn der Earl nimmt in vieler Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb der Freidenkerei ein.

[477] Zitiert in Rivers (2000), S. 53.
[478] Rivers (2000), S. 83f.

6.2.2. Shaftesbury, der „Sociable Enthusiast“[479]

Im folgenden müssen aus Platzgründen viele der Aspekte der Shaftesburyschen Moralphilosophie vernachlässigt werden, stattdessen werden nach einer knapp gehaltenen Einführung in seine Philosophie im speziellen seine Thesen zum philosophisch-religiösen Enthusiasmus untersucht werden.

Shaftesbury nahm zu Lebzeiten eine eher isolierte Position ein, verbrachte seine letzten Lebensjahre auch nicht in England, sondern in Italien, aber der Einfluß seines Denkens auf das gesamte 18. Jahrhunderte sollte sich als enorm herausstellen. Ohne seine philosophischen Grundlagen sind Strömungen wie die Zeitschriften von Addison und Steele, das „Sentimental Movement“, der „Cult of Sensibility“, das Aufkommen der karitativen Bewegungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ja überhaupt das ganze Bild des neuen, „polite“ Menschen in seinem sozialen Umfeld, nur schwer vorstellbar. Shaftesburys Zielpublikum waren dabei „gentlemen of fashion“, also junge, wohlerzogene Männer aus den Reihen der Upper Classes, Männer, die einmal politische Ämter bekleiden sollten oder wichtige gesellschaftliche Positionen innehaben würden, und die er von Anfang an ein höfliches und kultiviertes Miteinander gewöhnen wollte.

Seine Schriften, posthum in den *Characteristicks concerning Men, Manners, Opinions, Times* (1714) veröffentlicht, beschäftigen sich mit diversen Themen, angefangen mit dem richtigen Verhalten in einer geselligen Runde unter Freunden bis hin zu theologischen und philosophischen Überlegungen zur Poetik, zum richtigen Verhalten in der Gesellschaft, zu den kirchlichen Institutionen und Dogmen, zur Freidenkerei, zur Politik, zur Definition und zur Wichtigkeit ekstatischen, also enthusiastischen, Fühlens und zu vielem mehr.

Shaftesburys Grundlage blieb immer die griechische Philosophie und er sah sich dabei selbst als Vertreter einer zivilen, sozialen und theistischen Philosophie, die ihren Anfang bei Sokrates nahm und zu deren Vertretern noch Xenophon, Platon, Epiktet und Mark Aurel zählten.[480] Die seinerzeit vorherrschende anglikanisch-christliche Ethik ist nur eine von vielen und darüber hinaus eine der schlechteren Alternativen.

---

[479] „The Sociable Enthusiast“ war der ursprünglich vorgesehene Titel für den 1703/04 entstandenen philosophischen Dialog „The Moralists“.

[480] „In an important letter of 1 October 1706 to the Huguenot Pierre Coste, analysing Horace’s philosophical development from Stoic to Epicurean and back to Stoic, Shaftesbury argued that there were essentially only two classical philosophies, one deriving from Socrates and descending through the Old Academy and the Peripatetics to the Stoics, the other deriving from Democritus and descending through the Cyrenaics to the Epicureans (scepticism is not regarded as constituting a distinct philosophy). ‘The first ... of these philosophies is to be called the civil, social, Theistic; the second, the contrary.’ Shaftesbury saw himself as the modern defender of this civil, social, theistic philosophy founded by Socrates, to which Xenophon, Plato, Epictetus, and Marcus Aurelius were the most important contributors.“ Vgl. Rivers (2000), S. 93.

6.2.2.1. Einführung

Es erscheint bei der kurzen Übersicht über Shaftesburys Werke zweckmäßig, die Philosophie des Earls nicht aus seinen eigenen Schriften zusammenzufassen, sondern anhand des von 1754 von John Leland verfassten *A view of the principal deistical writers*, das im fünften Brief eine Interpretation der *Characteristicks* enthält, Shaftesbury so vorzustellen, wie er in dem in der vorliegenden Dissertation untersuchten Zeitraum rezipiert wurde. Die erste Ausgabe der *Characteristicks* war 1711, die zweite posthum 1714 erschienen, aber die eigentliche Rezeption Shaftesburys setzte erst nach den 1720er Jahren ein, wobei die meisten Ausgaben zwischen 1720 und 1750 publiziert wurden und der Höhepunkt der Shaftesburyrezeption[481] somit in den Zeitraum fällt, in denen Händel seine neuen englischsprachigen oratorischen Werke in London für ein Zielpublikum aufführte, das nachweislich mit Shaftesbury vertraut war. Der vierte Earl of Shaftesbury und viele seiner Freunde gehörten dem Kreis um James Harris an, besuchten das Oratorium und waren mit Händel persönlich bekannt. Georg Friedrich Händel wiederum kannte ebenfalls nachweislich die Schriften des dritten Earl[482], genau wie seine Librettisten, die sich in ähnlich gehobenen Zirkeln bewegten. Das Publikum, das Shaftesbury ansprach, war in weiten Teilen mit dem hier in Kapitel 3.4.3 etablierten Oratorienpublikum identisch: „a young Gentleman chiefly of a Court-Breeding"; „Men of Note, whether they are *Authors* or *Politicians*, *Virtuosi or Fine-Gentlemen*", „the grown Youth of our polite World", „Personages and Characters of no inferiour Rank".[483] Zu der geforderten „Fashionableness" gehört ebenfalls die Vertrautheit mit den gängigen Kunstformen der Zeit, also mit Musik oder dekorativer Kunst:

> By ‚gentlemen of fashion', I understand those to whom a natural good genius or the force of a good education has given a sense of what is naturally graceful and becoming. Some by mere nature, others by art and practice, are masters of an ear in music, an eye in painting, a fancy in the ordinary things of ornament and grace, a judgment in proportions of all kinds, and a general good taste in most of those subjects which make the amusement and delight of the ingenious people of the world.[484]

Wer zwischen 1720 und 1750 Shaftesbury las, dürfte deshalb mit ziemlicher Sicherheit auch mit der Musik Händels, damals der Inbegriff des guten Geschmacks, vertraut gewesen sein.

Interessanterweise gibt Shaftesbury auch den Zeitraum an, den er sein Publikum pro Tag beanspruchen möchte, zwei bis drei Stunden, vergleichbar also der Zeit, die man in einem Theaterstück oder in der Oper verbringen würde:

---

[481] Die letzte Ausgabe des 18. Jahrhunderts wurde 1773 publiziert, danach nahm Shaftesburys Popularität wieder ab. Vgl. Rivers (2000), S. 103.
[482] Vgl. Thomas McGeary, "Shaftesbury, Handel and Italian Opera", *Händel-Jahrbuch* 32 (1986), S. 99-104.
[483] Vgl. Rivers (2000), S. 104.
[484] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 62.

> In the very Plan or Model of his (=our Author's), he is apparently put to a hard shrift, to contrive how or with what probability he might introduce Men of any Note or Fashion, reasoning expressly and purposely, without play or trifling, for two or three hours together, on mere PHILOSOPHY and MORALS. He finds these Subjects (as he confesses) so wide of common Conversation, and, by long Custom, so appropriated to the *School*, the *University-Chair*, or *Pulpit*, that he thinks it hardly safe or practicable to treat of them elsewhere, or in a different Tone.[485]

Deshalb ist es nur natürlich anzunehmen, daß die omnipräsenten Theorien des Philosophen auch ihre Spuren in Händels Oratorienschaffen hinterließen und den auf den ersten Blick konservativen Texten einen subversive, anti-kirchlichen und von der Shaftesburyschen Ethik geprägten Subtext verliehen.

Bevor dies am Beispiel des philosophisch-religiösen Enthusiasmus näher erörtert werden wird, soll zunächst ein grober Überblick über die Inhalte der *Characteristicks* gegeben werden.

Obwohl John Leland aus einem orthodoxen Standpunkt heraus Shaftesbury kritisch bewertet und seine Zeitgenossen letzten Endes vor ihm warnt, ist er ein scharfsinniger und kluger Leser, der Shaftesburys ironische Strategien besser durchschaut als manche anderen Interpretatoren und die wesentlichen Punkte der *Characteristicks* identifiziert und um 1750 neu formuliert.

Interessanterweise eröffnet Leland sein Kapitel über Shaftesbury mit der bedauernden Bemerkung: „It gives me a real concern, that among the writers who have appeared against revealed religion, I am obliged to take notice of the noble author of the *Characteristicks*."[486]

Shaftesbury ist also im Kern ein antichristlicher Autor, obwohl Leland sich beeilt, hinzuzufügen, daß es im Werk des Earl durchaus Passagen gäbe, „in which he expresseth very favourable sentiments of Christianity."[487] Hier zeigt sich bereits die zu Anfang angesprochene Schwierigkeit, die Shaftesburyschen Schriften in eindeutiger Weise zu interpretieren; bereits die im 18. Jahrhundert wurden die Texte als zum Teil inkongruent, wenn nicht sogar rätselhaft, wahrgenommen.

Shaftesbury wurde laut Leland in erster Linie als eleganter Autor gelesen und als solcher geschätzt:

> The quality of the writer, his lively and beautiful imagination, the delicacy of taste he hath shewn in many instances, and the graces and embellishments of his style, though perhaps sometimes too affected, have procured him many admirers.[488]

[485] Zitiert nach Rivers (2000), S. 105.
[486] Leland (1754), S. 69.
[487] Leland (1754), S. 70.
[488] Leland (1754), S. 70.

Des weiteren stellt Leland Shaftesburys Thesen über „the beauty and excellency of virtue"[489] positiv heraus und lobt besonders die anti-Hobbesschen Äußerungen des Earls, die den Menschen als soziales und von Natur aus zum Mitgefühl geschaffenes Wesen beschreiben. Trotzdem nimmt Leland durchaus auch die Seiten der Philosophie Shaftesburys wahr, die als religionskritisch oder sogar religionsverachtend gelten müssen. Da Shaftesbury gegen Mitte des Jahrhunderts noch „so generally read, and by many so much admired"[490] werde, sei es notwendig, den Leser auf diese in der Ansicht Lelands problematischen Tendenzen in den *Characteristicks* hinzuweisen.

Zu diesen problematischen Tendenzen gehört zunächst einmal Shaftesburys häufig betonte Ablehnung der christlichen Doktrin der Belohnung oder Bestrafung in einem zukünftigen Leben, „the frequent reflections he hath cast on the doctrine of future rewards and punishments".[491] Im Gegensatz zu der anglikanischen, also orthodox-christlichen Auffassung, daß diese Doktrin bereits bei heidnischen und ungläubigen Völkern zu beobachten sei und deshalb als offenbarte und natürliche Religion zu gelten habe und als positiver Einfluß auf das Moral- und Tugendhaftigkeitsverhalten des Menschen zu werten sei, lehne Shaftesbury diese positive Seite ab und schreibe dem Glauben an eine Bestrafung oder Belohnung nach dem Tod negative Auswirkungen auf das moralische Denken und Handeln des Menschen zu. Leland bezieht sich hier auf die Ansicht Shaftesburys, daß der, der nur tugendhaft handelt, weil er erwartet, dafür belohnt zu werden – oder analog, sich untugendhafter Handlungen aus Angst vor Bestrafung enthält – nicht wirklich als moralisch gut oder tugendhaft zu bezeichnen sei.

Aber dies sei laut Leland

> not the only place where his Lordship speaks with ridicule of the saving of souls, and of those who act for their soul's sakes and make a careful provision for the hereafter.[492]

Nach der Aufzählung einiger diesbezüglich relevanter Stellen im Werk Shaftesburys, kommt Leland zu dem Ergebnis, daß man bei der Lektüre der *Characteristicks* zu der Meinung gelange könne, es sei besser für das soziale Zusammenleben der Menschen, nicht an Gott oder an ein zukünftiges Leben zu glauben. Denn wer einen schwachen Glauben habe, sei leicht durch Mißgeschicke zu erschüttern, und wer einen starken Glauben habe, könne leicht seine Pflichten gegenüber den Mitmenschen im diesseitigen Leben vergessen und sich zu sehr auf die zukünftigen Belohnungen konzentrieren. Hier interpretiert Leland Shaftesbury allerdings auf konservative Art und Weise:

[489] Leland (1754), S. 70.
[490] Leland (1754), S. 72.
[491] Leland (1754), S. 72.
[492] Leland (1754), S. 73.

> This is the account his Lordship gives of it, but it is grossly misrepresented. For since that virtue and goodness which is to be rewarded hereafter includes, according to the scripture account of it, the doing good here on earth as far as we have an opportunity, and even a diligence in the business of our several callings, and the exercise of social duties, it is evidently wrong to say that a regard to the recompenses of a future state must carry us off from these duties, when, on the contrary, it bindeth us more strongly to the performance of them. [493]

Shaftesbury wird von Leland an dieser Stelle also so gelesen, daß man nur aus lauter Sorge um sein Seelenheil nicht das hier und jetzt Notwendige und Nützliche vernachlässigen und sich nicht aus niederen Beweggründen mit den „inferior things of the present world“[494] beschäftigen solle. In diesem Sinne sei die Lehre Shaftesburys sogar „certainly […] an admirable lesson, highly to the honour of Christianity“[495].

Des weiteren kritisiere Shaftesbury jedoch an der christlichen Religion im Allgemeinen, daß sie zu wenig Gewicht auf „*heroic virtues*, *private friendship*, and *zeal for the public*“[496] lege und keine speziellen jenseitigen Belohnungen für die Ausübung dieser Tugenden bereithalte. Dies werde aber in der Philosophie Shaftesburys als Vorteil aufgefaßt, denn

> his Lordship, (...) mentions it as an advantage, that no praemium or penalty being inforced in these cases, it leaves *more room for disinterestedness*, the virtue is a *free choice*, and *the magnanimity is left entire.* [497]

Leland stellt diesbezüglich fest, daß in Shaftesburys Lehre deshalb diejenigen am tugendhaftesten sein müßten, die überhaupt kein Leben nach dem Tod erwarteten, und geht dazu über, diese Auffassung des Tugendbegriffs zu demontieren und stellt seine eigene Auffassung des zukünftigen Zustandes gegen den Earl:

> It is represented as a state of consummate holiness, goodness, and purity, where we shall arrive to the true perfection of our natures; a state into which *nothing shall enter that defileth;* where the spirits of the just shall be *made perfect*, and even their bodies shall be refined to a wonderful degree; where they shall be associated to the glorious assembly of holy and happy souls, and to the most excellent part of God's creation, with whom they shall cultivate an eternal friendship and harmony; (…). And the being animated by the hope of such a reward has nothing mean or or [sic!] mercenary in it, but rather is an argument of a great and noble soul.[498]

Leland betont weiter, daß selbst Shaftesbury die Nützlichkeit von Bestrafung in einem wohlgeordneten Staatsgefüge einräume und auch an manchen Stellen in seinem Oeuvre die Doktrin der „future rewards and punishments“ als sinnvoll, besonders für die einfachere

[493] Leland (1754), S. 75.
[494] Leland (1754), S. 75.
[495] Leland (1754), S. 76.
[496] Leland (1754), S. 77.
[497] Leland (1754), S. 77f.
[498] Leland (1754), S. 78f.

Bevölkerung, bezeichne.[499] Trotzdem bedauert er, daß der Earl mehrfach diese Doktrin angreife, „as though it were of ill influence in morals“[500].

Was diesen Bereich der Philosophie des Shaftesbury angeht, zeigt die exemplarische Interpretation Lelands um 1750 also, daß die antichristlichen Tendenzen in den *Characteristicks* zweifellos als solche wahrgenommen und kritisiert wurden, daß man aber versucht, Teile der *Characteristicks* zu betonen, in denen Shaftesbury die Nützlichkeit von Belohnung und Bestrafung einräumt und die Teile, in denen dies nicht der Fall ist, als bedauerliche Ausrutscher abqualifiziert. Die Ziele Shaftesburys, nämlich die Anregung zum tugendhaften Verhalten, speziell in Freundschaften oder im öffentlichen Leben bzw. zum öffentlichen Wohl, werden durchweg akzeptiert und positiv bewertet – die Reibungsfläche findet sich alleine im Wie und nicht im Was.

Lelands Einschätzung stößt genau wie alle anderen späteren Interpretationen an die Schwierigkeit, mit Shaftesburys ironischer Schreibweise umzugehen:

> He is pleased indeed more than once to declare himself a very orthodox believer. He hath assured us, in his ironical way, of his *steady orthodoxy*, and *entire submission to the truly christian and catholic doctrines of our holy church as by law established:* And that he *faithfully embraces the holy mysteries of our religion even in the minutest particulars, notwithstanding their amazing depth.*[501]

Der von Shaftesbury, in ironischer Form, angegebene Grund hierfür, nämlich daß die Institutionen diese Mysterien festgelegt hätten und ihnen demnach Glauben zu schenken sei, wird von Leland als durch und durch antikirchlich und durch die Philosophie von Thomas Hobbes angeregt, identifiziert. Shaftesbury habe dann Hobbessche Züge, wenn er den „magistrate or supreme civil power“ zum „sole judge of religious truth and orthodoxy“[502] mache, unterscheide sich aber von Hobbes, da er dessen Theorie von der natürlichen Schlechtigkeit der Menschen immer rundheraus ablehne. Des weiteren greife Shaftesbury immer und immer wieder die historische Autorität der Heiligen Schrift an[503], wettere speziell gegen Passagen des Alten Testaments und gegen das darin enthaltene Gottesbild und greife die Echtheit der biblischen Prophezeiungen sowie alle biblischen Wunder an. Bei der Lektüre der Shaftesburyschen Texte sei es deshalb überaus wichtig, genau zu lesen:

> The very encomiums he sometimes pretends to bestow upon the scriptures, are of such a kind, as tend rather to give a low and mean idea of them.[504]

---

[499] Vgl. Leland (1754), S. 79f.
[500] Leland (1754), S. 80.
[501] Leland (1754), S. 81.
[502] Leland (1754), S. 82.
[503] „(...) he insinuates that the facts recorded in the gospels are absolutely uncertain, (…). Leland (1754), S. 83.
[504] Leland (1754), S. 84.

Das Hauptargument gegen das Christentum, das Shaftesbury in der Auffassung von Leland vorbringt, ist, daß die christliche Religion letzten Endes der Durchsetzung weltlicher Autorität und Macht diene und daß auch das Evangelium „only a scheme of the clergy for aggrandizing their own power“[505] sei. Letzteres stellt einen zutiefst radikalen Angriff auf die Grundlage des Christentums dar. Shaftesbury wird ebenfalls in die Reihe der kritischen Bibelexegese gestellt, die die göttliche Inspiriertheit dieser Texte in Frage stellt:

> His Lordship on many occasions insinuates, that the original records of Christianity are not at all to be depended on. He frequently repeats the charge of corruptions and interpolations; and particularly concludes the last Miscellany of his third volume with an heap of objections against the Scriptures, drawn from the great number of copies, various readings, different glosses and interpretations, apocryphal and canonical books, frauds of those through whose hands they have been transmitted to us, &c.[506]

Ein wichtiger Teil der *Characteristicks* wird ebenfalls behandelt, nämlich „that part of his scheme where he seemeth to set up ridicule as the best and surest criterion of truth“[507]. Obwohl andere Kritiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Earl hier so verstanden hätten „that ridicule may be of excellent use, either against ridicule itself when false and misapplied, or against grave specious and delusive impostures“[508] und daß in jedem Fall zwischen „genteel wit“ und „scurrilous buffoonery“ unterschieden werden müsse und jede Form von „ridicule“ oder „wit“ der Kontrolle des Verstandes unterworfen sein müsse, drücke sich Shaftesbury hier so mißverständlich aus, daß man zu der Überzeugung gelangen könne, man müsse die Lächerlichkeit in allem und überall suchen:

> And though he doth not approve the seeking to raise a laugh for everything, yet he thinks it right to seek in everything what justly may be laughed at.[509]

Leland kritisiert dann, daß es in allen Zeiten weise Männer gegeben habe, die mit ruhigem Geiste und in sachlicher Auseinandersetzung den Dingen auf den Grund gegangen seien, und daß die Erkenntnisse, die man mit Shaftesburys Prämisse, in allen Dingen etwas Lachhaftes zu finden, gewinnen könne, von vornherein mangelhaft sein müssten: „Such a temper is so far from being an help to a fair and unprejudiced enquiry, that it is one of the greatest hindrances to it.“[510]

Hier konzentriert sich Leland auch auf einen der vielen Widersprüche in der Shaftesburyschen Philosophie, denn er weist darauf hin, daß der Earl an anderer Stelle empfiehlt, daß „ridicule itself must be brought to the test of cool reason“[511], denn es sei zu häufig vorgekommen, daß

[505] Vgl. Leland (1754), S. 85.
[506] Leland (1754), S. 87.
[507] Leland (1754), S. 87.
[508] Leland (1754), S. 88.
[509] Leland (1754), S. 89.
[510] Leland (1754), S. 90.
[511] Leland (1754), S. 91.

schlechte, aber geistreiche Menschen die Religion und die Wahrheit mit Erfolg der Lächerlichkeit preisgegeben hätten. Auch die Anmerkungen des Earls, daß das frühe Christentum und sämtliche Prophezeiungen, Wunder etc., wenn man sie denn der Lächerlichkeit preisgegeben hätten, niemals so viele Probleme verursacht hätten, löst in Leland eine weitere Welle der Kritik aus.

Alles in allem ist Shaftesbury für Leland ein genialer, aber sehr gefährlicher Autor, den man besser nicht lesen sollte. Auch Shaftesburys Bemerkung, man sei nicht wahrhaftig geistreich, wenn man seine Leser im Zweifel zurücklasse, läßt für Leland nur eine Schlußfolgerung zu:

> There seems to be no other way of screening him from his own censure [i.e. wer sich unklar ausdrückt, ist nicht geistreich], but by supposing that he imagined his true intention, with regard to Christianity, and the holy Scriptures, might be perceived by any sensible person, through his concealed ridicule. And it must be acknowledged that for the most part, it is so; though, in some particular places, it is hard to know whether he be in jest or earnest. By this covered way of ridicule he sometimes steals upon the reader before he is aware, and, under the guise of a friend, gives a more dangerous blow than if he had acted the part of an open and avowed enemy.[512]

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das, was man Mitte des 18. Jahrhunderts gemeinhin über Shaftesbury dachte, ungefähr so wiederzugeben ist:

Shaftesbury ist ein allseits bewunderter, eleganter und viel gelesener Autor, der durch einen mißverständlichen Stil das eine oder andere Mal Schwierigkeiten bei der Interpretation bereiten kann. Trotzdem ist davon auszugehen, daß Shaftesbury wollte, daß man ihn als freidenkerischen Autor identifiziert, denn er wendet sich in unmißverständlicher Form gegen die Doktrin der „future rewards and punishments“ und damit gegen einen der Eckpfeiler der christlichen Religion überhaupt, da ein Festhalten an dieser Doktrin seiner Meinung nach keine echten tugendhaften Handlungen hervorbringen kann. Ebenso greift er wiederholt die Autorität der Heiligen Schrift an, zweifelt an ihrer historischen Authentizität oder erklärt kirchliche Dogmen aus dem Streben der Kleriker nach weltlicher Macht.

Shaftesbury ist damit eindeutig als anti-christlicher, subversiver und freidenkerischer Author identifziert, der mit orthodoxen Standpunkten nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Leland lobt zwar Shaftesburys Stil, warnt aber vor der Lektüre, unter anderem auch deswegen, weil er befürchtet, die Leser könnten sich von dem heiteren und lockeren Stil täuschen lassen und eventuell kirchenfeindlichen Tendenzen sei somit Tür und Tor geöffnet. Auch Isabel Rivers merkt richtigerweise an, daß Shaftesbury bereits in seinem eigenen Jahrhundert oft mißverstanden wurde:

> (…) there is no doubt that many of Shaftesbury’s most fervent admirers were misled by his method into misrepresenting his thought. Some of his followers at Scottish universities, for example Wishart and

[512] Leland (1754), S. 95.

> David Fordyce, read him as a true defender of Christianity. Others, like the many imitators of Theocles' rapturous meditation, ignored the rational, intellectual core hidden in the layers of politeness and enthusiasm.[513]

Trotzdem wird, auch unabhängig von Lelands Bewertung, deutlich, worin das eigentlich Neue an Shaftesburys Philosophie besteht: das große Verdienst des Earls ist es, ethische Normen zum gesellschaftlichen Zusammenleben aufzustellen, die ohne religiöse oder kirchliche Referenzpunkte auskommen. Dabei ist die tatsächliche Existenz, oder eben die Nichtexistenz, einer Gottheit nicht das Wichtigste und obwohl Shaftesbury sicherlich kein Atheist im modernen Sinne war – er war Deist beziehungsweise Theist[514] – legt er den Fokus seiner Überlegungen auf den modernen Menschen, der zu Anstand, Tugendhaftigkeit und gesellschaftlicher Kompetenz erzogen werden soll und zwar unabhängig von religiösen Normen. Was trotz aller Mißverständlichkeit und Interpretationsschwierigkeit deutlich wird, ist, daß dennoch hinter der Philosophie des Earls eine handfeste antichristliche und antikirchliche Tendenz steht, die anscheinend im 18. Jahrhundert manchmal nicht zweifellos als solche erkannt wurde, die aber aufmerksamen und klugen Lesern, wie beispielsweise John Leland, nicht verborgen bleiben konnte.

Was Shaftesburys Theismus angeht, sind noch einige kurze, von Leland unabhängige Anmerkungen angebracht: Shaftesbury identifziert einige mögliche religiöse Denkrichtungen als Theismus, Atheismus, Polytheismus, Daemonismus und Skeptizismus. Seine *Inquiry concerning virtue or merit* definiert dabei die wichtigsten dieser Strömungen:

> To believe therefore that everything is governed, ordered or regulated for the best by a designing principle or mind, necessarily good or permanent, is to be a perfect theist.
>
> To believe nothing of a designing principle or mind nor any cause, measure or rule of things but chance, so that in nature neither the interest of the whole nor of any particulars can be said to be in the least designed, pursued or aimed at, is to be a perfect atheist.
>
> To believe no one supreme designing principle or mind, but rather two, three or more (though in their nature good), is to be a polytheist.
>
> To believe the governing mind or minds not absolutely and necessarily good nor confined to what is best, but capable of acting according to mere will or fancy, is to be a daemonist.[515]

Es ist zwar laut Shaftesbury möglich, zwischen verschiedenen Ansichten zu schwanken, was ihn selbst betrifft, bleibt man aber zweifellos auf der sicheren Seite, wenn man ihn als Theisten bezeichnet – in fast allen seiner Schriften wird Wert darauf gelegt, daß die

[513] Vgl. Rivers (2000), S. 113.
[514] Shaftesbury vermied den Begriff „Deism" zumeist und benutzte den im Wesentlichen deckungsgleichen „Theism".
[515] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 165.

Grundlage eines jeden modernen religiösen Denkens der Glaube an ein gutes Prinzip oder „Mind“ sein sollte und daß dieser Glaube Vorrang vor jeder biblischen oder sonstigen Offenbarung haben muß und daß ohne diesen Glauben im Grunde genommen keine Religion möglich ist. Im *Letter concerning Enthusiasmus* schreibt er ganz einfach: „God (…) is either not at all or truly and perfectly good“[516].

Ein Gottesbild, wie es deshalb beispielsweise im Alten Testament vermittelt wird, also ein Bild einer durchaus moralisch fragwürdigen Gottesfigur, die Menschenopfer, Ausrottung ganzer Volksstämme, grausame Bestrafungen usw. fordert, ist nicht mit diesem positiven Bild vereinbar und deshalb letztendlich menschengemacht und fehlerhaft. Für das Entstehen negativer Gottesbilder liefert Shaftesbury eine psychologische Erklärung, nach der jemand, der selbst „ill-humoured“ ist, sich quasi als Projektionsfläche auch eine Gottheit vorstellen wird, die ihm ähnlich und deshalb ebenso „ill-humoured“ ist.[517] Für Shaftesbury ist auch dieser „melancholy way of treating religion“[518] der Grund dafür, daß im Namen der Religion viel Unrechtes geschehen ist und immer noch geschieht. Abhilfe ist nur dadurch zu schaffen, daß man die Religion mit „good manners“ behandelt und sie mit „good humour“ untersucht.[519]

Die Frage, warum Shaftesbury den heute viel geläufigeren Begriff „Deismus“ vermeidet, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. Isabel Rivers äußert die Vermutung, Shaftesbury meide den Begriff auf der einen Seite, da er mit der „fashionable kind of freethinking“[520] assoziert gewesen sei, von der sich Shaftesbury unterscheiden wollte. Andererseits bringt Shaftesbury auch inhaltliche Gründe vor, denn die entscheidende Frage bei der Definition des Deismus ist, ob hinter der deistischen Vorstellung auch ein „designing principle“ steckt oder nicht. Wenn ja, ist Deismus gleichbedeutend mit Theismus und wenn nicht, ist Deismus gleichbedeutend mit Atheismus, denn dieses „designing principle“ ist durch nichts anderes zu ersetzen, das

[516] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 18.

[517] „But if we have never settled with ourselves any notion of what is morally excellent, or if we cannot trust to that reason which tells us that nothing beside what is so can have place in the Deity, we can neither trust to anything which others relate of him or which he himself reveals to us. We must be satisfied beforehand that he is good and cannot deceive us. Without this, there can be no real religious faith or confidence. Now, if there be really something previous to revelation, some antecedent demonstration of reason, to assure us that God is and, withal, that he is so good as not to deceive us, the same reason, if we will trust to it, will demonstrate to us that God is so good as to exceed the very best of us in goodness. And after this manner we can have no dread or suspicion to render us uneasy, for it is malice only, and not goodness, which can make us afraid.“ Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 21. An zahlreichen weiteren Stellen in seinem Oeuvre betont Shaftesbury den Umstand, daß schlecht gelaunte Menschen schlecht gelaunte Götter anbeten. Vgl. beispielsweise Shaftesbury, *Characteristics*, S. 13, S. 18f.

[518] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 17.

[519] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 18.

[520] Rivers (2000), S. 133.

man vernünftigerweise Gott oder Gottheit nennen könnte.[521] Im folgenden wird also für Shaftesburys philosophisch-religiöse Weltsicht nur noch der Begriff ‚Theismus' verwendet werden.

6.2.2.2. Shaftesburys enthusiastischer Theismus

Die Frage, die sich für Shaftesbury jedoch trotzdem stellte, war, wie man nun mit gewissen im Menschen angelegten religiösen Tendenzen umzugehen hatte beziehungsweise wie man inspirative, enthusiastische Energien, die auch von kirchlichen Institutionen benutzt wurden, um den Menschen den Glauben an göttliche Presenz zu „beweisen", in Bahnen leiten konnte, die ohne kirchliche Dogmen und vor allen Dingen ohne Klerus auskamen.
Allen Schwierigkeiten im Werk Shaftesburys zum Trotz soll im folgenden eine Interpretation des Enthusiasmus vorgenommen werden, wie ihn Shaftesbury zu Beginn des 18. Jahrhunderts definiert.
Die ersten systematischen Überlegungen zu dem Thema stellte der Philosoph in seinem *Letter concerning enthusiasm* an.

6.2.2.2.1. Der Enthusiasmus wird salonfähig - *A letter concerning enthusiasm to my Lord ******

„Owning the word"

Das Problem, das sich Shaftesbury bei der Widmung des *Letter* an den Whigpolitiker John Baron Somers stellt, ist zunächst die in den modernen Zeiten fehlende Möglichkeit für Dichter, die Musen anzurufen, also um künstlerische Inspiration zu bitten – man erinnere sich an die ursprüngliche Bedeutung des griechischen „enthousiasmos", das Erfülltsein mit Inspiration, die göttliche Präsenz,[522] die in der Kunst in den Momenten erfahrbar wird, wenn sie sich in körperlicher Symptomatik äußert und über das rein intellektuelle Verstehen des Kunstwerks hinausgeht. Zur Erleichterung des Verständnisses dieses Konzepts sollte man sich grundsätzlich daran erinnern, daß Shaftesbury die Begriffe „enthusiasm", „extasy" und „rapture" als gleichbedeutend und austauschbar verwendet. Dies zeigt sich daran, daß er den Leser in einer seiner eigenen Fußnoten zu „Extasy and Rapture" auf Passagen verweist, die den Enthusiasmus behandeln. Der gleiche Bedeutungskomplex wird im übrigen

[521] Vgl. Rivers (2000), S. 133.
[522] Shaftesbury selbst spricht auch von „the belief of a divine presence and heavenly inspiration". Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 6.

angesprochen, wenn Shaftesbury berichtet, jemand sei „transported“ oder „exalted“[523] gewesen.

Das Problem, das Shaftesbury zu Beginn des *Letter* beschreibt, ist zunächst jedoch, daß der moderne Enthusiasmus in vieler Hinsicht in einer Krise steckt, denn die modernen Dichter können sich nicht mehr wirklich auf ihn berufen:

> You must certainly have observed our poets under a remarkable constraint when obliged to assume this character, and you have wondered perhaps why that air of enthusiasm, which sits so gracefully with an ancient, should be so spiritless and awkward in a modern. (...) The appearance of reality is necessary to make any passion agreeably represented. And to be able to move others, we must first be moved ourselves, or at least seem to be so, upon some probable grounds. Now what possibility is there that a modern, who is known never to have worshipped Apollo or owned any such deity as the Muses, should persuade us to enter into his pretended devotion and move us by his feigned zeal in a religion out of date?[524]

Für Shaftesbury ist es also äußerst wichtig, zwischen einem falschen oder gefälschten Enthusiasmus, der nur den Anstrich, also „that air of enthusiasm“ und „feigned zeal“, des echten Gefühls hat, und dem echten Enthusiasmus zu unterscheiden. Dabei ist der falsche im Grunde genommen leicht zu erreichen, denn die Menschen seien „wonderfully happy in a faculty of deceiving themselves whenever they set heartily about it“[525] und eine kleine Leidenschaft kann relativ problemlos ins Übermäßige gesteigert werden. Dieser Mechanismus, mit dem ein ansonsten friedfertiger Mensch sich bei einer geringfügigen Störung in eine immense Rachlust hineinsteigern kann, ist aber eindeutig als negativ beschrieben und nicht mit der Entwicklung echter positiver Leidenschaften zu verwechseln.
Dem echten Enthusiasmus kommt man nun schon ein wenig näher, wenn Shaftesbury explizit erhebende Einflüsse in Situationen erwähnt, die einen theater- beziehungsweise bühnenhaften Charakter haben:

> A common actor of the stage will inform us how much a full audience of the better sort exalts him above the common pitch. And you, my Lord, who are the noblest actor and of the noblest part assigned to any mortal on this earthly stage, when you are acting for liberty and mankind, does not the public presence, that of your friends and the well-wishers to your cause, add something to your thought and genius? Or is that sublime of reason and that power of eloquence, which you discover in public, no more than what you are equally master of in private and can command at any time alone or with indifferent company or in any easy or cool hour?[526]

[523] Vgl. beispielsweise Shaftesbury, *Characteristics*, S. 6.
[524] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 5.
[525] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 5.
[526] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 6f.

Es handelt sich also um Leidenschaften, die in einem öffentlichen Raum und bei bestimmten Tätigkeiten eine Rolle spielen und den Ausführenden, also den Schauspieler, den Redner, den Politiker, der sich für das Gemeinwohl einsetzt, durch ein erhebendes Gefühl anspornen und somit die Kommunikativität und die Kreativität erhöhen. Es geht also nicht um ein Gefühl, das jederzeit und an beliebigem Ort reproduziert werden kann, sondern das bestimmte Voraussetzungen zu seiner Entfaltung benötigt.

Die Grundlage dieses Gefühls ist jedoch eine natürliche Anlage, die allen Menschen gemein ist und sie zu enthusiastischen Gefühlen prädisponiert. Zunächst einmal ist dies ein neutrales Faktum, das es anzuerkennen gilt, da es sich in allen Gesellschaften und zu allen Zeiten findet:

> There are certain humours in mankind which of necessity must have vent. The human mind and body are both of them naturally subject to commotions, and, as there are strange ferments in the blood, which in many bodies occasion an extraordinary discharge, so in reason, too, there are heterogeneous particles which must be thrown off by fermentation. Should physicians endeavour absolutely to allay those ferments of the body and strike in the humours which discover themselves in such eruptions, they might, instead of making a cure, bid fair perhaps to raise a plague and turn a spring ague (...) into an epidemical malignant fever. They are certainly as ill physicians in the body politic who would needs be tampering with these mental eruptions and, under the specious pretence of healing this itch of superstition and saving souls from the contagion of enthusiasm, should set all nature in an uproar and turn a few innocent carbuncles into an inflammation and mortal gangrene. [527]

Interessanterweise definiert Shaftesbury diese Art des enthusiastischen Gefühls als natürliche Funktion der Psyche, die durch Gärung eine Art Saft produziert, der, ähnlich wie bestimmte Körperflüssigkeiten, aus dem Organismus ausgeschieden werden muß. Wenn man diesen Prozeß gewaltsam unterbricht oder stört, kommt es zu einer Verschlimmerung der Symptomatik und es entsteht, in Shaftesburys Erklärung, eine „Panik". Panik deswegen, weil Pan, als er Bacchus auf einer Wanderung begleitete und auf eine Gruppe von Feinden stieß, die eigenen Fußschritte und Geräusche geschickt durch Echoeffekte multiplizierte und somit den Feinden eine Übermacht an Gegnern suggerierte und sie in „Panik" versetzte. Analog dazu besteht, gerade in größeren Menschenansammlungen, die Gefahr, daß sich ein enthusiastisches Gefühl unkontrolliert ausbreitet und den Menschen den Verstand raubt. Besonders in falsch geleiteten religiösen Veranstaltungen besteht diese Gefahr und „religion is also panic when enthusiasm of any kind gets up as oft, on melancholy occasions, it will"[528]. Wer ohnehin schon ein schweres Gemüt hat oder sonstige Leiden ertragen muß, ist besonders anfällig für diese Art von Panik beziehungsweise falschem Enthusiasmus und deshalb ist es

[527] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 9.
[528] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 10.

unbedingt notwendig, daß man gerade dort, wo es um religiöse Fragen geht, dieser Gefahr durch ein großzügiges Maß an Verstand, „good humour" und „ridicule" entgegenwirkt. Es wäre laut Shaftesbury falsch, „to suppress by violence the natural passion of enthusiasm"[529] und trotzdem sei genau das geschehen, als man eine Gruppe von französischen, angeblichen „Propheten" ernst und böse verbal angriff, die 1706 in London ankamen, ‚Prophezeiungen' verkündeten und „Wunder" vollbrachten. Es besteht kein Zweifel, daß diese Art von extremem religiösen Enthusiasmus, oder vielmehr Fanatismus, für Shaftesbury einen Auswuchs eben jener schlimmsten Art von Massenpanik oder –enthusiasmus darstellt, der mit seinem Konzept des Begriffs nicht das Geringste zu tun hat. Trotzdem besteht die einzige Möglichkeit, mit einem solchen Phänomen umzugehen, darüber zu lächeln und sich selbst darüber zu erheben:

> Good humour is not only the best security against enthusiasm but the best foundation of piety and true religion, for, if right thoughts and worthy apprehensions of the Supreme Being are fundamental to all true worship and adoration, it is more than probable that we shall never miscarry in this respect, except through ill humour only. (...) This however I am persuaded of, that nothing beside ill humour can give us dreadful or ill thoughts of a Supreme Manager.[530]

Bislang bewegt sich Shaftesbury noch in der im 17. Jahrhundert geläufigen negativen Bewertung des Phänomens, die alles ablehnte, was auch nur im entferntesten mit göttlicher Inspiration, Ekstase, Enthusiasmus oder Verzückung zu tun hatte – die Gefahr der allzu freien Auslegung der etablierten Religion, beispielsweise durch die Verkündung von „neuen" Prophezeiungen hinsichtlich der Endzeit, neuer religiöser Praktiken usw. war allzu groß, besonders da durch die massenbewegende Kraft des Enthusiasmus, funktionierend nach dem von Shaftesbury geschilderten Prinzip, das mögliche Eintreten anarchischer Zustände gefürchtet wurde. Davon abgesehen waren in klerikalen Kreisen neuartige Auslegungen der Heiligen Schrift, die sich auf angebliche göttliche Eingebungen beriefen, grundsätzlich suspekt.

Ausgehend von seinem eigenen theistischen Gottesbild, das Gott grundsätzlich als Ebenbild der positiven Natur des Menschen ansieht, beginnt Shaftesbury nun mit der Neubewertung des zunächst negativ konnotierten enthusiastischen Gefühlskomplexes. Die Kenntnis des eigenen Selbst wird es erlauben, den falschen Enthusiasmus zu identifizieren und zu meiden:

> (…) this plain homespun philosophy of looking into ourselves may do us wondrous service in rectifying our errors in religion. For there is a sort of enthusiasm of second hand. And when men find no original commotions in themselves, (...) they are apt still, by the testimony of others, to be imposed on and led credulously into the belief of many false miracles. And this habit may make them variable and of a very

[529] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 11.
[530] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 13.

> inconstant faith, easy to be carried away with every wind of doctrine and addicted to every upstart sect or superstition. **But the knowledge of our passions in their very seeds, the measuring well the growth and progress of enthusiasm, and the judging rightly of its natural force and what command it has over our very senses, may teach us to oppose more successfully those delusions which come armed with the specious pretext of moral certainty and matter of fact.**[531] (meine Hervorhebung)

Um nicht in die Falle des falschen Enthusiasmus zu geraten - exemplifiziert durch die Hugenottensekte, deren Anführer Pierre Chablis anscheinend 1706 vor einer Menschenmenge durch Feuer lief, die daraufhin an ein göttliches Wunder glaubte - benötigt es also einen reifen Menschen, der sich selbst gut kennt und seine eigenen Leidenschaften einschätzen und vor allen Dingen der Kontrolle des Verstandes unterwerfen kann – der echte Enthusiasmus, dem man sich nun langsam nähert, ist also kein blindes Davongetragenwerden, kein Dahinschwimmen in der Masse, sondern ein höchst subjektives und kontrolliertes Phänomen, das nur philosophisch gebildeten Menschen zugänglich ist. Der echte Enthusiasmus ist zudem nur möglich, wenn das betreffende Individuum frei von Melancholie, also von Schwarzgalle, und somit im Moment des Erlebens „of (…) sound (…) judgment“[532] ist. Dies erlaube, im Zweifelsfall Scharlatane zu entlarven, beispielsweise den modernen Autor John Lacy, den Shaftesbury „under an agitation (as they call it), uttering prophecy in a pompous Latin style, of which, out of his ecstasy [= when he is not in an ecstasy], it seems, he is wholly incapable”[533] antraf. Diese Art des falschen Enthusiasmus war bereits in der Antike bekannt und wurde dort beinahe wie eine Krankheit beschrieben:

> The Roman historian [= Livius], speaking of a most terrible enthusiasm which broke out in Rome long before his days, describes this spirit of prophecy: *Men, as if possessed, would prophecy with fanatical convulsions of the body.*[534]

Trotzdem, berichtet Shaftesbury, wurde in der Antike sehr milde mit derartigen Übeltätern verfahren und manche Riten wurden sogar unter Auflagen gestattet. Selbst Epikur war dieser Art von Enthusiasmus einigermaßen wohlgesinnt, da er erkannte, daß diese Art von Gefühl dem Menschen ureigen war:

> It was a sign that this philosopher believed there was a stock of visionary spirit originally in human nature. He was so satisfied that men were inclined to see visions that, rather than they should go without, he chose to make them up their hand. Notwithstanding he denied the principles of religion to be natural, he was forced tacitly to allow there was a wondrous disposition in mankind towards supernatural objects and that, if these ideas were vain, they were yet in a manner innate, or such as men were really born to and could hardly by any means avoid.[535]

---

[531] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 22f.
[532] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 23.
[533] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 24.
[534] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 24.
[535] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 25.

Deshalb zeigen sich auch beim Enthusiasten, der eine Vision empfängt, bestimmte körperliche Symptome. Diese Symptome, die sich schon in der Antike bei beispielsweise den römischen *Lymphatici* und den griechischen *Nympholepti* zeigten, die glaubten, sich in der Präsenz einer Gottheit zu befinden und die deshalb in ekstatische Zustände fielen, unterliegen in keinster Weise mehr der Kontrolle durch den Verstand. Die körperlichen Symptome dieser Ekstatik werden als unkontrolliertes Zittern, krampfartige Bewegung von Kopf und Gliedmaßen und Unruhezustände beschrieben, gingen aber auch mit Beten, Singen und dem Verkünden von Prophezeiungen einher. Nach Shaftesbury finden sich derartige „lymphatics of some kind or other“[536] in allen Kulturen und Religionen und ebenfalls in allen Kulturen und Religionen wurden Beschwerden über derartige Fanatismen laut.

Trotz allem richtet selbst dieser übertriebene Fanatismus laut Shaftesbury keinen direkten Schaden an, denn Shaftesbury stellt fest, daß ein kleines Maß an Enthusiasmus gerade für Künstler absolut notwendig ist, denn er beinhaltet immer ein kommunikatives Moment:

> So far indeed the innocent kind of fanaticism extends itself that, when the party is struck by the apparition, there follows always an itch of imparting it and kindling the same fire in other breasts. For thus poets are fanatics too. And thus Horace either is, or feigns himself, lymphatic and shows what an effect the vision of the nymphs and Bacchus had on him: *I saw Bacchus teaching odes on distant crags – believe me, posterity! – and nymphs as his pupils... Evoe! my mind quakes at this recent fright and raves in disorders, my breast full of Bacchus!*[537]

Dieselbe Rhetorik, nämlich das Sprechen über das Erfülltsein von einer göttlichen Präsenz, wird uns später in fast jedem Oratorienlibretto für Händel begegnen, es ist deshalb wichtig, an dieser Stelle und mit Hilfe des *Letter concerning enthusiasm* festzuhalten, daß es sich dabei keinesfalls um ein rein christliches Konzept handelt, sondern um ein antikes beziehungsweise heidnisches, das sich in allen Kulturen seither nachweisen läßt und dessen Wiederentdeckung im 18. Jahrhundert auf Shaftesbury zurückgeht.

Shaftesbury geht sogar noch weiter, denn er sagt, daß im Grunde genommen ohne Enthusiasmus überhaupt gar kein Kunstschaffen möglich ist:

> No poet (...) can do anything great in his own way without the imagination or supposition of a divine presence, which may raise him to some degree of this passion we are speaking of. (...)
>
> The only thing, my Lord, I would infer from all this is that enthusiasm is wonderfully powerful and extensive, that it is a matter of nice judgment and the hardest thing in the world to know fully and distinctly since even atheism is not exempt from it. For, as some have well remarked, there have been enthusiastical atheists.[538]

[536] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 26.
[537] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 26.
[538] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 26f.

Der Enthusiasmus in seiner reinen Form ist also darüber hinaus noch nicht einmal notwendigerweise ein religiöses Gefühl, sondern kann prinzipiell von jedem und überall erfahren werden. Trotzdem ist es wichtig, eine Unterscheidung zwischen dem falschen Enthusiasmus und dem echten Enthusiasmus, nämlich der Inspiration, zu treffen. Terminologisch ist Shaftesbury im *Letter concerning enthusiasm* noch etwas inkonsistent und wendet die Begriffe „enthusiasm“ und „fanaticism“ auf den falschen Enthusiasmus an und nennt den richtigen Enthusiasmus „inspiration“, „divine enthusiasm“ oder „noble enthusiasm“. In späteren Schriften, wie im Folgenden noch zu sehen sein wird, wird der Begriff „enthusiasm“ fast ausschließlich für die positive Leidenschaft verwendet.

Gegen Ende des *Letter* wird der Enthusiasmus auch erstmals mit Musik beziehungsweise Musikern in Verbindung gebracht, denn Shaftesbury zitiert Platon, der den ‚divine enthusiasm’ in erster Linie für Helden, Staatsmänner, Dichter, Redner, Musiker und Philosophen als vorteilhaft beschreibt, auch wenn er, wie bereits mehrmals betont, im Grunde genommen jedem zugänglich ist. Für Shaftesbury ist nur wichtig, daß man sich der Sache unter Einbeziehung des Verstandes nähert, um den falschen Enthusiasmus bei anderen zu erkennen und zu vermeiden.

In seinen abschließenden Grußworten bezeichnet sich Shaftesbury selbst erstmals explizit als „enthusiast“:

> And now, my Lord, having after all, in some measure, justified enthusiasm and owned the word, if I appear extravagant in addressing to you after the manner I have done, you must allow me to plead an impulse. You must suppose me (as with truth you may) most passionately yours and, with the kindness which is natural to you on other occasions, you must tolerate your enthusiastic friend who, excepting only in the case of this over-forward zeal, must ever appear, with the highest respect,
>
> My Lord,
>
> Your Lordship’s, etc.[539]

Im folgenden sollen nun die weiteren Ausführungen Shaftesburys zum Thema des philosophisch-religiösen Enthusiasmus betrachtet werden, nachdem Shaftesbury mit seinem *Letter* erstmals den Enthusiasmus definiert, in gewisser Weise gerechtfertigt und, nach fast ausschließlich verdammenden Schriften des 17. Jahrhunderts, auf die philosophische Landkarte gesetzt hat, oder, in seinen Worten, „having […] justified enthusiasm and owned the word“.

[539] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 28.

6.2.2.2.2. Enthusiasmus und Tugendbildung - *An inquiry concerning virtue or merit*

"Just harmony and proportion is so transporting"

Das Hauptanliegen der *Inquiry concerning virtue or merit* ist die Ausarbeitung der „natural affection" als Basis jeden menschlichen Zusammenlebens und jeder Tugendhaftigkeit auf Erden. Die Fragen, die Shaftesbury hier zu beantworten sucht, sind die folgenden:

> (…) *what honesty or virtue is considered by itself, and in what manner it is influenced by religion, how far religion necessarily implies virtue, and whether it is a true saying that 'it is impossible for an atheist to be virtuous or share any real degree of honesty or merit'.*[540]

Die „natural affection" hat dabei relativ wenig mit institutioneller Religiosität zu tun, beispielhaft daran zu erkennen, daß bekannterweise sehr religiöse Menschen manchmal moralisch schlecht denken und handeln, während es in der Geschichte auch immer wieder Beispiele gegeben hat, in denen sich nicht religiöse Menschen oder Atheisten äußerst mitfühlend und tugendhaft verhalten haben.[541] Um die Umsetzung dieses Konzepts im 18. Jahrhundert besser zu verstehen, sollte man hier vielleicht an eine Symbolfigur dieses von Natur aus guten Menschen denken: Fieldings Tom Jones, der alle gängigen religiösen Moralregeln verletzt, aber als innerlich gut und mit großen Mitgefühl für andere Menschen ausgestattet, also als „naturally affectionate", geschildert wird und auf den Shaftesburys Beschreibung eines solchen Menschen wunderbar paßt:

> Others (…) who have paid little regard to religion and been considered as mere atheists, have yet been observed to practise the rules of morality and act in many cases with such good meaning and affection towards mankind as might seem to force an acknowledgment of their being virtuous.[542]

Jones wird mit Mr. Blifil eine Figur entgegengestellt, die sich zwar als religiös und moralisch handelnd einschätzt, deren Handlungen aber in Wahrheit niedere Motive wie Eifersucht, Haß und Eigennutz zugrunde liegen, in den Worten Shaftesburys:

> We have known people who, having the appearance of great zeal in religion, have yet wanted even the common affections of humanity and shown themselves extremely degenerate and corrupt.[543]

Nach diesem kurzen Beispiel, die die Allgegenwart der in ihrem Kern antireligiösen Shaftesburyschen Thesen in der Kunst des 18. Jahrhunderts exemplifiziert, soll die *Inquiry* nun darauf untersucht werden, was sie zum Phänomen des religiösen Enthusiasmus und seiner Funktion in der modernen Gesellschaft zu sagen hat.

---

[540] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 163f.
[541] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 163.
[542] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 163
[543] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 163.

Die Grundlage der Weiterentwicklung von Shaftesburys Thesen zum Enthusiasmus und zu „Ecstasy and Rapture“ ist zunächst einmal ein streng theistisches Welt- und Gottesbild.
Shaftesbury stellt sich, ohne zunächst darauf einzugehen, welche Bedeutung „good“ und „ill“ im Detail haben, die Frage, wie das Universum geordnet ist beziehungsweise was man unter guter und schlechter Ordnung überhaupt zu verstehen habe. Dabei ist das Wichtigste, immer von dem gesamten System und nicht von den Einzelteilen her zu denken. Das gedankliche Experiment beginnt also mit der Möglichkeit, das System als Ganzes könne gut oder schlecht sein:

> In the whole of things, or in the universe, either all is according to a good order and the most agreeable to a general interest, or there is that which is otherwise and might possibly have been better constituted, more wisely contrived and with more advantage to the general interest of beings or of the whole.
>
> If everything which exists be according to a good order and for the best, then, of necessity, there is no such thing as real ill in the universe, nothing ill with respect to the whole.
>
> Whatsoever then is so as that it could not really have been better, or anyway better ordered, is perfectly good. Whatsoever in the order of the world can be called ill must imply a possibility in the nature of the thing to have been better contrived or ordered. For, if it could not, it is perfect and as it should be.
>
> Whatsoever is *really* ill, therefore, must be caused or produced either by design (that is to say, with knowledge and intelligence) or, in defect of this, by hazard and mere chance.
>
> If there be anything ill in the universe from design, then that which disposes all things is no one good designing principle. For either the one designing principle is in itself corrupt or there is some other in being which operates contrarily and is ill.
>
> If there be any ill in the universe from mere chance, then a designing principle or mind, whether good or bad, cannot be the cause of all things. And consequently if there be supposed a designing principle who is the cause only of good but cannot prevent the ill which happens from chance or from a contrary ill design, then there can be supposed in reality no such thing as a superior good design or mind, other than what is impotent and defective, for not to correct or totally exclude that ill of chance or of a contrary ill design must proceed either from impotency or ill will.[544]

Wer nun der Meinung ist, alles sei von einer übergeordneten Instanz zum Besten gerichtet und sei ewig, gut und nicht verbesserungsfähig, ist ein Theist (beziehungsweise Deist, aber Shaftesbury verwendet diesen Begriff nicht). Wer dagegen alles Gute, Schlechte und Indifferente dem Zufall zuschreibt und keinerlei Plan hinter dem Universum erkennt, ist demzufolge ein Atheist und wer ein schlechtes oder gar böses planendes Prinzip hinter dem Universum vermutet, ist in Shaftesburys Terminologie ein „Daemonist“.
Was aber ist nun ein gutes oder schlechtes Prinzip? Für Shaftesbury ist hier das System in seiner Gesamtheit entscheidend: wenn etwas „gut“ ist, dann muß es einen positiven Effekt auf das gesamte System haben. Analog dazu kann man nicht sagen, etwas sei „schlecht“, wenn es

[544] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 165.

nicht einen rein negativen Effekt auf das ganze System hat und keinen positiven auf irgendeinen Teil des Systems. So kann beispielsweise ein körperlicher Schmerz, der an und für sich etwas Schlechtes ist, trotzdem im System gut sein, weil er unter Umständen einen positiven, oder anders gesagt notwendigen, Effekt auf Systemteile haben kann oder notwendigerweise mit positiven Effekten einhergeht: wenn ein Kind weint, weil ihm das Zahnen Schmerzen bereitet, ist dieser Schmerz trotzdem gut, weil ohne ihn das System zum Schlechteren, also zahnlos, bestellt wäre.

Was die Handlungen vernunftbegabter Lebewesen angeht, ist grundsätzlich entscheidend, welche Auswirkungen die Handlung auf die gesamte Menschheit hat, also auf „the species or the public", Shaftesbury spricht auch gerne von „the public interest"[545].

Was den Menschen grundsätzlich zu seinen Handlungen verleitet, sind seine „affections", also seine Leidenschaften, und anhand dieser kann man beurteilen, ob ein Mensch gut oder schlecht ist. Das Temperament des Menschen ist zudem nur als wirklich gut zu bezeichnen, wenn seine „affections" nicht im Gegensatz zum Gemeinwohl stehen und ihm im Idealfall sogar dienen:

> When in general all the affections or passions are suited to the public good or good of the species, (...), then is the natural temper entirely good. If, on the contrary, any requisite passion be wanting or if there be any one supernumerary or weak or anyway disserviceable or contrary to that main end, then is the natural temper, and consequently the creature himself, in some measure corrupt and ill.[546]

Dieses Idealbild der "affections" deckt sich mit Shaftesburys theistischer Weltsicht, in der sich notwendigerweise alles zum Besten befindet und somit auch alle vernunftbegabten Lebenwesen von Natur aus danach streben, diesen Zustand zu unterstützen. Tugend ist also in Shaftesburys Philosophie definiert als „a certain just disposition or proportionable affection of a rational creature towards the moral objects of right and wrong"[547], wobei, wie bereits gesagt, moralisch richtig ist, was das Gemeinwohl fördert, und moralisch falsch, was ihm entgegenwirkt. Wünschenswert ist also „a real good affection towards the species or society"[548] und eine zivile Staatsform ist dann perfekt, wenn in ihr diejenigen, die die Gesellschaft durch böse Taten stören, gezwungen werden, auf irgendeine Art und Weise der Gesellschaft einen Nutzen zu bringen, und wenn die Tugend an sich als Selbstzweck praktiziert wird:

> Thus in a civil state or public we see that a virtuous administration and an equal and just distribution of rewards and punishments is of the highest service, (…) by making virtue to be apparently in the interest of

[545] Vgl. beispielsweise Shaftesbury, *Characteristics*, S. 173.
[546] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 172.
[547] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 177.
[548] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 185.

> everyone, so as to remove all prejudices against it, create a fair reception for it and lead men into that path which afterwards they cannot easily quit.[549]

Hier ist im übrigen mit „rewards and punishments" nicht die christliche Doktrin der „rewards and punishments" im Jenseits gemeint, sondern die weltliche Verteilung von Belohnungen und die Anwendung eines Strafsystems gegen störende Elemente in der Gesellschaft.

Eine weitere wichtige Frage ist, wie eine Gottheit geschaffen sein muß, die einem moralisch guten Menschen anbetungswürdig erscheinen kann – für Shaftesbury ist klar, daß Gottheiten wie die antiken Götter, die von menschlichen Leidenschaften wie Eifersucht, Neid, sexueller Lust usw. geplagt sind, einem solchen Gottesbild nicht entsprechen können. Ebensowenig kann dies allerdings der alttestamentliche Jehovah oder jeder andere Gott, der nicht gut und perfekt ist. Im Gegenteil, ein Gott wie beispielsweise der alttestamentliche Gott der Israeliten, der sich oft rachsüchtig zeigt, Menschenopfer fordert oder die Ausrottung ganzer Stämme verlangt, würde die Menschen sogar zu unmoralischem Verhalten anregen:

> If there be a religion which teaches the adoration and love of a god whose character it is to be captious and of high resentment, subject to wrath and anger, furious, revengeful and revenging himself on others than those who gave the offence, and if there be added to the character of this god a fraudulent disposition, encouraging deceit and treachery among men, favourable to a few, though for slight causes, and cruel to the rest, it is evident that such a religion as this being strongly enforced must of necessity raise even an approbation and respect towards the vices of this kind and breed a suitable disposition, a capricious, partial, revengeful and deceitful temper.[550]

Auch dies sollte für die spätere Analyse von Händels Oratorienlibretti im Gedächtnis bewahrt werden, denn die meisten von ihnen basieren auf Stoffen aus dem Alten Testament.

Die Religion kann demnach, je nach Art des verehrten Gottes, sowohl Nutzen als auch Schaden bringen. Trotzdem ist Shaftesbury der Ansicht, eine theistische Weltsicht sei einer atheistischen in jedem Falle vorzuziehen, denn obwohl es durchaus legitim sei, ein konsequenter Atheist zu sein, könne man daraus doch keinerlei Vorteile, entweder für sich selbst oder für die Gemeinschaft als Ganzem, ziehen.

Einer der Vorteile eines theistischen Weltbildes ist demnach, daß es das Leben in jeder Hinsicht erleichtert, daß beispielsweise Schicksalsschläge leichter zu ertragen sind, wenn die Ansicht vorherrscht, daß „whatever the order of the world produces is in the main both just and good"[551]. Letzten Endes geht es für Shaftesbury in wahrhaft stoischer Imitation auch darum, Negatives nicht nur geduldig zu ertragen, sondern auch anzuerkennen, daß für das Individuum im Einzelfall schwer zu ertragende Ereignisse im System doch einen positiven

[549] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 186.
[550] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 180.
[551] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.

Effekt haben können. Im Idealfall erlaubt einem der Theismus also, Schicksalsschläge mit „good affection“[552] zu ertragen und zu einer gelassenen Weltsicht zu gelangen:

> Such an affection must needs create the highest constancy in any state of sufferance, and make us in the best manner support whatever hardships are to be endured for virtue's sake. And as this affection must of necessity cause a greater acquiescence and complacency with respect to ill accidents, ill men and injuries, so of course it cannot fail of producing still a greater equality, gentleness and benignity in the temper. (...) For whatsoever is the occasion or means of more affectionately uniting a rational creature to his part in society and causes him to prosecute the public good or interest of his species with more zeal and affection than ordinary is undoubtedly the cause of more than ordinary virtue in such a person.[553]

Direkt im Anschluß an diese Passage führt Shaftesbury wiederum den Enthusiasmus ein, der also, wie hiermit festgestellt werden muß, eine natürliche Empfindung beziehungsweise eine normale Leidenschaft ist, die sich aus einem theistischen Weltbild entwickelt, das das Wohlergehen der Menschheit im Allgemeinen, die Balance des Systems also, betont und zu ihrem obersten Ziel macht. Shaftesburys Enthusiasmus ist also deutlich unterschieden von unreflektierten, ekstatischen Zuständen, denen sich jeder hingeben kann – manchmal zum Schaden des Einzelnen oder der Gesellschaft. Shaftesburys Prinzip ist eng mit seinem philosophischen Denksystem verknüpft und ist deshalb ein intellektuelles, reflektiertes
und, obwohl körperlich manifestiert und der Gefahr des Kontrollverlustes ausgesetztes, kein irrationales Phänomen. Im Gegenteil, der philosophische Enthusiasmus entwickelt sich aus der rationalen Kontemplation dieses wohlgeordneten Systems, gespiegelt beispielsweise in Proportion und Harmonie, und trägt somit dazu bei, die sozial förderlichen Leidenschaften und damit die Entwicklung einer Gesellschaft nach Shaftesburys Vorstellungen zu stärken. Obwohl der Begriff „Enthusiasm“ diesmal nicht explizit verwendet wird, stattdessen spricht Shaftesbury hier von „ecstasy and rapture“, macht er deutlich, daß dasselbe gemeint ist, da er eigene Fußnoten anbringt, die den Leser auf die Passagen in dem philosophischen Dialog *The Moralists* verweist, in denen es wiederum explizit um den philosophisch-religiösen Enthusiasmus geht. Shaftesbury drückt sich folgendermaßen aus:

> (…) the admiration and love of order, harmony and proportion, in whatever kind, is naturally improving to the temper, advantageous to social affection, and highly assistant to virtue, which is itself no other than the love of order and beauty in society. In the meanest subjects of the world, the appearance of order gains upon the mind and draws the affection towards it. But if the order of the world itself appears just and beautiful, the admiration and esteem of order must run higher and the elegant passion or love of beauty, which is so advantageous to virtue, must be the more improved by its exercise in so ample and magnificent a subject. **For it is impossible that such a divine order should be contemplated without ecstasy and rapture since, in the common subjects of science and the liberal arts, whatever is**

[552] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[553] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.

> **according to just harmony and proportion is so transporting to those who have any knowledge or practice in the kind.**[554] (meine Hervorhebung)

Zwei Dinge sind hier zusätzlich zu den bereits genannten Aspekten von Bedeutung: zunächst nennt Shaftesbury explizit die Möglichkeit, diese Ordnung des Weltsystems in der Kunst zu erfahren, beispielsweise durch die Proportionen in der Malerei oder eben durch die Harmonie in der Musik. Zweitens erfordert diese Erfahrung aber Vorbildung und ist nur denjenigen möglich, die ihren Geschmack und ihren Intellekt gezielt geschult haben und Zugang zu den genannten Kunstformen haben. In anderen Worten, nur diejenigen können den philosophisch-religiösen Enthusiasmus in der Kunst erfahren, die einen bestimmten Habitus leben, nämlich den eines „gentleman of fashion".

Shaftesbury fügt des weiteren hinzu, daß diese „divine passion"[555] ihren positiven Zweck auch dann noch erfüllt, wenn man die Annahme zugrunde legen würde, daß der Theismus ein falsches Weltbild ist. Da der Enthusiasmus „still in itself […] so far natural and good as it proves an advantage to virtue and goodness" ist, treten die für die Gesellschaft so wichtigen Vorteile immer noch auf, selbst wenn hypothetisch ein beliebiges anderes Welt- und Gottesbild vorherrscht. Obwohl der Enthusiasmus sich zwar am besten entfalten kann, wenn er in ein theistisches System eingepaßt wird, ist es doch wichtig, daß Shaftesbury an dieser Stelle deutlich macht, daß eine religiöse Weltsicht nicht unbedingt notwendig ist, sondern daß er jedem rationalen Wesen, egal welcher religiösen und sonstigen Überzeugung, prinzipiell offensteht. Man erinnere sich, daß Shaftesbury bereits in seinem *Letter concerning enthusiasm* erwähnt hatte, daß es grundsätzlich auch enthusiastische Atheisten geben könne.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß der Shaftesburysche Enthusiasmus einen wichtigen Teil seiner Gesellschaftsphilosophie ausmacht und zwar indem er dazu beiträgt, die Leidenschaften des Menschen darauf auszurichten, das gesellschaftliche System als Ganzes zu unterstützen und ihm wohlgesonnen zu sein. Als solches ist der Enthusiasmus Teil des Shaftesburyschen Tugendbegriffs, der sich, wie bereits erwähnt, vom Standpunkt des Gemeinwohls her konstituiert:

> We have found that, to deserve the name of good or virtuous, a creature must have all his inclinations and affections, his dispositions of mind and temper, suitable and agreeing with the good of his kind or of that system in which he is included and of which he constitutes a part. To stand thus well affected and to have one's affections right and entire not only in respect of oneself but of society and the public: this is rectitude, integrity or virtue. And to be wanting in any of these, or to have their contraries, is depravity, corruption and vice.[556]

[554] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[555] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[556] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 192.

Ansonsten beschäftigt sich die *Inquiry concerning virtue or merit* noch mit der genauen Definition der verschiedenen „affections“ und ihrer Bedeutungen, was aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden kann.
Was den religiösen Enthusiasmus angeht, entwickelt Shaftebury hier in erster Linie sein Konzept weiter, das er mit der Umbewertung des bis dato negativ konnotierten Phänomens in seinem *Letter concerning enthusiasm* begonnen hatte. Diese Weiterentwicklung zielt darauf ab, den Enthusiasmus als natürliche Leidenschaft in den Komplex der „natural affections“ einzugliedern, die Shaftesburys Tugendbegriff ausmachen und in ihrer reinen Form zur Aufrechterhaltung der Gesellschaft und damit auch des in der Gesellschaft verankerten Individuums beitragen.
Shaftesburys eigene Fußnoten in der *Inquiry* verweisen den Leser auf Teile seines philosophischen Dialoges *The moralists, a philosophical rhapsody, being a recital of certain conversations on moral and natural subjects*, in denen wiederum der religiöse Enthusiasmus behandelt wird, diesmal in noch ausführlicherer Form.

6.2.2.2.3. Der Enthusiasmus als Grundlage für ein neues moralisches System - *The moralists, a philosophical rhapsody, being a recital of certain conversations on moral and natural subjects*

“I am content to be this new enthusiast in a way unknown to me before”

Der philosophische Dialog *The Moralists* war laut Isabel Rivers die einflußreichste Schrift Shaftesburys im 18. Jahrhundert[557], interessanterweise lautete der ursprüngliche Titel des 1703/04 verfaßten Werks *The Sociable Enthusiast*. Dieser ursprüngliche Titel wäre wahrscheinlich aufschlußreicher gewesen, denn der genannte „Sociable Enthusiast“ ist die Hauptfigur des Werks, nämlich der in vieler Hinsicht als Sprachrohr Shaftesburys zu verstehende Philosoph Theocles. Die Gesprächssituation ist in einem fiktiven arkadischen Raum angeordnet und die Personen tragen antik anmutende Namen. Es treten auf Theocles und sein hauptsächlicher Gesprächsparter und Ich-Erzähler Philocles, der wiederum seinem Freund Palemon die philosophischen Gespräche mit seinem Lehrmeister Theocles übermittelt. Die philosophischen Gespräche finden dabei in einem lockeren, kommunikativen und angenehm freizeitlich anmutenden Rahmen zwischen sozial hochgestellten Personen statt. So wird Palemon beispielsweise als „well-bred man“ geschildert, der „fitted for the greatest

[557] „(…) *The Moralists* was probably his most influential work in the eighteenth century.” Vgl. Rivers (2000), S. 99f.

affairs und formed amid courts and camps“ ist.[558] Philosophiert wird hier also frei von jedweden finanziellen Zwängen in „good company“[559] und beim Dinieren oder beim Spazierengehen in einem gehobenen Rückzugsort auf dem Lande.

Wenn man dem Ganzen eine Handlung zusprechen möchte, wäre diese, daß der anfängliche Skeptiker Philocles, der auch explizit seine „inclination to scepticism“[560] bekennt, von der kommunikativen, enthusiastischen Philosphie des Theocles „bekehrt“ wird und seinem Freund Palemon am Ende begeistert von seiner Konversion zum enthusiastischen Theismus berichtet.

Theocles, von dem Philocles seinem Freund Palemon zunächst berichtet, daß man nie einen „more agreeable enthusiast“[561] gekannt habe, wird zunächst mit den bekannten, falschen Enthusiasten kontrastiert und seine Art des Enthusiasmus wird gleich zu Beginn mit antiken Vorbildern verglichen. Man beachte, daß hier, im Gegensatz zu früheren Schriften wie dem *Letter concerning Enthusiasm* keinerlei Rechtfertigung des Konzepts mehr erfolgt, das für Shaftesbury nun als etabliert gilt:

> ‘I must confess’, said I, ‘he had nothing of that savage air of the vulgar enthusiastic kind. All was serene, soft and harmonious. The manner of it was more after the pleasing transports of those ancient poets you are often charmed with than after the fierce unsociable way of modern zealots, those starched, gruff gentlemen who guard religion as bullies do a mistress, and give us the while a very indifferent opinion of their lady’s merit and their own wit, by adoring what they neither allow to be inspected by others nor care themselves to examine in a fair light. But here, I will answer for it, there was nothing of disguise or paint. All was fair, open and genuine as nature herself. (...) For this was singular in him, that, though he had all of the enthusiast, he had nothing of the bigot.’[562]

Dem echten Enthusiasten, der als klarsichtig, offen und ehrlich beschrieben wird und im typisch Shaftesburyschen theistischen Weltbild mit der zum Besten bestellten natürlichen Ordnung verglichen wird, ist der falsche Enthusiast, exemplifiziert durch die „modern zealots“, gegenübergestellt, der quasi in Opposition zum hell erleuchteten Theismus im Dunkeln seine absurden religiösen Vorstellungen bewacht und letzten Endes ein hochgradig unsoziales Verhalten, a „fierce unsociable way“, an den Tag legt. Daß aber gerade die Propagierung von sozialem, d.h. die Gemeinschaft förderndem und stärkendem Verhalten, eines der Grundanliegen Shaftesburys war, ist ja bereits deutlich geworden.

Theocles ist genau das Gegenteil von diesen „modern zealots“, was im ersten Treffen zwischen ihm und Philocles gleich zu Anfang deutlich wird. Philocles sucht Theocles im

[558] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 231.
[559] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 231.
[560] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 241.
[561] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 246.
[562] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 246f.

Hause des letzteren auf und trifft ihn lesend an. In dem Moment, als Theocles seinen Gast erblickt, zeigt sich sofort seine kommunikative und freundliche Persönlichkeit: „The moment he saw me, his book vanished, and he came with friendly haste to meet me.“[563] Zugleich wird im sofortigen Ablegen des Buches und im Suchen des Dialogs die Praxisnähe der Philosophie des Theocles deutlich, die die Erfüllung im sozialen Miteinander und nicht im einsamen Studieren findet.

Wiederum stellt Shaftesbury in den philosophischen Reden des Theocles das Gemeinwohl in den Vordergrund, was in Theocles' anfänglichen Ausführungen über das „Gute“ deutlich wird:

> 'Hear then!,' said Theocles. 'For though I pretend not to tell you at once the nature of this which I call good, yet I am content to show you something of it in yourself, which you will acknowledge to be naturally more fixed and constant than anything you have hitherto thought on. Tell me, my friend, if ever you were weary of doing good to those you loved? Say when you ever found it unpleasing to serve a friend? Or whether, when you first proved this generous pleasure, you did not feel it less than at this present, after so long experience? Believe me, Philocles, this pleasure is more debauching than any other. Never did any soul do good, but it came readier to do the same again with more enjoyment. (...) Is there anything you admire so fair as friendship, or anything so charming as a generous action? What would it be, therefore, if all life were in reality but one continued friendship and could be made one such entire act? Here surely would be that fixed and constant good you sought.[564]

Kurz darauf wird auch noch spezifiziert, daß es sich im besonderen um die Freundschaft „towards mankind“[565] handelt, ohne die weder persönliche Freundschaften noch Vaterlandsliebe möglich ist und die einen wichtigen Bestandteil dessen konstituiert, was Shaftesbury das „fixed and constant good“ nennt. Die Kritik an der etablierten Religion wird des weiteren selten so deutlich geäußert wie hier: „Little were you aware that the cruel enemy opposed to virtue should be religion itself!“[566] Gegen falsche Tugendbegriffe und die Doktrin der „rewards and punishments“, die für Shaftesbury die größte Gefahr für Religion und soziales Zusammenleben bilden[567], stellt er das theistische Weltbild mit seiner Betonung der inhärenten Ordnung der Welt[568]. Für Shaftesbury ist die harmonische Ordnung auch deswegen so grundlegend, weil sie dem Menschen angeboren ist:

> Nothing surely is more strongly imprinted on our minds or more closely interwoven with our souls than the idea or sense of order and proportion. Hence all the force of numbers and those powerful arts founded

[563] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 248.
[564] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 254f.
[565] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 255.
[566] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 262.
[567] „(…) by building a future state on the ruins of virtue, religion in general and the cause of a deity is betrayed, and by making rewards and punishments the principal motives to duty, the Christian religion in particular is overthrown, and its greatest principle, that of love, rejected and exposed.“ Shaftesbury, *Characteristics*, S. 271.
[568] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 271.

> on their management and use! What a difference there is between harmony and discord, cadency and convulsion! What a difference between composed and orderly motion and that which is ungoverned and accidental, between the regular and uniform pile of some noble architect and a heap of sand and stones, between an organized body and a mist or cloud driven by the wind![569]

Wenn in einem Einzelteil Ordnung zu beobachten ist, bedeutet dies für Shaftesbury auch, daß das System, in das das Einzelteil eingebunden ist, eine innere Ordnung aufweist. Als Beispiel dafür führt er eine größere, aus Einzelnoten bestehende musikalische Einheit an: „What else is even a tune or symphony or any excellent piece of music than a certain system of proportioned sounds?“[570] Für Shaftesbury ist auch jedes einzelne System wiederum Teil eines größeren Systems, so daß letzten Endes alles zusammenhängt: „All things in this world are united.“[571] Da das Gesamtsystem und mit ihm die Einzelteile aber wie bereits dargelegt harmonisch und gut sind, geht die Kontemplation aller Dinge notwendigerweise, allerdings wie bereits dargelegt nur bei dementsprechend geschulten Menschen, mit enthusiastischen Gefühlen vor sich. Probleme machen dabei nur die Leidenschaften des Menschen, die sich zu oft als negativ erweisen:

> All we can see either of the heavens or earth demonstrates order and perfection so as to afford the noblest subjects of contemplation to minds, like yours, enriched with sciences and learning. All is delightful, amiable, rejoicing, except with relation to man only and his circumstances, which seem unequal. Here the calamity and ill arises and hence the ruin of this goodly frame. All perishes on this account, and the whole order of the universe, elsewhere so firm, entire and immovable, is here overthrown and lost by this one view, in which we refer all things to ourselves, submitting the interest of the whole to the good and interest of so small a part.[572]

Die Lösung dieses Problems ist für Shaftesbury relativ einfach: der Mensch muß seine Leidenschaften ausgleichen, um eine Balance zu erreichen und das tugendhafte Handeln als Selbstzweck zu praktizieren – und dies unabhängig von religiösen Dogmen oder eigennützigen Zwecken –, denn dies wiederum erlaubt das Erkennen von „beauty and decorum“ und stellt letzten Endes sicher, daß „the order of the moral world would equal that of the natural“. Dies zeigt dem Menschen die „supreme and sovereign beauty, the original of all which is good or amiable“[573] auf. Für Theocles ist es auch dieses Erkennen der Schönheit, egal ob im Bereich der Moral, der Natur, der Kunst, der zwischenmenschlichen Beziehungen usw., das jemanden zum Enthusiasten macht.[574]

---

[569] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 273f.
[570] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 274.
[571] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 274.
[572] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 276.
[573] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 277.
[574] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 277.

Hier handelt es sich also um eine weitere Ergänzung oder vielmehr Erweiterung der Definition des Enthusiasmus: Ein Enthusiast ist demzufolge nicht nur ein besserer Mensch, sondern er ist auch in der Lage, die Qualität des eigenen Lebens durch die Einbeziehung des Guten und Schönen erheblich zu verbessern und, wegen der Lehre der miteinander verbundenen Systeme, damit die Gesellschaft im allgemeinen positiv zu beeinflussen. Je mehr Enthusiasten dieser Art es gibt, desto besser wird die Gesellschaft – dies ist die alleinige Schlußfolgerung, die man aus Theocles' Ausführungen ziehen soll. Mittlerweile ist der Enthusiasmus also weit mehr als ein notwendiges Übel, das unschädlich gemacht werden sollte, sondern geradezu das Gegenteil: Enthusiasmus ist in dieser Form gut und notwendig für die soziale Gemeinschaft. Da im folgenden auch ausführlich darüber philosophiert wird, daß der Mensch ein soziales Wesen ist und daß es einen Menschen in einem vorzivilisierten Zustand oder vielmehr einen Urmenschen, der in einem „state of nature"[575] ohne soziales Geflecht lebt, nie gegeben hat. Da der Naturzustand des Menschen immer ein soziales und gesellschaftliches Miteinander war, kann es den vor-zivilisierten oder vor-sozialisierten Menschen deshalb nicht geben:

> And thus (…) the case must necessarily stand, even on the supposal that there ever was such a condition or state of men, when as yet they were unassociated, unacquainted and consequently without any language or form of art. But that it was their natural state to live thus separately can never without absurdity be allowed. For sooner may you divest the creature of any other feeling or affection than that towards society and his likeness.[576]

Das Evolutionsdenken war für Shaftesbury natürlicherweise noch fremd, denn der Mensch „must [either] have been from eternity or not"[577]. Wenn er seit Ewigkeit existiert, kann es auch keinen primitiven Urzustand gegeben haben, denn dann war der Naturzustand der gegenwärtige. Wenn es den Menschen nicht seit ewigen Zeiten gibt, muß er demnach plötzlich entstanden sein und der ‚Naturzustand' wiederum der gegenwärtige oder er muß sich „by degrees, through several stages and conditions"[578] zu dem entwickelt haben, was er heute ist und auch in diesem Fall hat die benevolente Natur schnellstmöglich den besten aller möglichen Zustände, also ebenfalls den gegenwärtigen, herbeigeführt.

Da auch biblische Wunder eine nicht unwichtige Rolle in Händels Oratorienlibretti spielen, ist demnach auch von Bedeutung, wie Theocles das Phänomen der nicht rational erklärbaren Wunder betrachtet. Für Theocles ist, ohne viel Aufhebens, völlig klar, daß man modernen Wundern grundsätzlich kritisch gegenüberzustehen hat, denn selbst wenn ein Wunder heute

[575] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 285.
[576] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 285.
[577] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 285.
[578] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 285.

eintreten würde, wäre damit rein gar nichts über die Existenz eines Gottes oder dessen mögliche Natur, also ob gut oder böse, eins oder dreieinig usw., bewiesen. Heutzutage ist also die einzig vernünftige Maxime, an die man sich halten sollte, die, daß „miracles are ceased“[579]. Die Frage nach der Gültigkeit biblischer Wunder ist natürlich schwieriger zu beantworten. Die theistische Antwort auf dieses Problem kommt diesmal nicht von Theocles, sondern von seinem Schüler Philocles, der sich der Frage, ob biblische Wunder nun tatsächlich stattgefunden haben oder nicht, zwar entzieht, aber klarstellt, daß die Präsenz von Wundern als Gottesbeweis geradezu als Absurdum zu betrachten ist:

> We sicken and grow weary with the orderly and regular course of things. Periods and stated laws and revolutions, just and proportionable, work not upon us nor win our admiration. We must have riddles, prodigies, matter for surprise and horror! By harmony, order and concord, we are made atheists. By irregularity and discord, we are convinced of deity! The world is mere accident if it proceed in course but an effect of wisdom if it runs mad![580]

Das größte „Wunder“ ist also die Harmonie und Ordnung im ganzen Kosmos, viel „wunderbarer“ als irgendwelche Spektakel. Letzten Endes ist die Diskussion über die Authentizität der biblischen Wunder also quasi bedeutungslos, weil das größte Wunder ohnehin die theistische Weltsicht selbst ist.

Die voranstehenden Zeilen behandelten, falls themenrelevant, die ersten beiden Tage, an denen Theocles vor Philocles und anderen philosophiert. Am bedeutsamsten für die Einordnung des philosophischen Enthusiasmus in Shaftesburys Weltsicht ist jedoch der dritte Tag des Dialogs im arkadischen Rahmen.

Theocles und Philocles brechen sehr früh am Morgen auf und begeben sich für ein „adventure in philosophy“[581] in die freie Natur. Ausgehend von einer Meditation über eine Stelle aus Vergils *Aeneis* ist das Anliegen zunächst, die „divinity present in these solemn places of retreat“[582] zu erfahren. Theocles verfällt dann in eine ekstatische Naturkontemplation („O glorious nature! Supremely fair and sovereignly good! All-loving and all-lovely, all-divine!“[583]) und stellt danach die entscheidende Frage, ob seine Ekstase, seine Verzückung nun irrational oder rational gewesen sei:

> Here he stopped short and, starting, as out of a dream, ‘Now Philocles,’ said he, ‘inform me: how have I appeared to you in my fit? Seemed it a sensible kind of madness, like those transports permitted to our poets? Or was it downright raving?’

[579] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 292.
[580] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 295.
[581] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 297.
[582] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 297.
[583] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 298.

> ‘I only wish,’ said I, ‘that you had been a little stronger in your transport, to have proceeded as you began, without ever minding me. For I was beginning to see wonders in that nature you taught me and was coming to know the hand of your Divine Artificer. (...).’[584]

Hier zeigt sich in besonderer Weise die kommunikative Funktion des Enthusiasmus, die dazu beitragen kann, andere zu begeistern und für sich zu gewinnen. Philocles ist viel leichter zu überzeugen und läßt sich auch selbst begeistern. Das Endergebnis ist, daß er die theistische Weltsicht zur Gänze für sich selbst übernimmt. Zu einem späteren Zeitpunkt bittet Philocles den Theocles sogar explizit, wieder enthusiastisch zu werden – „good Theocles, be once again the enthusiast, and let me hear anew that divine song with which I was lately charmed“[585] -, denn angesichts und in der Gegenwart des „perfect supreme mind“[586] ist auch Philocles mittlerweile zum Enthusiasten geworden. Wiederum wird Theocles zum Sprachrohr für die theistische Philosophie Shaftesburys, wenn, wie bereits in älteren Schriften des Earls, klar und deutlich gesagt wird, daß es nur ein einziges „designing principle“ gibt, das gut ist, und daß Dinge, die dem Menschen auf den ersten Blick als schlecht erscheinen, in Wahrheit einem höheren, guten Zweck dienen können[587].

Theocles verbindet bei der Belehrung und Bekehrung des Philocles in exemplarischer Weise rationales Philosophieren und enthusiastisches Rhapsodieren und scheinbar erst durch diese Verbindung wird erreicht, daß der Schüler nicht nur vom Verstand her zustimmt, sondern, durch die Einbindung der kraftvollen emotionalen Energien, auch aus tiefstem Herzen die Lehre akzeptiert. Shaftesbury führt also in der dialogischen Gesprächssituation die angestrebte Verbindung von „Reason“ und „Enthusiasm“ nochmals vor:

> ‘Enough,’ said I, ‘Theocles. My doubts are vanished. Malice and chance – vain phantoms! – have yielded to that all-prevalent wisdom which you have established. You are conqueror in the cool way of reason and may with honour now grow warm again in your poetic vein. Return therefore, I entreat you, once more to that perfection of being and address yourself to it as before on our approaches to these sylvan scenes where first it seemed to inspire you. I shall now no longer be in danger of imagining either magic or superstition in the case since you invoke no other power than that single One which seems so natural.’[588]

Die Rhetorik des Theocles ist ebenfalls von Bedeutung für unser Thema, denn seine ekstatischen Natur- und Gottesmeditationen („O mighty Genius! Sole animating and inspiring power! Author and subject of these thoughts! (...)“[589] ähneln regelmäßig denen, die uns später

[584] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 299.
[585] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 304.
[586] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 305.
[587] „And therefore there may possibly be no real ill in things, but all may be perfectly concurrent to one interest, the interest of that universal One.“ Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 306.
[588] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 307.
[589] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 307.

in Händels Oratorienlibretti begegnen werden (beispielsweise in *Solomon*: „Almighty Pow'r, who rul'st the earth and skies, / And bade gay order from confusion rise; (…)").

Daß man enthusiastische Gefühle nicht nur in der Natur entwickeln kann, sondern auch beispielsweise in der Kunstbetrachtung, bekräftigt der nun vollends zum Enthusiasmus konvertierte Philocles:

> You [= Theocles] have indeed made good your part of the condition and may now claim me for a proselyte. If there be any seeming extravagance in the case, I must comfort myself the best I can and consider that all sound love and admiration is enthusiasm. The transports of poets, the sublime of orators, the rapture of musicians, the high strains of the virtuosi – all mere enthusiasm! Even learning itself, the love of arts and curiosities, the spirit of travellers and adventurers, gallantry, war, heroism – all, all enthusiasm! It is enough; I am content to be this new enthusiast in a way unknown to me before.[590]

Theocles bekräftigt ebenfalls diesen „fair and plausible enthusiasm, a reasonable ecstasy and transport allowed to other subjects, such as architecture, painting, music"[591]. Das Schöne und Gute, die Harmonie und Proportion, die das Universum als von einer benevolenten Macht gestaltet ausweist, ist darüber hinaus schon von Kleinkindern zu erkennen und deshalb notwendigerweise Teil der menschlichen Konstitution[592]. Die ekstatische Reaktion auf diese wohlgeordneten Einzelsysteme und der Rückschluß auf das perfekte Ganze ist deshalb, wie von Shaftesbury locker und ohne erhobenen Zeigefinger vorgetragen wird, normal und natürlich und, mit dem richtigen philosophischen Training und der richtigen Geschmacksschulung, jedem Gentleman von Welt zugänglich. Und wenn die Philosophie tatsächlich „as we take it, *the study of happiness*"[593], ist, dann wäre Shaftesburys Philosophie in erster Linie geprägt von der theistischen Lehre von der Vollkommenheit des Kosmos in allen seinen Teilen, die wiederum Rückschlüsse auf den perfekten „Mind" oder das perfekte „Designing Principle" erlaubt und ganz einfach und natürlich im Menschen begeisterte, ekstastische oder eben enthusiastische Gefühle auslöst. Wie im Lehrer-Schüler-Verhältnis von Theocles und Philocles deutlich wird, ist der Shaftesburysche Enthusiasmus des weiteren ein höchst kommunikatives und soziales Phänomen, das es erlaubt, die Menschen nicht nur rational-philosophisch zu konvertieren, sondern sie gleichzeitig emotional zu involvieren. Die „rapturous strains"[594] und die Inspiration durch den übergeordneten „Mind" führen letzten Endes auch dazu, daß die Botschaft weiter kommuniziert wird – Philocles berichtet seinem Freund Palemon begeistert von den Gesprächen mit Theocles und es ist wahrscheinlich, daß sich auch Palemon der enthusiastischen Sogwirkung nicht entziehen kann.

---

[590] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 320.
[591] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 320.
[592] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 326.
[593] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 336.
[594] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 308.

Der Dialog *The Moralists* zeigt deshalb, daß, einmal vollkommen unabhängig von den tatsächlichen Inhalten, der Enthusiasmus auch gut geeignet ist, Menschen zu überzeugen und sie emotional zu bewegen. Man erinnere sich, daß Shaftesbury bereits in der *Inquiry* angemerkt hatte, daß der philosophisch angewendete Enthusiasmus seine positiven Wirkungen auch dann noch entfalten kann, wenn die zugrundliegende Weltsicht eventuell falsch ist.

6.2.2.2.4. Der Enthusiasmus als handlungsstiftendes Moment - *Miscellany II*

Shaftesbury erklärt in seinen *Miscellany*-Schriften in Bezug auf den Enthusiasmus zunächst, daß er das Konzept über einen längeren Zeitraum und über mehrere Schriften hinweg entwickelte, da sein Verständnis dieser Leidenschaft immer weiter ausreifte und sich seine Definition deshalb immer mehr erweiterte.
Dabei räumt er ein, daß seine Faszination mit dem Enthusiasmus immer weiter zunahm, so daß er schließlich feststellen mußte, daß es ihm schwerfiel, das Thema ad acta zu legen:

> For my own part, I cannot but at this present apprehend a kind of enchantment or magic in that which we call 'enthusiasm', since I find that, having touched slightly upon this subject, I cannot so easily part with it at pleasure.[595]

Zunächst einmal bekräftigt Shaftesbury, daß der Enthusiasmus „easily communicable and naturally engaging"[596] und jedem Menschen in irgendeiner Form bekannt sei. Er selbst sei ein besonders großer Enthusiast und habe sich deshalb in besonderer Weise berufen gefühlt, das Phänomen detailliert und in mehreren Schriften zu beschreiben. Eines der größten Probleme, das Shaftesbury bei der Definition des Enthusiasmus identifziert, ist, daß er nur allzu häufig mißverstanden wird und, derart falsch verstanden, im Endeffekt negative Konsequenzen haben kann. Falsch verstandener Enthusiasmus wird für Shaftesbury leicht zur Melancholie und besonders „over-diligent and attentive reader[s]" laufen Gefahr, nach der Lektüre von „treatises and accounts of melancholy"[597] in die Fallen des falschen Enthusiasmus zu geraten.

Bei der Zusammenfassung seiner eigenen Schriften beginnt Shaftesbury mit der zugrundeliegenden Beobachtung („there is a power in numbers, harmony, proportion and beauty of every kind, which naturally captivates the heart and raises the imagination to an opinion or conceit of something majestic and divine"[598]), daß der Enthusiasmus zwar nicht

[595] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 351.
[596] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 351.
[597] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 351.
[598] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 351f.

lebensnotwendig ist, aber daß das Leben ohne ihn bestenfalls „a dull circumstance“[599] wäre und daß der Enthusiasmus wesentlich daran beteiligt ist, die Existenz des Menschen zu einem echten „Leben“, im Gegensatz zum animalischen „Existieren“, zu machen. Enthusiastische Gefühle sind demnach eine natürliche Begleiterscheinung und Folge der Kontemplation von Schönheit, egal ob in der Natur, in der Kunst, in der Rhetorik usw., sie sind das Salz in der Suppe oder, in Shaftesburys Worten, „the seasoning (…) in life“:

> Slender would be the enjoyments of the lover, the ambitious man, the warrior or the virtuoso, [...], if, in the beauties which they admire and passionately pursue, there were no reference or regard to any higher majesty or grandeur than what simply results from the particular objects of their pursuit. I know not, in reality, what we should do to find a seasoning to most of our pleasures in life, were it not for the taste or relish which is owing to this particular passion [=enthusiasm], and the conceit or imagination which supports it. Without this, we could not so much as admire a poem or a picture, a garden or a palace, a charming shape or a fair face. [600]

Der Enthusiasmus ist in dieser Form „the most natural [passion] in the world“[601] und dafür verantwortlich, daß man Kunst im Allgemeinen überhaupt genießen und bewundern kann. Die Kunst und die durch sie ausgelösten enthusiastischen Gefühle verweisen zwar auf eine übergeordnete Instanz, aber Shaftesbury betont wiederum, daß der Enthusiasmus letzten Endes völlig unabhängig von etablierter Religion existieren kann, obwohl eine „certain religious veneration“[602] sich bei der Kontemplation des Schönen und Guten immer einstellt. Dies habe man bereits in der Antike erkannt – man beachte die erneute Einordnung des Enthusiasmus in eine vorchristliche Tradition – und auch bereits in der Antike sei den großen Moralisten bewußt gewesen, daß der Enthusiasmus nur dann seine positiven Funktionen erfüllen kann, wenn er, wie alle anderen kraftvollen Leidenschaften eben auch, einer rationalen Kontrolle unterliegt:

> Now as all affections have their excess and require judgment and discretion to moderate and govern them, so **this high and noble affection, which raises man to action** and is his guide in business as well as pleasure, requires a steady rein and strict hand over it. All moralists, worthy of any name, have recognized the passion, though among these the wisest have prescribed restraint, pressed moderation and [...] forbid the forward use of admiration, rapture or ecstasy, even in the subjects they esteemed the highest and most divine.[603] (meine Hervorhebung)

Entscheidend für unsere Zwecke und von großer Bedeutung für die Händelschen Oratorien ist die Einschätzung Shaftesburys, daß der Enthusiasmus den Menschen zur Handlung animiert und motiviert. Wiederum zeigt sich also, daß diese Leidenschaft eine sehr aktive Rolle im

[599] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 352.
[600] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 352.
[601] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 353.
[602] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 354.
[603] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 354.

gesellschaftlichen Miteinander spielen kann und ergo, daß natürlich unter Zuhilfenahme des Enthusiasmus auch die Aktivierung und Motivierung anderer möglich wird.

Des weiteren beschäftigt sich Shaftesbury in seinem *Review* mit der Abgrenzung des Enthusiasmus von gewöhnlichen Formen des Aberglaubens, die er bereits in seinem *Letter concerning Enthusiasm* ausführlich behandelt hatte. Dabei geht der in einer Gesellschaft vorgefundene Grad des Aberglaubens proportional mit der Zahl der vorhandenen Priester einher:

> It will, however, as I conceive, be found unquestionably true, according to political arithmetic, in every nation whatsoever, that *the quantity of superstition (if I may so speak) will in proportion nearly answer the number of priests, diviners, soothsayers, prophets, or such who gain their livelihood or receive advantage by officiating in religious affairs.*[604]

Der philosophische Enthusiasmus, wie ihn Shaftesbury propagiert, ist also mit Sicherheit weniger im Raum der anglikanischen Staatskirche zu finden, sondern außerhalb der Kirchen, beispielsweise in der Natur, in Künstlerateliers, in musikalischen Veranstaltungen, aber auch beispielsweise im Parlament, wenn ein inspirierter Rhetoriker spricht. Er bedarf nicht der Vermittlung durch einen Geistlichen, sondern er ist die Provinz des philosophisch geschulten, rational denkenden und kontrolliert-leidenschaftlich handelnden Individuums, vorzugsweise mit theistischer Weltsicht.

6.3. Zusammenfassung – A New Whig Interpretation of History?

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß ausgehend von den Schriften des Earl of Shaftesbury in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wichtige Neubewertung des Phänomens des allseits präsenten philosophisch-religiösen Enthusiasmus stattfand, denn wie ein anderer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, der sich ebenfalls mit dem Enthusiasmus beschäftigt, feststellt, läßt sich der Enthusiasmus letzten Endes kaum vermeiden:

> In short, there is a right *Enthusiasm*, as well as a wrong one; and a Man is free to admit which he pleases: But one he must have, as sure as he has a Head; as sure as he has a Heart that fondly pursues the Object of its Desire, whatever it be.[605]

Was den englischen Diskurs über den Enthusiasmus vor Shaftesbury angeht, soll an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden, daß bereits im 17. Jahrhundert wichtige Abhandlungen zu diesem Thema erschienen, die Michael Heyd in seiner Studie *"Be Sober and Reasonable" - The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* bereits hinreichend aufgearbeitet hat. Es sei deshalb nur erwähnt, daß themenrelevant vor allem Teile

[604] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 358.
[605] John Byrom, *ENTHUSIASM: A POETICAL ESSAY. In a LETTER to a* Friend *in Town* (London, 1752), S. vii.

aus Hobbes' *Leviathan* (1650) sind, ebenso wie Meric Casaubons *Treatise concerning enthusiasm* (1656) und vor allen Dingen Henry Mores *Enthusiasmus Triumphatus: or a Brief Discourse of the Nature, Causes, Kinds and Cure of Enthusiasm* (London, 1662). Die zumeist negative Beurteilung des Phänomens in den genannten Schriften läßt sich vor dem Hintergrund des Interregnum und den Erfahrungen mit dem oft als "chief enthusiast" bezeichneten Cromwell erklären.[606] Die extremeren, oft als „fanatisch" bezeichneten Ausprägungen in Sekten wie den Anabaptisten zeigten das anarchische Potential einer allzu freien Auslegung der Heiligen Schrift oder gar die durch eigene göttliche Inspiration gerechtfertigte Abweichung von derselben. Die Church of England, von der einen Seite vom aufkommenden Deismus oder gar Atheismus, von der anderen Seite von fanatischen „enthusiasts" bedrängt, sah die eigene Stellung gefährdet und wandte sich vehement gegen alles der eigenen Doktrin Widersprechende.[607] Zunächst also war der Begriff des „Religious Enthusiasm" zumeist negativ konnotiert und es wurde bald zwischen „false enthusiasm", also jenen, die sich fälschlicherweise göttlich inspiriert glaubten und sich zu fanatischem und hysterischem Verhalten hinreißen ließen, und „true enthusiasm", also beispielsweise den Prophezeiungen der biblischen Propheten, unterschieden.

Im frühen 18. Jahrhundert veränderte sich durch die Schriften Shaftesburys die Bewertung des „Religious Enthusiasm". Obwohl Shaftesbury auch zwischen echter Inspiration und falschem Enthusiasmus unterscheidet, bezeichnet er seinen philosophischen Enthusiasmus als natürliche Leidenschaft, die in gemäßigter Form durchaus positive Auswirkungen auf die Gesellschaft haben kann. Vor Shaftesbury war zumeist kritisiert worden, dass der Enthusiasmus das Individuum isoliere, für den Earl bot er, in Verbindung mit dem gerade Anfang des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Kult des Erhabenen jedoch die Grundlage für eine neue Moral und ein neues Gemeinschaftsgefühl.

Die Art und Weise, wie der Enthusiasmus diese Funktionen erfüllt, besteht zunächst, wie im *Letter concerning Enthusiasm* beschrieben, darin, daß der rationale und aufgeklärte Mensch lernt, seine Leidenschaften einzuschätzen und zu kontrollieren. Wenn dies einmal geschehen ist, kann die animierende Funktion des Enthusiasmus – also das Bewußtsein von einer lenkenden göttlichen Präsenz, die im Shaftesburyschen Sinne als übergeordnete, harmonische Instanz beschrieben wird – dazu benutzt werden, sozial förderliche Eigenschaften wie beispielsweise das Interesse am Gemeinwohl zu stärken und durch die mitreißende Kommunikativität eine Gesellschaftsform auf der Basis einer theistischen Philosophie im

[606] Vgl. Heyd (1995).

[607] Vgl. Heyd (1995), besonders Kapitel 6: „Scripture and Reason: The New Theological Discourse on the Eve of the Enlighenment", S. 165ff.

Sinne Shaftesburys zu stärken. Die Betonung der Gemeinschaftsfähigkeit durch Shaftesbury sollte aber in keinster Weise darüber hinwegtäuschen, daß der philosophisch-religiöse Enthusiasmus ein überaus elitäres Phänomen ist und hohe geistige und philosophische Bildung voraussetzt, denn nur der gebildete Mensch ist in der Lage, falsche Formen des Enthusiasmus von echten zu unterscheiden.

In seiner Idealform kann der Enthusiasmus jedoch dazu beitragen, den Menschen sozialer und damit im Sinne Shaftesburys tugendhafter zu machen und die Gesellschaft im allgemeinen zu verbessern. Trotzdem sollte wiederum betont werden, daß es sich hierbei um ein Phänomen handelt, das nur Wenigen zugänglich ist, das sich also auf eine zahlenmäßig kleine gesellschaftliche Elite beschränkt und dieser Elite die Möglichkeit einer neuartigen Selbstkonstitution bietet. Durch die Definition des Enthusiasmus als philosophisch-liberales Konzept ordnet er sich in erster Linie in ein whiggistisches Denksystem ein, das einen neuen Moralismus auf der Grundlage eines theistischen Weltbildes begründet. Der Enthusiasmus, so wie ihn Shaftesbury definiert, läßt sich also in einen Whighabitus eingliedern: „the social nature of enthusiasm helped animate a Whig moralism.“[608] Der Enthusiasmus erhält in dieser neuen Bedeutung neuartige Aufgaben, die Lawrence Klein folgendermaßen beschreibt: „enthusiasm resumes new roles and responsibilities as progenitor of art, intellect, culture, and even civilization; indeed, of a modern heroics“.[609]

Diese Verbesserung der Gesellschaft durch den Whighabitus trägt demnach in den Augen der Machthabenden und -ausführenden zum Fortschritt der Menschheit bei – die vorliegende Untersuchung schließt sich deshalb in vielerlei Sinn einer so oft geschmähten „Whig Interpretation of History“ an. Daß dieser Ansatz, vertreten beispielsweise durch Macaulay, durchaus problematisierungsfähig ist, versteht sich von selbst. Bereits Herbert Butterfield wies in seiner berühmten Studie *The Whig Interpretation of History*, die erstmals 1931 veröffentlicht wurde, darauf hin, daß gesellschaftliche Entwicklungen grundsätzlich aus einem Wechselspiel verschiedener politischer, gesellschaftlicher und sozialer Interessen heraus entstehen und die Entstehung einer modernen zivilen Gesellschaft nicht alleine den Whigs zu verdanken ist:

> There is a common error into which the whig historian is bound to fall as a result of his misconceptions concerning the historical process. He is apt to imagine the British constitution as coming down to us by virtue of the work of long generations of whigs and in spite of the obstructions of a long line of tyrants and tories. In reality it is the result of the continual interplay and perpetual collision of the two. It is the very embodiment of all the balances and compromises and adjustments that were necessitated by this

[608] Lawrence E. Klein, „Sociability, Solitude and Enthusiasm“ in Klein/La Vopa (1998), S. 153-177, S. 157.
[609] Klein (1998), S. 171.

> interplay. The whig historian is apt to imagine the British constitution as coming down to us safely at last, in spite of so many vicissitudes; when in reality it is the result of those very vicissitudes of which he seems to complain.[610]

Daß mit dem Whigmodell sicherlich nicht alles uneingeschränkt zu erklären ist, ist selbstverständlich, aber gerade in letzter Zeit haben Kulturwissenschaftler wie Annabel Patterson eine neue Form der „Whig Interpretation of History" aufgezeigt.[611] Diese konzentriert sich nicht in erster Linie auf schwankende politische Gruppierungen und Einstellungen, sondern orientiert sich eher an dem, was man durchaus „Whighabitus" nennen könnte, ohne daß dieser Begriff explizit verwendet wird. Die Grundthese, der sicherlich auch der Earl of Shaftesbury uneingeschränkt zugestimmt hätte, ist, daß Fortschritt möglich ist und daß sich unter der Whigdominanz die Gesellschaft grundsätzlich zum Positiven entwickelt. Für Patterson ist dabei die entscheidende Komponente die Liberalität, die sich unter anderem in der Ablehnung der konservativen anglikanischen Religion zeigt:

> A "whig" interpretation of eighteenth-century history, however, will not rely on the hopelessly porous and shifting nature of political allegiances, nor need it necessarily embroil itself in the debates, strenuously conducted at the time and into the nineteenth century, as to whether political parties were a benign or a malign force in government. Instead, it defines "whig" as a term, if not synonymous, then certainly cognate, with "liberal", and for purposes of studying the later eighteenth century, perhaps of greater merit and interest.[612]

Als in Musik gesetzter Ausdruck und als Untermauerung des positiven Fortschritts ist deshalb unter anderem das Händelsche Oratorium zu werten, das die Auserwähltheit eines Volkes und seinen gesellschaftlichen Fortschritt durch, wie wir noch sehen werden, einen oft stark theistischen Subtext zelebriert.

In anderen Worten, am Konsum des, wie wir noch sehen werden, mit enthusiastischer Rhetorik gefüllten Händelschen Oratoriums lassen sich unter anderem „the specific psychological and cultural needs of dynamic social groups" ablesen, die denselben „a sense of individual identity, social connection, and community"[613] verleihen. Diese individuelle kulturelle und soziale Whigidentität läßt sich bei Händel in fast jedem Oratorium, zum Teil als Subtext, der den vorgeblich religiös-konservativen Texten unterlegt ist, nachweisen. Die vorliegende Studie versucht also, zu erklären, wie sich diese Whigidentität in einer Zeit selbst konstitutierte, die in den Worten Lawrence Kleins einerseits „post-courtly and post-godly

---

[610] Herbert Butterfield, *The Whig Interpretation of History* (London, 1951, first publ. in 1931), S. 41.
[611] Vgl. Annabel Patterson, *Nobody's Perfect – A New Whig Interpretation of History* (Yale UP, New Haven and London, 2002).
[612] Patterson (2002), S. 17f.
[613] Ann Bermingham, „Introduction – The consumption of culture: image, object, text" in Bermingham, Ann und Brewer, John (Hrsg.), *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text* (London and New York, 1995). S. 1-20, S. 4.

(meaning neither „secular“ nor „secularized“ but „within a regime in which religion has been subjected to new political and intellectual disciplines“)“[614] war und andererseits „pre-professional, pre-meritocratic, and also, in a sense, pre-industrialist“[615]. Diese Selbstkonstitution und damit auch Machtdemonstration und Isolation gegenüber den „Anderen“ bediente sich dabei nämlich auch eines der emotional machtvollsten Überzeugungsinstrumente, nämlich der Musik.

Daß die in den vorangehenden Kapiteln vorgestellte Definition des Enthusiasmus als theistisches und das liberale Whigsystem unterstützende Phänomen in den Kreisen um Händel tatsächlich in genau dieser Bedeutung Geltung fand, zeigen mehrere Schriften eines der wichtigsten Förderer und Unterstützer Händels, des bereits mehrfach erwähnten James Harris sowie an ihn gerichtete Schreiben. In einem Brief vom 24. November 1739 spezifiziert der vierte Earl of Shaftesbury die Händelschen Oratorien zunächst als „rational entertainment“[616], ein wichtiger Hinweis darauf, daß man sich diesen Werken idealerweise in aufgeklärter Manier nähern sollte und daß die Art der Informationsvermittlung, die in Händels Oratorien stattfindet, mit rationalen Prinzipien im Einklang steht.
James Harris erklärt sein Konzept für die Umarbeitung von Miltons *L'Allegro ed Il Penseroso* in einem Brief an Charles Jennens, der die Adaption letztendlich vornehmen sollte. Zunächst informiert er Jennens, daß er seinen Entwurf für das Libretto an Lord Shaftesbury übergeben habe, der ihn an Jennens weiterleiten sollte. Jennens' Aufgabe war es zunächst, Händel „a general idea of the whole peice (sic!)“[617] zu vermitteln. Harris beschreibt dann die kontrastierenden Charaktere „Mirth“ und „Melancholy“ und die ihnen jeweils zugeordneten Attribute, „which the great poet has elegantly contrived to set in opposition to each other“[618]. Zu „Melancholy“ gehöre demnach der Gesang der Nachtigall, das Spazierengehen im Mondschein und „the contemplation of great & enthusiastic subjects in some solitary tower“.[619]
Die Verwendung des Adjektivs „enthusiastic“ deckt sich mit der von Shaftesbury eingeführten Definition und unterscheidet sich von der, in der Enthusiasmus gleichbedeutend mit irrationalem Fanatismus ist. Harris verwendet „enthusiastic“ im Zusammenhang mit der Kontemplation der Schöpfung und des Schöpfers, die durch ihre Erhabenheit die

[614] Klein (1994), S. 9.
[615] Klein (1994), S. 9.
[616] 4th Earl of Shaftesbury an James Harris, Brief vom 24.11.1739. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 80.
[617] James Harris an Charles Jennens, Brief vom 6. Januar 1740. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 85
[618] James Harris an Charles Jennens, Brief vom 6. Januar 1740. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 85
[619] James Harris an Charles Jennens, Brief vom 6. Januar 1740. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 85.

Schwärmerei im Menschen anregen. Gleichzeitig ist die Verwendung in theologischem Sinne nicht konservativ, sondern liberal, denn sie kommt ohne Hinweise auf Gott aus und konzentriert sich auf die harmonische Natur.

Die politische Komponente des enthusiastischen Erlebens arbeitet Harris jedoch noch deutlicher in seinen *Three treatises*, erstmal im Jahre 1744 publiziert, heraus. Die drei Treatises behandeln Kunst, Musik und Dichtung und das Glück. In der dritten Abhandlung, *Concerning* HAPPINESS, beschäftigt er sich damit, wie man als Mensch auf Erden glücklich leben kann. Er stellt fest, daß die Lebensweisen am vorteilhaftesten sind, die *„consonant to the Welfare of our own particular Natures"*[620] sind, die also das Gemeinwohl unterstützen. Das Wollen des Einzelnen solle sich dabei mit dem Wollen des Schöpfers so weit wie möglich decken, auch wenn man dies als Mensch auf Erden nicht immer leicht erkennen könne. Das Ziel sei es „that the Harmony of our *particular* Minds with thy *Universal*, may be steady and unterinterrupted thro' the Period of our Existence"[621]. Bei der Erreichung dieses Ziels spiele nun der Enthusiasmus, den Harris an dieser Stelle einführt, eine entscheidende Rolle:

> YET, since to attain this Height, this transcendent Height, is but barely possible, if possible, to the most perfect Humanity: regard what within us is *Congenial to Thee*; raise us above ourselves, and warm us into *Enthusiasm*. But let our Enthusiasm be such as befits the Citizens of Thy Polity; liberal, gentle, rational, and humane – not such as to debase us into poor and wretched *Slaves*, as if Thou wert our Tyrant, not our kind and common Father; much less such as to transform us into savage *Beasts of Prey*, sullen, gloomy, dark and fierce; (...).[622]

Harris greift hier in komprimierter Form die bei Shaftesbury zugrundeliegende Definition des religiösen Enthusiasmus nochmals auf: durch den Enthusiasmus und die damit verbundenen ekstatischen Gefühle ist es dem Menschen möglich, über sich selbst hinauszuwachsen. Trotzdem soll das Gefühl als solches nicht irrational, unkontrolliert, fanatisch oder gar dogmatisch sein, sondern liberal, rational und „humane", so daß die Menschheit als Ganzes davon profitieren kann. Die andere, falsche Art des Enthusiasmus dagegen versklavt die Menschen und führt sie in die Dunkelheit der Voraufklärung zurück. Die göttliche Inspiration ist also dazu da, den Menschen zu Handlungsweisen zu inspirieren, die dem Gemeinwohl zugute kommen. Demnach verbessert sich auch die Welt als Ganzes in dem Maße, in dem sich der Enthusiasmus ausbreitet und andere „bekehrt", wie Theocles es in *The Moralists* vorgeführt hatte. In seiner reinen Form, und zumindest theoretisch, unterstützt der

---

[620] James Harris, *Three treatises the first concerning art the second concerning music ... the third concerning happiness by Iames Harris Esq.* The third edition revised and corrected (London, 1772), S. 231.
[621] Harris (1772), S. 232
[622] Harris (1772), S. 232f.

Enthusiasmus die „Whig Interpretation of History“, die die Durchsetzung bestimmter politischer Interessen, verbunden mit einer religiösen Liberalität, mit einer Verbesserung der menschlichen Natur gleichsetzt.

Bedeutsam ist diese neue Definition enthusiastischen, religiösen Erlebens besonders in der Konstrastierung mit dem von Ruth Smith konstatierten High Church- und Tory-Hintergrund, denn Händels Oratorien wurden ab ihren ersten öffentlichen Aufführungen von konservativen Klerikern gerade deswegen kritisiert, weil in ihnen religiöse Inhalte im öffentlichen, nicht-kirchlichen Raum als kommerzialisierte Unterhaltung präsentiert wurden.
Die im Sinne Shaftesburys positiv zu bewertenden enthusiastischen Gefühlsäußerungen sind deshalb in Relation zu setzen mit den angeblich vorhandenen High Church Ausrichtungen der Librettisten, wie im folgenden dargelegt werden wird. Unter dem Stichpunkt der Vermarktungsfähigkeit religiöser Unterhaltung müsste deshalb diskutiert werden, warum nur auf der Grundlage einer Whigphilosophie basierendes Material breiten Zuspruch finden konnte, obwohl der Text eine andere Ausrichtung vorgibt. Die Vermutung liegt nahe, daß hier auch ethische Normen vermittelt werden sollten, die erstens unabhängig von religiösen Institutionen und Lehren Bestand haben konnten und zweitens die politisch tonangebende Schicht ideologisch unterstützen sollten.
Die Behauptung, die Oratorien hätten ein neues, konservatives Bürgertum zur Rückkehr in den Schoß der High Church animieren sollen, ist demnach hinfällig, zumal in den Kapiteln 2 und 3 der vorliegenden Arbeit bereits dargelegt wurde, daß ein solches Bürgertum nicht das Zielpublikum des Händelschen Oratoriums darstellte.
Ebensowenig ist die Behauptung haltbar, die Oratorien seien als unterstützende Begleitmaßnahme des Kampfes der Established Church gegen Deismus, Atheismus und sonstige abweichende religiöse Strömungen zu bewerten, denn die High Church stand dem religiösen Enthusiasmus immer ablehnend gegenüber.[623] Verwiesen sei hier nur auf Edmund Gibsons gedruckte Abhandlung „The Bishop of LONDON’s Pastoral Letter To the People of his Diocese; Especially those of the two great Cities of *London* and *Westminster*: By way of Caution, Against LUKEWARMNESS on one hand, and ENTHUSIASM on the other“. Gibson, der Bischof von London, warnt vor jedweden enthusiastischen Anwandlungen und ist wichtig für die Händelforschung, weil er nämlich versuchte, die erste öffentliche Aufführung eines Oratoriums, *Esther* im Jahre 1732, zu verhindern.[624] Ein Aspekt, der beim Auftreten von Priestern, Israeliten und Ägyptern oder Babyloniern in Händels Oratorienlibretti nur zu gerne

[623] Vgl. Heyd (1995), *passim*.
[624] Vgl. Hogwood (1984), S. 98.

vernachlässigt wird, ist nämlich gerade der Umstand, daß die Aufführung eben nicht in einer Kirche, sondern in einem Theater stattfand. In den Kreisen um Händel wurden jedoch öffentliche Äußerungen von Klerikern zumeist nur belächelt, wie ein Brief von Thomas Harris an James Harris vom 17. März 1750 zeigt. Es hatte in London kurz zuvor ein relativ starkes Erdbeben gegeben und der amtierende Bischof von London, Thomas Sherlock, hatte dieses Erdbeben als Gottes Strafe für die Ausschweifungen der Londoner Vergnügungsgesellschaft bezeichnet. Thomas Harris äußert sich dazu folgendermaßen:

> I have no news to send you, nor have we any discourse but about earthquakes. Yesterday the B[ishop] of Lond[on] printed a letter to the inhabitants of this town upon the occasion. (...) He describes us as a parcel of vile people; but I dare say it will please, for every body loves to have the world abused in general.[625]

Im Harriskreis scheint man die Tatsache, daß man als „parcel of vile people" bezeichnet wird, relativ gelassen aufgenommen zu haben und den Äußerungen des Bischofs im Weiteren keinerlei Beachtung mehr geschenkt zu haben.

Auch Kritik an den Oratorienaufführungen im Allgemeinen dürften das intendierte Publikum nur wenig beeindruckt haben. Bischof Gibson war nicht der Einzige, der sich Aufführungen von biblischen Stoffen in einem Opernhaus verbat, wie ein Leserbrief an den *Universal Spectator* vom 19. März 1743 unmißverständlich deutlich macht:

> An *Oratorio* either is an Act of *Religion*, or it is not; (...) if it is not perform'd as an *Act* of *Religion*, but for *Diversion* and *Amusement* only (and indeed I believe few or none go to an *Oratorio* out of *Devotion*), what a *Prophanation* of God's Name and Word is this, to make so light Use of them? (...) How will this appear to After-Ages, when it shall be read in History, that in such an Age the People of England were arriv'd at such a Height of *Impiety* and *Prophaneness*, that most *sacred* Things were suffer'd to be us'd as *publick Diversions*, and that in a *Place*, and by *Persons* appropriated to the Performance not only of *light* and *vain*, but too often *prophane* and *dissolute* Pieces?[626]

Es wird hier nochmals in aller Deutlichkeit gesagt, daß niemand das Oratorium aus Frömmigkeit besucht, sondern die Veranstaltung als Unterhaltung angesehen wurde.

Was man bei der Beschäftigung mit Händels Oratorien nämlich gar zu oft vergessen mag, war, daß die Stücke aus diesem Grund letztlich ein un-kirchliches Vergnügungsunternehmen waren. Das Oratorium war ein kommerzielles Unternehmen und Händel mußte aus den Einnahmen durch den Eintrittskartenverkauf sämtliche Kosten, Saalmiete, Orchester, Sänger, Kerzen für die Beleuchtung, sonstiges Personal etc., decken. Somit versprach also ein großes Theater, und Covent Garden oder Drury Lane konnten beide damals über tausend Personen fassen, höhere Einnahmen.[627] Das einzige Zugeständnis, daß Händel an die konservativen

[625] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 17. März 1750. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 268.
[626] Zitiert in Zöllner (2002), S. 4f.
[627] Vgl. Milhous/Hume (1997).

Anglikaner machte, war deshalb, daß Oratorien niemals szenisch aufgeführt wurden, sondern immer „in the oratorio manner", also konzertant ohne jegliche Bühnenaktion oder Bühnendekoration, wie ein zeitgenössischer Bericht veschreibt:

> "(...) so away goes I to the *Oratorio*, where I saw indeed the finest Assembly of People I ever beheld in my Life, but to my great Surprize, found this Sacred *Drama* a mere Consort [i.e. concert], no Scenary, Dress or Action, so necessary to a *Drama*; but *H-----l*, was placed in the Pulpit (I suppose they call that their Oratory), by him sate *Senesino, Strada, Bertolli* and *Turner Robinson* [die Sänger] in their own Habits; (...)"[628]

Trotz allem spiegeln sich in der Tatsache, daß kirchlicher Widerstand gegen die Oratorien letztes Endes nichts ausrichten konnte, wiederum die aktuellen Machtverhältnisse im England des 18. Jahrhunderts. Jonathan Swift bemühte sich beispielsweise 1742, die Aufführung des *Messiah* in Dublin zu verbieten. Als ihm das nicht gelang, versuchte er zumindest den aus Kostengründen für die Aufführung dringend gebrauchten Kirchensängern und -musikern die Mitwirkung zu untersagen:

> I do hereby require and request the Very Reverend Sub-Dean, not to permit any Vicar Chorals, choristers, or organists, to attend or assist at any public musical performances (...), intreating my Sub-Dean and Chapter to punish such vicars as shall ever appear there, as songsters, fiddlers, pipers, trumpeters, drummers, drum-majors, or in any sonal quality, according to the flagitious aggravations of their respective disobedience, rebellion, perfidy, and ingratitude.[629]

Daß die Meinung eines Kirchenmannes im Endeffekt wenig gegen die Vorlieben der machthabenden Gesellschaftsschichten ausrichten konnte, wird auch daran deutlich, daß Swift schließlich relativ problemlos mundtot gemacht wurde und das Dubliner Kirchenmusikpersonal samt den „Singing-Men" im Endeffekt doch in den verschiedensten „sonal qualities" am großen Erfolg des Oratoriums teilhaben durfte.

---

[628] Zitiert in Hogwood, *Handel*, S. 100. Für eine genaue Beschreibung einer Oratorienaufführung im 18. Jahrhundert auch aus musikwissenschaftlicher Sicht vgl. Donald Burrows, „Handel's oratorio performances" in *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows (Cambridge, 1997), S. 262-281.

[629] Zitiert in Hogwood, *Handel*, S. 174.

7. „To Rapture, then, your Voices raise"

Händels Oratorien und der whiggistische Enthusiasmus

Im folgenden soll nun anhand ausgewählter Oratorien aus allen Schaffensperioden Händels gezeigt werden, auf welche Weise die Texte und manchmal auch die musikalische Umsetzung die auf der Oberfläche konservativ aussehende Ausrichtung der Texte unterwandert. Dabei wird eine Rolle spielen, inwieweit die Adaption des meist biblischen Quellenmaterials dieses einer theistischen Weltsicht annähert, inwieweit eine enthusiastische Religiosität bei der Vermittlung dieses Weltbildes eine Rolle spielt und, in manchen Fällen, wie Händel selbst bei der Betonung bewußt ein Whigpublikum berücksichtigte und ansprach, wie es beispielsweise in *Esther* (1732) der Fall ist.

Zunächst ist jedoch noch kurz die Textauswahl zu kommentieren: im vorliegenden Rahmen war es nicht möglich, alle Oratorien von Händel eingehend zu untersuchen. Manche von ihnen, hier sind in erster Linie *Messiah* und *Israel in Egypt* zu nennen, sind keine Adaptionen, sondern reihen unveränderten Bibeltext aneinander, es läßt sich also keine für das 18. Jahrhundert spezifische Adaptionsleistung betrachten. Einige andere sind ebenfalls weniger geeignet für die vorliegende Interpretation, aus dem einfachen Grund, daß sie kein religiöses Quellenmaterial behandeln; dazu gehören *Semele*, *Hercules*, *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato* und die Serenaten *Acis and Galatea* und *The Choice of Hercules*.[630] Die Wahl fiel deshalb auf als repräsentativ anzusehende Werke:

In erster Linie sind natürlich die Anfänge der Kunstform von Interesse, da sich hier ein neuartiges, noch nie in dieser Form gesehenes Werk auf dem kommerziellen Markt positioniert. Die ersten drei öffentlich aufgeführten Oratorien aus der Feder Händels (*Esther*, *Deborah*, *Athalia*) stehen deshalb am Anfang der Interpretationsreihe. Besonders in *Esther*, das in zwei Fassungen, einer nicht-öffentlich aufgeführten und einer öffentlich aufgeführten, vorliegt, zeigt sich die Veränderung, die am Text für das zahlende Londoner Publikum vorgenommen wurde. In *Deborah* und *Athalia* werden bestimmte textuelle Strategien noch deutlicher herausgearbeitet und zeigen, wie manche Texte ganze Denksysteme aus der Shaftesburyschen Ethik für sich übernehmen.

Da Händel auch mit einem Torylibrettisten, Charles Jennens, zusammenarbeitete, ist natürlich ebenfalls von großem Interessen, wie ein Torylibretto (*Saul*, *Belshazzar*) im Gegensatz zu

[630] In den Originalquellen ist *Acis and Galatea I* (HWV 49a) als Masque und *Acis and Galatea II* (HWV 49b) als Serenade bezeichnet. *The Choice of Hercules* (HWV 69) wird „A Musical Interlude" genannt. Vgl. Marx, *Händels Oratorien*.

einem Whiglibretto gestaltet ist – die hier postulierten Whigcharakteristika fehlen beispielsweise in Jennens' Texten zur Gänze.
Ebenfalls ausgewählt wurde der Text eines Werkes (*Judas Maccabaeus*), das zu Händels Lebzeiten zu den kommerziell erfolgreichsten gehörte – diese heutzutage meist nicht mehr geteilten Vorlieben für bestimmte Oratorien sind äußerst bedeutsam, wenn es darum geht, die Bedeutung einer Kunstform für das Zielpublikum, für das sie geschaffen wurden, zu etablieren. Anhand von *Theodora* soll darüber hinaus gezeigt werden, warum enthusiastische Rhetorik im Libretto über den zeitgenössischen Erfolg und Mißerfolg eines Oratoriums entscheiden konnte.
Das letzte Interpretationskapitel beschäftigt sich mit einem in vieler Hinsicht ungewöhnlichen Libretto (*Solomon*) – der Autor ist beispielsweise bis heute unbekannt, im Gegensatz zu den meisten anderen Librettisten, die wir namentlich kennen. *Solomon* eröffnet den Blick auf die weiteren Entfaltungsmöglichkeiten, die der philosophisch-religiöse Enthusiasmus für die englische Nation mit sich brachte und in dem die Keimzellen für bestimmte nationalistische und imperialistische Strömungen sichtbar werden, die dann im 19. Jahrhundert voll zum Tragen kommen.

Der Fokus der folgenden Untersuchung wird demnach, im Gegensatz zu anderen Untersuchungen zu diesem Thema, eher auf dem *Wie* der Vermittlung als auf dem *Was* liegen, was angesichts der Funktion der Texte angemessen erscheint. Daß beispielsweise die Israeliten in Händels Oratorien Gott preisen, ist selbstverständlich, aber die Frage wird sein, welches Vokabular sie dazu verwenden und welches Gottesbild durch die Verwendung dieses bestimmten Vokabulars entsteht.
Gleich vorwegzunehmen ist, daß das Adjektiv „enthustiastic" nur ein einziges Mal in einem Oratorium von Händel auftaucht, und zwar in *Solomon* (1749) in der Arie „Sacred raptures" (I/1), aber daß in fast jedem Text von Shaftesbury in bedeutungsidentischer Form verwendete Begriffe wie „rapture", „transport", „ecstasy" und dergleichen eingesetzt werden. Der Grund hierfür dürfte ganz einfach praktischer Natur sein, denn das fünfsilbige Wort „enthusiastic" ist praktisch unvertonbar. Die Textzeile „Warm enthusiastic fires (/ In my panting bosom roll)" in *Solomon* ist unüberhörbar holprig in Musik gesetzt und, selbst für ausgewiesene Experten im barocken Gesang, noch schwieriger im Vortrag. Für den Komponisten war es sicherlich ein Desideratum, derart komplizierte Worte durch einfachere zu ersetzen, wenn möglich – bei

einem neugeschriebenen Text war dies sicherlich problemlos machbar.[631] Es ist bekannt, daß Händel durch sehr komplizierte Textpassagen manchmal in Bedrängnis geriet, beispielsweise in Thomas Morells *Alexander Balus* in der Passage „Asthoreth, yclep'd the Queen of Heav'n", wo er „yclep'd" schlicht und einfach durch „eclipsed" ersetzte.[632]

7.1. Enthusiastisches Erleben und Fühlen - Von *Esther I* HWV 50a (1718) zu *Esther II* HWV 50b (1732)

Esther nimmt in vieler Hinsicht eine Sonderstellung in Händels Oratorienschaffen ein, denn das Werk ist das erste von Georg Friedrich Händel öffentlich in London aufgeführte englische Oratorium. Es existiert in zwei eigenständigen Fassungen, nämlich als HWV 50a (1718) und als HWV 50b (1732). Besonders interessant ist, daß sich die erste „Privatfassung" von der zweiten „öffentlichen Fassung" wesentlich unterscheidet und zwar in erster Linie darin, daß die öffentliche Fassung von 1732 gegenüber der ursprünglichen Fassung von 1718 einen hohen Anteil an enthusiastischer Rhetorik enthält, neben anderen Faktoren, die eindeutig auf ein Whigzielpublikum schließen lassen. Wie sich zeigen wird, ist diese enthusiastische Rhetorik tatsächlich nur in HWV 50b nachweisbar, nicht aber in der früheren Fassung und auch nicht in der biblischen Vorlage aus dem Buch Esther und auch nicht in der Dramenvorlage *Esther* (1715) von Thomas Brereton (nach Jean Racine, *Esther* (1689)).

Zur Geschichte des Werks und der Entstehung der zwei Fassungen ist in knapper Form Folgendes anzumerken: in den Jahren von 1717 bis 1719 lebte Händel auf Cannons, dem Landsitz von James Brydges, Earl of Carnavon (und später Duke of Chandos), und komponierte dort unter anderem das Pastoralstück *Acis and Galatea* und die sogenannten Chandos-Anthems. Händels Aufenthalt auf Cannons und die dortigen musikalischen Aufführungen sind leider dokumentarisch äußerst schlecht belegt, aber es gilt als verhältnismäßig sicher, daß *Esther* HWV 50a um 1718-1720 in privatem und exklusivem Rahmen uraufgeführt wurde.[633] Dem Londoner Theaterpublikum blieb das Werk jedoch bis 1732 gänzlich unbekannt. Bernard Gates, der Master of the Children of the Chapel Royal, der auf bislang unbekannte Weise in den Besitz einer Kopie der *Esther*-Partitur von 1718 gelangt war, führte das Oratorium dann im Februar und März 1732 im Auftrag der Philarmonic

[631] Bei dem gefürchteten „Secundum Ordinem Melchisedech" in *Dixit Dominus*-Psalmvertonungen dagegen beispielsweise nicht.
[632] Vgl. Hogwood, *Handel*, S. 208.
[633] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 73.

Society in der Crown and Anchor Tavern auf. Das Stück kam beim Publikum gut an und wurde mehrmals wiederholt.[634] Diese Publikumsreaktion auf die Aufführungen von *Esther*, mit denen Händel im Prinzip nichts zu tun hatte, ist in einem Tagebucheintrag von Viscount Percival, später Earl of Egmont, dokumentiert, der berichtet:

> From dinner I went to the Music Club, where the King's Chapel boys acted the History of Hester, writ by Pope, and composed by Hendel. This oratoria (sic!) or religious opera is exceeding fine, and the company were highly pleased, some of the parts being well performed.[635]

Was die Zuschreibung an Pope angeht, schließt sich die Verfasserin der vorliegenden Arbeit dem Urteil der neueren Forschung an, die diese ablehnt**.**[636] Von der nach wie vor rätselhaften Zuschreibung des Textes an Alexander Pope einmal abgesehen, ist Lord Percival's Tagebucheintrag aber äußerst aufschlußreich: da er selbst anwesend war, ist zunächst einmal davon auszugehen, daß das Publikum ebenfalls ein eher gehobenes war, zumal auch die Aufführung im wesentlichen von Mitgliedern der Chapel Royal bestritten wurde, die ausschließlich für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste der Monarchen zuständig war.[637] Es ist überdies belegt, daß der Duke of Chandos Mitglied der Philarmonic Society war. Obwohl nicht bekannt ist, ob er der Aufführung von *Esther* 1732 beiwohnte, könnte er doch bei der Bereitstellung der Aufführungsmaterialien behilflich gewesen sein.[638]

Mitte April 1732 versuchte dann ein bislang unbekannter Theaterimpresario, möglicherweise der Komponist Thomas Arne, ebenfalls aus *Esther* Gewinn zu schlagen und ließ folgende Annonce in die Zeitung setzen:

> Never Perform'd in Publick before, At the Great Room in Villars-Street York Buildings… will be perform'd, ESTHER an ORATORIO or, Sacred Drama. As it was compos'd originally for the most noble James Duke of Chandos, the Words by Mr. Pope, and the Musick by Mr. Handel.[639]

Wiederum fällt der Hinweis auf ein Mitglied der Leisure Class, James Brydges, Duke of Chandos, auf. Es erscheint also von höchster Bedeutung, anzuzeigen, daß man es beim Besuch der Veranstaltung keineswegs mit niederer Unterhaltung zu tun hat, wie beispielsweise den seit John Gay's *Beggar's Opera* von 1728 in London außerordentlich populären Ballad Operas, sondern mit einem musikalischen Werk, das für einen einflußreichen Whigpolitiker geschrieben wurde.

---

[634] Vgl. Dean, *Oratorios*, S. 203f. für die genauen Aufführungsumstände.
[635] Zitiert in Dean, *Oratorios*, S. 204.
[636] Vgl. beispielsweise Annette Landgraf, „Esther: von der Bibel über Brereton zu Händel", *Händel-Jahrbuch* 52 (2006), S. 129-138. Annette Landgraf ist der Ansicht, daß zum Teil wörtlich aus Brereton übernommene Formulierungen gegen Pope oder auch Dr. John Arbuthnot als Autoren sprechen, da diese wahrscheinlich neu und frei nach der Vorlage formuliert hätten.
[637] Vgl. Donald Burrows, „Theology, Politics and Instruments in Church: Musicians and Monarchs in London, 1660-1760", *GHB* V (1993), S. 145-160.
[638] Vgl. Smith, *Handel's Oratorien*, S. 277.
[639] Zitiert in Dean, *Oratorios*, S. 205.

Entscheidend für die erste öffentliche Aufführung eines Oratoriums von Händel unter seiner eigenen Leitung war jedoch, wie bereits dargelegt, ein „Royal Command“. Daß eine angeblich bürgerliche Kunstform auf die Bühne eines königlichen Theaters gelangte, weil ein Mitglied der königlichen Familie, im speziellen Fall die Princess Royal Anne, eine öffentliche Aufführung im King’s Theatre *verlangte*, ist ein weiteres Argument, das gegen eine Verbügerlichungsthese spricht. Charles Burney berichtet in seiner *Commemoration of Handel* über die genauen Umstände, die dazu führten, daß Händel selbst HWV 50a überarbeitete und die zweite *Esther*-Fassung HWV 50b erstellte:

> On the first performance of Esther, in action, at the house of Mr. Bernard Gates, Master of the Children of the Chapel-Royal (...), the parts were cast in the following manner: (...).
>
> Soon after this, it was twice performed by the same children, at the Crown and Anchor, at the desire of William Huggins esq. a member of that Society, and translator of Ariosto, published 1757, who furnished the dresses. MR. HANDEL himself was present at one of these representations, and having mentioned it to the Princess Royal, his illustrious scholar, her Royal Highness was pleased to express a desire to see it exhibited in action at the Opera-house in the Hay-market, by the same young performers; but Dr. Gibson, then bishop of London, would not grant permission for its being represented on that stage, even with books in the childrens’ hands. MR. HANDEL, however, the next year, had it performed at that theatre, with additions to the Drama by Humphreys, but in still life: that is, without Action, in the same Manner as Oratorios have been since constantly performed.[640]

Händel setzte sich also über das generelle Verbot durch den High Church Bischof Edmund Gibson hinweg und führte seine überarbeitete *Esther*-Fassung in seinem angestammten Opernhaus am Hay-Market auf und zwar mit seiner ebenfalls angestammten Operntruppe. Die Besetzung der Uraufführung am 2. Mai 1732 war demnach wie folgt:

- Esther — Anna Maria Strada del Pò (Sopran)
- Assuerus — Francesco Bernardi, genannt "Senesino" (Alt)
- Harbonah & Mordecai — Francesca Bertolli (Alt)
- Haman — Antonio Montagnana (Baß)
- Israelite Woman — Ann Turner Robinson (Sopran)
- First Israelite — Mrs. Davis (Sopran)
- Chorus — Sänger der Chapel Royal[641]

Die Sänger waren demnach mit Ausnahme von Davis und Robinson dieselben, die Händel in seinen beiden neuen Opern der Spielzeit von 1732, also *Ezio* (HWV 29) und *Sosarme, re di Media* (HWV 30), beschäftigte. Das Oratorium reihte sich also problemlos in Händels

[640] Burney (1785), S. 100f. Man beachte den von Gibson aktivierten Topos des öffentlichen Theaters als lasterhaftem Ort, der in der Formulierung „on that stage“ deutlich wird – in privaterem Rahmen, also beispielsweise „at the house of Mr. Bernard Gates“ oder in der „Crown and Anchor Tavern“, hätten die Kinder ohne größere Probleme auftreten dürfen.

[641] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 79.

Opernsaison ein; die Spielzeit 1731/32 war die erste der sogenannten „mixed seasons“, in denen Händel seinem Publikum Opern und Oratorium im Wechsel anbot. Wer in diesen Spielzeiten ein Opernabonnement gekauft hatte, mußte sich quasi gezwungenermaßen auch Oratorien ansehen – von einem Publikumswechsel kann wiederum keine Rede sein.

Die Überarbeitung der ersten *Esther*-Fassung von 1718 (HWV 50a[642]) ist aus mehreren Gründen interessant, wie wir im folgenden sehen werden, denn sowohl musikalische als auch textuelle Strategien werden angewandt, um das Oratorium in einen Whigkontext einzugliedern.
Das Libretto *Esther I* des anonymen Textdichters teilt den Stoff des Oratoriums in sechs Szenen ein, als Vorlage diente Thomas Breretons Tragödie *Esther, or Faith Triumphant* (1715), die wiederum ihrerseits auf Jean Racines Tragödie *Esther* (1689) basierte.[643]
Das “Privat”-Libretto von 1718 erzählt die biblische Esthergeschichte in leicht abgewandelter beziehungsweise gekürzter Form: Szene I beginnt mit dem Auftritt des königlichen Ministers Haman, der die Vernichtung des israelitischen Volks ankündigt. Szene II zeigt die Israeliten, die jubilieren, daß die Jüdin Esther durch Heirat mit Ahasuerus nun Königin ist. Dieser Jubel wird in Szene III ins Gegenteil gekehrt, als die Juden erfahren, daß Haman sie ausrotten möchte. In Szene IV tritt Esther erstmals auf und wird von Mordecai überzeugt, den König aufzusuchen und um Gnade für die Israeliten zu bitten. Esther willigt ein, obwohl sie weiß, daß jeder, der unaufgefordert in die Präsenz des Königs tritt, mit dem Tode bestraft wird. Szene V zeigt das Zusammentreffen von Esther und Ahasuerus, der seiner Königin bereitwillig vergibt und auf ihr Bitten hin Haman zu einem Festessen einlädt. In der letzten Szene des Oratoriums bittet Esther bei Ahasuerus für ihr Volk. Der König lenkt ein, Haman wird zum Tode verurteilt und das Oratorium schließt mit einem Gott preisenden Chor.

Die Rhetorik des Librettos von 1718 weist im Großen und Ganzen keine Passagen auf, die man als vom Shaftesburyschen Enthusiasmus beeinflußt nennen könnte. Wenn die Israeliten Gott lobpreisen, tun sie das zumeist in absolut gängigem Vokabular wie beispielsweise im Chor in Szene II:

> Tune your harps to cheerful strains,
> Moulder idols into dust!
> Great Jehovah lives and reigns,

[642] Problematisch bei der Behandlung von HWV 50a ist zunächst einmal, daß sich kein handschriftliches oder gedrucktes Libretto erhalten hat. Textgrundlage ist deshalb die von der Universität Stanford in ihrer Datenbank hinterlegte Textfassung.
[643] Zu diesen beiden Werken und ihre detaillierten Verbindungen zu dem *Esther*-Libretto vgl. Landgraf (2006).

We in great Jehovah trust. (Scene II)

oder in der darauffolgenden Arie der Israelite Woman:

Praise the Lord with cheerful noise,
'Wake my glory, 'wake my lyre!
Praise the Lord each mortal voice,
Praise the Lord, ye heav'nly choir!
Zion now her head shall raise:
Tune your harps to songs of praise. (Scene II)

Es gibt keinerlei Hinweise auf eine harmonisch gestaltete Schöpfung, keine Schlagwörter, die das Publikum auf emotionaler Ebene ansprechen, erzählt wird dagegen die einfache Geschichte eines Sieges der Israeliten über ihre Widersacher, die Perser unter Haman. Der Jehovah aus *Esther I* (HWV 50a) ähnelt eher einem alttestamentlichen Rächergott als einer theistischen Benevolenzgottheit, wie der Schlußchor in Szene VI zeigt, wo es heißt „He [=Jehovah] plucks the mighty from his seat, / And cuts off half his days."

Dies ist ganz und gar nicht verwunderlich, setzte die Rezeption der Werke Shaftesburys in England wie bereits beschrieben doch erst in den 1720er Jahren ein. [644]

Auch über die Aufführungsumstände der Erstaufführung ist so gut wie nichts bekannt, außer, daß sie nicht öffentlich war und spätestens 1720 auf Cannons, dem Landsitz des James Brydges, stattfand.[645]

Was Händels eigene Aufführung von 1732 angeht, ist die Sachlage schon ein wenig besser bestellt. Es existiert ein von Thomas Wood gedrucktes Libretto mit dem Titel

ESTHER, AN ORATORIO: OR, SACRED DRAMA.
As it is performed *At the* KING'S THEATRE *in the Hay-Market.*
The Musick formerly Composed by Mr. HANDEL, and now Revised by him, with several ADDITIONS.
The Additional Words by Mr. HUMPHREYS.
LONDON: Printed and Sold by T. WOOD, in *Little Britain,* and at the King's Theatre in the *Hay-Market.*
MDCCXXXII

Das Oratorium wird gezielt als „Drama" beworben, was ebenfalls nicht verwundert, denn schließlich fand die Aufführung im regulären Opernhaus statt. König Ahasuerus aus dem Libretto von 1718 heißt jetzt Assuerus und das Libretto ist nun, sicherlich, um es den dreiaktigen italienischen Opern anzugleichen, in drei Akte eingeteilt. Das italienische Oratorium dieser Zeit, das Händel natürlich bestens kannte und das durch den geistlichen

[644] Vgl. Kapitel 6.2.
[645] Vgl. Landgraf (2006), S. 129, und Dean, *Oratorios,* S. 191f.

Inhalt auch als Vorläufer von Händels englischen Oratorien gelten muß, bestand immer aus zwei Akten, beziehungsweise zwei Teilen (*Parte Prima* und *Parte Seconda*). Händels zwei frühe italienische Oratorien, *La Resurrezione* und *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, entsprechen beide diesem Schema. Wiederum zeigt sich also, daß Händel in der Umgestaltung des Werks für das Londoner Publikum die Erwartungen seiner Zuhörer erfüllte, die an dreiaktige Opern gewöhnt waren und daß er das neue Oratorium diesen opernhaften Bedingungen anpaßte.

Der Inhalt in *Esther II* ist, mit einigen Betonungsverschiebungen, wie nachfolgend dargelegt werden wird, im Wesentlichen unverändert geblieben. Der Text mußte gestreckt werden, um die Dreiaktigkeit herzustellen und die Hauptpersonen Esther, Assuerus, Mordecai und Haman werden im Vergleich zum Libretto von *Esther I* viel früher eingeführt, also Esther bereits in I/1 (ursprünglich in Szene 4) und Assuerus in I/2 (ursprünglich in Szene 5). Die neue Szene I/2 verbessert das Verständnis des Inhalts gegenüber *Esther I*, denn sie zeigt Haman, wie er König Assuerus gegen die Israeliten aufwiegelt und sie des Ungehorsams bezichtigt („The vassal *Jews*, thro' all thy Realms, disdain / A due Subjection to thy gracious Reign"). Dies erklärt, warum Assuerus Haman anfänglich zustimmt und ihn ermächtigt, gegen die Israeliten vorzugehen („Go, settle, then, my Soul's Repose, / Avenge thy Monarch on his Foes"). 1718 war Esthers rezitativische Bitte an Ahasuerus in Szene 6, „Reverse the dire decree!", noch relativ unverständlich geblieben, da kein diesbezügliches „Decree" von Ahasuerus ausgesprochen worden war. Die weiteren Änderungen, die Samuel Humphreys 1732 vornahm, werden im Folgenden ausführlich besprochen werden. Da das Augenmerk dabei mehr auf der Rhetorik als auf inhaltlichen Unterschieden liegen wird, sei nur kurz festegestellt, daß das Libretto von 1732 insgesamt inhaltlich ein wenig klarer und verständlicher ist als der Vorgängertext. Dies dürfte auch damit zusammenhängen, daß die Ausweitung des Textes auf drei Akte dem Librettisten mehr Raum gewährte, zum Teil aus Platzgründen gestrichene Informationen, die der biblische Text und die Vorlagen von Racine und Brereton bereitstellen, einzufügen.

Szene I des Librettos von 1718 ist jetzt Szene III des neuen Librettos, Samuel Humphreys fügte also zwei zusätzliche Szenen ein, die dem alten Libretto vorgeschaltet werden.

Die erste Szene des ersten Aktes ist von besonderem Interesse. Das Libretto von 1718 hatte mit einer Szene für Haman und seinen Gefolgsmann Habdonah begonnen, in der Haman die Vernichtung der Juden ankündigt. In der neuen ersten Szene tritt nun bereits Esther auf, die im alten Libretto erst in Szene IV, also verhältnismäßig spät, erstmals erschienen war.

Die neue erste Szene bringt für die Klarifizierung der Handlung wenig, außer eventuell der Zusatzinformation, daß Esther als jüdische Königin, also als „Queen Consort“ des Assuerus, genannt „Lord of *Asia*“, die Leiden der Israeliten beenden kann, eine Information, die HWV 50a erst in der dritten Szene bereitstellt.
Esther II beginnt folgendermaßen:

RECIT. *accompanied*

Israelite Woman Breathe soft ye Gales, ye Rills in Silence roll,
And heavenly Peace reside in *Esther*'s Soul.

AIR

Watchful Angels, let her share
Your indulgent daily Care.

RECIT.

Esth. O King of Kings, Celestial Lord!
Whose Works our Admiration raise,
With Rapture shall my Lips record
Thy Majesty's immortal Praise.
Hallelujah.

RECIT.

Mord. With Transport, lovely Queen, I see
The Wonders God has wrought for thee! (…) (I/1)

Samuel Humphreys' neue *Esther*-Fassung von 1732 beginnt also mit einer ekstastischen Kontemplation der Wunder der Natur, die „with Transport“ und „with Rapture“ – Schlüsselwörter, die nun auf eine neue und positive Bewertung des verzückten und enthusiastischen Erlebens verweisen – betrachtet und bewundert werden sollen. Diese oder ähnlich gestaltete Passagen fehlen in dem anonymen Libretto von 1718 zur Gänze. Auch das Eingangsrezitativ der Israelite Woman, von Händel als Accompagnato gesetzt, das meist gegenüber dem Secco-Rezitativ eine gesteigerte Innerlichkeit ausdrückt, beinhaltet, anders als alle Vorlagen, eine Naturschilderung, die ein sehr harmonisches Bild des „heavenly Peace“ in Esthers Seele zeichnet. Das Libretto von 1718 hatte dagegen mit einem Rezitativ für Habdonah, „'Tis greater far to spare, than to destroy“ und der anschließenden Haßtirade des Haman, „I'll hear no more; it is decreed, / All the Jewish race shall bleed“ begonnen.
An dieser neu eingefügten ersten Szene des 1732 Librettos wird unmißverständlich klar, daß in den circa 15 Jahren, die zwischen den beiden Texten liegen, die Rezeption der Shaftesburyschen Werke eingesetzt hatte, in denen, wie im vorangehenden Kapitel

beschrieben, die Wunderwerke der harmonisch geordneten Natur eine enthusiasische Reaktion im Betrachter auslösen. Hier in *Esther* zeigt sich dies in der Verwendung von Begriffen wie „rapture“ und „transport“, die in Verbindung mit einer Schilderung der Schöpfung, also den „Works“ und den „Wonders God has wrought for thee“, das theistisch-wohlwollende Universum beschreiben. Shaftesbury hatte ja unmißverständlich gesagt, „it is impossible that such a divine order [also eine Welt, in der notwendigerweise alles zum besten geordnet ist] should be contemplated without ecstasy and rapture“[646]. Die Sprache Shaftesburys hat also in das erste öffentlich aufgeführte Oratorium Händels Einzug gehalten und mit ihm die theistische Weltsicht eines liberalen Whigphilosophen, die den offenkundig religiös-konservativen Text auf subtile Weise unterwandert.

Auch der Komponist hatte anscheinend beschlossen, im speziellen dem Hannoveraner Monarchen und mit ihm den Whigkreisen zu entsprechen und entschloß sich zu einem höchst aussagekräftigen Schachzug. Nachdem die Königin Esther also bereits in der ersten Szene aufgetreten war, ließ Händel die erste Szene des ersten Aktes nicht, wie es üblich gewesen wäre, mit einem wie auch immer gestalteten Israelitenchor enden, wie beispielsweise die erste Szene der 1718 *Esther* mit dem Perserchor „Shall we the God of Israel fear? / Nor age nor sex we’ll spare.“ abschließt. Nein, Händel übernahm stattdessen als Ausklang der allerersten Szene seines neu adaptierten Oratoriums in voller Länge und ohne jegliche Textänderungen das fünf Jahre zuvor in der Westminster Abbey erstmals öffentlich erklungene Coronation Anthem for the Queen, „My Heart is inditing“ (HWV 261).[647] Dieses Vorgehen ist ganz und gar nicht subtil, sondern spricht eine äußerst klare Sprache: hier handelt es sich also um eine Huldigung an Queen Caroline, Queen Consort des zweiten Hannoveranerkönigs George II. Der *Daily Courant* vom 3. Mai 1732 zählt als Anwesende bei der Uraufführung am 2. Mai „their Majesties, his Royal Highness the Prince of Wales and the Three Eldest Princesses“[648] auf. Die königliche Familie besuchte im übrigen auch die weiteren *Esther*-Vorstellungen am 6., 13. und 20. Mai 1732, des weiteren berichtet das „Opera Register“, daß alle sechs Vorstellungen der ersten Serie ausverkauft gewesen seien. [649]

Es ist offensichtlich, daß Komponist und Librettist bereits mit der allerersten Szene von *Esther II* klar Stellung beziehen und dazu sowohl textuelle Strategien, also die Einbeziehung von von Shaftesbury inspirierter Rhetorik, als auch musikalische Strategien, also die

[646] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[647] Der im 1732 Libretto abgedruckte Text lautet „My Heart is inditing a good Matter, I speak of the Things that I have made to the King. / Kings (*sic*) Daughters were among the honourable Women; upon thy right Hand stood the Queen invested with Gold. / The King shall have pleasure in thy Beauty. / Kings shall be thy nursing Fathers, and Queens thy nursing Mothers.“
[648] Zitiert in Marx, *Händels Oratorien*, S. 79.
[649] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 79.

Einfügung eines Coronation Anthems anstatt eines herkömmlichen Israelitenchors, verwenden.

Die weitere Gestaltung des *Esther II*-Librettos bestätigt diese Vermutung.

In Szenen 2 und 3[650] werden die Perser, also im wesentlichen die Hauptpersonen Assuerus und Haman, eingeführt und Haman zeigt sich, dies allerdings auch schon im 1718 Libretto, als ungezügelter und unkontrollierter Charakter, wenn er sagt „Hear and obey what *Haman*'s Voice commands: / Hath not the Lord of all the East, / Giv'n all his Pow'r into my Hands?" (I/3) und ankündigt, er werde die Israeliten vollkommen ausrotten („Nor Age, nor Sex we'll spare. / Raze, raze, their Temples to the Ground").

Die Überarbeitung von Szene 4, in der die Israeliten noch nicht von den Absichten des Haman erfahren haben, im neuen Libretto ist abermals sehr aussagekräftig. Die Szene wird in beiden Fassungen von dem First Israelite[651] eröffnet, der 1718 in einem Seccorezitativ

> Now persecution shall lay by her iron rod;
> Esther is queen, and Esther serves the living God. (1718, I/2)

und 1732, ebenfalls im Seccorezitativ,

> *Jerusalem* no more shall mourn
> In sad Captivity forlorn:
> The righteous God, in whom we trust,
> Will be propitious to the Just.
> To Rapture, then, your Voices raise,
> And change your Sighs to Songs of Praise. (1732, I/4)

vorträgt.

In beiden Fällen schließt sich die Arie „Tune your harps to cheerful strains" mit unverändertem Text an. Wiederum fällt auf, daß der neue Text im Vergleich mit dem älteren mehr enthusiastische Rhetorik enthält. Die Wendung „To Rapture, then, your Voices raise" ist nur in HWV 50b enthalten, nicht aber in dem viel kürzeren Rezitativ in HWV 50a. Die Bezeichnung „the living God" wurde zu „the righteous God, in whom we trust" und zeigt demzufolge auch an der Wortwahl ein verändertes Gottesverständnis. Der alttestamentliche Jehovah ist bekannterweise kein gerechter und kein wohlwollender Gott, sondern, in den Worten Shaftesburys „captious and of high resentment, subject to wrath and anger, furious, revengeful and revenging himself on others than those who gave the offence"[652],

---

[650] Szene 2 ist neu und führt Assuerus demnach viel früher ein als das Libretto von 1718. Szene 3 entspricht Szene 1 des älteren Librettos und ist mit ihr textidentisch.

[651] Die Partie wurde 1732 von einer Mrs. Davis gesungen, es ist also unklar, ob es sich um *den* First Israelite [Man] oder *die* First Israelite [Woman] handelt. Die an das Eingangsrezitativ anschließende Arie „Tune your harps to cheerful strains" wird 1718 von dem/der First Israelite gesungen, 1732 von der Israelite Woman, interpretiert von Ann Turner Robinson.

[652] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 180.

währenddessen die deistische Gottheit, oder der „Supreme Manager“[653], benevolent, harmonisch, ausgewogen und durch und durch gut ist. Der Wandel, der sich im Denken der englischen Upper Class durch die Rezeption der Werke Shaftesburys vollzogen hatte, zeigt sich also auch in der fein nuancierten Ersetzung von „living“ durch „righteous“ . Die Kontemplation dieses Systems löst wiederum enthusiastische Gefühle aus und der „neue“ Gott wird mit „Songs of Praise“ und „Rapture“ besungen.

Im weiteren Verlauf der Szene zeigt sich, daß Humphreys in seinen „*Additional Words*“ den Schluß der Szene 2 von 1718 komplett streicht. Nach „Tune your harps“ schließt sich 1718 der Chorus of Israelites „Shall we of servitude complain, / The heavy yoke and galling chain?“ an. Derselbe Text wird 1732 nur rezitativisch vorgetragen, erfährt also in der musikalischen Wertigkeit eine Herabsetzung. Szene 4 in HWV 50b endet dann mit einer weiteren Arie für die Israelite Woman:

> Praise the Lord with chearful Noise,
> Wake my Glory, wake my Lyre;
> Praise the Lord each mortal Voice,
> Praise the Lord, ye heavenly Choir. (1732, I/4)

Die Vorlage für diese Szene, also Szene 2 (1718), ist ungleich länger: die Arie „Praise the Lord“ ist, anders als 1732, eine Da-Capo-Arie und enthält deshalb als B-Teil mehr Text (die Textzeilen, die 1732 entfallen, lauten „Zion now her head shall raise: / Tune your harps to songs of praise.“); ebenfalls schließt sich ein weiteres Rezitativ für die Israelite Woman und eine Arie (Nummer 11) für den Second Israelite mit folgendem Text an:

> Sing songs of praise, bow down the knee;
> Our chains we slight,
> Our yoke is light,
> The worship of our God is free.
> Zion again her head shall raise,
> Tune all your harps to songs of praise.
> Sing songs… *da capo* (1718, I/2)

Ebenfalls wird der „Shall we of servitude complain“-Chor der Israeliten am Schluß nochmals aufgegriffen.

Dieselbe Szene im Jahr 1732 ist stark gestrafft und verzichtet auf die textuelle und musikalische Verzahnung, die durch die Wiederholung des Chors und dem erneuten Aufgreifen der Textzeilen „Zion again her head shall raise, / Tune all your harps to songs of praise“ gegeben ist. Für die Streichungen sind natürlich mehrere Gründe denkbar, trotzdem hatte Samuel Humphreys das Problem, den ursprünglich aus sechs Einzelszenen bestehenden

[653] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 13.

Text zu einem dreiaktigen musikalischen Drama ausweiten zu müssen, er benötigte demnach also eher mehr als weniger Text. Szene 2 (1718) ist dennoch länger als I/4 (1732) und ein möglicher Grund für die Entscheidung, die genannten Textpassagen im Jahr 1732 zu streichen, dürfte sein, daß sie vom Vokabular nicht mehr dem entsprachen, was um 1732 gewünscht wurde. Wie wir später noch sehen werden, griff Humphreys meist auf enthusiastisches Vokabular zurück, wenn er Texte schrieb, in dem es um Gotteslob oder Naturbetrachtung ging. Das Vokabular, das der anonyme Textdichter von 1718 bei Textpassagen, in denen Gott gelobt wird, verwendete, ist grundsätzlich frei von jeglicher enthusiastischer Rhetorik. Das 1732 gestrichene Rezitativ der Israelite woman lautete demnach folgendermaßen:

> O God, who from the suckling's mouth
> Ordainest early praise:
> Of such as worship thee in truth,
> Accept the humble lays. (1718, Szene 2)

Der Textdichter beschreibt also ein Gottesbild, in der die Gottheit die Lobpreisung schon von den Kleinsten richtiggehend einfordert und gnädigerweise von den wahren Gläubigen einfache Preisgesänge „annimmt". Die 1718 folgende Arie des Second Israelite beginnt ebenfalls mit „Sing songs of praise, bow down the knee", verlangt also das demütige Niederknien. Dies erschien Humphreys 1732 anscheinend nicht mehr zeitgemäß, sein Gottesbild fordert nicht mehr zum Niederknien und zum Singen von „humble lays" auf, sondern es geht nun um das verzückte Sehen, Sprechen und Betrachten, wie bereits in I/1 (1732) deutlich wurde, wo es heißt „With Rapture shall my Lips record" oder „With Transport, (...), I see the Wonders God hath wrought for thee!". Auch bei Shaftesbury ist beim Betrachten des theistischen Universums nie mehr Demut gefordert, sondern (Er)Staunen und Verzückung, die sich dann nicht in vulgären Gefühlsausbrüchen oder im bescheidenen Niederknien zeigt, sondern in der gelassenen Kontemplation:

> All we can see either of the heavens or earth demonstrates order and perfection so as to afford the noblest subjects of contemplation to minds, like yours, enriched with sciences and learning. All is delightful, amiable, rejoicing (…).[654]

Das Zielpublikum, das *Esther* 1732 besuchte, war, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln etabliert, mit Sicherheit auch mit Shaftesburys Werken bekannt, der vierte Earl of Shaftesbury gehörte ja ebenfalls zu den Londoner Händelianern. Diesem Kreis standen denn auch die Möglichkeiten für höhere Bildung zur Verfügung, ebenfalls die notwendige Freizeit, um sich mit der Lektüre philosophischer Werke zu beschäftigen. Zu diesem Habitus gehörte

[654] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 276.

selbstverständlich auch der Konsum von hochwertigen Kulturgütern, wie es beispielsweise Händels musikdramatische Werke waren.

Bei der Umgestaltung des neuen Librettos für die Aufführungsserie von 1732 fällt zudem auf, daß sich die wenigsten Textänderungen in den Textteilen mit überwiegend dramatischem Inhalt finden, denjenigen Passagen also, die in erster Linie die Handlung vorantreiben. So ist beispielsweise Szene 3 (1718) textidentisch mit der letzten Szene des ersten Aktes der Fassung von 1732 (I/5). Die Funktion dieser Szene ist, den Israeliten mitzuteilen, daß Haman brutale Schritte gegen sie einleiten wird (Rezitativ „Haman hath sent forth his decree: / The sons of Israel all / Shall in one ruin fall."). Der einzige Unterschied ist, daß dieses Rezitativ und die Arie „O Jordan, Jordan, sacred Tide" 1718 der Rolle des „Priest" zugeteilt sind und 1732 von Mordecai gesungen werden – dies dürfte jedoch nicht aus inhaltlichen Gründen geschehen sein – also, weil man die Rolle eines Priest generell für überflüssig hielt -, sondern weil 1732 nur ein begrenztes Sängerensemble zur Verfügung stand.

Der zweite Akt (Fassung 1732) wird von einem neuen Chor eröffnet, die Bühnenanweisungen verlangen „ESTHER, and Chorus of *Israelites*". Der erste Akt hatte ja bereits ein komplettes Coronation Anthem enthalten, auch der zweite Akt wird mit einem weiteren Coronation Anthem enden, diesmal mit dem Schlußsatz aus „Zadok the Priest", und deshalb ist der Anfangschor sicherlich auch als whiggistische Bekräftigung der parlamentarischen Monarchie und der Ablehnung jedweder absolutistischer Regierungsformen zu verstehen:

> Tyrants may a while presume
> They never shall, receive their Doom;
> But they soon shall, trembling, know,
> Stern Justice strikes the surest Blow. (II/1)

II/2 (1732) ist dann wiederum in großen Teilen textidentisch mit Szene 4 (1718), hier wird wiederum viel Information vermittelt, die benötigt wird, um die Handlung voranzutreiben. Mordecai informiert Esther über das drohende Schicksal der Israeliten, also ihres Volkes, und fordert sie auf, vor den König zu treten und um Gnade zu bitten. Die Szene schreitet dann fort mit einem kurzen rezitativischen Einschub, neu im Libretto von 1732, für die Israelite Woman und ein kurzes Duett für die Israelite Woman und Mordecai, in der sie darum bitten, daß Esther erfolgreich sein möge.
Dann beschließen Rezitativ und Arie der Esther und ein kurzer Israelitenchor sowohl Szene 4 (1718) als auch I/2 (1732). Der Text der Arie und des Chors sind identisch, nur das kurze einleitende Rezitativ der Esther unterscheidet sich.

1718 lautet der Text

18. Recitative

Esther

I go before the king to stand.

Stretch forth, O king, thy scepter'd hand!

19. Air

Tears assist me, pity proving,

Justice cruel fraud reproving. (…)

und 1732

RECIT.

Esth. I go the Power of Grief to prove,

O may that Grief Compassion move.

AIR

Tears assist me, Pity moving,

Justice cruel Fraud reproving; (…).

Auffallend ist die Veränderung des einleitenden Rezitativs. Bei der Betrachtung des Rezeptionskontextes ist zu beachten, daß der amtierende englische Monarch, Georg II., bei fünf der sechs *Esther II*-Aufführungen der ersten Serie im Theater anwesend war. Der zweite Akt, im Gegensatz zum ersten Akt, in dem der Fokus eher auf der Etablierung einer neuen Gottessicht liegt, ist eher darauf angelegt, eine neue Königssicht vorzustellen. Der Hinweis zu Anfang, Tyrannei werde bestraft, setzte bereits ein klares diesbezügliches Zeichen. Währenddessen dann in der Fassung von 1718 der König eher kraft seiner Autorität als Monarch eine Entscheidung fällen muß, fällt 1732 auf, daß der Hinweis auf das königliche Szepter fehlt und der neue Monarch eine subjektive Entscheidung aus Gefühlsgründen zu treffen hat. Dabei ist selbstverständlich, daß er sich nicht aus Wut über das mißachtete Gesetz – also daß niemand ungerufen in seine Anwesenheit treten darf – zu Vergeltungsaktionen hinreißen lassen darf, sondern daß er seine Leidenschaften zügeln und kontrollieren muß und nur den für die Gesellschaft positiven Impulsen, also in diesem Fall Mitleid mit den bedrohten Israeliten, Raum geben darf. Gegenüber 1718 hat König Assuerus im Jahr 1732 also objektiv gesehen weniger Macht, denn er hat kein Szepter mehr und darf sich nicht mehr auf sein Amt als Monarch berufen und willkürlich entscheiden, sondern er muß sich vom Schmerz der Esther zum Mitleid bewegen lassen. Er ist weniger ein autoritärer und absolutistischer Monarch („I go before the king to stand."), sondern er wird zum Menschen, der sich

angesichts des Unrechts, das seinen Untertanen widerfährt, vom richtigen Gefühl, also vom Mitleid, leiten lassen muß.

Die Vermutung, daß sich wenig bis gar keine Textadaptionen in den Passagen finden, in denen die Handlung voranschreitet, bestätigt sich am Vergleich von Szene 5 (1718) und Szene 3 des zweiten Aktes (1732), die textidentisch sind und das Zusammentreffen von Esther und Assuerus beschreiben. Natürlich trifft der König dann die richtige Entscheidung, vergibt Esther das ungebetene Erscheinen und gibt ihren Wünschen statt.
Für das Ende des zweiten Akts in *Esther II* (Szene 4) wählte Händel wiederum eine ungewöhnliche Lösung. Wiederum ersetzt ein Coronation Anthem den normalerweise üblichen Schlußchor. Diesmal verwendete er den Schlußchor aus „Zadok the Priest“ mit dem Text „*God save the King! Long live the King! May the King live for ever!* Amen. Hallelujah“. *Zadok the Priest* HWV 258 war das wichtigste der vier Coronation Anthems, denn es wurde nach der Salbung des neuen Monarchen als Überleitung zur eigentlichen Krönung gespielt.[655]
Aus dem Umstand, daß Händel schon zum zweiten Mal ein Coronation Anthem zitiert, läßt sich ebenfalls schließen, daß das Publikum diese Musik kannte, sprich, zu jenem erwählten Kreis gehört hatte, der bei der Krönung in der Westminster Abbey im Jahre 1727 tatsächlich anwesend war.[656]

Der Text des dritten Akts von *Esther II* übernimmt wiederum in den Passagen, in denen dramatische Konfrontationen geschildert werden, den Text von 1718 ohne wesentliche Änderungen – so ist III/2 identisch mit Szene 6 (1718) und schildert, wie Esther bei dem einberufenen Bankett für Mordecai und die Israeliten und gegen Haman spricht. Auf diese Weise kann sie König Assuerus überzeugen, Haman zu verstoßen und die Israeliten zu retten (Recit. *Assuer.* „I swear by yon bright Globe of Light, / That rules the Day, / That *Haman*’s Sight / Shall never more behold the golden Ray!“, III/2). Das Ende der zweiten Szene des dritten Akts (1732) ist gegenüber der Fassung von 1718 jedoch leicht verändert: Assuerus erhält eine zusätzliche Arie („Thro’ the Nation he shall be / Next in Dignity to me“), die vor der Abtrittsarie des Haman („How art thou fallen from thy Height“), die 1718 die letzte Soloarie vor dem Schlußchor ist, eingeschoben ist. Dies wird auch darauf zurückzuführen sein, daß der Primo Uomo Senesino ansonsten im gesamten dritten Akt keine einzige Arie zu singen gehabt hätte, aber auch darauf, daß die Figur des König Assuerus in *Esther II*

[655] Vgl. Burrows, *Handel*, S. 160.
[656] Dies stellt selbstverständlich einen weiteren Hinweis auf das von Händel anvisierte Zielpublikum für *Esther II* dar.

insgesamt gegenüber der Fassung von 1718 an Wichtigkeit gewonnen hat, er singt nun vier Arien und ein Duett anstatt zwei Arien und ein Duett in *Esther I*.

Ein weiterer längerer Texteinschub findet sich am Ende von Szene 2 des dritten Aktes – in *Esther I* folgte auf Hamans Arie der Schlußchor. In *Esther II* ist eine für die Handlung im Grunde genommen völlig unnötige Arie und ein Duett für Esther und die Israelite Woman eingeschoben.

AIR

Esth. *I'll proclaim the wond'rous Story*
Of the Mercies I receive,
From the Day-Spring's dawning Glory,
'Till the fading Beam of Eve.

Isr. Wom. *All the Blessings Heaven is lending,*
Well demand our grateful Lays,
To his radiant Throne ascending,
Wafted on the Wings of Praise.

AIR Duet

In exalted Raptures joining,
We'll employ our happy Days,
All our grateful Pow'rs combining
To declare his endless Praise.

Dieser Text ist völlig neu. Esther zeigt sich darin als wahre Enthusiastin im Sinne Shaftesburys, denn wie in *The Moralists* deutlich gemacht wurde, ist der entscheidende Schritt, der jemanden zum Enthusiasten macht, zunächst einmal das Erkennen der Schönheit und der harmonischen Ordnung des Universums. Dann kann man diese Erkenntnis proklamieren („I'll proclaim the wond'rous Story") und mit anderen teilen, was auf die kommunikative Natur des philosophischen Enthusiasmus zurückzuführen ist. Auch hier verbindet der Enthusiasmus die Menschen („In exalted Raptures joining") und ist also auf diese Weise dem Gemeinwohl zuträglich. Auch das Publikum wird kaum in der Lage gewesen sein, sich der mitreißenden Kraft, die dieser Text in Verbindung mit Händels Musik entwickelt, zu entziehen. Die Art und Weise, wie der *Esther II*-Text funktioniert, ist dabei eindeutig von dem falschen beziehungsweise fanatischen Enthusiasmus, also dem „fierce unsociable way of modern zealots, those starched, gruff gentlemen who guard religion as

bullies do a mistress“[657] abgegrenzt und ähnelt stattdessen den „pleasing transports“[658], die Theocles in den *Moralists* beschreibt. Hier wird nicht mehr dogmatisiert, sondern philosophiert. Diesbezüglich kürzt Humphreys auch 1732 den Schlußchor, der beide Fassungen des Oratoriums beendet.

Der ausladende Chorus of Israelites (No. 35) aus *Esther I* wartete noch mit langen konventionellen Lobpreisungen und vielen Hinweisen auf biblische Orte auf, beispielsweise „Salem“ und „Mount Lebanon“.

Diese Hinweise sind 1732 allesamt getilgt, ebenso die sentenzenhaften Passagen wie „Sound all the tongues Jehovah’s praise. / He plucks the mighty from his seat, / And cuts off half his days.“, die ein mittlerweile für überholt gehaltenes Gottesbild vermitteln. Der neue Schlußchor aus *Esther II* ist demnach eine stark verschlankte Fassung des doppelt so langen Schlußchors aus *Esther I* und vermeidet die meisten direkten biblischen Anspielungen.

Zum Abschluß des Textvergleichs werden hier nochmals die beiden Schlußchöre gegenüber gestellt:

1718	**1732**
35. Chorus of Israelites	**Scene III**
	Israelites *with* MORDECAI *in Triumph*
The Lord our enemy has slain,	Grand CHORUS.
Ye sons of Jacob, sing a cheerful strain!	
Sing songs of praise, bow down the knee.	*The* LORD *our Enemy has slain,*
The worship of our God is free!	Hallelujah, *Solo.*
The Lord our enemy has slain,	*Ye Sons of* Jacob, *sing a chearful Strain.*
Ye sons of Jacob, sing a cheerful strain!	Hallelujah, *Solo.*
For ever blessed be thy holy name,	*Sing Hymns of Praise, bow down the Knee,*
Let Heav’n and earth his praise proclaim.	Hallelujah, *Solo.*
	The Worship of our GOD *is free.*
Alto solo	Hallelujah, *Solo.*
Let Israel songs of joy repeat,	*For ever blessed be his holy Name,*
Sound all the tongues Jehovah’s praise.	*Let Heaven and Earth his Praise proclaim.*
He plucks the mighty from his seat,	Hallelujah.
And cuts off half his days.	
Chorus	
For ever blessed be thy holy name,	
Let Heav’n and earth his praise proclaim.	

[657] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 246.
[658] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 246.

Esther, Mordecai The Lord his people shall restore, And we in Salem shall adore. *Chorus* For ever blessed be thy holy name, Let Heav'n and earth his praise proclaim. *Bass I, II* Mount Lebanon his firs resigns, Descend, ye Cedars, haste ye Pines To build the temple of the Lord, For God his people has restor'd. *Chorus* For ever blessed be thy holy name, Let Heav'n and earth his praise proclaim.	

Zusammenfassend läßt sich demnach sagen, daß in dem Libretto von 1732, anders als im Vorgängertext von 1718, ein neues Welt-, Gottes- und Herrscherbild vermittelt wird. Speziell für die neuen Natur- und Gottesbeschreibungen geschieht dies mit Hilfe der enthusiastischen Rhetorik, die nur auf der Grundlage der philosophischen Schriften des Earl of Shaftesbury verständlich wird. Diese Rhetorik ist zwar in eine Adaption eines biblischen Quellentextes, über die Umwege über Racine und Brereton, eingebettet, unterwandert jedoch auf subtile Weise konservative Auslegungen des Textes. Durch die konstante Vermeidung von Dogmatisierung im Libretto von 1732 ist der Text viel liberaler, deshalb whiggistischer, als sein Vorgänger von 1718.

Immer vor dem Hintergrund der tatsächlichen Rezeptionssituation des Textes erscheint der Ansatz von Ruth Smith in gewissem Sinne ergänzungsfähig.[659] Smith stellt auch anhand des Zitats der zwei Coronation Anthems fest, daß im Libretto von 1732 eine Strategie des „Hanoverianising"[660] betrieben wurde, interpretiert den Text dann aber mit einer 1:1-Allegorisierung:

[659] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 277ff.
[660] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 281.

> The use of the anthems suggests that Ahasuerus represents George II and Esther Queen Caroline, and that we should view them favourably. This reading, however, fails to account for Ahasuerus' and Esther's different nationalities and religions (George and Caroline shared theirs), the extreme villainy and punishment of Haman (no one writing for rather than against the royal family would blacken Walpole so thoroughly), the need for Esther's plea to the king, the fact that the Jews are a nonconformist minority (the English are not), and the decree against them. A reading which mixes people and personifications, whereby Ahasuerus is George and Haman is Walpole but Esther is Britannia, guardian of British constitutional liberties, is warranted by other allegorical music theatre works, possibly including Humphreys' Ulysses (reading Ulysses as the Stuart king, the suitors as the Hanoverians and Penelope as Britain).[661]

Eine solche Allegorisierung ist sicherlich berechtigt, aber vor dem Hintergrund der tatsächlichen Rezeptionssituation abends im Theater ist viel auffallender, daß die Kombination von Humphreys' Text mit seinen gemeinschaftstiftenden Strategien und Händels Musik mit den deutlichen Hinweisen auf die Hannoveraner Thronfolge darauf abzielt, das Publikum auf die Whigweltsicht einzuschwören und somit die Vorherrschaft der machthabenden Gesellschaftssicht zu stärken und zu untermauern. In der im Oratorium erzeugten Binnenwelt unter Esther und Assuerus hat eine tatsächliche Verbesserung stattgefunden, monarchische Willkür gibt es nicht mehr, sondern der von den Menschen geteilte Glaube an eine harmonische, symmetrische Welt voll Schönheit führt dazu, daß Liberalität und Fortschritt Hand in Hand gehen und die Menschheit als Ganzes voranbringen. Die Vermittlung beziehungsweise Kommunikation dieser Binnenwelt an das Publikum erfolgt mit Hilfe von enthusiastischer Rhetorik in Verbindung mit Händels Musik und diese Vermittlung funktioniert auch dann, wenn man nicht jede interpretatorische Einzelheit im Text versteht oder nicht die genauen biblischen Hintergründe ad hoc auf das Libretto übertragen kann.

Die vorangegangene Analyse von *Esther II* positioniert sich also gegen die bislang vorherrschende Forschungsmeinung, daß das biblische Quellenmaterial auf hohe Bibelkenntnis des Publikums und damit auf ein konservatives Mittelklassepublikum als Zielpublikum schließen läßt. Der Text zielt dagegen vielmehr darauf ab, die besondere Kommunikationssituation im Theater auszunutzen, um bestimmte Affekte im Zuschauer zu erregen. Diese Affekte werden als sozial integrativ und philosophiezentriert – damit selbstverständlich auch vernunftbasiert – beschrieben und tragen zu der gemeinschaftsstiftenden Wirkung des Gesamtkunstwerks bei. Es zeigt sich also, daß mit *Esther II* ein Text geschaffen wurde, der zwar auf biblischem Material basiert, der sich aber doch in einer Welt behaupten kann, die, um auf Lawrence Klein zurückzukommen, post-

[661] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 284.

höfisch und post-religiös ist. Das erste öffentlich aufgeführte englische Oratorium von Georg Friedrich Händel erreicht dies also mit der Errichtung eines neuen intellektuell-philosophischen Moralsystems auf der Grundlage einer whiggistischen Ethik.

7.2. Theistisches Systemdenken - *DEBORAH* (1733)

Deborah (1733), auf ein Libretto von Samuel Humphreys komponiert, war im 20. Jahrhundert ein unbeliebtes Oratorium. Zum Teil dürfte dies auf das vernichtende Urteil von Winton Dean zurückgehen, der ohnehin schon wenig Geduld mit Händels Pasticciomusik hat, die sich aus Teilen bereits komponierter eigener Werke zusammensetzt[662], aber Humphreys' Text für vollkommen mißlungen hält:

> *DEBORAH* is a failure. The subject was an unhappy choice; it was poorly handled by the librettist; (…).
>
> It is difficult to see how the most skilful librettist could have made the story of Jael the wife of Heber the Kenite, as told in the Book of Judges, anything but repulsive to a modern audience. We are asked to ascribe to Jehovah's goodness a political assassination of the basest kind. There are nationalists in some countries today who gloat over such things, but in art they alienate sympathy. Samuel Humphreys seems to have had no model other than the Bible, (...). Instead of concentrating on the narrative and the human detail, he pours forth streams of faint religious verbiage, and with all the more profusion where it is least required.[663]

Auf den ersten Blick erscheint es tatsächlich verwunderlich, warum man diese Judith-und-Holofernes-ähnliche Geschichte auswählte, denn das Libretto erzählt von der alttestamentlichen Prophetin Deborah, die weissagt, daß der Jude Barak der neue Heerführer der Israeliten werden wird und daß der Anführer der Feinde der Israeliten, Sisera, von der Hand einer Frau besiegt werden wird (Act I). Barak bereitet sich auf den Kampf vor und die Israeliten lehnen das Angebot Siseras ab, sich ihm freiwillig zu unterwerfen (Act II). Die Israeliten gewinnen die Schlacht gegen die Heiden und die Israelitin Jael berichtet, sie habe Sisera, der sich in ihrem Zelt ausruhte, mit einem „Workman's Hammer and a Nail" getötet (Act III).

Aber es lohnt sich, einen genaueren Blick auf das zu werfen, was Dean „streams of faint religious verbiage" nennt, um zu verstehen, warum diese blutrünstige Geschichte dem Zielpublikum eventuell nicht so negativ erschienen sein mag, wie wir das heute glauben mögen. *Deborah* gehört zu Händels erfolgreicheren Oratorien und wurde von ihm selbst häufig wieder aufgenommen (in den Spielzeiten 1734/35, 1744/45 und 1755/56[664]).

Die enthusiastische Rhetorik in Verbindung mit einem harmonischen Weltbild hat auch hier deutlich sichtbar Einzug gehalten. Gleich ist der ersten Szene des ersten Aktes findet sich ein

[662] Eine genaue Aufschlüsselung aller Parodien findet sich in Marx, *Händels Oratorien*, S. 69.
[663] Dean, *Handel's Oratorios*, S. 225.
[664] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 65.

Accompagnato-Rezitativ, das im für die Uraufführung gedruckten Libretto mit „The INVOCATION“ überschrieben ist:

Deb. *By that adorable Decree,*
That Chaos cloath'd with Symmetry;
By that resistless Power that made
Refulgent Brightness start from Shade:
That still'd contending Atoms Strife,
And spoke Creation into Life;
O thou Supreme transcendent Lord!
Thy Succours to our Cries accord!

Der Hinweis auf die Symmetrie der Schöpfung, also auf ihre harmonische Struktur, ist bei Shaftesbury die Grundlage für die Entwicklung eines positiven Tugendbegriffs und fördert die soziale Kompetenz: „the admiration and love of order, harmony and proportion, in whatever kind, is naturally improving to the temper, advantageous to social affection, and highly assistant to virtue, which is itself no other than the love of order and beauty in society”[665].

Es ist eben jene Liebe zur Harmonie, zum Licht und zur Schönheit, die dann im Folgenden die sozial förderlichen Eigenschaften der Israeliten stärkt, die hier in der enthusiastischen Invokation an die Gottheit als verehrungswürdig proklamiert wird.

Genau wie im *Esther II*-Libretto ist wiederum eine enthusiastische Religiosität auf dieser Basis die Handlungsgrundlage der meisten Figuren im Libretto. Das Gottesbild ist eines, das Erstaunen hervorruft („Immortal Lord of Earth and Skies, / Whose Wonders all around us rise“ I,1), und Deborah gibt Barak die Anweisung, sich inspirieren und hinreißen zu lassen:

Deb. *Trust in the God that fires thee,*
To vindicate our Laws;
Act now, as he inspires thee,
Thou shalt revive our Cause. (I/1)

Shaftesbury hatte in seiner ersten Schrift zum Enthusiasmus, dem *Letter concerning Enthusiasm*, explizit Staatsmänner und Redner in denjenigen Personenkreis einbezogen, der den Enthusiasmus unbedingt nötig hat, um das Gewünschte zu erreichen. Wer sich für die Freiheit einsetze und dies vor einem gehobenen Publikum öffentlich äußere[666], werde natürlich dadurch animiert, daß er zum Wohle der Gesellschaft handle. Die Kraft, die dem Redner durch den Glauben an das Positive verliehen wird, kommuniziert sich in Shaftesburys Vorstellung mit Hilfe des mitreißenden Enthusiasmus an das Publikum.

Die Anweisung, die Deborah an Barak gibt, ist also doppelt interessant, denn hier spricht ein Künstler, genauer gesagt ein Opernsänger, der einen Staatsmann zu spielen hat und der sich

[665] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[666] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 6.

vor Publikum, und wahrlich vor einem „full audience of the better sort“, präsentiert. Das Publikum soll im Idealfall dazu animiert werden, die vermittelte Sichtweise zu übernehmen und das System in seinem Fortschreiten zu unterstützen. Darüber hinaus bekräftigen sich Angehörige einer hohen Gesellschaftsschicht gegenseitig in ihrem Habitus und grenzen sich damit gegen Andersdenkende ab.

Auch als Deborah der Israelitin Jael prophezeit, sie sei auserwählt, reagiert diese mit einem enthusiastischen Rezitativ und Arie:

RECIT.

Jael. My Transports are too great to tell;
On the dear Theme I could for ever dwell. (...)

AIR

To Joy he brightens my Despair,
No rising Pangs my Peace controul; (...). (I/2)

Die handelnden Personen zeigen sich also allesamt göttlich inspiriert und es ist klar, daß der Text darauf abzielt, daß sich das Publikum mit den Auserwählten identifiziert.

Auf die zeitgenössischen Verhältnisse in England übertragen, sind die „neuen Auserwählten“ sicherlich die Progressiv-Liberalen, die sich gegen den alten Aberglauben, im Oratorium verkörpert durch die Baalsanhänger, behaupten müssen: demnach verbindet der Text whiggistische Schlagwörter geschickt mit animierender Rhetorik, die Bühne und Publikum unter einem gemeinsamen Banner des Fortschritts vereint:

Deb. Let him approach pacifick, or in Rage;
We in the Cause of Liberty engage:
Bar. Whilst that bright Motive in our Bosoms glows
We dread no Menace, and we shun no Foes.

CHORUS

Despair all around them,
Shall swiftly confound them,
Whilst Transports of Joy
Our Praise shall employ. Hallelujah. (I/5)

Deborah vermittelt darüber hinaus jedoch noch eine weitere Komponente der Shaftesburyschen Ethik, nämlich das theistische Systemdenken. Eine negative Tat kann in einem solchen System durchaus als positiv gewertet werden, wenn sie das System als Ganzes verbessert.

Das System, das per zeitgenössischer Analogie in *Deborah* unterstützt werden soll, ist aber kein demokratisches, wie bereits in Kapitel 4.1 dargelegt wurde. Shaftesbury selbst unterstützte beispielsweise Anfang des 18. Jahrhunderts im House of Lords die sogenannte

„Bill of Regulating Elections“, die das passive Wahlrecht noch stärker einschränkte, als dies bislang der Fall gewesen wäre:

> [...] Ashley's enthusiasm for a measure which would in effect restrict the franchise and permit only the affluent to sit in the House has led modern commentators to apologize that his republicanism was not more tinged with democracy. Rather we should be more than astonished if at that time a man whose inheritance involved membership in a very select group at the top of the social structure – there were then about 160 temporal peers – were anything but thoroughly aristocratic in his political and social thinking, however his grandfather may have manipulated the populace for political advantage. [...], it seemed but common sense to Ashley and his friends that poor men are more easily corruptible than rich ones.[667]

Für die Whigs geht es um die Wahrung der eigenen Interessen und um die Durchsetzung der eigenen Sichtweisen, sei es gegen die Tories oder gegen jede andere Gruppe, die die eigenen Privilegien angreift. In dieser Hinsicht kann man sie trotz aller Liberalität doch als sozial-konservativ im Veblenistischen Sinne bezeichnen.

Die „Cause of Liberty“ - selbstverständlich nur die Freiheit für sozial Hochgestellte, sich tyrannischen Monarchen und Unterdrückern zu widersetzen - steht aber als liberales Gut über allem anderen und deshalb sind auch alle Mittel geheiligt, die ihr dienen. Und selbst wenn ein System in Teilen schlecht ist, kann es doch im Ganzen gut sein. Eine menschliche Handlung ist in Shaftesburys System dann gut, wenn sie einen positiven Effekt auf die Gesamtheit des Systems hat. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß diese Handlung auf Teilaspekte des Systems negative Auswirkungen haben kann – ob ein Prinzip gut oder schlecht ist, kann nur der Blick auf die Gesamtheit offenbaren. Gut ist das Prinzip selbstverständlich, wenn es der Menschheit oder dem Gemeinwohl, bei Shaftesbury heißt es auch oft „the public interest“, zugute kommt.

In *Deborah* ist es kein Widerspruch, wenn sich Jael als Enthusiastin präsentiert („*With what Rapture my God I revere!*“, II/2) und wenig später einen ihr nach unserem heutigen Verständnis wehrlos ausgelieferten, schlafenden Mann brutal abschlachtet:

> *Jael*. When from the Battle that proud Captain fled,
> Vengeance divine, to my Pavilion, led
> The trembling Fugitive; who, pale with Care,
> Besought me panting to conceal him there:
> Flaming with Thirst, and Anguish in his Look,
> He ask'd for Water from the limpid Brook. (...)
> And then, with his laborious Flight opprest,
> In some few Moments he sunk down to Rest.
> Than was I conscious Heav'n, that happy Hour,
> Had plac'd the Foe of *Judah* in my Power:
> The Workman's Hammer and a Nail I seiz'd,

[667] Voitle (1984), S. 76.

And, whilst his Limbs in deep Repose he eas'd,
I thro' his bursting Temples forc'd the Wound,
And riveted the Tyrant to the Ground. (II/3)

Was uns heute unverständlich und unmenschlich erscheinen mag, macht in dem damaligen System, in dem keine allgemeinen Menschenrechte existieren, durchaus Sinn. Eine solche Tat wurde 1733 als gut wahrgenommen, denn sie hat auf das Gesamtsystem positive Auswirkungen, denn die Feinde der Auserwählten sind besiegt. Jaels Handlung unterstützt also das Gemeinwohl und dient dem öffentlichen Interesse, sie ist demnach, in der Definition Shaftesburys, eine tugendhafte Handlung. Sisera ist eindeutig als „Tyrant" identifiziert, der die Freiheit der Israeliten bedroht, und in der liberalen politischen Ideologie des 18. Jahrhunderts waren die Tories diejenigen, die die Freiheiten bedrohten. Daß auch in der Binnenwelt des Oratoriums dieses Systemdenken vorherrscht, zeigt sich an der Figur des Barak, dem geweissagt wird, daß Sisera nicht durch seine Hand zugrundegehen wird, sondern durch die einer Frau. Anstatt sich dagegen zu wehren – immerhin ist er der Feldherr, der die israelitische Armee anführt – akzeptiert er, daß nur das Endergebnis zählt und daß das Wichtigste ist, daß das System als Ganzes siegreich bleibt: „To whomsoe'er his Fate the Boaster owes, / My Breast no Pangs of pining Envy knows." (I/1).

Daß in *Deborah* zwei unterschiedliche religiöse Gruppierungen aufeinandertreffen, die unter dem Deckmantel der Israeliten und der Baalsanhänger auftreten, verdeutlicht eine Passage im zweiten Akt, in der die Bedeutung des Begriffes „Wonder" thematisiert wird.
Die Israeliten hatten in ihrem Anfangschor die Wunder der Schöpfung besungen („Immortal Lord of Earth and Skies, / Whose Wonders all around us rise", I/1). Gemeint ist hier natürlich nicht ein biblisches Wunder im Sinne eines aktiven Eingreifen Gottes in die Geschehnisse auf Erden, sondern gemeint ist selbstverständlich die Wunderbarkeit der harmonischen und symmetrischen Schöpfung, wie auch in Deborahs „Invocation" deutlich gemacht wird. Die Baalspriester und Sisera verstehen unter dem Begriff „Wonder" jedoch etwas völlig anderes. Die Israeliten befinden sich zu Beginn noch in Gefangenschaft und im zweiten Akt spottet Sisera:

RECIT.
Sis. Yes, how your God in Wonders can excel,
Your low Captivity demonstrates well.
AIR
Tho' you boast the wond'rous Story,
Of your God's transcendent Glory,
Has he freed you from our Chain? (...)

Sisera versteht also unter „Wonder“ ein tatsächliches Wunder, also etwas Ähnliches wie die Teilung des Roten Meers, das die Israeliten auf „wunderbare“ Weise aus der Gefangenschaft befreien würde. Das *Oxford English Dictionary* listet auch tatsächlich als eine der möglichen Bedeutungen von „wonder“: „A deed performed or an event brought about by miraculous or supernatural power; a miracle“. Das *OED* nennt auch Beispiele für eine derartige Verwendung des Begriffs aus dem 17. und 18. Jahrhundert, beispielsweise bei William Cowper, der nach diversen psychischen Erkrankungen - im heutigen Sprachgebrauch würde man wohl von einer klinischen Depression sprechen,- dem Evangelikalismus, also einer konservativen religiösen Strömung, zugeneigt war.[668]

Die Auseinandersetzung zwischen zwei unterschiedlichen theologischen Denkrichtungen, High Church versus Low Church und Latitudinarian, findet hier also auch auf verbaler Ebene durch die Diskrepanz in der Verwendung des Begriffs „Wonder“ statt: also auf Seite der Israeliten als verzücktes Erstaunen im Angesicht der wunderbaren und wundersamen Schöpfung und auf der Seite der Baalspriester als tatsächliches Wunder, im konkreten Fall die Sprengung der Ketten und die Befreiung aus der Gefangenschaft. Der Sieg über die Heiden wird mit militärischen Mitteln errungen und die Ermordung Siseras ist der Tapferkeit einer enthusiastischen jungen Frau zu verdanken – Gott greift also nicht mithilfe eines Mirakels auf die Geschehnisse ein, sondern das System, das gut und harmonisch ist, setzt sich aufgrund der Inspiriertheit der auserwählten Mitglieder gegen Bedrohungen von außen durch.

Die Rhetorik, die eingesetzt wird, um den Eifer der Israeliten zu beschreiben, ist ebenfalls vom philosophischen Enthusiasmus beeinflußt. So singt Barak im dritten Akt beispielsweise „my Soul’s on fire, / To execute the Ardours you inspire; / O that the Fight were now begun!“ und der Schluß des zweiten Akts, als man am Vorabend der entscheidenden Schlacht steht, ist von Vokabular wie „rapture“ und „transport“ geprägt:

AIR

Jael. *O the Pleasure my Soul is possessing,*
At the Prospect of Mercies so dear!
May my Bosom be ever expressing,
With what Rapture my God I revere!

RECIT.

Deb. Barak, we now to Battle go,

[668] Vgl. David Fairer und Christine Gerrard, „William Cowper“, *Eighteenth-Century Poetry – An Annotated Anthology* (Oxford, 2004[2]), S. 526. Cowper war anscheinend schwer depressiv, versuchte 1763 sich umzubringen und war in seinen späteren Lebensjahren davon überzeugt, bis in alle Ewigkeit verdammt zu sein. Inwieweit diese psychischen Probleme ursächlich für seine Hinwendung zu konservativen religiösen Strömungen waren, soll dahingestellt bleiben.

And rush with Ruin on the Foe.

DUET

Deb. *Smiling Freedom, lovely Guest,*
Balmy Source of softest Joy; (...)
Bar. (...)

CHORUS

The great King of Kings will aid us to Day,
His Praises let all with Transport display. (II/2)

Entscheidend ist der Begriff der Freiheit – wohl wichtigstes Whigschlagwort im 18. Jahrhundert –, der mithilfe der enthusiastischen Gottes- und Weltsicht, die die Menschen inspiriert, im folgenden dann auch effektiv verteidigt wird.
Deborah ist darüber hinaus einer der wenigen von Händel vertonten Texte, denen im Textbuch der Uraufführung eine Widmung vorangestellt ist:

TO THE

Q U E E N.

Gemeint ist natürlich Königin Caroline, Patronin der „polite Arts“, und leuchtendes Vorbild, gegen das Deborah letztendlich verblassen muß: „Had I been able, MADAM, to have represented *Deborah*, acting for the Happiness of her People, with half the Lustre that diffuses itself around Your Majesty's Conduct, I might then have congratulated my self for drawing so excellent a Portraiture“. Unter Deborah und Caroline verbessert sich die Welt die Menschen sind glücklicher, Freiheit regiert und Tyrannei wird besiegt, die Religion ist undogmatisch und freiheitlich und verleitet zur Schwärmerei.

An dieser Stelle sollte deshalb mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß Händels zwei erste Londoner Oratorien *Esther II* und *Deborah* beide zwar biblisches Quellenmaterial vertonen, aber daß beide gleichermaßen durch textuelle Strategien, also die Vermittlung eines enthusiastischen Weltbildes auf der Grundlage der Theorien des dritten Earl of Shaftesbury, und durch extratextuelle Strategien, also beispielsweise die vorangestellte Widmung an Königin Caroline, und durch musikalische Strategien, also das Zitieren der Coronation Anthems, die neue Kunstform des englischen Oratoriums als spezifisch whiggistische Unterhaltung etablieren und in erster Linie ein elitäres Whigzielpublikum, wie es bereits an anderer Stelle ausführlich beschrieben wurde, ansprechen.
Diese whiggistische Interpretation nimmt auch auf den tatsächlichen Aufführungsrahmen Rücksicht, in dem die Werke rezipiert wurden. Die enthusiastische Rhetorik, die in beiden

Libretti omnipräsent ist, ist auch ohne weitere Hilfsmittel als solche zu erkennen und entfaltet ihre kommunikative Wirkung, ohne daß für den Rezipienten weiteres Hintergrundwissen vonnöten wäre. Auch wenn man das Libretto nicht aufmerksam liest, fällt die in großen Lettern fast ein Drittel der ersten Textbuchseite ausfüllende Widmung an Königin Caroline ins Auge und die Krönungsmusiken von Georg Friedrich Händel gehören wohl zu den einprägsamsten Werken des Komponisten, die, zumal sie den originalen Text verwenden, auch leicht wiederzuerkennen waren.

Selbstverständlich ist die Erkenntnis, daß *Esther* und *Deborah* das Hannoveraner Königshaus unterstützen, nicht neu und wurde in der Forschung bereits kommentiert,[669] was auch anhand der deutlichen Signale, die die Texte aussenden, nicht weiter verwunderlich ist. Neu ist jedoch die Interpretationsgrundlage des Shaftesburyschen Denksystems, das den Sinnzusammenhang dieser Libretti in einer Art und Weise erschließen kann, die der Forschung bislang verwehrt blieb.

Wie sieht es jetzt aber mit denjenigen Werken Händels aus, die problematischer in der Interpretation sind und auf der Textoberfläche tatsächlich als anti-whiggistisch und regierungsfeindlich gelten müssen?

Das erste dieser Werke, das nun näher betrachtet werden soll, ist *Athalia*, komponiert für Oxford im Jahre 1733.

[669] Diese Interpretationen gehen allerdings nicht auf die Philosophie des Earl of Shaftesbury ein.

7.3. Der Deutsche bei den Tories - *ATHALIA* (1733)

Athalia ist das letzte Oratorium der Serie, die in Zusammenarbeit von Händel und Samuel Humphreys entstand. Als einziges der drei Werke scheint es als Auftragswerk entstanden zu sein; im Jahre 1733 wurde Händel vom Vizekanzler der Universität Oxford, Rev. Dr. William Holmes, zur jährlich stattfindenden Verleihung akademischer Würden eingeladen. Man hatte dem Komponisten ebenfalls eine Ehrendoktorwürde als „Doctor of Music" angeboten und ihn gebeten, ein Oratorium speziell für diesen Anlaß zu schreiben. Händel nahm diesen Auftrag zwar an, lehnte aber, worauf später noch zurückzukommen sein wird, die Ehrendoktorwürde ab.[670]

Händel notierte den 7. Juni 1733 als Enddatum der Kompositionsphase in den Autograph, die Uraufführung fand dann am 10. Juli im Sheldonian Theatre in Oxford statt.[671] Ein zeitgenössischer Bericht über die Uraufführung bestätigt wiederum die aufgestellte These über das elitäre Publikum, denn es wird berichtet, daß sich die Zuhörerschaft aus „almost all ladies and gentlemen of the highest rank" zusammensetzte.[672]

Zunächst ist jedoch vorwegzunehmen, daß die Universität von Oxford als Toryhochburg galt – im Gegensatz zu Cambridge, wo die Whigs ihre Söhne ausbilden ließen – und daß man deshalb Humphreys' Libretto zu *Athalia* immer gerne als jakobitische Allegorie gelesen hat.[673] Der Stoff bietet sich in diesem Fall von der Handlung her auch tatsächlich für eine solche Lesart an: Athalia, Königin von Judäa, hat den Thron des Landes usurpiert und ist vom jüdischen Glauben abgefallen. Der Hohepriester Joad und seine Frau Josabeth haben den wahren Thronerben, Athalias Enkel Joash, jedoch versteckt gehalten und wie ein eigenes Kind aufgezogen. Im ersten Akt hat Athalia einen Traum, in dem ihr ihre eigene Mutter erscheint und sie vor dem Gott Judäas warnt. Die Königin sieht ferner im Traum ein Blutbad und einen Jüngling, den sie liebkost, der ihr aber dann einen Dolch in die Brust stößt. Der zum Baalskult übergelaufene ehemalige jüdische Priester Mathan beschließt daraufhin, diesen Jüngling im Tempel zu suchen. Im zweiten Akt stoßen Athalia und Mathan im Tempel auf Joad und die Israeliten. Athalia befragt den jungen Joash, also den versteckt gehaltenen Thronerben, und möchte ihn mit sich in ihren Palast nehmen. Joash weigert sich, an nicht-

[670] Diese Ablehnung erfolgte, in den Worten von Hans-Joachim Marx, „aus bis heute ungeklärten Gründen". Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 43.
[671] Das Sheldonian Theatre ist im übrigen das einzige heute noch in seiner ursprünglichen Form erhaltene Theater, in dem ein Werk von Händel uraufgeführt wurde.
[672] Zitiert in Dean, *Oratorios*, S. 258
[673] Vgl. beispielsweise Marx, *Händels Oratorien*, S. 46.

jüdischen Riten teilzunehmen, worauf Athalia Rache schwört. Der dritte Akt beginnt mit einer später noch näher zu betrachtenden enthusiastischen Szene für Joad, der vorhersagt, daß Athalia besiegt werden wird. Als der kleine Joash danach gefragt wie, wie er regieren würde, wäre er König, antwortet er „Should God such Glory for my Lot ordain, / Like righteous *David* I would wish to reign.".

Als Mathan und danach Athalia wieder im Tempel eintreffen, widersetzen sich die Israeliten unter Joad und Josabeth und präsentieren ihr den kleinen Joash als rechtmäßigen Herrscher unter Ausrufen von „Hail, royal Youth! long live the King!"

Mathan und Athalia müssen sich zwar geschlagen geben, aber Athalia weigert sich trotzig, das neue System zu akzeptieren und zieht den Tod vor („To Darkness eternal, / and Horrors infernal, / Undaunted I'll hasten away."). Das Oratorium endet im Jubel der Israeliten.

Es ist unbestritten, daß sich eine Torylesart oder vielmehr jakobitische Lesart des Oratoriums anbietet, in der die abtrünnige Athalia die in konservativen Kreisen als „Usurpatoren" betrachteten Hannoveraner repräsentieren könnte und der kleine Joash die „rechtmäßigen" Stuarterben, die allerdings dann in quasi idealisierter Form als rechtgläubig dargestellt wären – in Wahrheit waren und blieben alle Thronprätendenten nach James II aus dem Hause Stuart katholisch. Dieser Lesart neigt Ruth Smith zu:

> *Athalia* was written for the English stronghold of Toryism and Jacobitism, Oxford, where three months before its first performance toasts had been drunk to the Pretender for three nights in succession to celebrate the defeat of the Excise Bill. As already mentioned, the Athalia of the libretto has the characteristics of a despot as well as a usurper, and the priesthood (whose power was a constant Whig bugbear) is a more powerful force for radical, just, beneficial political change than in any other libretto. It is conceivable that Athalia represents James II and Joad the brave bishops who opposed him, but such a reading leaves the discovery and restoration of the true king, devoted upholder and future reformer of the true religion, unaccounted for. That discovery has exactly the effect that Jacobite writers depicted for the Pretender: instant recognition and acceptance as the indubitably rightful monarch.[674]

Eine solche Lesart würde aber bedeuten, daß man zugeben müßte, daß das Duo Händel und Humphreys im Prinzip überhaupt keine festgelegte politische Agenda verfolgte und stattdessen in zwei von drei Oratorien whiggistisch dachte und in einem einem Torypublikum einen Gefallen tat. Das heißt, die Werke enthielten dann eigentlich gar keine ernstzunehmenden politischen Aussagen mehr oder die Autoren passten ihre jeweilige politische Propaganda den örtlichen Gegebenheiten an. Die Gattung Oratorium hätte in diesem Fall kein einheitliches Programm.

[674] Smith, *Handel's Oratorios*, S. 286.

Wenn man sich aber nun von dem Versuch einer Eins-zu-eins-Allegorisierung entfernt und sich mehr der Rhetorik des Textes zuwendet, fällt eine prominente enthusiastische Passage am Anfang des dritten Aktes auf. Der Sprecher ist Joad, der Hohepriester. Nun könnte man zunächst einwenden, hier zeige sich ein Kleriker göttlich inspiriert, was ergo Shaftesburys antiklerikalen Bestrebungen in vieler Hinsicht widersprechen würde.

Diesbezüglich ist Folgendes anzumerken:

Zunächst einmal ist derjenige, der die enthusiastischen Passagen tatsächlich vor Publikum vorträgt, natürlich kein Priester, sondern ein Schauspieler beziehungsweise Sänger. Diese Personengruppe ist aber in konservativen Kreisen per definitionem suspekt. In Oxford scheint man Händels Truppe keineswegs mit ungeteilter Begeisterung aufgenommen zu haben. Der konservative Oxfordianer Thomas Hearne beschwert sich beispielsweise über „Handel and (his lowsy Crew) a great number of forreign fidlers“[675] und führt weiter aus

> One Handel, a forreigner (who, they say, was born in Hanover) being desired to come to Oxford, to perform in Musick this Act, in which he has great skill, is come down, the Vice-Chancellour (Dr Holmes) having requested him to do so, and as an encouragement, to allow him the Benefit of the Theater both before the Act begins and after it. Accordingly he hath published Papers for a performance today at 5s. a Ticket. This performance began a little after 5 clock in the evening. This is an innovation. The Players might as well be permitted to come and act. The Vice-Chancellour is much blamed for it. In this, however, he is to be commended for reviving our Acts, which ought to be annual, which might easily be brought about, provided the Statutes were strictly followed, and all such innovations (which exhaust Gentlemen's pockets and are incentives to Lewdness) were hindered.[676]

Wie wurde anhand dieser Originalquelle das *Athalia*-Team in Oxford demnach wahrgenommen? Händel wird als Ausländer bezeichnet, im speziellen sogar als Hannoveraner, also Königstreuer, obwohl er natürlich in Wahrheit in Halle/Saale geboren wurde und demnach vor seiner Einbürgerung in England Subjekt des sächsisch-weißenfelsischen Herzogs Johann Adolf war. Händel ist aus Torysicht eng mit der Hannoveraner Thronfolge verbunden, er ist Deutscher, also aus generell xenophober Sicht einfach ein „forreigner“, und man sagt, er sei in Hannover geboren. Händel ist zudem der Musikant der ungeliebten deutschen Könige und seine Truppe ist, schlicht gesagt, „lowsy“.

Zudem ist das, was er veranstaltet, eine Innovation. Aus konservativer Sicht sind derartige Neuerungen, wie beispielsweise eine Theateraufführung, grundsätzlich abzulehnen und Händels Unternehmung im speziellen ist sogar ein „incentive to Lewdness“; der Vizekanzler habe mit der Einladung von Händels Truppe also einen Fehler gemacht. Händel, und mit ihm

[675] Zitiert in Burrows, *Handel*, S. 174.
[676] Zitiert in Burrows, *Handel*, S. 174.

sicherlich sein Werk, ist also in konservativen Augen Hannoveraner, Neuerer und vor allen Dingen Lasterbringer – in anderen Worten: Whig.

Zweitens stellt sich natürlich die Frage nach den Vorlagen für das Libretto, im konkreten Fall sind dies die Bibel (2 Kings) und Racines *Athalie* (1691).
Was die biblische Vorlage angeht, ist anzumerken, daß die betreffende Episode im Buch der König (2 Kings, 11) im Grunde genommen die Einführung eines Vertragsverhältnisses zwischen Monarch und Volk behandelt, das gerade im 17. Jahrhundert beispielsweise durch die whiggistischen Vertragstheorien von John Locke äußerst wichtig wurde. Der Priester Jehoiada, Joad im Oratorium, führt sein Volk, also genauer gesagt „the rulers over hundreds, with the captains and the guard" (11,4) gegen die Despotin und Thronusurpatorin Athaliah, läßt sie töten und ersetzt sie mit dem wahren Thronerben Joash. Dabei erscheint der Priester mehr als Feldherr denn als Geistlicher:

> 15 But Jehoiada the priest commanded the captains of the hundreds, the officers of the host, and said unto them, Have her forth without the ranges: and him that followeth her kill with the sword. (...)

Nachdem er die Tötung Athaliahs befohlen hat, errichtet Jehoiada einen Kontrakt zwischen Gott, dem König und dem Volk:

> 17 And Jehoiada made a covenant between the LORD and the king and the people, that they should be the LORD's people; between the king also and the people.

Der letzte Satz ist dabei aus whiggistischer Sicht äußerst bedeutsam, denn er richtet sich gegen ein absolutistisches Gottesverständnis und betont die wechselseitige Abhängigkeit und Verbundenheit zwischen Monarch und Volk. Des weiteren fällt auf, daß Jehoiada bei der Versammlung im Tempel den Generälen die Waffen Davids überreicht („10 And to the captains over hundreds did the priest give king David's spears and shields, that *were* in the temple of the LORD."). Die Ersetzung König Sauls durch David war aber in der whiggistischen Propagandaliteratur der wichtigste Basistext für die Rechtfertigung der Absetzung James' II, wie bereits an anderer Stelle dargelegt worden ist. Ohne den Text aufgrund dieser biblischen Vorlage, die während der tatsächlichen Rezeption des Werks nicht nachprüfbar war, als whiggistisch einordnen zu wollen, soll dieser Sachverhalt doch nicht unerwähnt bleiben.

In erster Linie interessant ist aber für die vorliegende Arbeit die enthusiastische Passage zu Beginn des dritten Aktes. Winton Dean sieht hier nur eine simple Paraphrase des Racineschen

Originals, Szene III/1 sei also „paraphrased straight from Racine".[677] Wie sich zeigen wird, ist die Sachlage jedoch nicht so einfach.

Zunächst einmal mußte Humphreys die sehr lange Stelle in Racines *Athalie* kürzen, um sie den speziellen Anforderungen des Librettos für Händel anzupassen. Bei Racine heißt es:

JOAD

Mais d'où vient que mon coeur frémit d'un saint effroi ?
Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi ?
C'est lui-même. Il m'échauffe. Il parle. Mes yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.
Lévites, de vos sons prêtez-moi les accords,
Et de ses mouvements secondez les transports.

LE CHOEUR *chante au son de toute la symphonie des instruments*. (...)

JOAD

Cieux, écoutez ma voix. Terre, prête l'oreille.
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
Pécheurs disparaissez, le Seigneur se réveille.
(Ici recommence la symphonie, et Joad aussitôt reprend la parole.
Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ?
Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé ?
Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide !
Des prophètes divins malheureuse homicide.
De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé.
Ton encens à ses yeux est un encens souillé.
Où menez-vous ces enfants, et ces femmes ?
Le Seigneur a détruit la reine des cités.
Ses prêtres sont captifs, ses rois sont rejetés.
Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités.
Temple, renverse-toi, cèdres, jetez des flammes.
Jérusalem, objet de ma douleur,
Quelle main en ce jour t'a ravi tous tes charmes ?
Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
Pour pleurer ton malheur ? (…)
Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert brillante de clartés,
Et porte sur le front une marque immortelle ?
Peuples de la terre, chantez.
Jérusalem renaît plus charmante, et plus belle.
D'où lui viennent de tous côtés

[677] Dean, *Oratorios*, S. 249.

Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés ?
Lève, Jérusalem, lève ta tête altière.
Regarde tous ces rois de ta gloire étonnés.
Les rois des nations devant toi prosternés,
De tes pieds baisent la poussière.
Les peuples à l'envi marchent à ta lumière.
Heureux qui pour Sion d'une sainte ferveur
Sentira son âme embrasée!
Cieux, répandez votre rosée,
Et que la terre enfante son Sauveur! (…)[678]

Die Passage in Racines *Athalie* ist zunächst einmal fünf mal so lang wie der korrespondierende Text von Humphreys. Genaue Übereinstimmungen sind darüberhinaus nur am jeweiligen Anfang der beiden Passagen festzustellen. Händels Joad beginnt seine Rede, ähnlich wie Racines Joad, mit dem Ausruf „What sacred Horrors shake my Breast ! / Ah, 'tis the Power divine confess'd.", eine Paraphrase von Racines „Mais d'où vient… / Est-ce l'Esprit divin.. ". „Who can his Energy controul ?" findet keine Entsprechung bei Racine, dafür aber der nächste Vers „He comes, he comes, and fires my Soul!", paraphrasiert aus „C'est lui-même. Il m'echauffe. Il parle".

Hier enden aber alle Paraphrasen und Humphreys läßt Joad weiter sagen:

RECIT.
Joad. Let Harmony breathe soft around,
And aid my Raptures with the Sound.
AIR
Jerusalem, *thou shalt no more*
A Tyrant's guilty reign deplore ;
No longer with dejected Brow,
Shalt solitary sit, as now.
Her Fury soon shall cease to grieve thee,
Destin'd Vengeance swiftly flies ;
Heaven it self will now relieve thee ;
See she falls, she bleeds, she dies.

Es fällt wiederum die besondere Rhetorik in Händels *Athalia* auf, die Shaftesburys Vokabular des religiös-philosophischen Enthusiasmus verwendet und die harmonische Schöpfung betont. Für das enthusiastische Rezitativ, das die Jerusalem-Prophezeiung einleitet, gibt es bei Racine keinerlei Vorlage, das heißt, diese Passage findet sich nur in Humphreys' Text.

Des weiteren ist die Emphase in *Athalie* eine vollkommen andere als in Händels *Athalia* : bei Racine ist Jerusalem eine „cité perfide", die von Gott verlassen und verstoßen wurde („De

[678] Jean Racine, *Athalie* (Paris, o.J.), S. 107-110.

son amour pour toi ton Dieu s'est depouillé") oder die er sogar zerstört („La Seigneur a détruit la reine des cités") hat. Hier wird ein Gottesbild gezeichnet, das einen rachsüchtigen Herrscher zeigt, der die Stadt wegen ihrer Freveltaten bestraft und von ihr keinerlei Ehrbezeugungen mehr annimmt („Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités"). Dieser Aspekt fehlt bei Händel und Humphreys gänzlich, im Gegenteil, das Oratorium wird von einem Israelitenchor eingeleitet, der wiederum das Wunderbare an der göttlichen Schöpfung besingt:

CHORUS

The rising World Jehovah *crown'd,*
With bright Magnificence around;
He hung the radiant Orbs on high,
And pour'd the Sun-beams through the Sky.
He lent the Flow'rs their lovely Glow,
And breath'd the Fragrance they bestow,
The Plains with verdant Charms array'd,
And beautify'd with Green the Glade.

Grand CHORUS

O Mortals! if around us here,
So wond'rous all his Works appear;
Ah think, with Awe, ye Sons of Men,
How wond'rous is their Author then! (I/1)

Über dem Zuhörer wird also eine für die Philosophie Shaftesburys, hier besonders deutlich von den Naturgesetzlehren von Isaac Newton beeinflußt, typische Weltsicht ausgebreitet: die wunderbare harmonische Schöpfung erlaubt Rückschlüsse auf den ergo ebenfalls wunderbaren und harmonischen Schöpfer. Shaftesburys „order and perfection"[679] ist die Grundlage der Binnenwelt des Oratoriums, die auch im zweiten Akt die Schönheiten der Kreation preist und zum Schöpferlob auffordert, und Joads Prophezeiung des Untergangs der Tyrannin Athalia enthalt keine mahnenden Beitöne wie bei Racine, sondern seine „Raptures" stellen nur vor, was im wohlgeordneten System ohnehin passiert wäre: die Wendung aller Systemteile zum Guten, dem Athalia, obwohl sie eine gesalbte Herrscherin ist (Chorus of Attendants and Sidonian Priests, „The Gods, who chosen Blessings shed, / On Majesty's anointed Head (...)", I/3), selbstverständlich geopfert werden muß. Gleich im Anschluß an Joads enthusiastische Prophezeiung schließt sich im übrigen Joads Frage an Joash an, welchen der großen Könige Judäas dieser als Vorbild nehmen würde, „should Heaven on thee a Diadem bestow" (III/1). Dieser antwortet natürlich whig-gemäß: „Like righteous *David* I

[679] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 276.

would wish to reign." (III/1). Händels Athalia dagegen vergleicht sich selbst mit Jezebel, der abtrünnigen Königin aus dem Buch der Könige („Let Jezebel's great Soul my Bosom fill", III/3) und stürzt am Ende hinab in die Dunkelheit („To Darkness eternal, / And Horrors infernal, / Undaunted I'll hasten away"). Die Lichtmetaphorik des Textes kontrastiert eindrucksvoll die Dunkelheit der Baalsanhänger mit der „bright magnificence" der Israeliten. Eine fast zeitgleich mit dem Oratorium entstandene Abhandlung, *The Independent Whig* (1732), bedient sich der gleichen Metaphorik, um Whigs und Tories zu unterscheiden. Die konservativen Kleriker „chose the Days of Darkness to sow their Frauds in"[680], während die nachrevolutionäre Gesellschaft unter Whigdominanz „has seen more Days of Light and Liberty (which are seldom separated)"[681] als je zuvor. Licht und Dunkel erscheint also auch als Metapher für Liberal und Konservativ beziehungsweise für Whig und Tory.

Gegen eine jakobitische Lesart – also aus Whigsicht einem Abstieg in die vorrevolutionäre Dunkelheit - spricht wiederum, wie schon in den beiden ersten Oratorien *Esther* und *Deborah*, die enthusiastische Rhetorik, die die Nation vereint und anspornt, tatkräftig gegen die Tyrannin Athalia vorzugehen und die sie hinter dem neuen König Joash, dem neuen David, vereint. Die Einsetzung des „richtigen" Königs vervollständigt das harmonische, von göttlicher Inspiration durchdrungene Weltbild des Textes und zeichnet den Schöpfer im Shaftesburyschen Sinne als „Divine Artificer"[682] anstatt als alttestamentlichen Rachegott. Das Religionsproblem, das viele Whigs den Tories unterstellten, sprich die geheimen Neigungen in Richtung Rom, symbolisiert durch die Anstrebung einer Stuartrestauration, wird im *Independent Whig* scharf angegriffen. Die Torykleriker seien bereits „so far towards *Rome*" gegangen und hätten „so many of her Principles"[683] übernommen, daß man den Kreis auch bald schließen könne. Der anonyme Autor warnt diesbezüglich:

> Consider, Gentlemen, that you cannot take as much of Popery as you please, and leave the rest.[684]

Der wichtigste Punkt in den weiteren Ausführungen ist demnach die unbedingte Souveränität ziviler Autorität gegenüber „*the spiritual Government* (that is, a Government by Priests)"[685]. Die unbedingt zu respektierenden Grundzüge der modernen englischen Gesellschaft sind deshalb

---

[680] Anon., *The Independent Whig: or, a Defence of Primitive Christianity, and of our Ecclesiastical Establishment, Against the Exorbitant Claims and Encroachments of Fanatical and Disaffected Clergymen* (London, 1732), S. ix.
[681] *The Independent Whig*, S. ix.
[682] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 299.
[683] *The Independent Whig*, S. iii.
[684] *The Independent Whig*, S. iv.
[685] *The Independent Whig*, Dedication.

> (...) the spiritual Supremacy of the Crown; the Right of the Laity to judge for themselves; the forming of all Ecclesiastical Polity by the Legislature; and consequently, the creating of Clergymen by the Civil Authority; (...).[686]

In *Athalia* führt mit Joad zwar ein enthusiastischer „High-Priest" die neue Ordnung herbei, er unterstützt dabei aber das Gemeinwohl und zeigt sich als Reformator („We'll purge with a reforming Hand / Idolatry from out the Land." III/3).

Trotz aller Parallelen auf eine mögliche Stuartrestauration, die man möglicherweise im Text lesen möchte, ist doch folgendes grundlegend: die Marke „Händel" stand zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Athalia* bereits in enger Verbindung mit dem Hannoveraner Königshaus, das englische Oratorium hatte seine Anfänge als typisch whiggistische Kunstform genommen und in *Athalia* zeigen sich ebenfalls rhetorische Strategien, die man bereits in *Esther* und *Deborah* angewendet hatte: die Binnenwelt des Textes erzeugt eine theistische Weltsicht, in der ein harmonischer Schöpfer die harmonische Schöpfung zum Besten leitet, was wiederum im Menschen enthusiastische Gefühle hervorruft und ihn zum sozialen Wesen werden läßt. Dieses Werk wurde vor in Oxford vor einem Torypublikum aufgeführt und wurde von einem Zuhörer wenig schmeichelhaft als „incentive to Lewdness"[687] bezeichnet.

Das Toryselbstverständnis fühlte sich anscheinend in Händels Werk nicht heimisch und lehnte im Großen und Ganzen Händels und Humphreys' Kunstwerk ab. Händel wurde nicht nochmals eingeladen, man gab kein weiteres Werk mehr bei ihm in Auftrag und zuletzt sollte nicht unerwähnt bleiben, daß der Grund, warum Händel die Ehrendoktorwürde nicht akzeptieren wollte, wohl auf der Hand liegen dürfte: er befürchtete wahrscheinlich Probleme mit seinen whiggistischen Förderern und Gönnern in London, nicht zuletzt natürlich der Königsfamilie selbst, wenn er sich in einer öffentlichen Zeremonie einen Ehrendoktorhut der Toryuniversität hätte aufsetzen lassen.

Um jeden Zweifel an seiner politischen Loyalität auszuräumen, – die zu gefährden auch für einen von der Publikumsgunst abhängigen Künstler viel zu gefährlich gewesen wäre – wies er einem Großteil der Musik aus *Athalia* auch sehr bald ein neues Zuhause in der italienischen Serenata *Parnasso in Festa* zu, uraufgeführt am 13. März 1734. Dieses Stück war ein Auftragswerk des Hofes anläßlich der Vermählung der hannoveranischen Prinzessin Anne mit dem Oranier Wilhelm. *Parnasso* gehört zu den wenigen Werken Händels, die sehr lange auf eine Einspielung warten mußten, anläßlich dieser Premiere im Jahr 2008 berichtet David Vickers in einem der wenigen Aufsätze, die sich mit *Parnasso* beschäftigen:

---

[686] *The Independent Whig*, S. iv.
[687] Vgl. S. 225.

> The court attended the first performance of Parnasso in Festa on 13 March 1734, and the wedding ceremony took place the following day at the Queen's Chapel, St James's Palace. (...) it was the first royal wedding held in London since 1683, and George II organized a lavish ceremony, which included Handel's anthem This is the day which the Lord hath made (HWV 262). The prominence of Handel's music in both ceremonial and public spheres was entirely appropriate because Princess Anne had been his favourite pupil and was a devoted supporter of his music.[688]

Das Londoner Publikum hörte die Musik aus *Athalia* also zum ersten Mal in einem spezifisch hannoveranischen Kontext, was wiederum die Rezeption der Londoner Wiederaufnahme der ursprünglichen *Athalia* im Jahre 1735 dahingehend beeinflußt haben dürfte, daß der ursprüngliche Tory-Rahmen durch die zeitlich und räumlich viel nähere Hannoveraner-Kontextualisierung überdeckt wurde.

[688] David Vickers, „Parnasso in Festa", *Parnasso in Festa*, Hyperion Records CDA67701/2 (2008), S. 2-8, S.2.

7.4. Charles Jennens und die Torysicht auf die Dinge

Händel arbeitete mit seinen Librettisten zumeist in Phasen zusammen. Die ersten seiner drei Oratorien entstanden in Kollaboration mit Samuel Humphreys (*Esther*, *Deborah* und *Athalia*), dann folgte die Zusammenarbeit mit dem Oxfordianer Charles Jennens (*Saul, Israel in Egypt, Messiah, L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato* und, ausnahmsweise nach einigen Jahren Unterbrechung, *Belshazzar*), dann zwei Oratorien mit Newburgh Hamilton (*Samson*, *The Occasional Oratorio*; Hamilton bearbeitete wahrscheinlich auch Congreves *Semele* für Händel), eines mit James Miller (*Joseph and his Brethren*), eines mit Thomas Broughton (*Hercules*) und eine gesicherte Reihe von Werken mit Thomas Morell (*Judas Maccabaeus, Alexander Balus*, *Theodora* und *Jephtha*) und zwei Oratorien, deren Textdichter bis heute unbekannt sind (*Susanna*, *Solomon*).

Charles Jennens ist heutzutage wohl der bekannteste unter Händels Librettisten, aus dem einfachen Grund, daß er die Bibelkompilation *Messiah* zusammenstellte. Er arbeitete zwischen 1738 und 1745 bei insgesamt fünf Oratorien mit Händel zusammen: *Saul*, *Israel in Egypt*, *Messiah*, *Belshazzar* und *L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato*.
Anders als die anderen Librettisten Händels war Jennens nicht nur nicht-whigfreundlich, sondern mehr oder weniger aktiver Jakobit, Tory und High-Church-Anhänger. Er war Country Squire und hätte ein politisches Amt bekleiden oder zumindest einen Parlamentssitz innehaben können, wäre er er nicht Nonjuror gewesen, also, hätte er sich nicht geweigert, den Stuarts unter Eid abzuschwören. Ruth Smith berichtet über seine Nonjuring-Aktivitäten:

> Nonjurors' political activity had to be either symbolic and polemical, or treasonable. Jennens steered an honourable course between subversion and passivity. No suspicion of treasonable involvement attaches to him. But he was an assiduous reader of opposition propaganda, and helped to circulate it; and within the bounds of legality, he declared his loyalty to the old regime. His seal portrayed the head of Charles I, and he collected, and displayed, a remarkable number of portraits of the Stuarts and their deposed descendants. Eighteenth-century collections of non-family portraits were assembled to represent the collector's idea of the truly great and good, his pantheon of 'worthies'; contemporaries recognized this part of Jennens's collection as a statement of loyal adherence. He even had a piece of Charles II's oak, so called, built into the communion table in his chapel at Gopsall, and he crossed the names of the Hanoverian royal family out of the prayer books that he used there.[689]

[689] Smith (1989), S. 173.

Jennens war von seinen politischen Ansichten her eindeutig Tory und hatte darüber hinaus sogar jakobitische Sympathien, die er auch in mindestens einem Oratorium, *Belshazzar*, unmißverständlich zum Ausdruck brachte.[690]

Für die vorliegende Analyse sollen die beiden Kompilationen aus unbearbeitetem Bibeltext, *Israel in Egypt* und *Messiah*, und die Miltonadaption *L'Allegro*, da alle drei Oratorien keine dramatische Handlung haben, außen vor gelassen werden[691] und nur die beiden dramatischen Werke *Saul* und *Belshazzar* betrachtet werden.

Saul, komponiert im Sommer 1738 und uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre am Haymarket, war die erste Zusammenarbeit von Händel und Jennens.

Seit der Restauration war die vorgeschriebene Lesung beim morgendlichen Gottesdienst des „Feast of King Charles the Martyr" der Teil aus dem Buch Samuel, der die berühmte Klage Davids für Saul und seinen Sohn Jonathan enthält, also 2 Samuel 1. Charles Wheatly schreibt in seinem *The Church of England Man's Companion* (1710):

> The *first Lesson* for the *Morning* is *2 Sam I.* There is no Parallel for this inhumane Murder of a good and innocent King by his own Subjects in all the *O. Testament*, and therefore the Church is content to read the History of *David's* Justice upon the Infidel who kill'd *Saul*, and his Mourning for him, who had been his Sovereign, though he was his Mortal Enemy, and had apostatiz'd from God, and was forsaken by Heaven.[692]

Die Figur des Saul war also, wie bereits an anderer Stelle ausführlicher dargelegt, unter High Church Tories zum Prototyp des „Divine Right King" geworden.

Die Hauptquelle für Jennens' Libretto waren die Bücher Samuel, die relevanten Stellen sind 1 Samuel 15-20, 26, 28, 31 und 2 Samuel 1-2. Von zwei weiteren Bearbeitungen übernahm er kleinere Details, so zum Beispiel aus Abraham Cowleys Versepos *Davideis* (1656) die kontrastierenden Figuren der Töchter Sauls, Merab und Michal, und aus dem Closet-Drama *The Tragedy of King Saul* von Robert Boyle, Earl of Orrery, die Ausgestaltung der Freundschaft zwischen David und Jonathan.[693]

Jennens wählt für den Eröffnungschor, Epinikion oder Triumphgesang genannt, den Anfang des achten Psalms, den er paraphrasiert:

O Lord our Lord, how excellent *is* thy name in all the earth!	*How excellent thy Name, O Lord, in all the World is known!*

[690] Vgl. Baier (2006).

[691] Obwohl die Forschung gerade bei *Messiah* in jüngster Zeit interessante Aspekte aufzeigen konnte. Vgl. Tassilo Erhardt, „*Messiah* im Kontext der theologischen Bibliothek von Charles Jennens", *GHB* XI, S. 219-234. *Messiah* zitiert eine Reihe von Bibelstellen, die Richard Kidder in seiner Abhandlung *A Demonstration of the Messias in which the Truth of Christian Religion is Proved, against all the Enemies thereof; But especially against the Jews* (London, 1726, 2nd ed.) behandelt. Auf diese Weise gliedert Tassilo Erhardt *Messiah* in einem spezifisch antisemitischen Kontext ein. Ruth Smith lehnt diese Eingliederung ab.

[692] Zitiert nach Smith, *Oratorios*, S. 328f.

[693] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 201.

who hast set thy glory	*Above all Heav'ns, O King ador'd,*
above the heavens. (...)	*How hast thou set thy glorious Throne!*
Psalm 8, 1	*Saul*, I/1

Die Paraphrase wird natürlich notwendig, um einen für Händel gut vertonbaren, jambischen, kreuzgereimten Text zu erstellen, andernfalls hätte Jennens gut den Originalpsalmtext vortragen lassen können, denn mit diesem geschickten Anfang lenkt er sofort die Aufmerksamkeit auf David: David gilt in der biblischen Tradition von jeher als Dichter der Psalmen.[694] Das Volk besingt also mit einem Text Davids die Heldentat Davids, nämlich das Erschlagen des Riesen Goliath. Der Beginn des Oratoriums zeigt sogleich, daß Davids Präsenz, sei er nun anwesend oder nicht, das gesamte Oratorium durchdringt: Michal verliebt sich sofort in David, den sie einen „god-like youth“ (I/2) nennt, Abner stellt ihn als "brave, victorious youth" (I/2) vor und Jonathan bietet dem „noble youth“ (I/2) sofort seine Freundschaft an. David selbst erscheint als tugendhafter, gottesfürchtiger, bescheidener junger Mann, der, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, seinen Sieg über Goliath und die Philister auf die Unterstützung Gottes zurückführt und somit dem durchaus freundlichen Lob Sauls gleich in seiner ersten Arie eine Abfuhr erteilt:

O King, your Favours with Delight
I take, but must refuse your Praise:
For every pious Israelite
To God alone that Tribute pays,
Through him we put to flight our Foes,
And in His name
We trod them under that against us rose. (I/2)

Im Folgenden steigt der Chor direkt in das Geschehen ein, kommentiert also nicht mehr nur, sondern handelt. Ironischerweise ist es genau der folgende Chor der Israelitinnen, der Saul in sein Verderben stürzt:

I.
Welcome, welcome, mighty King!
Welcome all who Conquest bring!
II.
Welcome, David*, warlike Boy,*
Author of our present Joy!
III.
Saul, *who hast thy Thousands slain,*
Welcome to thy Friends again!
IV.

[694] “Popular Tradition, going back to the Talmud, has assigned authorship of the Psalms to David.” Vgl. Howard H. Cox, "Character Portraits of the Hebrew Kings in Handel's Oratorios" in *GHB* V (1993), S. 216-223, S. 216.

David his ten Thousands slew,

Ten thousand Praises are his due. (I/3)

Saul muß sich anhören, daß ein anderer seinem Volk „present Joy" beschert hat und wo er nur willkommen geheißen wird, bietet man dem anderen „ten thousand Praises" an. Sauls Reaktion auf diese Reihe von echten Demütigungen ist durch und durch menschlich: er fühlt sich gekränkt, vor allen Dingen aber bedroht, und wird deshalb eifersüchtig: „To him Ten thousands! and to me but Thousands! / What can they give him more? except the Kingdom?" In erster Linie gründet sich sein Haß auf David also auf die reale Angst - er sagt explizit „*Oh! how I both hate the Stripling, and fear!*" - um die eigene Position, besonders da die folgende Szene I/4 durch die Aussagen seiner Kinder deutlich macht, daß Saul schon länger an einer Art depressiven Krankheit leidet – „'Tis but his old Disease" kommentiert Michal. Durch genau diese Verbindung von verständlicher menschlicher Reaktion und der Entschuldigung durch eine melancholische Grundstimmung oder -erkrankung bereitet Jennens bereits im ersten Akt den Weg für die große Klage um Saul am Ende des Stücks. Genau wie in Jennens' Vorlage, der *Tragedy of King Saul*, verhält Saul sich zwar unkorrekt, aber dieses unkorrekte Verhalten darf in keinem der beiden Fälle zu einer Absetzung des Königs führen. Orrerys Tragödie schildert Sauls moralischen Abstieg sogar noch deutlicher, aber dafür wird in einem vorangeschalteten Vorwort deutlich gemacht, daß er letzten Endes zu bemitleiden ist:

> (...) The tenor of the action is contradicted by what appears to be the contemporary introduction of the preface writer. Saul is one for whom sympathy is invoked, for we see a prince "struggling with Misfortunes" (...).[695]

Bei Jennens erscheint Saul ebenfalls nicht als Monster, sondern als mit Fehlern behafteter Mensch, dessen Abgleiten in den mörderischen Haß zwar nicht entschuldigt, aber doch verständlich gemacht wird - denn wo David mehrmals als „god-like" beschrieben wird, erscheint Saul in erster Linie als Mensch, wie er auch selbst sagt: „*What mortal a Rival in Glory can bear?*" (I/3)

Saul ist bereits im zweiten Akt des Stückes nach einigen verwerflichen Aktionen und Angriffen auf David nicht mehr als Monarch tragbar, bisher hat die Interpretation der biblischen Grundlage in erster Linie whiggistische Züge. Demnach ist ein König nur dann König, wenn das Volk ihn akzeptiert. In *Saul* ändert sich das jedoch gegen Ende des zweiten Aktes. Sauls Volk nennt ihn ein „furious Monster" und steht mittlerweile nicht mehr hinter ihm.

Wenn man als konservativer Kleriker nun „Stuart royalism, passive obedience and the divine right of kings"[696] rechtfertigen wollte, mußte man darauf beharren, daß Könige Gottes

[695] Schonhorn (1991), S. 122.

Vizeregenten auf Erden sind, unabhängig von Volkswillen oder Vertragstheorien. Wenn ein solcher König einmal gesalbt ist, regiert er deshalb für den Rest seines Lebens von Gottes Gnaden. Der High Church Tory Charles Leslie tritt in folgendem Abschnitt für die Stuarts ein, argumentiert aber mit Hilfe der Saulgeschichte:

> Here is no Foundation for the *Election* of the *People*, but the Direct Contrary. *Saul* first chosen by *God*, then *Reveal'd* to Samuel, and by him *Anointed*. Thus shew'd to the *People* by him (...). (Thus) it was by Gods express ordering, without any *Election* of the *People*, as to the *Person*.[697]

Auffallend ist, daß in Jennens' Text, wie in den meisten Tory-Interpretationen auch, überhaupt nicht bestritten wird, daß der regierende Monarch mit Fehlern behaftet ist und sich nicht korrekt verhält. Die „*Person*" des Königs ist demnach unwichtig, sondern der springende Punkt liegt darin, daß der Monarch ein „Divine Right King" ist, der von Gott eingesetzt wurde und eine Absetzung von Menschenhand ein unzulässiges Eingreifen in das Walten Gottes bedeuten würde.

Entscheidend für die Interpretation des Oratoriums ist die vierte Szene des dritten Aktes, als David von einem Amalekiter die Nachricht von Sauls und Jonathans Tod in der Schlacht am Berge Gilboa überbracht bekommt. Der Amalekiter traf auf Saul, der sich in seinen Speer gestürzt hatte, aber noch nicht tot war. Der Amalekiter sieht die ausweglose Situation: „I knew he could not live, and therefore slew him" (III/4). David reagiert in einer Arie, die ganz und gar nicht zu seinem bisher geschilderten tugendhaften Charakter passen will. Händel wollte diese Arie ursprünglich mit einem Ritornell, einem Orchestervorspiel, einleiten und wieder griff Jennens in die Vertonung ein und überzeugte Händel, das Vorspiel zu streichen und direkt auf die letzten Worte des Boten Davids Arie folgen zu lassen:

> *Impious Wretch, of Race accurst!*
> *And of all that Race the worst?*
> *How hast thou dar'd to lift thy Sword*
> *Against th' Anointed of the Lord?*
> (To one of his attendants, who kills the *Amalekite*)
> *Fall on him --- smite him --- let him die.*
> *On thy own Head thy Blood will lie;*
> *Since thy own Mouth has testify'd,*
> *By Thee the Lord's Anointed dy'd.*

In nur acht Zeilen fällt gleich zweimal die Bezeichung Sauls als „the Lord's anointed." Daß Saul von Gott gesalbt ist, ist aber die wichtige Information, auf der beispielsweise Charles Leslie die gesamte Argumentationskette seiner „Divine Right"-Interpretation aufbaut.

---

[696] Schonhorn (1991), S. 116.
[697] Schonhorn (1991), S. 122.

Der Mord an Saul wird also ganz und gar nicht gutgeheißen, im Gegenteil, er wird scharf verurteilt, denn, egal wie er sich verhalten hat, Saul war der rechtmäßige König. Daß die Verurteilung noch dazu von seinem Nachfolger David kommt, macht umso deutlicher, daß die Ermordung Sauls für Jennens ein schreckliches Sakrileg darstellt. Der Librettist tritt in dieser Verurteilung der Absetzung Sauls also eindeutig für die Prinzipien der "Passive Obedience" und des „Divine Right of Kings“[698] ein, das durch die Glorious Revolution verletzt worden war. Tories mit ähnlichen Argumenten hatte der meinungsreiche Daniel Defoe schon 1714 in seinem Pamphlet *Advice to the People of Great Britain* abgekanzelt:

> You can't prove, nor all the *Jacobites* on Earth, that God has appointed any one particular Species of Government, as what he would have obtain universally and in every Nation: Much less has he fix'd the Right, the Manner, and the Order of Succession. The Jews indeed, were put under Kingly Government, at their own foolish and sinful request (after they grew weary of the Theocracy) and against the Remonstrances of God and the Prophet. Their first King (Saul) had a divine Right, being chosen immediately by God, as well as the People; and yet this was so far from being indefeasible and hereditary, that he forfeited the Crown by his Male-administration, was rejected of God, and his Posterity depriv'd of the Succession.[699]

Nichts davon ist jedoch für Jennens akzeptabel. Dies wird umso deutlicher, da fast der gesamte Rest des dritten und letzten Aktes aus der biblischen Klage Davids um Saul und Jonathan besteht, die Jennens, wie den Psalm am Anfang, nur wenig verändert.

Der Saul, der im Oratorium ausgiebig betrauert wird, ist jetzt „great Saul“, dessen Heldentaten auf dem Schlachtfeld ausgiebig besungen werden. Es ist eben jener Saul, den der Anfang des ersten Buches Samuel beschreibt, als er noch ein guter, von Gott und dem Volk gewollter König war. Man mag Jennens mangelnde Konsequenz in der Charakterzeichnung vorwerfen, aber, ähnlich wie in *Belshazzar*, opfert er einiges an dramatischer Schlüssigkeit, um seine politischen Anliegen so klar wie möglich zu machen, was ihm in beiden Oratorien gelingt.

So dürfte es auch keineswegs verwundern, daß der Librettist in helle Aufregung geriet, als Händel nach Davids Klage, die mehr als die Hälfte des dritten Aktes in Anspruch nimmt, das Oratorium etwas fröhlicher, mit einem Hallelujah nämlich, ausklingen lassen wollte. In einem Brief vom 19. September 1738 an einen Bekannten beschwert er sich über verschiedene Einfälle Händels hinsichtlich des Oratoriums, der dritte davon betrifft den Schluß des Oratoriums.

---

[698] Eine ausführliche Diskussion über diese beiden Konzepte findet sich beispielsweise in J.P. Kenyon, „The Revolution of 1688: Resistance and Contract“ in *Historical Perspectives: Studies in English Thought and Society in honour of J.H. Plumb*, ed. Neil McKendrick (London, 1974), 43-69, S. 53f.

[699] Zitiert in Schonhorn (1991), S. 112.

> His third Maggot is a Hallelujah which he has trump'd up at the end of his Oratorio since I went into the Country, because he thought the conclusion of the Oratorio not Grand enough; tho' if that were the case 'twas his own fault, for the words would have bore as Grand Musick as he could have set 'em to: but this Hallelujah, Grand as it is, comes in very nonsensically, having no manner of relation to what goes before.[700]

Es ist ganz klar, daß weder die Glorious Revolution noch die Regierungsübernahme durch David für Jennens Anlaß zum Hallelujah-Singen gibt. Händel beugte sich den Wünschen seines Librettisten und das Hallelujah wurde an den Anfang versetzt, als das Volk die siegreichen Heimkehrer aus der Schlacht mit Goliath empfängt. Den Schluß des Oratoriums bildet demnach ein einfaches Rezitativ des Hohepriesters, der die Worte „Ye men of Judah, weep no more" an die Israeliten richtet und sie bittet, sich unter David zu vereinigen und ihn zu unterstützen. Das Volk fordert daraufhin David zu heroischen Heldentaten auf: „*Gird on thy Sword, thou Man of Might,* / *Pursue thy wonted Fame:* / *Go on, be prosperous in Fight,* / *Retrieve the* Hebrew *Name.* (…)" (III/5)

Obwohl Jennens' Text also deutlich von einer High Church-Einstellung geprägt ist, entscheidet er sich letzten Endes, und das ist für die vorliegende Argumentation von herausragender Bedeutung, für David und damit gegen Saul. Jennens läßt die Nation hinter David treten und fordert sie auf, ihm unbedingten Gehorsam zu leisten. Der Text, in Verbindung mit Händels Musik, war auch in London vor einem vorwiegend aus Whigs bestehenden Publikum akzeptabel, denn das Endergebnis - also die Erwählung und Unterstützung Davids - war zumindest nicht anti-whiggistisch. Trotzdem ist an dieser Stelle bedeutsam, daß das *Saul*-Libretto des Tories Charles Jennens keine enthusiastischen Passagen enthält und sich dadurch erheblich von den vorangegangenen, spezifisch whiggistischen Libretti unterscheidet. Das folgende Rezitativ und Accompagnato des High Priest im ersten Akt beschreibt nur eine harmonische Schöpfung und verwendet nicht das für Shaftesbury typische Vokabular.

> *Accompagnato(HighPriest)*
> By Thee this universal frame
> From its Almighty Maker's hand
> In primitive perfection came,
> By Thee produc'd, in thee contain'd:
> No sooner did th'eternal word dispense
> Thy vast mysterious influence,
> Than chaos his old discord ceas'd. (...)

[700] Zitiert in Anthony Hicks , "Handel, Jennens and *Saul:* Aspects of a Collaboration" in *Music and Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, hrsg. von Nigel Fortune (Cambridge, 1987), S. 203-227, S. 205.

Jennens' Vision unterscheidet sich also von der von, beispielsweise, Samuel Humphreys und dessen philosophisch-enthusiastischer Weltsicht. Im gleichen Accompagnato sagt der High Priest darüber hinaus, daß zeitweise auf der Welt „Disorder" herrscht, herbeigeführt durch „diabolic guile". Teuflische Listen sind dagegen etwas, was im Shaftesburyschen System überhaupt nicht vorkommt, da „das Böse" an und für sich, symbolisiert durch den Teufel, in seiner theistischen Philosophie nicht existiert.

Heutzutage ist *Saul* eines der bekannteren Oratorien, was in erster Linie damit zu tun haben dürfte, daß Händel die Figur des Saul als großen tragischen Charakter ausgestaltete und das Werk deshalb heute den gestiegenen Ansprüchen an dramatische Wahrhaftigkeit und Personenführung in höherem Maße entspricht als dies bei anderen Oratorien der Fall ist. Im 18. Jahrhundert war das Werk eher unbeliebt[701], was nicht weiter verwundert, denn es traf den Geschmack des Zielpublikums nicht in idealer Weise, vermutlich da es zu ausgeprägte Toryzüge enthielt. Eine zeitgenössische Quelle berichtet, die Premiere von *Saul* im Januar 1739 sei zwar gut besucht gewesen, „but the other evenings have been as bad as any that you have ever seen"[702]. Die englische Upper Class hatte also mit *Saul* noch nicht den idealen Ersatz für die italienische Oper gefunden, den man sich von Händel erhofft hatte. Noch schlimmer erging es Jennens' zweitem dramatischen Oratorium für Händel, *Belshazzar* von 1745.

Belshazzar ist unmißverständlich als Allegorie auf einen Sieg der Jakobiten über die Hannoveraner gestaltet[703] und ist dabei deutlicher in seiner politischen Aussage als jedes andere Oratorium. Teile des Textes, die allerdings in der Aufführung wahrscheinlich gestrichen wurden[704], sprechen sich explizit für ein konservatives Gottes- und Herrscherbild aus, wie beispielsweise im Rezitativ der Nitocris in I/1:

> (…) Wisdom dwells
> In none but God; in Him alone is Power:
> He at his Will removes and sets up Kings.

Belshazzar ist aber gleichzeitig derjenige Text, der im 18. Jahrhundert selbst am unbeliebtesten war. Das Werk wurde am 27. März 1745 uraufgeführt und brachte es in dieser Saison nur noch auf eine weitere Aufführung am 29. März, ein ausnehmend schlechtes

[701] Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 205
[702] Brief von Giambattista Gastaldi an Prinz Cantemir vom 9. April 1739. Zitiert in Marx, *Händels Oratorien*, S. 205.
[703] Vgl. Baier (2006).
[704] Das Textbuch enthält folgende Bemerkung: „*N.B.* The *Oratorio* being thought too long, several things are mark'd with a black Line drawn down the Margin as omitted in the Performance." Teilweise existieren jedoch Vertonungen von Händel auf derartig markierte Passagen.

Ergebnis. Elizabeth Carter berichtet am 2. April, daß der Besuch dieses Oratoriums in London „unfashionable“ war:

> Handel, once so crowded, plays to empty walls in that opera house, (...). Unfashionable that I am, I own I was highly delighted the other night at his last oratorio. 'Tis called Belshazzar, the story of the taking of Babylon by Cyrus; and the music, in spite of all that very bad performers could do to spoil it, equal to any thing I ever heard.[705]

Wiederum zeigte sich, daß ein dramatisches Oratorium, das eine Torysicht propagierte, in London in Verbindung mit der Marke Händel keinen durchschlagenden Erfolg brachte. Und ebenfalls wiederum enthält *Belshazzar* keine enthusiastische Rhetorik und vermittelt kein Weltbild, das man als von Shaftesbury inspiriert bezeichnen könnte. Mit der Ausnahme von *Messiah* und *Israel in Egypt*, die den biblischen Text im Original und keine Paraphrasierungen und keine dramatische Handlung enthalten, zeigt sich also, daß die Kombination von Jennens und Händel – was dramatische Oratorien angeht – im London des 18. Jahrhunderts nicht von besonderem Erfolg gekrönt war und daß besonders die enthusiastische Rhetorik, die vor und nach Jennens in Händels Texten auftaucht, tatsächlich im whiggistischen Raum angesiedelt war und von einem Tory wie Jennens nicht verwendet wurde.

Es verwundert nicht weiter, daß sich Jennens nach dem Mißerfolg von *Belshazzar* von Händels Oratorienkreisen distanzierte und keine weiteren Libretti mehr verfaßte. Der Versuch, Händels Oratorienschaffen mit konservativer Propaganda gegen „Dissenters, deists and the anti-clerical government administration“[706] zu durchdringen, scheiterten am anders orientierten „sense of fashion“ der Londoner Elite. Im folgenden griff Händel ausschließlich auf regierungstreue Librettisten zurück:

> In view of Jennens’s political sympathies it is no surprise that the texts of the Occasional Oratorio and Judas Maccabaeus, anticipating and celebrating the defeat of the Jacobite cause, were written by other librettists.[707]

Der wichtigste dieser anderen Librettisten war dabei Thomas Morell, Author von *Judas Maccabaeus*, *Theodora* und *Jephtha*.

[705] Zitiert in Hogwood, *Handel*, S. 201.
[706] Smith (1989), S. 175
[707] Smith (1989), S. 188.

7.5. Thomas Morell – Der philosophische Enthusiasmus im kirchlichen Kontext

Ein Libretto von Thomas Morell, *Judas Maccabaeus*, ist die Textgrundlage für das zu Händels Lebzeiten erfolgreichste Oratorium. Diese Popularität setzte sich ungehindert ins 19. Jahrhundert fort; der Musikkritiker Fuller Maitland (1856–1936) bezeichnete *Judas* in der *Oxford History of Music* als wichtigstes der dramatischen Oratorien von Georg Friedrich Händel und Victor Schoelcher drohte einem Kritiker des *Morning Herald*, der das Werk negativ bewertet hatte, einen Platz im inneren Höllenkreis von Dantes *Inferno* an.[708] Heutzutage gilt *Judas* als mittelmäßiges Werk und die Schuld wird häufig bei Thomas Morell gesucht:

> Morell had a genius for assembling groups of unruly consonants or sibilants (...).
>
> More serious are the defects of structure. There is virtually no characterization and little plot; hence no contrast, other than an occasional swing between corporate cheerfulness and corporate gloom.[709]

Der Librettist Thomas Morell war im Gegensatz zu dem Oxfordianer Charles Jennens Absolvent der Universität Cambridge. Er hatte Theologie studiert und seine diversen Schriften weisen ihn als Anhänger des Latitudinarian-Flügels der anglikanischen Kirche aus.
Vor der Analyse von zwei Libretti Morells, *Judas Maccabaeus* und *Theodora*, soll eine Predigt, die Morell im September 1746 in der Worcester Cathedral anläßlich des Three Choir Festivals hielt, Morells Verständnis des religiös-philosophischen Enthusiasmus darlegen. *The Use and Importance of Music in the Sacrifice of Thanksgiving* (1747)[710] ist für die vorliegende Interpretation äußerst wichtig, denn die Predigt zeigt, daß Morell die Shaftesburyschen Prinzipien vom Enthusiasmus zur Gänze verinnerlicht hatte und in seiner Predigt aufzeigt, in welcher Verbindung Enthusiasmus, Musik und die Entwicklung sozialer Tugenden stehen.

7.5.1. „Realms of Light and Joy“ - *The Use and Importance of Music in the Sacrifice of Thanksgiving* (1747)

In seiner vor „so polite a circle“[711] vorgetragenen Predigt anläßlich des Anniversary Meetings des Three Choir Festivals legt Morell die Grundprinzien des religiös-philosophischen

[708] Vgl. Dean, *Oratorios*, S. 465.
[709] Dean, *Oratorios*, S. 465.
[710] Thomas Morell, *The Use and Importance and Music in the Sacrifice of Thanksgiving. A Sermon preach'd at Worcester, September 3, 1746* (London, 1747).
[711] Morell (1747), S. 13.

Enthusiasmus dar und zeigt, wie die Musik als besonderes Mittel zur Darstellung dieses Enthusiasmus dient.[712]
Was das Vokabular der Predigt angeht, greift Morell auf bereits hinreichend bekannte Schlagwörter wie „silent raptures“[713], „harmonious order of things“[714], „divine enthusiasm“[715] und dergleichen mehr zurück. Von großer Bedeutung ist darüber hinaus, daß ein Librettist Händels nachweislich eine enthusiastische Ethik beschreibt, die den Menschen, hier speziell durch die Musik, zu einem sozialeren und damit besseren Wesen macht.

Die wesentlichen Fragen, die Morell in seiner Predigt zu beantworten sucht, sind die folgenden:

> *1st*. What we are to understand by the *Goodness of the Lord*.
>
> *2dly*, The Duty of Praise, in Consequence of the Relation we bear to such Goodness: And this will bring us,
>
> *3dly*, To the most acceptable *Sacrifice of Thanksgiving*, or the best Manner of performing this Duty. (...).[716]

Die Umsetzung des Shaftesburyschen Enthusiasmus findet hier nicht in einem theistischen Umfeld statt, sondern wird von einem Kleriker vorgenommen, der dem Latitudinarian-Flügel der anglikanischen Kirche angehört. Zu Beginn der Predigt stellt Morell fest, daß ein denkender, also rational-orientierter, Mensch nicht nur glaubt, sondern *fühlt*, also „The Man that thinks (…) does not only *believe*, but *feel* a Deity.“[717] Die Gottheit inspiriert und füllt den Menschen, der angesichts der perfekt gestalteten harmonischen Schöpfung, der „harmonious Order of Things“[718] und den wiederum mit Lichtmetaphorik beschriebenen „Realms of Light and Joy“[719], nur in Lobpreisungen verfallen kann:

---

[712] Die so oft, teilweise zwar zu Unrecht, geäußerte Kritik an Morells literarischen und intellektuellen Fähigkeiten bestätigt sich in diesem Text mancherorts an unfreiwillig komischen Passagen wie beispielsweise der folgenden: „I plead for the Widows and Children of the late Ministers of God, who were once their Support and Comfort. – But the Lord hath called them. – They are gone, they are dead, and have left their Families to the cold Care of Charity. – I accuse them not. – It may be, they could not prevent it.“ Vgl. Morell (1747), S. 28.
[713] Morell (1747), S. 2.
[714] Morell (1747), S. 17.
[715] Morell (1747), S. 22.
[716] Morell (1747), S. 3f.
[717] Morell (1747), S. 6.
[718] Morell (1747), S. 17f.
[719] Morell (1747), S. 11.

> Now, to praise God, is to confess with Admiration the infinite Perfections of his Attributes, to contemplate his wonderful Works, and join in Confort with the whole Creation (…).[720]

Eine Möglichkeit, die perfekte Schöpfung zu erfahren, ist natürlich die Musik, und wie Morell sagt: „To know Music, is to know the natural Order of Things: For all Nature, or the Universe, is perfect Harmony.“[721]

Die der Musik inhärente harmonische Struktur ist also in idealer Weise geeignet, um die dem gesamten Universum inhärente Harmonie sichtbar und greifbar zu machen. Wenn die Seele des Menschen, die sich nach immer „higher Transports“[722] sehnt, diese Harmonie erkennt und begreift, verfällt sie in enthusiastische Zustände, die aber, falls sie von musikalischer Harmonie ausgelöst werden, nie irrational und unkontrollierbar sind, sondern immer in geordneter Weise verlaufen:

> Seeing, then, that Music seizeth irresistably upon the Affections, and, when duly attended to, can raise, an still govern the Passions, with an almost arbitrary Sway; who can doubt the Utility of it in religious Worship?[723]

Dies richtet sich auch gegen verschiedene nonkonformistische Sekten und religiöse Gemeinschaften, von denen viele in der fiktions- und auch musikfeindlichen Tradition der Puritaner standen und deshalb keine Kirchenmusik anboten. Des weiteren bedeutsam ist der Aspekt, daß die Musik zwar die Affekte anregt und stimuliert, aber gleichzeitig der Kontrolle durch den Verstand unterwirft und somit Fanatismen entgegenwirkt.

Musik ist in Morells Meinung wie keine andere Kunstform geeignet, den Menschen zum „divine Enthusiasm“[724] zu führen; dabei gilt, daß besonders die Verbindung von Musik und religiösem Text die Menschen tief im Inneren bewegt:

> But add Sense to the Sound: Let *the Terrors of the Lord* be described with expressive Melody; how strongly is the Soul affected with a deep Sense of his Greatness, and awed into religious Veneration! (...) how is the Soul rap'd above itself, till it catches the Flame of Heaven![725]

In einer längeren Passage, die es dennoch wert ist, in ihrer Gänze zitiert zu werden, faßt Morell noch einmal zusammen, wie der Enthusiasmus und die Verbesserung der sozialen Fähigkeiten des Menschen zusammenhängen und wie sich die natürlichen Affekte des Menschen auf dieser harmonischen Grundlage zum Wohl der gesamten Gesellschaft entwickeln. Ebenfalls greift Morell hier nochmals Shaftesburys These auf, daß Schönheit aus Harmonie entsteht:

---

[720] Morell (1747), S. 9.
[721] Morell (1747), S. 18f
[722] Morell (1747), S. 20.
[723] Morell (1747), S. 21.
[724] Morell (1747), S. 22.
[725] Morell (1747), S. 22f.

> Concord and Proportion support universal Nature. But once more, consider Man in himself; examine well the Composition of the human Frame; how exact are the Dimensions of every Part! how just the Proportion and Symmetry of the Whole! In this then consists the Beauty of the Body; that Beauty which so struck an antient Heathen with wonder and Admiration, that he stiled it, and stiled it well, *an Hymn to the Supreme Being*. – And not less real and exact is the Order and Symmetry of the Soul, whose Beauty consists in the Temperament and Regulation of those Passions and Affections, which constitute the inward Man; and while a Sense of Religion (...) keeps them up to a proper Pitch and due Tone, so as to maintain them in the just Performance of their Part, all is Harmony; (...). – On this likewise depends the Good and Happiness of all Societies, consider'd as such; I mean a decent, regular, and harmonious Exercise of all those natural Affections that are of a social and friendly Sort; such as Love, Gratitude, Good nature, Pity, Succour, and the like.[726]

Nach diesen Ausführungen ist also für Morell klar, daß den „holy Raptures" und den „Extasies of Thanksgiving"[727] im Jahre 1746 samt musikalischer Unterhaltung nichts mehr im Weg steht. Fast zeitgleich mit Morells Predigt und seinen enthusiastischen Libretti für Händel wetterte der konservative Londoner Bischof Edmund Gibson gegen den Enthusiasmus, da er diesen für „greatly prejudicial to Religion, and dangerous to the Souls of Men"[728] hielt. Gibsons Definition des Begriffs „Enthusiasm" verdeutlicht, daß Shaftesburys Neuauslegung des Phänomens in konservativen Klerikerkreisen – Gibson war Absolvent der Universität Oxford[729] – entweder noch nicht angekommen war oder rundheraus abgelehnt wurde:

> The other Extreme, into which some serious and well-meaning Christians, are apt to be lead, is ENTHUSIASM, or a strong Persuasion on the Mind, that they are guided in an *extraordinary* Manner, by immediate *Impulses* and *Impressions* of the Spirit of God. And this is owing chiefly to the Want of distinguishing aright between the *ordinary* and *extraordinary* Operations of the Holy Spirit.[730]

Der Enthusiasmus, wie Gibson ihn beschreibt, ist eindeutig nicht mit dem Phänomen identisch, das Shaftesbury und Morell mit dem gleichen Begriff bezeichnen. Gibson wendet hier eine Definition an, die auf die Ablehnung des Enthusiasmus vor Shaftesbury zurückgeht und nichts mit der Ekstase des philosophisch denkenden Menschen angesichts der harmonisch gestalteten Schöpfung zu tun hat, sondern die vielmehr mit dem identisch ist, was Shaftesbury in seinem *Letter concerning Enthusiasm* als „false enthusiasm" bezichnet. Dabei fühlen sich Menschen aus Unwissenheit und aus mangelnder Kontrolle über ihre Leidenschaft inspiriert und geben dabei „göttliche" Prophezeiungen von sich. Für Gibson gibt es den positiven

[726] Morell (1747), S. 31f.
[727] Morell (1747), S. 29.
[728] Gibson (1749), S. 3. Gibson war 1748 verstorben, die Predigten wurden posthum veröffentlicht.
[729] Vgl. Norman Sykes, *Edmund Gibson, Bishop of London 1669-1748* (London, 1926).
[730] Gibson (1749), S. 11.

Enthusiasten, wie ihn Shaftesbury und Morell definieren, nicht, denn Enthusiasmus ist per se negativ:

> (...) the proper Difference between an Enthusiast and an Impostor being this, that the first is deceived himself, and, as long as he enjoys his own Thoughts, and modestly keeps within the Rules of Peace and Order, is to be *pitied*; but the second *intends* to deceive others, and is therefore, in every Shape, to be *abhorred* and *detested*.[731]

Von den bereits ausführlich beschriebenen positiven Auswirkungen des religiösen Enthusiasmus weiß Gibson nichts zu berichten. Den positiven Einfluß der enthusiastischen Kontemplation auf die Gesellschaft beschreibt Gibson an keiner Stelle, diese Auslegung ist ihm also zur Gänze fremd. Hier sei im übrigen auch daran erinnert, daß Gibson versucht hatte, die öffentliche Aufführung von Händels Oratorien in London komplett zu unterbinden[732].
Eines der wichtigsten Libretti, die Morell für Händel verfaßte, ist zweifellos *Judas Maccabaeus*, das im 18. Jahrhundert Händels erfolgreichstes Oratorium war.

7.5.2. *Judas Maccabaeus* – Die Verbindung von Enthusiasmus und Militarismus

Judas Maccabaeus oder, wie das Originallibretto den Titel buchstabiert, *Judas Macchabaeus,* enstand zu einer für Händel persönlich schwierigen Zeit. 1742 hatte er seine letzte italienische Oper *Deidamia* komponiert und schließlich einsehen müssen, daß sein Publikum diese kontinentaleuropäische Kunstform zu diesem speziellen Zeitpunkt der englischen Geschichte aus überwiegend politischen Gründen ablehnte.
Als historischer Hintergrund seien hier nur die Thronantwartschaften der Stuartprätendenten genannt, die in der Jakobiteninvasion von 1745 ihren letzten Höhepunkt fanden.
Diese Invasion wurde ab 1743/44 unter anderem von Englands Erzrivalen Frankreichen mit vorbereitet – geplant war nichts weniger als die gewaltsame Vertreibung der Hannoveraner Monarchen und die Einsetzung Charles Edward Stuarts, des „Bonnie Prince Charlie“, als König. 1744 gab es einen ersten Invasionsversuch, der jedoch scheiterte – angeblich, weil die französische Flotte aufgrund von widrigen Wetterbedingungen gezwungen war, im Kanal wieder umzukehren. Die reale Möglichkeit einer von einer mächtigen europäischen Großmacht unterstützten gewaltsamen militärischen Aktion mußte und wurde in England äußerst ernst genommen. Für Premierminister Robert Walpole war die jakobitische

[731] Gibson (1749), S. 23.
[732] Vgl. S. 191f.

Bedrohung eine absolut reale Gefahr: „Walpole genuinely feared a restoration of the Pretender and believed the Tories were crypto-Jacobites“.[733]

Nach dem ins Leere gelaufenen ersten Invasionsversuch Anfang 1744 entschied sich der ungeduldig werdende Charles Edward Stuart im August 1744 jedoch für einen Alleingang, da er davon ausging, daß sich die Jakobiten in Schottland und England seiner Sache anschließen und ihm den Marsch auf London von Norden her ermöglichen würden. Immerhin gelang den Jakobiten unter der Führung des „Bonnie Prince Charlie“ ein schnelles Vordringen bis weit auf das englische Festland, nach Derby, und auch die Schlacht bei Prestonpans in der Nähe von Edinburgh am 21. September 1745 wurde relativ problemlos gewonnen. Die Gründe für das letztendliche Scheitern der Invasion und die vernichtende Niederlage in der berühmten Schlacht bei Culloden in Schottland dürften mannigfaltig sein: die meisten Jakobiten oder Tory-Anhänger waren anscheinend im Endeffekt nicht bereit, ihr eigenes Leben für den Young Pretender zu riskieren, die Koordination mit den Franzosen war schlecht und Verstärkungstruppen trafen erst viel zu spät ein, Charles Edwards Generäle trafen offensichtliche Fehlentscheidungen – beispielsweise der Entschluß, die entscheidende Schlacht auf einem so unvorteilhaften Schlachtfeld wie Culloden auszutragen.

Mit William, Duke of Cumberland, dem Bruder des Königs Georg II., hatten die Jakobiten auch einen formidablen General als Gegner, der in der Zeit nach der vernichtenden Niederlage der Stuarttreuen im Wesentlichen durch brutalste Säuberungsaktionen, vor allem in Schottland, von sich reden machte.[734]

Charles Edward Stuart gelang im Herbst 1745 die Flucht nach Frankreich, später kehrte er zeitweise in das italienische Exil nach Rom zurück. Bis zu seinem Tod im Jahre 1788 betrachtete er sich als rechtmäßiger englischer König und versuchte, „seinen“ Thron zurückzugewinnen.[735] Es gab weitere Planungen, darunter den waghalsigen „Elibank Plot“ von 1751. Es ist ferner von Bedeutung, daß mit Charles Edwards Bruder Henry Benedict bis ins 19. Jahrhundert, genauer gesagt bis 1807, ein direkter männlicher Erbe des abgesetzten James II. lebte und somit eine, wie auch immer zu beurteilende, Bedrohung für die Hannoveraner Erbfolge darstellte. Für das Jahr 1804 ist ein Jakobitentreffen in Manchester urkundlich bestätigt.[736]

---

[733] Jeremy Black, „Introduction: An Age of Political Stability?“ in *Britain in the Age of Walpole* hrsg. von Jeremy Black (Basingstoke, Hampshire, 1984), S. 1-22, S. 5.

[734] Sein vielsagender Beiname „The Butcher“ stammt aus dieser Zeit.

[735] Vgl. dazu die herausragende Biographie von Frank McLynn, *Bonnie Prince Charlie: Charles Edward Stuart* (London, 1988, Nachdruck 2003).

[736] Vgl. Daniel Szechi, *The Jacobites: Britain and Europe 1688-1788* (Manchester, 1994), S. xxv.

Entscheidend ist also, daß die Hannoveraner und die ihnen verbundene Whigpartei im gesamten 18. Jahrhundert jede Form der ideologischen Unterstützung gut gebrauchen konnten.

Was Händel betrifft, war *Judas Maccabaeus* bereits sein zweites „Siegesoratorium"; zuvor hatte man in großer Eile ein Pasticcio zusammengestellt, *The Occasional Oratorio*, ohne dramatische Handlung und mit einem Libretto, das aus Entlehnungen aus Milton, Spenser und verschiedenen anderen englischen Dichtern bestand. Für *Judas* schrieb Morell dann einen neuen Text. Da Morell weitläufig dem Zirkel um Frederick, Prince of Wales, angehörte, wurde er von dem Prinzen angesprochen und um ein Libretto für Händel gebeten, das den Sieg feiern sollte.[737] Morell kam dem Wunsch des Prinzen nach und lieferte einen Text auf der Grundlage der beiden Bücher der Makkabäer in den Apokryphen. Diese schildern den bewaffneten Aufstand der Juden gegen die Syrer in der Zeit des zweiten Tempels, also nach dem Tode Alexanders des Großen, als Judäa ein Teil des syrischen Imperiums war, dessen Herrscher die jüdische Religion tolerierten.
Unter den hellenisierten Juden kommt es zum Streit, als Menelaus mit gestohlenem Tempelgeld das Hohepriesteramt von Antiochus erkauft, der es Joshua entzieht. Dies führt zum Bürgerkrieg in Judäa, syrische Truppen werden in Jerusalem stationiert, vertreiben die Juden und benutzen die Tempel für ihre eigenen Zeremonien. Die jüdische Religion soll der griechischen unterworfen werden und Antiochus ordnee heidnische Zwangsopfer an.
Diese Katastrophen werden vom Author des zweiten Makkabäerbuchs als Bestrafung der hellenisierten Juden für das Abfallen von der wahren orthodoxen Religion gedeutet.
Nachdem also die Religionsfreiheit der Juden bedroht ist, vereinigen sich die unter sich zerstrittenen jüdischen Führer und fliehen in die Berge. Der Patriarch Mattathias weigert sich, heidnische Opfer darzubringen und beginnt mit seinen fünf Söhnen (Johannes, Simon, Judas, Eleazar, Jonathan) eine Rebellion gegen die heidnischen Syrer und zieht durch das Land und zerstört heidnische Altäre. Dies ist die Vorgeschichte zu den im Libretto geschilderten Begebenheiten.
Morells Libretto beginnt mit dem Tod des Mattathias und schildert dann, wie die jüdischen Rebellen über einen Zeitraum von fünf Jahren versuchen, die Syrer aus Jerusalem zu vertreiben. Es endet mit einer Allianz der Juden mit den Römern, die den Makkabäern die Unabhängigkeit verspricht.

[737] Der ausführliche Hintergrund findet sich in Smith, Ruth, „Thomas Morell and his Letter about Handel", *Journal of the Royal Musical Association* 127 (2002), 191-225.

Im Folgenden soll wiederum die besondere Rhetorik des Textes betrachtet werden.

Das *Dramatis Personae* in *Judas* nennt nur zwei Figuren mit Namen, Judas Macchabaeus und Simon, seinen Bruder. Die restlichen Rollen sind nur als „Israelitish Men and Women" bezeichnet, von denen einige allerdings solistisch hervortreten.

Part I beginnt mit einer Lamentation des „Chorus of Israelites", die beklagen, daß mit dem Tod des Mattathias, Vater des Judas Macchabaeus, die „sanguine Hopes of Liberty" verloren gegangen seien. Die Israeliten sind zu Beginn des Oratoriums apathisch in ihrem Schmerz erstarrt („Well, Brethren, may your Sorrows flow / In all th'expressive Signs of Woe; / Your softer Garments tear, / And squalid Sackcloth wear; / Your drooping Heads with Ashes strew (...)", *Part I*). Diese Resignation wird von Simon unterbrochen, der in einer markanten Passage sein Volk mittels enthusiastischer Rhetorik aufrüttelt:

RECITATIVE.

Simon.

I feel, I feel the Deity within,
Who, the bright *Cherubim* between,
His radiant Glory erst display'd:
To *Israel*'s distressful Pray'r,
He hath vouchsafed a gracious Ear,
And points out *Macchabaeus* to their Aid.
Judas shall set the Captive free,
And lead us on to Victory.

AIR.

Arm, arm, ye Brave; a noble Cause,
The Cause of Heav'n your Zeal demands;
In defence of your Nation, Religion, and Laws,
The Almighty Jehovah *will strenghten your Hands.*

CHORUS.

We come, we come, in bright Array,
Juda, *thy Scepter to obey.* (Part I)

Daß Morell mit der Formulierung „I feel, I feel the Deity within" tatsächlich ein enthusiastisches Erleben beschreibt, zeigt seine bereits vorgestellte Predigt, in der eine ähnliche Formulierung („The Man that thinks (…) does not only *believe*, but *feel* a Deity."[738]) zu dem Komplex „divine Enthusiasm"[739] gezählt wird und somit „Good and Happiness of all Societies"[740] zuträglich ist.

[738] Morell (1747), S. 6.
[739] Morell (1747), S. 22.
[740] Morell (1747), S. 31.

Das israelitische Volk wird durch die Ansprache Simons sofort aus der depressiven Prostration geweckt und schließt sich den Makkabäern an. Die whiggistischen Schlagwörter „Nation, Religion, and Laws“ sind hier in eine enthusiastische Rhetorik verpackt, die sich geringfügig von der der früheren Oratorien unterscheidet. Sie ist insofern konservativer, als hier die persönliche Involviertheit Jehovahs in stärkerem Maße betont wird als in früheren Texten.[741] Dies widerspricht in gewisser Weise einer deistischen Philosphie, die zumeist davon ausgeht, daß das göttliche Wesen nicht direkt in die Geschehnisse auf Erden eingreift, sondern der harmonisch gestalteten Schöpfung ihren freien Lauf läßt. Andererseits zeigt der weitere Verlauf der Handlung, daß der biblische Jehovah überhaupt nichts mit dem Sieg der Israeliten zu tun hat, sondern daß sich der Feldherr Judas und sein Volk in erster Linie von einem einzigen Gedanken beflügeln lassen, nämlich „Liberty, dear Liberty alone“ (Part I).

Judas läßt sich von edlen Vorbildern inspirieren und er betrachtet den Dienst an der Freiheit „with Transport“ (Part I)[742]. Diese Verzückung und der Wunsch, die Israeliten mögen sich vereinigen, werden ebenfalls im enthusiastischen Vokabular vorgetragen („(...) Oh may *their* Fire / With active Courage *you* their Sons inspire: (…)“, Part I). Judas’ Streben nach Freiheit erfolgt mit “exemplary Zeal” und kommuniziert sich sofort an sein Volk. Der Israelitish Man verkündet „These noble Views, O *Judas,* shall inspire / Our eager Souls with *thy* heroic Fire“.

Was hier inszeniert wird, ist eine Art Lehrer-Schüler-Verhältnis, ähnlich wie das von Theocles und Philocles in Shaftesburys philosophischem Dialog *The Moralists*. Die Enthusiasten Judas und Simon erreichen mit ihren emotional ansprechenden Reden die Israeliten – und mit ihnen natürlich die englischen Zuhörer – und schaffen es, sie zu begeistern und vor allen Dingen von der guten Sache, nämlich dem Kampf um die Freiheit, zu überzeugen. Morells rhetorische Strategien machen sich also die kommunikativen Funktionen des religiösen Enthusiasmus, die bei Shaftesbury beschrieben werden, in außergewöhnlichem Maße zu eigen. Dabei wird der Enthusiasmus in ein komplexes Wirkungsfeld aus politischer Propaganda und Verteidigung der herrschenden Machtstrukturen im Lande eingebunden. Entscheidend ist in *Judas Maccabaeus* weniger die Handlung, die im Prinzip eine relativ beliebige Allegorie darstellt, die genausogut für die gegnerische Seite sprechen könnte, sondern die Rhetorik, die auf kluge Weise unter Einbindung whiggistischer Religionsphilosophie dem Publikum die Grundsätze der Whigpolitik emotional eintrichtert.

---

[741] Der Grund für diese konservativere Ausrichtung dürfte in der Tatsache begründet liegen, daß der Reverend Dr. Thomas Morell tatsächlich anglikanischer Geistlicher war, der erste und einzige unter Händels Librettisten.

[742] RECITATIVE.
Judas.
Tis well, my Friends: with Transport I behold
The Spirit of our Fathers, fam’d of old,
For their Exploits in War. (Part I).

Händels Musik als Ausdruck von und Beispiel für die von Shaftesbury beschriebene harmonische Weltordnung unter einem wohlwollenden, göttlichen „Mind“ zelebriert dabei in exemplarischer Weise die „rapturous strains“ [743] und die aus dieser Weltordnung fließende Freude:

AIR

Tis Liberty, dear Liberty alone,
That gives fresh Beauty to the Sun:
That makes all Nature look more gay,
And lovely Life with Pleasure steal away.

CHORUS

Lead on, lead on, Judah *disdains*
The galling Load of hostile Chains. (Part I)

Das dem Herzog von Cumberland gewidmete Oratorium führt in den anschließenden zwei Teilen dann die siegreiche militärische Aktion der Israeliten vor, die beherzt und von positivem Eifer angetrieben gegen ihre Feinde vorgehen – „such gen'rous Ardour firing ev'ry Breast“ (Part II). Der Umstand, daß vor einem hauptsächlich aus Whigs bestehenden Publikum im Londoner Covent Garden Theatre ein whiggistisch denkender und handelnder Feldherr inszeniert wird, läßt wiederum an Shaftesbury denken, der in seinem *Letter concerning Enthusiasm* eine eben solche Situation beschrieben hatte, in der der religiös-philosophische Enthusiasmus bei der Vermittlung ideologischer Inhalte eine wichtige Rolle spielt.[744]

Judas Maccabaeus muß deshalb vor dem Hintergrund des anvisierten Zielpublikums und vor dem Hintergrund von Morells eigenen Ausführungen zum “divine enthusiasm” deshalb als ideales Vehikel zur Betonung und Durchsetzung ideologischer Machtansprüche beziehungsweise als glorreiche Selbstzelebrierung und –inszenierung der tonangebenden politischen Partei gelten.

Zudem erfüllt *Judas* wie kein anderes Oratorium angesichts der realen politischen Bedrohung den Zweck der dringend benötigten psychischen Mobilmachung des Publikums. Oliver Lobschat merkt an:

> Der Bühne wird […] eine ambivalente Rolle zugeschrieben: Einerseits kann sie dazu führen, daß der von der „Präsentation sinnlicher und die Sinne betörender Eindrücke“ überwältige Zuschauer sich nicht nur im Theater, sondern habituell auf seine individuellen Lustgefühle konzentriert und soziale Verpflichtungen vernachlässigt. Andererseits kann sie die militärische Erziehung des Publikums leisten, also der

[743] Vgl. Shaftesbury, *Characteristics*, S. 308.
[744] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 6f.

> maximalen Integration des Einzelnen in die Gesellschaft dienen, indem sie Vorbilder und Verhaltensmodelle „der Kampfbereitschaft, der Furchtlosigkeit und des Mutes“ zeigt.[745]

Der zeitweiligen Ablösung der Oper durch das englische Oratorium entspricht also der Wunsch beziehungsweise die Notwendigkeit in politisch gefährlichen Situationen die Sinnenhaftigkeit der italienischen Oper durch die hier geleistete Militarisierung des Publikums zu ersetzen. In exemplarischer Weise zeigt *Judas* also, wie Händels Zuhörerschaft sich selbst als kämpferische und militaristische Elite konstituiert und sich gegen außen- und innen politische Bedrohungen vereinigt.

[745] Lobschat (2007), S. 9.

7.5.3. Der Unterschied zwischen Enthusiasmus und Fanatismus – *Theodora* (1750)

Der bislang interessanteste Forschungsbeitrag zu *Theodora* stammt von der Cuxhavener Musikwissenschaftlerin Dorothea Schröder. In einem Aufsatz für die *Göttinger Händel-Beiträge* vertritt sie nämlich die Meinung, Morell unterstütze in seinem *Theodora*-Libretto die zum Uraufführungszeitpunkt noch relativ junge Methodistenbewegung.[746]

Sie basiert ihre Überlegungen in erster Linie auf der Tatsache, daß *Theodora* einen verhältnismäßig hohen Anteil an Arien und Chören aufweist, deren Texte in der sogenannten Chevy-Chase-Strophe – jambische Vierzeiler, die aus zwei mal zwei Zeilen zu je 8 und 6 Silben bestehen – verfaßt sind, beispielsweise im ersten Chor des Werks:

> Come, mighty Father, mighty Lord,
> With Love our Souls inspire:
> While Grace, and Truth, flow from thy Word,
> And feed the holy Fire. (I/3)

Diese Strophe findet sich in ihrer reinen Form viermal in *Theodora* und in weiteren Abwandlungen, zum Beispiel als Chevy-Chase-Strophe mit zwei zusätzlichen Achtsilblern dreimal und in der Silbenform 8.8.6.8.8.6 weitere dreimal. Die einfache jambische Strophe ist also, wie Schröder richtig konstatiert, das dominierende Versmaß in *Theodora*.

Schröder weist nun darauf hin, daß die Chevy-Chase-Strophe auch das Hauptversmaß der Kirchenlieder und geistlichen Gedichte von Charles Wesley ist, dem Bruder von John Wesley und Mit-Begründer der Methodistenbewegung. Der Vergleich zwischen Morell und Charles Wesleys Hymnen ergibt durchaus Übereinstimmungen in Wortwahl, Rhetorik und Versmaß. Dorothea Schröder spricht in diesem Zusammenhang von der „poetischen Gleichgestimmtheit zwischen Morell und den Wesleys“[747]. Darüber hinaus sieht Schröder in *Theodora* inhaltliche Parallelen mit der frühen Methodistenbewegung in England. Beispielsweise werden die Christen in Morells Text erbarmungslos von den Römern verfolgt und Theodora und ihr Geliebter Didymus enden am Schluß als Märtyrer. Die Frage, ob auch die Methodisten in England im Jahre 1749 „Verfolgung litten und Anlaß hatten, sich als Märtyrer zu betrachten“[748] beantwortet Schröder mit einem klaren Ja, da John Wesleys „Methode“ in England durchaus Kritik und Anfeindungen ausgesetzt war.

---

[746] Vgl. Dorothea Schröder, „“A sect, rebellious to the Gods, and Rome”: Händels Oratorium *Theodora* und der Methodismus”, *GHB* VI (1996), S. 101-114.
[747] Schröder (1996), S. 108.
[748] Schröder (1996), S. 113.

Zu Schröders Ausführungen ist Folgendes anzumerken: die „poetische Gleichgestimmtheit“ läßt sich in der Tat feststellen. Man vergleiche beispielsweise den obig zitierten Chor aus *Theodora* mit Charles Wesleys Hymne „Come, Holy Ghost, our Hearts Inspire“ von 1740:

> Come, Holy Ghost, our Hearts inspire,
> Let us thine influence prove,
> Sources of the old prophetic fire,
> Fountain of life and love.
>
> Come, Holy Ghost, (for moved by thee
> The prophets wrote and spoke);
> Unlock the truth, thyself the key,
> Unseal the sacred book.
>
> Expand thy wings, celestial dove,
> Brood o’er nature’s night;
> On our disordered spirits move,
> And let there now be light.
>
> God through himself we then shall know,
> If thou within us shine;
> And sound, with all thy saints below,
> The depths of love divine.[749]

Die von Morell benutzte Metaphorik, also „holy Fire“ und vielleicht noch mehr der Hinweis auf göttliche „Grace“, findet sich ebenfalls bei Wesley. Es gibt aber auch Unterschiede: in Wesleys Text wird unmißverständlich der göttliche Ursprung des Alten Testaments bekräftigt („(…) Holy Ghost, (for moved by thee / The prophets wrote and spoke (…)“), während Morells Libretto überhaupt keine biblische Grundlage hat, sondern auf dem Erbauungsbuch *The Martyrdom of Theodora and Didymus* (1687) des Cambridge-geschulten irischen Chemikers und Physikers Robert Boyle, bekannt durch das nach ihm benannte Boyle’s Law zu dem Zusammenhang zwischen Gasdruck und –volumen, basiert. Mehr als eine „poetische Gleichgestimmtheit“ oder eine Verwendung von ähnlichen Motiven läßt sich hier jedoch aus nachher noch näher zu erläuternden Gründen nicht konstatieren.

Ein Vergleich zwischen den barbarischen Christenverfolgungen und der Kritik an den Methodisten in England im 18. Jahrhundert erscheint ebenfalls problematisch. Es sind zwar Ausschreitungen gegen methodistische Wanderprediger bekannt, wie zum Beispiel in den sogenannten „Pendle Forest Riots“ in Nordengland im Jahr 1748, doch spielten diese sich auf

[749] John und Charles Wesley, *Selected Prayers, Hymns, and Sermons* (San Francisco, 2004), S. 78f.

einer vollkommen anderen Skala ab und schwere Verletzungen oder gar Ermordungen sind nicht überliefert. Die Gegner der Methodisten bedienten sich dabei der „militaristic intimidation, ritual humilitation, and low-grade violence designed more to deter than to punish“[750]. Die anti-methodistischen Ausschreitungen scheinen sich vielmehr gegen eine neue religiöse Strömung gerichtet zu haben, die gerade durch die Bekehrung von sozial-marginalen Gesellschaftsgruppen und –schichten, also Frauen, Arme und später in Amerika viele Afroamerikaner, die etablierten patriarchalen Hierarchien zu gefährden schien.[751]

Wenn man nun Dorothea Schröders Ausführungen trotzdem folgen und *Theodora* als verstecktes methodistisches Manifesto betrachten wollte, müßte sich rezeptionstheoretisch ein wie auch immer gearteter Zusammenhang zwischen Morell, Wesley und Händels Zielpublikum herstellen lassen. Thomas Morell war Cambridge-geschulter Low-Church Anglikaner, es lassen sich keinerlei Verbindungen zu methodistischen Kreisen nachweisen und die einzige Reaktion auf und Auseinandersetzung mit den Wesleys, die sich belegen läßt, ist eine negative. James Boswell berichtet von einem Treffen mit Morell aus dem Jahre 1769:

> He [=Morell] argued against (…) methodists[,] with simple faith, and just recommended plain, rational, calm piety. I was much pleased with him.[752]

Noch problematischer ist das völlige Fehlen einer gemeinsamen Schnittmenge zwischen Händels Zielpublikum und den von Wesley anvisierten Methodisten in spe. Der Methodismus war eine konservative religiöse Bewegung, die in erster Linie für niedrige Bevölkerungsschichten attraktiv war. Bischof Edmund Gibson bezeichnet das Zielpublikum der Methodistenprediger schlicht und einfach als „*Rabble*“[753]. Diese waren sicherlich nicht in Händels Oratorien anzutreffen und umgekehrt war auch der Methodismus für die High Society, mit wenigen Ausnahmen[754], nicht attraktiv. David Hempton widmet der Frage, warum der Methodismus gerade soziale Randgruppen in seinen Bann zog, großen Raum:

> Although Methodism was not a self-consciously liberationist movement, except in the traditional Christian sense of being liberated from the bondage of sin, it did sink deep roots among people who were far from the center of cultural power in the eighteenth and nineteenth centuries, including the working classes, women, and African slaves.[755]

---

[750] Hempton (2005), S. 91.
[751] Vgl. dazu Hempton (2005), bes. Kapitel 4: „Opposition and Conflict“.
[752] Zitiert nach Smith (2002), S. 208. Vgl. auch Schröder (1996), S. 109: „Ein unmittelbarer Kontakt mit den Wesleys und ihren Anhängern läßt sich weder für Morell noch für Händel nachweisen, (….).“
[753] Edmund Gibson, *Observations upon the conduct and behaviour of a certain sect, usually distinguished by the name of Methodists* (London, 1740), S. 4.
[754] Zu diesen Ausnahmen gehört die Ende des 18. Jahrhunderts gegründete und immer noch existierende sogenannte „Countess of Huntingdon’s Connexion“. Vgl. Alan Harding, *The Countess of Huntingdon’s Connexion* (Oxford, 2003).
[755] Hempton (2005), S. 130.

Die Antwort auf die Frage, warum der Methodismus gerade für diese Bevölkerungsgruppen attraktiv war, dürfte wohl in dem Umstand liegen, daß er von Anfang an Wert auf die persönliche spirituelle Erfahrung – die ein Methodist in den Stadien *Conversion*, *Sanctification* und, vielleicht am allerwichtigsten, *Holy Dying* durchlief – legte und dabei „empiricism, spiritual egalitarianism, enthusiasm, and direct empowerment from God“[756] betonte. Dies ermöglichte auch Frauen beispielsweise öffentlich vor Publikum zu sprechen, etwas, das in der etablierten Church of England vollkommen undenkbar gewesen wäre. Man denke hierbei nur an die von James Boswell kolportierte Bemerkung von Samuel Johnson, „a woman's preaching is like a dog's walking on his hinder legs“.[757]

Tobias Smollett's *Expedition of Humphry Clinker* enthält eine interessante Passage zu dem Zielpublikum der Methodisten, die zeigt, daß zwischen Händels Oratorienpublikum und einer Methodistenversammlung wenig Übereinstimmung bestand.[758] Smollett läßt Squire Brambles Neffen Jery Melford an Baron Watkin Phillips Folgendes berichten:

> Turning down a narrow lane, behind Longacre, we perceived a crowd of people standing at a door; which, it seems, opened into a kind of a methodist meeting, and were informed, that a footman was then holding forth to the congregation within. Curious to see this phaenomenon, we squeezed into the place with much difficulty; and who should this preacher be, but the identical Humphry Clinker. He had finished his sermon, and given out a psalm, the first stave of which he sung with peculiar graces – But if we were astonished to see Clinker in the pulpit, we were altogether confounded at finding all the female members of our family among the audience – (...).
>
> I could hardly keep my gravity on this ludicrous occasion; but old Square-toes was differently affected – The first thing that struck him was the presumption of his lacquey, whom he commanded to come down, with such an air of authority as Humphry did not think proper to disregard.[759]

Für die sozial privilegierten Männer ist das ganze Spektakel also entweder lächerlich oder vielmehr eine Kuriosität, die man besichtigen möchte, wie etwa einen tanzenden Bären auf dem Jahrmarkt, oder andererseits, im Falle von Squire Bramble, ärgerlich, denn der Bedienstete, der „Lacquey“, verhält sich aus der elitären Einschätzung heraus eindeutig anmaßend, indem er vor Publikum, einschließlich sozial höherstehenden Frauen, predigt.

Die armselige Hütte bei Longacre mit dem predigenden Dienstboten und das Covent Garden Theatre in London mit den teuren Eintrittspreisen könnten unterschiedlichere Welten also nicht sein und eine methodistische *Theodora* wäre sicherlich eher fehl am Platze gewesen.

Selbst wenn man zu Bedenken gäbe, daß die Methodistenbewegung zu Beginn noch eine Gruppierung innerhalb der anglikanischen High Church war, die sich in erster Linie gegen

[756] Hempton (2005), S. 138.
[757] Boswell (1979), S. 116.
[758] Eventuell mit Ausnahme der Frauen, die allerdings von Veblen grundsätzlich als „vicarious leisure class“ bezeichnet werden. Vgl. dazu Kapitel 3.1.2.
[759] Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, S. 136f.

schwindende Religiosität in der Bevölkerung wandte, würde eine solche methodistische Interpretation von *Theodora* doch bedeuten, daß man es mit einem streng konservativen Text zu tun hätte. John Wesley war in vieler Hinsicht noch strenggläubiger als die meisten High Church Anglikaner, denn „he believed in witches, in the corporeal existence of the Devil, and in possession by devils."[760] Er respektierte die bestehenden religiösen Institutionen und seine Methodisten sollten sich keinesfalls als Abtrünnige oder gar Andersgläubige betrachten, sondern, im Gegenteil, in erster Linie gute Anglikaner werden und/oder bleiben. Die methodistischen Veranstaltungen und Treffen sollten den Besuch des anglikanischen Gottesdienstes nur ergänzen, aber keinesfalls ersetzen. Wesley war in seiner religiösen Überzeugung Arminianer, das heißt, er stand der anglikanischen High Church nahe, da er die calvinistische – und damit eher Low Church-orientierte – Prädestinationslehre ablehnte:

> John Wesley was a true-blue Anglican. He was Arminian in his theology, believing in salvation for all; High Church and High Tory in his politics, a paladin of the Crown and law; and loyal to the Church of England to his dying day (he detested Dissent and stood out against Methodists separating, wanting at most to institute a church within a church).[761]

Die Freidenker und Deisten lehnten Wesley und seine Methode rundheraus ab, denn mit seinem Glauben an das tatsächliche Wirken des Teufels und seiner Überzeugung von der Präsenz von echten Hexen in der Welt stand er in radikalem Gegensatz zu ihren eigenen Theorien.

Es ist sicherlich schwierig, Wesleys Methode in kurzen Worten genauer zusammenzufassen, denn sie ist eine eklektische Mischung aus vielen verschiedenen theologischen und philosophischen Strömungen. David Hempton hat in seiner vielgelobten neuen Studie *Methodism – Empire of the Spirit*[762] die methodistische Theologie anhand einer Predigt des Methodisten Daniel Webb aus dem Jahre 1806 folgendermaßen differenziert:

> Delivered in a popular style to plain people, Webb's sermon emphasizes the authority of scripture and of Wesley's interpretation of it, the gracious offer of divine mercy, the assurance of divine goodness, the enjoyment and the delight of the believer in God, the importance of religious experience, the notion that the Methodists are those called out of darkness to light (literally enlightenment), a sense of vocation, and finally, „certain knowledge". The power of the voluntary request, thus exemplified, was held to be a more powerful persuader than the coercion of established churches or the terrors of eternal punishment. [763]

In Abgrenzung zu anderen protestantischen Theologien richtete sich Wesley gegen pietistische Strömungen wie die Böhmischen Brüder und in erster Linie die Herrnhuter Brüdergemeine wegen deren Quietismus. Wesley war der Ansicht, eine aktiv gelebte und

[760] J.H. Plumb, *England in the Eighteenth Century* (London, 1963), S. 95.
[761] Porter (1982), S. 176.
[762] Vgl. Hempton (2005).
[763] Hempton (2005), S. 76.

kommunizierte Spiritualität sei auf dem Weg zu der als „holiness“ bezeichneten christlichen Perfektion vonnöten. Ebenso war Wesley am anderen theologischen Ende der Skala zu den Calvinisten angesiedelt, denn er lehnte jede Form der Prädestination ab und hatte letztendlich ein völlig entgegengesetzes Gottesbild:

> The row with the Calvinists was really over the character of God and the nature of human responsibility. Wesley could not conceive of a God who had determined everything in advance or of human spirituality that was mere acquiescence. The argument with the Moravians was really about the path to scriptural holiness and Wesley's profound conviction that works of benevolence and holy charity were essential components of true spirituality. (...) It would be a mistake to conclude from these emphases on human responsibility and inherent righteousness that Wesley had a weak theory of grace or that he was a closet Pelagian, for he laid great stress on human dependence on grace in all its manifestations – prevenient, justifying, sanctifying, sacramental, and universal. What is distinctive about Methodist spirituality, however, is its remorseless emphasis on scriptural holiness and on the need for human beings to take control of their spiritual destinies, (...).[764]

Wie im folgenden Kapitel noch genauer dargelegt werden wird, war eine bestimmte Form des religiösen Enthusiasmus von Anfang an ein wichtiger Teil der Methodistenbewegung, allerdings unterscheidet sich der methodistische Enthusiasmus, der anläßlich der „Love Feasts“ und „Camp Meetings“, bei denen religiöse Konversions- und Erweckungserlebnisse regelmäßig auf der Tagesordnung standen, wesentlich von der Form des philosophischen Enthusiasmus, wie ihn Shaftesbury beschreibt.

7.5.3.1. Exkurs: Der methodistische Enthusiasmus

Das Einzige, was an methodistischen Texten – auch im Vergleich mit *Theodora* – auffällt und für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist, ist, daß der Methodismus sich ebenfalls die massenbewegende Kraft des religiösen Enthusiasmus, allerdings in der von Shaftesbury „Panik“ genannten Form, zu Nutze macht. Bekannt sind die Methodistenprediger ja in erster Linie für ihre Freiluft- und Wanderpredigten. Dabei bedienten sie sich häufig enthusiastischen Vokabulars und enthusiastischer Rhetorik, die aber eindeutig jenem „false enthusiasm“ zuzuordnen ist und von den Zeitgenossen auch als fanatisch bezeichnet wurde. Der Enthusiasmus in der methodistischen Ausprägung verlangte beispielsweise die ständige Kommunikation mit dem Heiligen Geist, der die Methodisten zu jedem Zeitpunkt erfüllte, und erlaubte es, Handlungen allein aus der Kraft des Glaubens zu rechtfertigen („*Justification*

[764] Hempton (2005), S. 57f.

by Faith alone“)[765]. Dies ist genau jene Form des Enthusiasmus, die nichts mit der harmonischen Schöpfung zu tun hat, sondern Fanatismen jeder Art Tür und Tor öffnet. In Edmund Gibsons *Observations upon the conduct and behaviour of a certain sect, usually distinguished by the name of Methodists* (1740) wird die Art des enthusiastischen Erlebens beschrieben, die Shaftesbury rundheraus ablehnte. Gibson fragt sich, ob das einfache Besuchen des normalen anglikanischen Gottesdienstes

> does not better answer the true ends of Devotion, and is not a better Evidence of the Co-Operation of the Holy Spirit, than those sudden Agonies, Roarings and Screamings, Tremblings, Droppings-Down, Ravings and Madnesses; into which their Hearers have been cast; according to the Relations given of them in the Journals referr'd to?[766]

Es folgen dann genaue bibliographische Angaben aus „Mr. *Whitfield*'s Journal“ und „Mr. *Wesley*'s Journal“. Auch Theophilus Evans in seiner *History of Modern Enthusiasm*, die gleich zu Beginn Shaftesburys Form des „Poetical Enthusiasm“ scharf von den falschen. also fanatischen, Formen des religiösen Enthusiasmus abgrenzt, kritisiert am Methodismus, er würde jedem dahergelaufenen „illiterate Mechanic“[767] erlauben, die Heilige Schrift nach Belieben auszulegen und Massenpaniken Tür und Tor öffnen. Besonders die Wander- und Freiluftpredigten trugen dazu bei, die Menschen zu ent-rationalisieren:

> These are some of the bad Consequences of Methodistical Enthusiasm, to which I may add the natural Tendency of their Behaviour, in Voice and Gesture and horrid Expressions, to make People mad, which very frequently has indeed been the Case with a great many of their Followers. ---------- The Manner of the *Itinerants*' holding-forth is generally very *boisterous* and *shocking*, and adapted, to the best of their Skill, to alarm the Imagination, and to raise a Ferment in the Passions, often attended with screaming and trembling of the Body. The Preacher now grows more tempestuous and dreadful in his Manner of Address, stamps and shrieks, and endeavours all he can to increase the rising Consternation, and is sometimes spread over a great Part of the Assembly in a few Minutes from its first Appearance. And, to compleat the Work, the Preacher has Recourse still to more frightful Representations; that he sees *Hell-Flames flashing in their Faces*; and they are *now! now! now! dropping into Hell! into the Bottom of Hell! the Bottom of Hell!* This boisterous Method seldom or never fails to set them screaming; and very often they grow distracted.[768]

Es liegt auf der Hand, daß diese methodistische Form des ekstatischen Sich-Inspiriert-Glaubens rein gar nichts mit dem von Lord Shaftesbury definierten gelassenen und heiteren Enthusiasmus zu tun hat, der aus der philosophischen Naturkontemplation heraus entsteht und

---

[765] Vgl. dazu Edmund Gibson, *Observations upon the conduct and behaviour of a certain sect, usually distinguished by the name of Methodists* (London, 1740), S. 9, wo der Londoner Bischof sich über eben diese „Justification by Faith alone” echauffiert.
[766] Gibson (1740), S. 10.
[767] Theophilus Evans, *The history of modern enthusiasm, from the Reformation to the present times* (London, 1752), S. 76.
[768] Evans (1752), S. 79.

wichtige soziale Funktionen übernehmen kann. Im Gegenteil, die frühe Kritik am Methodismus betont geradezu entgegengesetzte Aspekte am Werken Wesleys, nämlich, daß der Methodismus die Gemeinschaft gefährde und Sektierern Tür und Tor öffne. Für Theophilus Evans ist der Enthusiasmus der Methodisten gar eine „Infection“[769], die moralische Gefühle und Taten für das Gemeinwohl unterminiert anstatt, wie bei Shaftesburys philsophischem Enthusiasmus, diese zu stärken: „Their depreciating *good Works*, and teaching Justification by *Faith alone*, without any Regard to *good Works*, does naturally lead People to a Disregard of *Moral Duties*, (…)“.[770] Alles in allem sei der Methodismus deshalb „a great Disservice (…) to the Protestant Religion“[771].

Die meisten Gebildeteren im 18. Jahrhundert durchschauten diese Art der falschen Inspiration deshalb relativ schnell, wie beispielsweise auch Lydia Melford in *The Expedition of Humphry Clinker*, die den methodistischen Ambitionen ihrer Tante Tabitha relativ wenig abgewinnen kann:

> She has been praying, preaching, and catechising among the methodists, (…); and pretends to have such manifestations and revelations, as even Clinker himself can hardly believe, though the poor fellow is half crazy with enthusiasm. (...) She has also her heartheavings and motions of the spirit; and God forgive me if I think uncharitably, but all this seems to me to be downright hypocrisy and deceit – (...).[772]

Solche Zustände, also „heartheavings and motions of the spirits“, zusammen mit den „manifestations and revelations“, waren, wie Shaftesbury im *Letter concerning Enthusiasm* berichtet, schon in der Antike bekannt, beispielsweise bei den römischen *Lymphatici*, die Visionen empfingen und in die beschriebene körperliche Symptomatik verfielen, Zittern oder Verkrampfen der Gliedmaßen, aber auch Singen und das Vortragen von wilden Prophezeiungen, und sind in Shaftesburys Philosophie nur zu belächeln, keinesfalls aber ernst zu nehmen.[773] Dem vom Methodismus anvisiertem Zielpublikum fehlt darüber hinaus die Bildungsgrundlage, die für ein kontrolliertes Erleben des poetischen Enthusiasmus im Sinne Shaftesburys vonnöten ist. George Eliot berichtet in *Adam Bede* von den Methodisten Seth und Dinah:

> They believed in present miracles, in instantaneous conversions, in revelations by dreams and visions; they drew lots and sought for Divine guidance by opening the Bible at hazard; having a literal way of

[769] Evans (1752), S. 75. Man beachte, daß bereits Shaftesbury die panischen Reaktionen, die ein falscher Enthusiasmus hervorrufen kann, mit Hilfe von medizinischem Vokabular beschrieben hatte. Vgl. dazu Kapitel 6.2.2.2.1. der vorliegenden Arbeit.
[770] Evans (1752), S. 78.
[771] Evans (1752), S. 79.
[772] Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, S. 259f.
[773] Vgl. Kapitel 6.2.2.2.1.

> interpreting the Scriptures, which is not at all sanctioned by approved commentators; and it is impossible for me to represent their diction as correct, or their instruction liberal.[774]

Ebenfalls in *Adam Bede* nennt Eliot die örtlichen Methodisten „rough men and weary-hearted women", ihren Glauben „rudimentary culture", die sie aus ihrem Alltagsleben, also den „sordid details of their own narrow lives"[775], erhebt. Der Methodismus ist bei Eliot in erster Linie für „the houseless needy"[776] attraktiv, also für ungebildete Menschen aus niedrigen Ständen.

John Wesleys eigene Position zum religiösen Enthusiasmus war zwar rationaler als die vieler seiner Anhänger, trotzdem war er fest davon überzeugt, daß ein persönlich aufgefaßter Gott regelmäßig in die Geschehnisse auf Erden durch Wundertätigkeiten eingriff, um seine Schöpfung zum Besten zu gestalten. Er war vorsichtig mit Prophezeiungen, die keinerlei biblisches Fundament aufwiesen, lehnte sie aber trotzdem nicht grundsätzlich ab und entschied im Einzelfall, ob eine enthusiastische Anwandlung zulässig war oder nicht. David Hempton berichtet, Wesley habe im Jahr 1739 eine wild prophezeiende, enthusiastische „Prophetin" getroffen und „uncertain of her authenticity, [...] he resolved to wait and see"[777]. Auch als man ihm von den Anfällen und Trancezuständen seiner Anhänger bei den diversen Camp Meetings berichtete, scheint er der Ansicht gewesen zu sein, ob ein ekstatischer Zustand tatsächlich durch echte göttliche Inspiration herbeigeführt worden sei oder nicht, könne man nur im Einzelfall und nicht generell entscheiden.

Davon abgesehen, ist der Methodismus natürlich eine Erweckungsbewegung und von der Attraktivität pfingstlerischer Strömungen in den Upper Classes ist zumindest im 18. Jahrhundert noch nichts bekannt.

7.5.3.2. Religiöser Enthusiasmus in *Theodora*

Nicht zuletzt ist Händels eigene Einschätzung, warum *Theodora* kein großer kommerzieller Erfolg war, von großer Bedeutung. Thomas Morell kolportiert in einem Brief, geschrieben wahrscheinlich Ende der 1770er Jahre, eine mündliche Äußerung Händels vom Tag der zweiten Aufführung von *Theodora*:

> The 2d night of Theodora was very thin indeed, tho the Princess Amelia was there. I guess'd it a losing night, so did not go to Mr Handell as usual; but seeing him smile, I ventur'd. (…) I told him I had just seen Sir T Hankey, and he desired me to tell you, that if you would have it again, he would engage for all

[774] George Eliot, *Adam Bede*, hrsg. von Carol A. Martin (Oxford, 2008), S. 35.
[775] Eliot (2008), S. 35.
[776] Eliot (2008), S. 35.
[777] Hempton (2005), S. 40.

the boxes. – "He is a Fool; The Jews will not come to it (as to Judas) because it is a Christian story; and the Ladies will not come, because it (is) a virtuous one."[778]

Dieser kurze Textausschnitt enthält wichtige Informationen: zunächst erwähnt Morell wiederum, daß sich wichtige Angehörige der Upper Class im Publikum befanden. Entgegen aller bereits in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit widerlegten Behauptungen, Händel habe mit seinen Oratorien konservative Unterhaltung für moralisch streng zugeknöpfte Mittelklassepuritaner geschrieben, gibt Händel hier mit großer Deutlichkeit zum Ausdruck, daß die Tugendhaftigkeit der Heldin *Theodora*, die lieber stirbt als an einem Opferritus für Jupiter teilzunehmen, besonders die im Publikum anwesenden Damen wenig bis gar nicht interessierte. Trotz Händels grandioser Musik scheint das Libretto für das Londoner Oratorienpublikum von 1750 völlig ungeeignet gewesen zu sein und deshalb den der Musik zustehenden Erfolg effektiv verhindert zu haben. Biblische Libretti mit whiggistischer Prägung begeisterten die Menschen zwar, aber zuviel Religion, Tugend und Keuschheit, in der Art und Weise, wie sie in *Theodora* präsentiert werden, scheint das Publikum geradezu vertrieben zu haben. Der Text enthält zwar ausgedehnte enthusiastische Passagen, aber sie dienen hier nicht, wie beispielsweise in *Judas Maccabaeus*, dem Zweck, die Nation zu vereinen, sondern sie zielen darauf ab, die Menschen auf religiöse Erfüllung im Jenseits vorzubereiten. Theodora stirbt für ihren Glauben, was die Damen im Publikum anscheinend in erster Linie befremdete.

Der Text ist, trotz der fehlenden biblischen Grundlage, insgesamt viel konservativer als die vorangegangenen, was höchstwahrscheinlich in nicht unerheblichem Maße zum Scheitern des Werks beitrug. Theodora singt beispielsweise in Verzückung vor ihrem bevorstehenden Tod von den Freuden der himmlischen Gefilde:

RECITATIVE.

But why art thou disquieted, my Soul? –
Hark! Heav'n invites thee in sweet rapt-rous Strains
To join the ever-singing, ever-loving Choir
Of Saints, and Angels in the Courts above.

AIR.

O that I on Wings cou'd rise,
Swiftly sailing through the Skies,
As skims the silver Dove;
That I might rest,
For ever blest,
With Harmony and Love. (II/2)

[778] Zitiert nach Smith (2002), S. 218.

Die harmonisch-enthusiastische Sicht auf die Dinge ist also in diesem Fall, anders als in den vorangegangenen Werken, keine Weltsicht, sondern eine Todessicht oder gar –sucht. Theodora sehnt sich nach dem „gentle Death“ (II/5) und Didymus beschreibt sie mit den Worten „rapt her Soul to Heav'n, / (...) entranc'd she lies“ (II/5). Die animierenden und sozial förderlichen Funktionen des Enthusiasmus, die sich die anderen Libretti zunutze machten, laufen hier ins Leere. Das Publikum wird nicht zum nationalen Zusammenhalt ermuntert, sondern zum verzückten Streben nach dem Tod, also zum Märtyrerdasein. Der Text ist eine vollkommene Absage an die Luxusgesellschaft und an das Streben nach Harmonie auf Erden, am besten illustriert in Theodoras Auftrittsarie „Fond, flatt'ring World, adieu! / Thy gaily-smiling Pow'r, / Empty Treasures, / Fleeting Pleasures, / Ne'er shall tempt, or charm me more.“ (I/3).

Der Schlußchor des Werks, „O Love divine“, in dem in enthusiastischer Rhetorik um Inspiration gebeten wird („Let equal Fire our Souls inflame, / And equal Zeal employ“) wirkt nicht in gleicher Weise wie beispielsweise „Arm, arm, ye brave“ im ungleich erfolgreicheren *Judas Maccabaeus*. [779] Hier gibt es keine „noble cause“ und keine Verteidigung von „Nation, Religion, and Laws“, sondern hier singen die Christen einen gelassenen Chor, nachdem Theodora und Didymus hingerichtet worden sind. Der Librettist Thomas Morell hatte darüber hinaus eine Szene vorgesehen, die in graphischer Deutlichkeit von der Hinrichtung der Märtyrer berichtet. Sie hätte das Oratorium vor dem letzten Chor beschließen sollen:

> As lovely in their Deaths, as in their Lives,
> Fal'n are the matchless Pair: (…).
> But chiefly *Theodora*, whom no Threats,
> Nor her disfigur'd Lover's lifeless Limbs,
> Could terrify.- She saw, and with a Smile
> Contemptuous on the Impotence of Rage,
> Bade lead her to the Stake. – Where while she pray'd,
> A sweet Effusion of celestial Joy,
> Flush'd in her Cheeks, and gave her native Charms
> New Lustre, ev'n such Majesty, she seem'd
> Not going to Heav'n, but just come from thence; (…).

Diese Textpassage ist im Vorwort des gedruckten Textbuchs von 1750 zu lesen, mit dem Hinweis Morells „And I flatter myself there may be Readers to whom the following Lines,

779

> *Arm, arm, ye Brave; a noble Cause,*
> *The Cause of Heav'n your Zeal demands;*
> *In defence of your Nation, Religion, and Laws,*
> *The Almighty* Jehovah *will strenghten your Hands.* (*Judas Maccabaeus*, Part I)

(...) may be acceptable, tho' they would have prov'd tedious, especially at the Conclusion of the Performance". Zunächst einmal ist davon auszugehen, daß Morell selbst die gruselige Beschreibung des Martyriums der Theodora und des Didymus sehr geschätzt haben muß, da er sie in sein Vorwort aufnahm, obwohl Händel anscheinend Einspruch erhoben und auf die völlige Ungeeignetheit eines solchen Endes für das Oratoriums hingewiesen hatte. Es sollte überdies bedacht werden, daß das Werk vor einem Publikum aufgeführt wurde, das an die Konventionen der italienischen Opera Seria gewöhnt war. Die Opera Seria hatte grundsätzlich mit einem *lieto fine* zu enden, was Händel auch meist für seine Oratorien übernahm. Diejenigen Oratorien, die nicht glücklich enden, also beispielsweise *Theodora*, *Hercules* und in gewissem Maße *Semele*, wurden vom Londoner Publikum auch regelmäßig abgelehnt.[780]
Aber auch ohne dieses Ende scheint der Text nicht den Nerv der Zeit getroffen zu haben. Die Bewertungen aus dem Harriskreis beziehen sich auch in erster Linie auf die Musik, die ohne jede Einschränkung als herausragend zu bezeichnen ist. So schreibt Thomas Harris am 22. März 1750 an James Harris:

> I was last night at Theodora, which does not please the generality of people, but I differ widely in my opinion, for I think it has many excellent songs, composed with great art and care, and such as I am sure you will highly approve. Dr Fawcett & Mr Granville whom I met there, are entirely in the same sentiments as I am. Last night was the thinest house he has had at all; (...).[781]

In ähnlicher Weise äußert sich der Earl of Shaftesbury:

> I can't conclude a letter, and forget Theodora. I have heard it three times, and will venture to pronounce it, as finished, beautifull and labour'd a composition, as ever Handel made. To my knowledge this took him up a great while in composing. The town don't like it at all; but Mr Kelloway and several excellent musicians think as I do.[782]

Diese Aussagen ist wiederum äußerst aufschlußreich in Hinblick auf das tatsächliche Oratorienpublikum. Die „Experten", also die echten Musikkenner und die Profimusiker, bewerten *Theodora* aus rein musikalischer Sicht und gelangen deshalb zu dem Schluß, daß es sich hier um ein grandioses Werk handelt. „The Town" scheint dem Werk dagegen feindselig gegenüber gestanden zu haben. Dies könnte als Hinweis darauf verstanden werden, daß die Sexualfeindlichkeit des Librettos und die übersteigerte Religiosität der Protagonisten nicht mit dem Habitus des Londoner Oratorienpublikums zu vereinbaren war.

---

[780] *Hercules* brachte es nur auf zwei Aufführungen während der ersten Serie und zu je einer Wiederaufnahme 1749 und 1752; *Semele* wurde in der ersten Serie nur viermal aufgeführt und ebenfalls nur zweimal wiederaufgenommen. Vgl. Marx, *Händels Oratorien*, S. 90 und 208.
[781] Thomas Harris an James Harris, Brief vom 22. März 1750. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 269.
[782] 4th Earl of Shaftesbury an James Harris, Brief vom 24. März 1750. Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 269f.

Es existieren eine Reihe von Berichten, die belegen, daß die Sexualmoral der englischen Leisure Class im 18. Jahrhundert bei weitem nicht so streng war wie beispielsweise diejenige, die im viktorianischen England einhundert Jahre später herrschte.

So verliebte sich beispielsweise die verheiratete Lady Mary Wortley Montague im Jahr 1736 heftig in den bisexuellen Italiener Francesco Algarotti[783] und wurde damit Rivalin von Lord Hervey, der sich ebenfalls in Algarotti verliebt hatte. Es existieren eine Reihe von zum Teil erotischen Gedichten, die Lady Mary an Algarotti schickte und es wird klar, daß die Damen der Upper Classes eine relativ liberale Sexualmoral hatten. In *The Lover: A Ballad* schreibt Lady Mary „I am not as cold as a virgin in lead, / Nor is Sunday's sermon so strong in my head."[784] Auch der Ablauf eines möglichen Stelldicheins wird beschrieben:

> But when the long hours of public are past,
> And we meet with Champagne and a Chicken at last,
> May ev'ry fond pleasure that moment endear;
> Be banish'd afar both discretion and fear. (25-28)

Ähnlich freizügig erscheint die Londoner High Society in Richard Brinsley Sheridans Komödie *The School for Scandal* (1777), in der die sexuellen Abenteuer der Leisure Class, inklusive illegitimer Kinder, reichlich Stoff für Skandale bieten:

> To-day, Mrs. Clackit assured me Mr. and Mrs. Honeymoon were at last become mere man and wife, like the rest of their acquaintances. – She likewise hinted that a certain widow, in the next street, had got rid of her dropsy and recovered her shape in a most surprising manner. And at the same time Miss Tattle, who was by, affirmed that Lord Buffalo had discovered his lady at a house of no extraordinary fame – and that Sir Harry Bouquet and Tom Saunter were to measure swords on a similar provocation. (I/1)[785]

Wenn man nun Morells *Theodora* dagegen stellt, in der der Hauptkonflikt dadurch ausgelöst wird, daß Theodora sich weigert, an einem Fest für Jupiter teilzunehmen, ist es wenig verwunderlich, daß sich die meisten Damen und Herren der Leisure Class im Publikum langweilten, besonders da hier das militaristische Element und der Sieg der Freiheit über die Feinde (Englands) vollkommen fehlt. Als wie auch immer geartete Identifikationsfigur war Theodora nicht zu gebrauchen. Als der Römer Septimius ihr „stubborn Melancholy" vorwirft, antwortet sie:

> Deluded Mortal! call it not Rebellion,
> That thus we persevere in Spirit, and Truth,
> To worship God: It is his dread Command,
> His, whom we cannot, dare not, disobey,

[783] Vgl. Isobel Grundy, *Lady Mary Wortley Montague* (Oxford, 1999), bes. Kapitel 20, S. 356ff.
[784] Lady Mary Wortley Montagu, *The Lover: A Ballad*, 5-6, in *Eighteenth-Century Poetry – An Annotated Anthology*, hrsg. von David Fairer und Christine Gerrard (Malden, MA, 2004[2]), S. 184-186.
[785] Richard Brinsley Sheridan, *The School for Scandal* in *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*, hrsg. von Scott McMillin (New York/London, 1997), S. 385-454, S. 392.

Tho' Death be our reward.---

Als Strafe für ihre Weigerung, dem römischen Kaiser und den römischen Göttern zu huldigen, soll sie dann prostituiert werden, worauf sie verzweifelt ausruft:

O worse than Death indeed! – Lead me, ye Guards,
Lead me, or to the Rack, or to the Flames;
I'll thank your gracious Mercy. ---
AIR.
Angels, ever bright and fair,
Take, o take me to your Care:
Speed to your own Courts my Flight,
Clad in Robes of Virgin white. (I/3)

Wenn man dies nun in Relation setzt mit Lady Marys amourösen Wünschen, in denen „Sunday's sermon" so gut wie keine Rolle spielt, wird sehr deutlich, wie befremdend dieses Libretto auf die Zuhörerschaft gewirkt haben muß. Es war schlichtweg zu religiös und zu tugendhaft, zwar enthusiastisch, dies aber in der falschen Form, und letzten Endes wollten die Zuhörer Pfarrer Morells Versuch der Aktualisierung von Boyles *Martyrdom of Theodora and Didymus* vermutlich aus diesen Gründen nicht hören. Klagen über leere Kirchenbänke und mangelnde Religiosität sind nicht nur eine Sache der postmodernen Welt, sondern ließen sich bereits zur Genüge im 18. Jahrhundert vernehmen, hier beispielsweise in der zeitgleich mit *Theodora* veröffentlichten Abhandlung des Klerikers Philip Doddrige, *The rise and progress of religion in the soul*. Doddridge beklagt darin, daß Religion nahezu überall mit „*Neglect*" und „*Contempt*" behandelt werde und stattdessen

> the avowed Infidelity, the Prophanation of the Name and Day of God, the Drunkenness, the Lewdness, the Injustice, the Falshood, the Pride, the Prodigality, the base Selfishness, the stupid Insensibility of the Spiritual and Eternal Interests[786]

undsoweiter regierten.

Eine Art Reiseführer für das London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *A Trip through the Town. Containing Observations on the Humours and Manners of the AGE* aus dem Jahre 1735, berichtet in der Rubrik „Reflections on *London* in general" hinsichtlich des Kirchenbesuchs Folgendes:

> Look into the *Churches*, and there are only a few *elderly Widows* and *antiquated Virgins*, because they are acceptable at no other Assembly, and so make a Virtue of necessity. (...) I will venture to affirm, that a Man may go thro' all the Parishes *within* the Walls of *London* and those *without*, and scarce find twelve People in any one of them, that can without great hesitation tell him the Name of their Minister. I have seen an antient Inhabitant, who has paid Scot and Lot, and serv'd all Offices, as hard put to answer such a

[786] Philip Doddridge, *The rise and progress of religion in the soul: illustrated in a course of serious and practical addresses, suited to persons of every character* (...), The fifth edition. (London, 1749), S. 2f.

> Question, as a *Colonel* of a Regiment would be to rehearse the *Apostles Creed*, or a *Countess* to say her *Catechism*.[787]

Auch Burneys *Evelina* berichtet interessanterweise an keiner Stelle davon, daß Evelina in London einen Gottesdienst besucht hätte. Es besteht zwar die theoretische Möglichkeit, daß dies für so selbstverständlich gehalten wurde, daß es nicht extra erwähnenswert schien, aber dies scheint eher zweifelhaft, denn der Tag für einen Angehörigen der Upper Classes war ohnehin so durchgeplant, daß kaum noch Zeit für einen Kirchenbesuch übrig blieb. *Cecilia* berichtet zwar von einem sonntäglichen Kirchenbesuch, über die Devotheit der beteiligten Personen – in der Mehrzahl „elderly widows" und „antiquated virgins" - , die eindeutig Wichtigeres im Kopf haben als der Predigt zu lauschen, bleibt jedoch keinerlei Zweifel:

> Before breakfast was quite over, Miss Larolles, out of breath with eagerness, came to tell the news of the duel, in her way to *church*, as it was Sunday morning! and soon after Mrs. Mears, who also was followed by other ladies, brought the same account, (...).[788]

Vor einem derart weltzugewandten Publikum die weltabgewandten Reden der Theodora und des Didymus aufzuführen, scheint demnach auf einer Fehleinschätzung oder eventuellen Missionsbestrebungen des Reverend Morell basiert zu haben.

Trotzdem enthält, wie zu erwarten gewesen war, auch dieses Libretto typische Whigschlagwörter. Gleich zu Anfang wendet sich Didymus an seinen Freund Septimius und weist ihn auf die barbarischen Versuche der Römer hin, die Christen zu ihrem Glauben zu bekehren. Seine einprägsamen Worte – „Ought we not to leave / The free-born Mind of man, still ever free?" oder "(...) vain is the Attempt, to force Belief" (I/2) – weisen ihn als progressiven Liberalen aus. Auch für seinen Freund Septimius sind die persönlichen Vorzüge des Didymus von größerer Bedeutung als sein Glaube („I know thy Virtues, and ask not thy Faith: / Enjoy it as you will, my *Didymus*." I/2). Der Librettist bewegte sich im übrigen sein ganzes Leben lang in Hannoveranerfreundlichen Kreisen,[789] sein erster kirchlicher Posten war der eines „Sub-Curate" in der Chapel of St. Anne, Kew Green, genannt „Queen's chapel", die persönliche Kirche der Königin Caroline und der Kontakt mit Händel wurde, wie bereits berichtet, über Frederick, Prince of Wales, hergestellt.[790]

In der Arie „Descend, kind Pity" des Septimius bereitet Morell darüber hinaus noch einmal in komprimierter Form die Thesen aus, die er in seiner Predigt in Worcester im September 1746

---

[787] Anon., *A Trip through the Town. Containing Observations on the Humours and Manners of the AGE*. The fifth edition (London, 1735), S. 2.
[788] Burney, *Cecilia*, S. 149.
[789] „He was a staunch supporter of the Hannoverian establishment in all its political colours and in every generation, unlike the Jacobite sympathizer Jennens; this was an important consideration in the climate of 1746, when Handel first employed him and when the critical political situation called for a nationally unifying work.**"** Vgl. Smith (2002), S. 222.
[790] Vgl. Smith (2002).

dargelegt hatte. Darin hatte er, Shaftesbury folgend, die der Schöpfung inhärente Harmonie und Proportion gefeiert, die jedermann mit „Wonder and Admiration“[791] erfüllen müsse. Der Mensch müsse sich als soziales Wesen in diese harmonisch geordnete Welt einpassen und durch die Begeisterung, die diese perfekt geschaffene Welt in dem Menschen hervorrufe, sei es ihm ein leichtes, die sozial förderlichen Eigenschaften wie „Love, Gratitude, Good nature, Pity, Succour, and the like“[792] zu kultivieren. Der Text der Arie in I/2 lautet diesbezüglich

Descend, kind Pity, heavn'ly Guest,
Descend, and fill each human Breast
With sympathizing Woe.
That Liberty, and Peace of Mind,
May sweetly harmonize Mankind,
And bless the World below.

Daß die religiöse Denomination bei der Ausübung dieser Leidenschaften dabei zweitrangig ist, war bereits kurz zuvor deutlich gemacht worden, als Septimius Didymus die unbedingte Glaubensfreiheit zugesteht.

Von diesen wenigen Passagen einmal abgesehen, ging das *Theodora*-Libretto doch zum größten Teil am Geschmack des Publikums vorbei und das Ergebnis waren leere Ränge. Händel selbst brachte es, einschließlich der Uraufführung, nur auf vier Aufführungen und einer einzigen Wiederaufnahme im Jahre 1755 (diesmal unter der musikalischen Leitung von John Christopher Smith jun.). Der zweifellos musikalisch schwächere *Judas Maccabaeus* dagegen wurde zu Händels Lebzeiten über dreißigmal gegeben, darüber hinaus kam es bereits vor Händels Tod zu Aufführungen außerhalb Londons, darunter in Dublin, Salisbury, Gloucester, Bath und Bristol. *Theodora* dagegen mußte auf ihre Wiederentdeckung bis ins 20. Jahrhundert warten, denn im 18. Jahrhundert kamen die Damen nicht, weil ihnen das Stück zu tugendhaft war: „the Ladies will not come, because it (is) a virtuous [story].“

Dies wäre im übrigen nicht das erste Mal gewesen, daß der Librettist Morell durch ungeschicktes Verhalten, unkluge Publikationen und letztes Endes falscher Einschätzung des Publikums wichtige potentielle Förderer abschreckte. Ruth Smith spricht in diesem Zusammenhang von Morells „lifelong failure to make the right moves to secure career success, compounded by his insouciant lack of self-awareness“[793]. Während seiner Zeit als Hilfspfarrer in der Chapel of St. Anne verfaßte er eine Ballade, die er anscheinend für witzig hielt und in der die Königin verspottet wurde. Dummerweise wurde diese Ballade der

[791] Morell (1747), S. 31.
[792] Morell (1747), S. 32.
[793] Smith (2002), S. 194.

Monarchin zugespielt und eine adelige Gönnerin Morells mußte sich zur Glättung der Wogen für ihn einsetzen, wie er später selbst berichtet:

> (…) she had defended me as well as she could, and assured her Majesty, that it was by no means from any Disaffection, or Dislike to the Theme; but that being of an humourous Disposition, I was too apt to scribble (...).[794]

Es scheint also durchaus vorstellbar, daß jemand, der ungewollt die Königin verärgerte, sich auch im Geschmack des weiblichen Teils seines Publikums täuschen konnte, besonders da die Handlung *Theodoras* in vielem der von *Clarissa* ähnelt; Morell war begeistert von Samuel Richardson.[795]

Die interessante Frage ist nun, ob das Publikum, das Händels Oratorien besuchte, auch Richardsons Werke rezipierte. Ganz generell gesagt ist es nicht einfach, Leserschaften vergangener Zeiten zu identifizieren. Auf das Aufkommen des Romans wurde in den Habermasschen Kontext der Verbürgerlichung der Öffentlichkeit eingegliedert, wie J. Paul Hunter in einem Aufsatz kritisiert:

> Who read novels? Ian Watt's famous "triple rise" thesis about the novel's origins – that the rise of the middle class, the rise of literacy, and the rise of the novel were related and nearly simultaneous – has often been interpreted to imply that the novel's early readers were middle class and that the novel was in fact a middle-class enterprise. Such a formulation represents a caricature of Watt's argument, a misunderstanding of the process of social change and of class history, and a vast simplification of the readership spectrum. It is accurate to say that early novels attracted new readers that traditional "literature" – that is, belletristic texts such as poems – did not. But it is inaccurate (and anachronistic) to think of these readers as being exclusively from the merchant class or part of a new bourgeoisie that develops with the Industrial Revolution later in the century.[796]

Ob Händels Oratorienpublikum auch Romane wie *Clarissa* las, läßt sich ohne weitere Studien, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten würden, nicht eindeutig entscheiden. *Clarissa* wurde bekannterweise lange Zeit als „expression of militant bourgeois ideology"[797] angesehen. Diese wohl in der Tat allzu einfache Interpretation wird zwar in neuerer Zeit zunehmend angezweifelt und das Spannungsfeld, in dem sich Clarissa und Lovelace bewegen, wird ebenfalls als vielschichtiger wahrgenommen, als es die einfache Bürgertum-gegen-Aristokratie-Theorie erklären konnte. Daniel P. Gunn spricht in diesem Zusammenhang von einer Rhetorik, die als „layered and inconsistent"[798] bezeichnet werden kann und die die herrschende Elite unterstützt:

---

[794] Zitiert nach Smith (2002), S. 198.
[795] Vgl. Smith (2002), S. 212.
[796] J. Paul Hunter, „The novel and social/cultural history" in *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, hrsg. von John Richetti (Cambridge, 1996). S. 9-40, S. 19.
[797] Daniel P. Gunn, „Is *Clarissa* Bourgeois Art?", *Eighteenth-Century Fiction* 10/1 (1997), S. 1-14, S. 1.
[798] Gunn (1997), S. 14.

> The gradual shift to capitalism made for a heterogeneous mixture of moral norms, all of them designed to serve the interests of the ruling class in different ways. If the novel assisted in the development of capitalism in eighteenth-century England, it did so not by supporting the revolutionary aspirations of a "rising" class of shopkeepers and tradespeople against aristocratic oppressors, but rather by mediating between these heterogeneous ideological modes within the ruling class to produce a new and seemingly coherent system of mystifying ideas. In Clarissa, Richardson's moral rhetoric did precisely this kind of work, drawing disparate and even contradictory ideological strands together into a powerful and reproducible aesthetic form – a new myth for the ruling class.[799]

Auch wenn jedoch ein Text wie Richardsons *Clarissa* auf derartige Weise gelesen werden kann, heißt das noch nicht, daß er auch ausschließlich von Angehörigen der „ruling class" rezipiert wurde.

Was den Lesestoff der Damen der Leisure Class angeht, gibt es im Harrisarchiv jedoch einige Hinweise. In einem Brief der Countess of Shaftesbury and Elizabeth Harris bezüglich der Premiere von Händels *Theodora* macht diese eine interessante Anmerkung über Morells literarische Vorlage:

> I was last night to see (or rather hear) Theodora but I must forbear to mention my opinion of it till I have heard it (at least) once more[.] Mr Boyle has wrote a very pretty, I think I may call it <u>divine</u> novel on the same subject and the best words in the oratorio are taken verbatim from him.[800]

Dieser Brief legt nahe, daß die Countess im Jahre 1750 die 1687 erschienene und im 18. Jahrhundert mehrfach wiederaufgelegte Erbauungsgeschichte tatsächlich gelesen hatte. Die Countess of Shaftesbury liest also, wie dieser Brief offenbart, keine zeitgenössischen Werke, sondern Werke, die bereits über 60 Jahre alt waren.

Charlotte Lennoxs *The Female Quixote* berichtet ebenfalls, daß die in der Gesellschaft hoch angesehene „Countess of ---" mit der Romanze des 17. Jahrhunderts französischer Ausprägung auch Mitte des 18. Jahrhunderts im Detail vertraut ist. [801] Nach Eliza Haywood lasen die Damen der Upper Classes jedoch in erster Linie wenig bis gar nicht:

> The Love of Reading, like the Love of Virtue, is so laudable, that few are hardy enough to avow their Disgust to it. – I know Ladies who, though they never had Patience to go through a single Page of any thing, except an Opera or Oratorio, have always a Book of some Estimation in the World lying near them, which, on hearing any Company coming into the Room, they will immediately snatch up, as though their Thoughts had been engaged on the Contents of that, when, perhaps, they had only been taken up in

[799] Gunn (1997), S. 10.
[800] Die 4th Countess of Shaftesbury an Elizabeth Harris, Brief vom 17. März 1750. Zitiert in Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 268.
[801] Vgl. Lennox (1998), Buch 8, Kapitel 6 und 7. In diesen Kapiteln beginnt die „Zähmung" Arabellas durch die Countess, die für die Halbwaise Arabella die Mutterrolle übernimmt und ihr erklärt, daß sich die Maßstäbe für normatives Verhalten geändert haben. Vgl. beispielsweise S. 328: „Custom, said the Countess smiling, changes the very Nature of Things, and what was honourable a thousand Years ago, may probably be look'd upon as infamous now – (...).
The same Actions which made a Man a Hero in those Times, would constitute him a Murderer in These – And the same Steps which led him to a Throne Then, would infallibly conduct him to a Scaffold Now."

> contriving some new Ornament for their Dress, or debating within themselves which of the various Assemblies, they frequented, should have the Honour of their Company that Night.[802]

Es erscheint in der Tat wahrscheinlich, daß ein gehobener Lebensstil, wie er bereits in Kapitel 3 beschrieben wurde, wenig Zeit übrigläßt für außerordentlich umfangreiche Werke wie beispielsweise *Clarissa* und daß deshalb davon ausgegangen werden muß, daß Händels Einschätzung bezüglich des Interesses, das *Theodora* für sein weibliches Publikum bieten konnte, durchaus den Tatsachen entsprach.

[802] Haywood (1999), S. 198.

7.6. Händels Publikum und die Freimaurerei – *Solomon* (1749)

Solomon ist das für unsere Zwecke wahrscheinlich interessanteste aller Oratorien, denn es vereinigt einen der für die Whigpartei wichtigsten biblischen Texte mit enthusiastischer Rhetorik und weiteren Aspekten, die im folgenden noch genauer zu diskutieren sein werden.
Solomon entstand im Jahre 1748 und wurde in der Forschung bereits, wenn auch relativ vage, als eine Art Glorifizierung des hannoveranischen Königshauses identifiziert. Hans-Joachim Marx faßt folgendermaßen zusammen:

> Das ‚Solomon'-Sujet des Oratoriums ist in der neueren Literatur des öfteren mit dem englischen Königshaus der 1740er Jahre in Verbindung gebracht worden. Und Vieles deutet darauf hin, daß Salomo und das Volk Israel von den Zuhörern mit Georg II. und der englischen Nation gleichgesetzt wurden. Ruth Smith weist außerdem darauf hin, daß die Predigt, die der Londoner Bischof Potter während der Krönung von Georg II. und Caroline 1727 gehalten hat, eine der zentralen Aussagen des ‚Solomon'-Librettos gleichsam vorwegnimmt: Weil Gott Israel liebt, hat er Salomo zum König bestellt, damit er Recht und Gerechtigkeit ausübe (2 Chr 9,8). Salomo wird aber auch als ein Mäzen der Künste charakterisiert, was Händel im III. Akt wirkungsvoll zu einer Demonstration der Macht der Musik inspirierte.[803]

Obwohl die Grundtendenz der Forschungsbeiträge sicherlich richtig ist, sollen im Folgenden weitere bislang unerwähnte Aspekte bezüglich des *Solomon*-Librettos konkretisiert werden: zunächst soll anhand zweier Beispieltexte die genaue Whiginterpretation der Solomongeschichte in 1 Kings und dann die Umsetzung und die rhetorische Ausgestaltung in Händels Libretto betrachtet werden . Und noch etwas fällt auf: das Libretto widmet sich ausführlich dem Bau des Salomonischen Tempels und weist frappierende Parallelen mit einem weiteren Text mit dem Titel *Solomon's Temple* auf. *Solomon's Temple* entstammt, für Kenner wenig verwunderlich, natürlich einem Freimaurerhandbuch; doch dazu später mehr.
Zunächst ist jedoch die Frage zu beantworten, warum der biblische Salomo zu einer der zentralen Whigfiguren werden konnte.

7.6.1. Thomas Bradbury, ***The Establishment of the Kingdom in the Hand of* Solomon*, applied to the Revolution and the Reign of King* GEORGE[804]**

Salomo war einer der Söhne König Davids mit Batseba, jedoch nicht der Älteste. Nach der normalen erbrechtlichen Thronfolge hätte sein älterer Bruder Adonijah neuer König Israels

[803] Marx, *Händels Oratorien*, S. 219.
[804] Vgl. Thomas Bradbury, *The Establishment of the Kingdom in the Hand of* Solomon, *applied to the Revolution and the Reign of King* GEORGE*: In a Sermon preach'd November 5. 1716* (London, 1716).

werden sollen, aufgrund eines göttlichen Beschlusses hatte aber König David Salomo zu seinem Nachfolger bestellt. Trotz einer Rebellion Adonijahs befiehlt David, daß Salomo zum König gekrönt werden soll: „And let Zadok the priest and Nathan the prophet anoint him there king over Israel: and blow ye with the trumpet, and say, God save King Solomon." (1 Kings 1,34). Als Gott ihm einen Wunsch gewährt, wünscht sich Salomo Weisheit anstatt der erwarteten Reichtümer oder ähnlichem:

> 11 And God said unto him, Because thou hast asked this thing, and hast not asked for thyself long life; neither hast asked riches for thyself, nor hast asked the life of thine enemies; but hast asked for thyself understanding to discern judgment;
>
> 12 Behold, I have done according to thy words: lo, I have given thee a wise and an understanding heart; so that there was none like thee before thee, neither after thee shall any arise like unto thee. (1 Kings 3, 11-12)

König Salomo lebt daraufhin vierzig Jahre lang als König Israels in Jerusalem in weitgehendem Frieden mit seinen Nachbarn und das Land erfährt noch nie dagewesenen Wohlstand und Prosperität. Das wichtigste Projekt Salomos ist jedoch der Bau des Tempels, bereits von seinem Vater David geplant, aber nicht realisiert. Mit der tatkräftigen Unterstützung seiner Verbündeten wird der Tempel von Jerusalem in sieben Jahren Bauzeit als überaus prächtiges, mit purem Gold verziertes Bauwerk fertiggestellt.

Dies ist die biblische Grundlage für die politischen Ausführungen Thomas Bradburys in seinen zwei Predigten *The Establishment of the Kingdom in the Hand of* Solomon, *applied to the Revolution and the Reign of King* GEORGE*: In a Sermon preach'd November 5. 1716* (London, 1716) und *The Succession of* SOLOMON *to the Throne of* DAVID*: Consider'd in a Sermon on the Occasion of the Sudden Death of King George I. June* 18, 1727. (London, 1727).

In der ersten Predigt, die das Thema noch ausführlicher behandelt, setzt sich Bradbury das Ziel, anhand 1 Kings die folgenden relevanten Aspekte zu erklären und in Relation mit der Hannoveraner Thronfolge zu setzen:

> I. I must open to you the Nature of *Solomon*'s Title to the Crown. His Right was Divine, but not at all Hereditary.
>
> II. I shall consider the great Rebellion that was form'd against him, which you are told at large in this and the foregoing Chapter. And,
>
> III. Lay before you the things to which he owed the Establishment of his Kingdom, and from which alone we can expect the like Happiness to ours.[805]

[805] Bradbury (1716), S. 5.

Zunächst erklärt Bradbury, wie 1 Kings die Ersetzung der erbrechtlichen Thronfolge durch eine andere – nämlich Erbfolge durch „Divine Appointment“[806] – rechtfertigt und kritisiert gleichzeitig die High Church Anglikaner, die dieses Recht bestreiten: „But such wretched work will Protestant Divines always make, when they are pleading the Cause of a *Popish Succession*.“[807] Es geht also ganz klar um Streitigkeiten innerhalb der anglikanischen Kirche, genauergesagt zwischen Low Church und Latitudinarian auf der einen und High Church auf der anderen Seite. Nachdem Bradbury die Salomonische Thronfolge erklärt hat, folgt nun der explizite Vergleich mit Georg I.:

> I will sum up the Argument under this Head, That it's true we cannot talk of a Divine Election in the manner that the *Jews* had it, but there's something in our Case that I believe never entred into any other: That here's a Prince of a distant Country, without his own seeking, had, for above fourteen Years, a Prospect of ruling us; and this supported, not by clandestine Promises and deceitful Treaties, but by the open Voice of a Law. His Title was rendred so sacred, that none could enter Parliament without owning it; as if, by the Judgment of the Nation, a Man was not fit to give his Opinion about any other Law, who did not see the Importance of this.[808]

Was Bradbury letzten Endes in wahrhaft whiggistischer Manier hier etabliert ist die Gleichsetzung von „Law“ und „Divine Election“ – dies ist genau der Punkt, an dem sich die Geister von Whig und Tory schieden, denn für die Tories stand Gotteswille grundsätzlich über jedem Gesetz. Das Parlament und das Gesetz entscheiden aber für George und gegen den Pretender und diese Entscheidung ist einem göttlichen Auswahlverfahren gleichwertig beziehungsweise das Parlament ist gottgleich in seiner Entscheidungsfähigkeit. Trotzdem zieht Bradbury weitere Parallelen zwischen dem Staat Israel und Großbritannien, denn „Notwithstanding the Fairness of *Solomon*'s Title, a most dangerous Rebellion was form'd against him.“[809] Im Folgenden führt er dann detailliert aus, inwieweit Salomos Bruder Adonijah sogar noch in vieler Hinsicht besser ist als der Pretender, denn er ist immerhin nicht mit Landesfeinden alliiert:

> *Adonijah* always liv'd in *Israel*, and therefore could not be understood to have an Interest or Alliance in opposition to his own Country. (...): but 'tis known by any one that reads our History, how this Country is plac'd to the Envy of a neighbouring Kingdom, who have taken all Occasions to load us with Divisions and Wars; (...). With them we had liv'd in a State of Discord for several Ages; and shall that Court, which hath been the Plague of our Country, be the Nursery of our Kings?[810]

Adonijah wurde also auch nicht zum König erwählt, obwohl er nachweislich keine Pakte mit Israels Feinden geschlossen hatte und nie außerhalb Israels gelebt hatte, ganz im Gegensatz zu

[806] Bradbury (1716), S. 7.
[807] Bradbury (1716), S. 5.
[808] Bradbury (1716), S. 11.
[809] Bradbury (1716), S. 11.
[810] Bradbury (1716), S. 13.

den Stuarts, die mit den verfeindeten Franzosen paktieren und bei ihnen aufgewachsen sind und im Exil leben. Und der wichtigste Faktor bleibt ebenfalls nicht unerwähnt: „There was no room to pretend that *Adonijah* differ'd from the Religion of the *Jews*"[811]. Dies natürlich in krassem Gegensatz zum Pretender, dessen Vater, der „late K. *James*"[812], ihm noch auf dem Totenbett verboten hatte, vom Katholizismus abzufallen, „tho he was to gain all the Crowns on the Earth by it"[813]. Alles in allem sei Adonijah, den man insgesamt als „very polite and well-accomplish'd Person"[814] bezeichnen müsse, dem Pretender in jeder Hinsicht vorzuziehen, aber trotzdem sei Salomo der König geworden und analog dazu in Britannien, „for the Glorious Cause of Liberty"[815], die Krone den Stuarts entzogen worden. Der whiggistische Argumentationsstrang zeigt sich wiederum in dem von einem Kirchenmann wie Bradbury doch sehr mutigen Angriff auf die Kirche im Allgemeinen, die für die meisten Übel verantwortlich gemacht wird:

> King *James* the Second ow'd his Interest to the Clergy: 'twas their unhappy Votes in the House of Lords, that threw out the Bill of Exclusion; and their bellowing all over the Nation, that diffus'd a Spirit of Insolence among the viler sort of People.[816]

Das whiggistische Selbstverständnis Bradburys, das hier deutlich wird, setzt sich also im Wesentlichen aus zwei Komponenten zusammen: es ist anti-kirchlich und es ist elitär. Mit „anti-kirchlich" ist selbstverständlich nicht atheistisch gemeint, sondern „anti-kirchlich" im Sinne von „gegen die etablierten religiösen Institutionen gerichtet". Bradburys Interpretation der Salomogeschichte zeigt also, wie Low Church Anglikaner und Latitudinarians biblische Texte gegen die High Church Anglikaner auslegten und während die von Händel ebenfalls vertonte *Saul*-Geschichte noch Interpretationen in beiderlei Lagern erfahren hatte,[817] ist *Solomon* eine rein whiggistische Provinz.

Salomo verdanke seinen Thron, abgesehen von der „Divine Election", darüber hinaus seinen vorzüglichen Qualitäten, die in gleicher Weise in Georg zu finden seien:

> To enter into the Character of that Prince whom God has now set over us, would be as needless for you, as it would look impertinent in me. His Conduct in the late Tumults, the Resolution with which he distributed both his Mercy and Justice; his Precaution in forming Alliances; his powerful Influence both in *France* and *Spain*, are things that lie abroad for every one to know 'em.[818]

[811] Bradbury (1716), S. 13.
[812] Bradbury (1716), S. 13.
[813] Bradbury (1716), S. 13.
[814] Bradbury (1716), S. 14.
[815] Bradbury (1716), S. 16.
[816] Bradbury (1716), S. 16.
[817] Vgl. Kapitel 7.4.
[818] Bradbury (1716), S. 20.

Natürlich sollte man sich an jedem Punkt vergegenwärtigen, daß man es hier mit einem Stück liberalpolitischer Propaganda zu tun hat, denn gerade Georg I. war und ist nicht für sein diplomatisches Geschick oder sein scharfsinniges Wesen bekannt. Der Zweck solcher Schriften ist schlicht und einfach die weitere Untermauerung oder vielmehr Festigung der Ansprüche der Welfenkurfürsten auf den englischen Thron und die Etablierung der Parlamentsherrschaft, die mit dem absolut notwendigen Ausschluß aller absolutistischen Ansprüche einhergehen muß. Die Identifikation mit König Salomo sollte, trotz aller Schmeicheleien an Georg, dem damit Weisheit und Scharfsinn zugeschrieben wird, nicht darüber hinwegtäuschen, daß die für die Whigpartei wichtigste Aussage in 1 Kings war, daß jemand einen Königsthron besetzte, dessen Ansprüche nicht aus der Erbfolge herrührten, sondern der aufgrund eines – göttlichen oder herrscherlichen –Beschlusses zum König ernannt worden war, ohne daß er sich um die Königswürde bemüht hätte. Die 40-jährige Regierungszeit Salomos in Jerusalem entspricht ebenfalls dem, was man sich in der „Whig Interpretation of History" vom Fortschreiten der Menschheit erhoffte, denn es gab keine Kriege mehr, die Künste und die Bautätigkeit wurden gefordert und es gab, in quasi utopischem Sinne, allgemeinen Wohlstand. Die Krönung Georgs I. ist für die liberalen Politiker der Anfang des goldenen Zeitalters, in dem sich die Menschheit zum Fortschritt aller weiterentwickelt und interessanterweise modifiziert Bradbury auch das Verständnis von Religion, das in diesem Zeitalter herrschen soll:

> It is to be desir'd, that more Notice were taken amongst us of the Religion, that is *first pure, and then peaceable*; a Christianity that is not cut into pieces, and consider'd as the Property of particular Denominations, but the great and common Interest of Goodness, Faith, and Worship.[819]

Das Verständnis des Christentums entwickelt sich also weg von einem dogmatischen Eintreten für die eigenen Überzeugungen und Prinzipien und hin zu einem allumfassenden, friedlichen und sozial förderlichen Urglauben, der die Menschheit vereint, anstatt sie in verschiedene Faktionen zu spalten.

Und nichts ist besser geeignet, den Fortschritt der Menschheit und die Abkehr von alten Traditionen zu symbolisieren, als der Übergang der Macht zuerst von Saul auf David und dann von David auf Salomo.[820]

Diese für das gesamte 18. Jahrhundert in Bezug auf die Glorious Revolution geltende Typologie bildet im Folgenden eine wichtige Basis für das Verständnis von Händels Libretto *Solomon*.

---

[819] Bradbury (1716), S. 21.

[820] Vgl. Thomas Bradbury, *The Succession of* SOLOMON *to the Throne of* DAVID*: Consider'd in a Sermon on the Occasion of the Sudden Death of King George I. June* 18, 1727. (London, 1727), S. 6f.

7.6.2. *„Live, live for ever, mighty* Solomon“

Das anonyme *Solomon*-Libretto ist, im Gegensatz zu den meisten anderen Oratorien mit dramatischer Handlung, episodisch strukturiert. Die erste Szene des ersten Aktes spielt, wie aus einigen Hinweisen deutlich wird, im bereits fertiggestellten Tempel und beschreibt einen religiösen Ritus. In Szene 2 tritt Solomons Königin auf und es folgt ein Lob auf die eheliche und erotische Liebe – dies stellt bereits eine Bereinigung von 1 Kings dar, wo noch von siebenhundert Frauen und dreihundert Konkubinen berichtet wird (1 Kings 11,3). Neben anderen, offensichtlich auf der Hand liegenden Gründen, warum man George II nicht mit dem vielbeweibten Solomon huldigen wollte, ist auch noch wichtig, daß es diese vielen Frauen sind, die den biblischen Solomon am Ende seines Lebens vom rechten Glauben abbringen und letztendlich dafür verantwortlich sind, daß den Erben Solomons nach Solomons Tod die Herrschaft über das Reich wieder entzogen wird:

> 11 Wherefore the LORD said unto Solomon, Forasmuch as this is done of thee, and thou hast not kept my covenant and my statutes, which I have commanded thee, I will surely rend the kingdom from thee, and will give it to thy servant.
>
> 12 Notwithstanding in thy days I will not do it for David thy father's sake: *but* I will rend it out of the hand of thy son.

Verständlicherweise hatte dieser Passus weder in Händels Libretto noch in zeitgenössischen politischen Interpretationen, zum Beispiel der von Thomas Bradbury, etwas verloren.

Der zweite Akt behandelt dann in relativ ausführlicher Form das salomonische Urteil über die zwei „Harlots“, die um ein Kind streiten und im dritten Akt folgt der Besuch der Königin von Saba, die durch den Tempel und den Palast geführt wird. Das Oratorium beginnt und endet also mit dem Tempel von Jerusalem, worauf später noch ausführlicher eingegangen werden wird.

Zunächst begegnet uns in dem Libretto jedoch die altbekannte enthusiastische Rhetorik. Solomon bittet im Tempel um göttliche Inspiration[821] und bekommt sie auch:

> *Zadok*. Imperial *Solomon*, thy Pray'rs are head,
> See! from the op'ning Skies
> Descending Flames involve the Sacrifice;
> And lo! within the sacred Dome
> That gleamy Light,
> Profusely bright,
> Declares the Lord of Hosts is come.

[821] Und zwar mit der Formulierung „Almighty Pow'r! who rul'st the Earth and Skies, / And bad gay Order from Confusion rise“ (I/1), die an viele derartige Formulierungen bei Shaftesbury erinnert. Vgl. S. 182.

AIR.

Sacred Raptures chear my Breast,
Rushing Tides of hallow'd Zeal,
Joys too fierce to be express'd
In this swelling Heart I feel:

Warm enthusiastic Fires
In my panting Bosom roll;
Hope of Bliss, that ne'er expires,
Dawns upon my ravish'd Soul. (I/1)

Hier fließt die enthusiastische Verzückung also ausnahmsweise nicht aus der Natur, sondern aus der Tatsache, daß Solomon König ist und den Tempel vollendet hat. Im zweiten Akt wird noch deutlicher gesagt, warum es geht: „Great Prince, thy Revolution's just" (II/1). Genauer gesagt ist es die neue Weltordnung unter Salomo – also die politische Revolution, mit der er seinen Bruder Adonijah entmachtet hatte –, die Zadok begeistert, wie er auch im zweiten Akt nochmals bekräftigt:

Zadock (sic!). From Morn to Eve I cou'd inraptur'd sing
The various Virtues of our happy King,
In whom, with Wonder, we behold combin'd,
The Grace of Feature with the worth of Mind. (II/3)

Die Herrschaft Salomos ist so „inrapturing", daß sie natürlicherweise imperialistisch-missionarische Ambitionen mit sich bringt und gehofft wird, daß auch in fernen Nationen der Funke überspringt – „*Till distant Nations catch the Song, / And glow with holy Flame*" (I/1).

Solomon unterscheidet sich insofern von früheren Libretti, da – analog zur historischen Situation im Land zum Zeitpunkt der Entstehung des Stücks – nicht mehr von Feinden die Rede ist, gegen die man sich im Inneren verteidigen muß, sondern man sich stattdessen darauf konzentrieren kann, die neue Ordnung in die Welt hinauszutragen. Das Bild, das in *Solomon* von der Herrschaft Solomons gezeichnet wird, ist ein utopisches, das deutlich von imperialistischen Bestrebungen getragen ist. Die Übertragung auf die zeitgenössischen Verhältnisse ist naheliegend: In England regiert der Wohlstand (Arie Solomon „*How green our fertile Pastures look!*", III/1, und „Fair Plenty does her Treasure raise", III/1) in dem gelobten Land, das nirgendwo seinesgleichen findet (Chorus „*From the East unto the West, / Who so wise as* Solomon?", II/3).

Es ist kein Wunder, daß dem Besuch der Königin von Saba ein ganzer Akt gewidmet wird, denn sie ist überwältigt von Jerusalems Pracht und von Solomons Weisheit und bekundet, daß sie sich in Zukunft von der Erinnerung an Solomon leiten lassen wird (Rezitativ „May Peace

in *Salem* ever dwell!“ und Arie „Will the Sun forget to Streak“ III/1).[822] Sie wird also die Kunde von dem utopischen Land auf der Welt verbreiten.

Daß die Figur des Salomo für die Whigpropaganda wichtig war, ist bereits hinreichend deutlich geworden. Davon abgesehen ist Solomon aber noch aus ganz anderen Gründen eine symbolträchtige Figur.

7.6.3. *Solomon's Temple* – „Give to Masonry the Prize“[823]

In der gesamten Händelliteratur taucht nur ein einziger Hinweis auf die Freimaurerei auf und das bei Ruth Smith:

> An omission here [in *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*] is the possible influence of freemasonry (Solomon and Cyrus, both oratorio heroes, are also potent figures in masonic culture). A scholar tough enough to take on this difficult area of eighteenth-century studies might like to test my guess that freemasonry did not influence the librettists or public understandings of their works.[824]

Im Folgenden wird sich zeigen, daß Smiths Meinung bezüglich der Verbindungen von Händel und den Freimaurern modifiziert werden kann. Speziell der hier im Mittelpunkt stehende Aspekt der öffentlichen Rezeption der Werke zeigt, daß in einem Oratorium wie *Solomon* deutliche freimaurerische Symbolik enthalten war und daß man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen muß, daß das Zielpublikum des Werks diese auch als solche erkannte.

---

[822] *Q. Sheba.* May Peace in *Salem* ever dwell!
Illustrious *Solomon,* farewel:
Thy wise Instructions be my future Care,
Soft as the Show'rs that chear the vernal Air;
Whose Warmth bids ev'ry Plant her Sweets disclose,
The Lilly wakes, and paints the op'ning Rose.
AIR.
Will the Sun forget to streak
Eastern Skies with amber Ray,
When the dusky Shades to break
He unbars the Gates of Day?

Then demand if Sheba's Queen
E'er can banish from her Thought
All the Splendor she has seen,
All the Knowledge thou hast taught. (III/1)

[823] Laurence Dermott, *Ahiman Rezon: or, Help to a Brother; (...)* (London, 1756), *Solomon's Temple,* S. 178-182, S. 182.

[824] Smith, *Handel's Oratorios,* S. 12.

7.6.3.1. Die Grand Lodge und ihre Mitglieder

Für die folgenden Ausführungen sind zunächst weder Theorien über den Ursprung der Freimaurer, freimaurererische Inhalte noch Auswirkungen – von abstrusen Verschwörungstheorien ganz zu schweigen – von Bedeutung, sondern schlichtweg die Frage, wer in England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt zu dem erlauchten Kreis der Freimaurer zählen durfte. Die Freimaurerei ist ja aufgrund ihrer humanitären und egalitären Tendenzen in der Forschung seit langem als wichtiges sozialintegratives Instrument im Aufstieg des Bürgertums betrachtet worden. In England sei „die Freimaurerei aus einem bereits etablierten bürgerlichen Kulturkreis hervor[gegangen]“[825], oder genauer gesagt, „Zunächst versammelten sich einfache Bürger und pflegten eine rituell geregelte Geselligkeit“[826]. Die Freimaurerei stellte also, in der gängigen Forschungsmeinung, „den Rahmen für die Einübung in den Umgang des aufstrebenden selbstbewußten Bürgertums mit den Repräsentanten der alten Oberschicht“[827] dar; dies ist abermals eine Variation auf den Habermasschen Strukturwandel der Öffentlichkeit.

Diese These soll nun anhand einer Schrift des „Master Masons“ William Preston aus dem 18. Jahrhundert überprüft werden. Seine *Illustrations of Masonry*, erstmals 1772 publiziert und bis 1796 neunmal wieder aufgelegt, enthalten ab der Neuausgabe von 1788 eine mehr oder weniger umfangreiche „History of Masonry in England“, die die Ursprünge der Maurerei bis zu den Druiden zurückzuverfolgt. Die mythenbildende Legitimation durch Berufung auf möglichst alte Ursprünge muß an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden, gerade für die Freimaurer gibt es hier schier unerschöpfliche Quellen, von den am häufigsten erwähnten mittelalterlichen Bauhütten bis hin zu Rittervereinigungen, Templerorden usw.; daß jede historische Figur, der ein bißchen Weisheit nachgesagt werden konnte, posthum zum Freimaurer gemacht wurde, ist auch für Preston – hier ist es beispielsweise St. Alban oder König Alfred – eine gängige Methode.

Für unsere Zwecke interessant ist die, wohl um einigeres akkuratere, Geschichte der 1717 gegründeten Großloge von England unter den ersten beiden Hannoveranermonarchen, in der sich Preston darauf beschränkt, die Großmeister und die wichtigsten Mitglieder aufzuzählen und Neuerungen, wie zum Beispiel die Errichtung von Logen im englischen Ritus in Kontinentaleuropa und Übersee, zu berichten.

---

[825] Dieter Binder, *Die Freimaurer – Ursprung, Rituale und Ziele einer diskreten Gesellschaft* (Freiburg, 2006), S. 36f.
[826] Binder (2006), S. 139.
[827] Binder (2006), S. 145.

Für die Zeit ab 1714, im Kapitel „*History of Masonry from its Revival in the South of England to the Death of King George I*“ abgehandelt[828], liest sich Prestons Aufzählung dabei wie eine Art „Roll-Call“ der betitelten Whigaristokraten im Land, die ersten Großmeister nach der Krönung Georgs I. waren der Duke of Montagu, der Duke of Richmond, der Earl of Inchiquin, Lord Colerane, Lord Kingston, der Duke of Norfolk, Lord Lovel, der spätere Earl of Leicester, Lord Viscount Montagu, der Earl of Strathmore, der Earl of Crawford, der Earl of Darnley usw.

Sowohl der Duke of Montagu als auch der Duke of Richmond waren Mitglieder des Privy Council, letzter kämpfte zusätzlich an der Seite des Duke of Cumberland gegen die Jakobiten; der Earl of Inchiquin (1700-1777) war Mitglied des Privy Council und Whig MP, Lovel war ebenfalls Whig MP, Strathmore und Crawford waren beide schottische Peers, der Earl of Darnley war Lord of the Bedchamber des Prinzen von Wales und ein Oppositionswhig. Trotzdem zählten die Freimaurer natürlich auch Tories und sogar Jakobiten unter ihren Reihen, das soll hier gar nicht bestritten werden. Diese dürften jedoch in der Minderzahl gewesen sein, besonders da auch Sir Robert Walpole selbst Freimaurer war und damit sicherlich auch politische Ziele verfolgte:

> Walpole is a typical example of somebody who became a mason in order to secure his position in the government. Being a freemason allowed him to keep check on the radical fringe of the Whig party [...] and on his opponents and to reinforce useful international political alliances [...].[829]

Preston sagt jedenfalls deutlich, daß die meisten Freimaurer dieser Zeit Aristokraten waren:

> During the presidency of Lord Lovel, the nobility made a point of honouring the Grand Lodge with their presence. The Dukes of Norfolk and Richmond, the Earl of Inchiquin, and Lords Colerane and Montagu, with several other persons of distinction, seldom failed to give their attendance; (...).[830]

Bei der Initiation von Herzog Franz von Lothringen in Den Haag war Philip Stanhope, Earl of Chesterfield der Master Mason[831] und als man Herzog Franz in den dritten Maurergrad einführte, kam man zu diesem Zweck „at Houghton Hall in Norfolk, the seat of Sir Robert Walpole“[832] zusammen. Zusammen mit Herzog Franz wurde auch Thomas Pelham Duke of Newcastle, der spätere Whig PM, initiiert. Darüber hinaus beschließt man beispielsweise 1732 ein luxuriöses „country feast“ und „cards of invitation [were] sent to several of the Nobility“[833]. Diese scheinen bereits Freimaurer gewesen zu sein, denn im Folgenden

---

[828] William Preston, *Illustrations of Masonry. A new edition, with alterations and corrections* (London, 1788), S. 248 ff.
[829] Patrizia Granziera, „Freemasonic Symbolism and Georgian Gardens“, *Esoterica* 5 (2003), S. 41-72, S. 46.
[830] Preston (1788), S. 262.
[831] Preston (1788), S. 263.
[832] Preston (1788), S. 263.
[833] Preston (1788), S. 264.

aufgezählten Anwesenden waren alle entweder Großmeister gewesen oder sind bereits in anderen Maurerfunktionen vorher erwähnt worden:

> On the day appointed, the Grand Master and his Officers, the Duke of Norfolk, the Duke of Richmond, the Earl of Strathmore, Lord Carpenter, Lord Teynham, and above a hundred Brethren, met at the Spikes in Hampstead, where an elegant dinner was provided.[834]

Falls bei maurerischen Großereignissen tatsächlich die von der Forschung so geschätzten selbstbewußten, aufstrebenden Großbürger anwesend waren, scheinen sie Preston nicht wichtig genug gewesen zu sein, um sie, eventuell außer als Randnotiz zu erwähnen, wie hier bei der Beschreibung der Wahl eines neuen Großmeisters im Jahre 1735 deutlich wird:

> Lord Weymouth succeeded the Earl of Crawford [als Großmeister], and was installed at Mercers' Hall on the 17th of April 1735, in the presence of the Duke of Richmond, the Duke of Athol, the Earl of Crawford, the Earl of Balcarras, the Earl of Wemyss, the Earl of Loudon, the Marquis of Beaumont, Lord Cathcart, Lord Vere Bertie, Sir Cecil Wray Baronet, Sir Edward Mansel Baronet, and a splendid company of other Brethren.[835]

1737 wurde dann schließlich in Anwesenheit der meisten bereits genannten und zusätzlich des Earl Grey und „other respectable Brethren" Frederick, Prince of Wales, in die Großloge aufgenommen.[836]

Es ist immer wieder betont worden, daß die Freimaurerlogen ihre Mitglieder nach dem persönlichen Verdienst und nicht nach dem gesellschaftlichen Status auswählten und doch zeigt sich, daß Bildung und Status im 18. Jahrhundert immer noch eng miteinander verknüpft waren. Der Freimaurer Francis Drake hält beispielsweise im Jahre 1729 eine Rede vor der Großloge, gedruckt unter dem Titel *A speech deliver'd to the worshipful and ancient Society of Free and Accepted Masons, at a grand lodge, held at Merchant's-Hall, (…).*[837]

Es geht ihm dabei im Wesentlichen darum, wieder einmal die alten Ursprünge der Freimaurerei zu betonen und gleichzeitig die Kunst der Architektur als Metapher für die spirituelle Entwicklung der Brüder zu etablieren. Er wendet sich dabei unter anderem mit folgenden Worten an die Loge:

> And now, Gentlemen, I have reserv'd my last Admonitions for you: [...] I cannot help telling you, That a Gentleman without some Knowledge of Arts and Sciences, is like a fine Shell of a House, without suitable Finishing or Furniture: The Education of most of you has been Noble, if an Academical one may be called so; and I doubt not but your Improvements in Literature are equal to it: But if the Study of Geometry and

[834] Preston (1788), S. 264.
[835] Preston (1788), S. 268f.
[836] Vgl. Preston (1788), S. 272.
[837] Vgl. Francis Drake, *A speech deliver'd to the worshipful and ancient Society of Free and Accepted Masons, at a grand lodge, held at Merchant's-Hall, (…)* (London, 1729).

> Architecture might likewise be admitted, how pleasant and beneficial they wou'd be, I do not presume to inform you.[838]

Die meisten Freimaurer hatten also eine Universität besucht und eine "noble education" genossen; wer aber im 18. Jahrhundert Universitäten besuchte, ist an anderer Stelle bereits diskutiert worden.[839]

Die Frage, wer nun genau maurern durfte und wer nicht, stellt sich auch Margaret Jacob und findet die folgende Antwort, die versucht, das Beste beider Welten zu vereinen:

> Although eighteenth-century European freemasonry could oftentimes be significantly aristocratic, there remains the statistical reality, documented by many scholars working in various countries, that membership in the lodges cut through the literate and modestly to greatly affluent classes. This is not to suggest, as some historians have recently suggested, that the lodges were inherently democratic in the modern sense. Although they spoke of all brothers as "equal", this did not obviate the role the lodges played as places that replicated social hierarchy and order, (...): The lodges mirrored the old order just as they were creating a form of civil society that would ultimately replace it.[840]

Letzten Endes bleibt aber das grundlegende Problem bestehen, daß die politische Elite und die freimaurerische Elite, zumindest in England im untersuchten Zeitraum, identisch war und obwohl man vorgab, man sei „equal", waren manche eben doch „more equal than others".

Die Aufzählungen der wichtigsten Whigs im Land unter den freimaurerischen Brüdern ließe sich mit Hilfe von Prestons *Illustrations of Masonry* noch lange weiter fortführen, worauf aber verzichtet werden soll. Ein wichtiger alter Bekannter soll aber zuletzt nicht unerwähnt bleiben: 1738 wurde der „Marquis of Carnarvon, afterwards Duke of Chandois" zum Großmeister der Loge gewählt[841]; sein Vater James Brydes, erster Duke of Chandos, ist der Händelforschung bestens bekannt als erster wichtiger Patron des Komponisten in England, als Auftraggeber von *Acis and Galatea* und *Esther* und als Namensgeber der für ihn komponierten Chandos Anthems. Hier läßt sich zum ersten Mal eine persönliche Verbindung zwischen Händel und einem Freimaurer ziehen, dies ist aber nicht die einzige: über Frederick, Prince of Wales entstand die Zusammenarbeit mit Rev. Thomas Morell, der wiederum der beste Freund von William Hogarth, ebenfalls bekannter Freimaurer, war. Über Thomas Morells mögliche Mitgliedschaft in einer Loge ist zwar nichts bekannt, er wurde aber von seinem Freund Hogarth auf interessante Weise porträtiert[842]. Morell ist auf diesem Portrait zwischen Büchern sitzend abgebildet; hinter ihm erscheint ein Wappen an der Wand. Ruth

[838] Drake (1729), S. 24f.
[839] Vgl. Kapitel 5.1.
[840] Margaret C. Jacob, *Living the Enlightenment – Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe* (Oxford, 1991), S. 8.
[841] Vgl. Preston (1788), S. 273.
[842] Dieses Portrait ist verschollen, es existiert jedoch eine Kupferstichkopie. Vgl. Smith (2002).

Smith beschreibt dieses Wappen als Familienwappen, es ist jedoch deutlich ein Winkelmaß, also ein freimaurerisches Symbol *par excellence*, erkennbar.[843]

Von ihren politischen und freimaurerischen Aktivitäten einmal abgesehen, waren viele der genannten Personen darüber hinaus eifrige Besucher von Londons Theatern und begegnen häufig in den Archiven der Harrisfamilie. Der Duke of Richmond beispielsweise zahlte einer Tänzerin sechzig Guineen für eine Eintrittskarte, wie die Countess of Shaftesbury berichtet[844], und 1755 wird Elizabeth Harris mitgeteilt, daß der Duke und die Duchess of Norfolk eine „Masquerade" organisiert hatten, bei der unter anderem die Shaftesburys geladenene Gäste waren. Die Korrespondentin berichtet, sie sei dabei als Vestalin verkleidet gewesen. Es bleibt nur zu hoffen, daß beim Tanz bis fünf Uhr morgens nur die jungfräuliche *Kleidung* der Dame in Mitleidenschaft gezogen wurde:

> It was a day wore out in pleasure (…) and (…) dancing at the masquerade[,] which I did till five in the morning. Perhaps all of this was not very consistent with the character of a quiet vestal. I must own the purity & whiteness of my habit was a little soil'd, (...).[845]

Die Harrises waren darüber hinaus in den 1760er Jahren in London direkte Nachbarn von Lord Weymouth, dem Sohn des ehemaligen Großmeisters,[846] und im März 1764 sind die Harrises mit „Lord Coleraines family" zu einem Privatkonzert eingeladen.[847] George Harris ist darüber hinaus mit Lord Chesterfield bekannt[848] und kolportiert 1746 die Meinung Chesterfields über einen neu auf den Londoner Bühnen auftretenden Schauspieler: „Perhaps you won't allow my Lord Chesterfield, however capable, to be a fair impartial judge of this actor, since you know he is one of my Lord's subjects: but that Lord says, he has all the perfections of any of our best actors, & not any of their defects."[849]

Zusammenfassend ist also zu sagen, daß es im Habitus der Freimaurer und des Londoner Oratorienpublikums sehr wohl Schnittmengen gab und daß aus diesem Grund davon auszugehen ist, daß deutliche freimaurerische Symbolik in einem dramatischen Werk durchaus von Teilen des Publikums, sprich in erster Linie den männlichen Besuchern, als solche erkannt worden sein dürfte.

[843] Der Kupferstich ist in Smith (2002) abgebildet.
[844] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 234.
[845] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 303.
[846] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 398.
[847] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 415.
[848] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 228.
[849] Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 228.

7.6.3.2. Shaftesbury und die Freimaurerei

Die erste englische Großloge wurde erst drei Jahre nach Shaftesburys Tod gegründet, direkte Verbindungen zwischen dem Earl und frühen Freimaurern lassen sich ebenfalls nicht nachweisen. Patrizia Granziera hat in einem Aufsatz darauf hingewiesen, daß das Titelblatt der dritten Ausgabe von Shaftesburys *Characteristics* von 1724 deutliche freimaurerische Symbolik enthält: über drei geometrischen Säulen sind zwei sich brüderlich schüttelnde Hände abgebildet.[850]

Die Frage, inwieweit Shaftesburysches Gedankengut die Freimaurerei beeinflußte, ist schwierig, aber nicht unmöglich zu beantworten. Die Forschung hat einen möglichen Einfluß Shaftesburys auf die Freimaurerei bislang sehr stiefmütterlich behandelt, der beste Shaftesburykenner dieser Tage, Lawrence Klein, erwähnt die Freimaurer in seiner Studie *Shaftesbury and the Culture of Politeness* (Cambridge, 1994) überhaupt nicht und auch spezielle Studien über die Freimaurerei erwähnen Shaftesbury, immerhin der wichtigste Moralphilosoph Englands in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nur am Rande, wie beispielsweise Margaret Jacob in *Living the Enlightenment – Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*. Nachdem sie freimaurerischen Bestrebungen zur Kontrolle über die Leidenschaften und das Ausmerzen von egoistischen Impulsen im Menschen beschrieben hat, erwähnt sie Shaftesbury kurz und einmalig:

> Once the passions and egotism could be excised, the ideal of fraternity could be refined. The term possessed an ethical dimension from its earliest use and it always relied on metaphors of friendship and family. Some of this idealism can be traced back to the eighteenth-century English philosopher Shaftesbury, whose writings on the social nature of the truly civilized man remained popular with freemasons right to the end of the century.[851]

Diese zugegebenermaßen sehr magere Eingliederung Shaftesburys in das freimaurerische Denken soll im Folgenden anhand einiger kurzer Überlegungen – eine vollständige Aufbereitung dieses Themas würde den Rahmen dieser Arbeit sicherlich sprengen – etwas erweitert werden.

Als wichtigster Gründungstext der Freimaurer gelten nach wie vor die auch international verbreiteten *Constitutions* des James Anderson von 1723.[852]

Nachdem Anderson in üblicher masonischer Manier die Freimaurer auf Adam, den „First Mason“ zurückgeführt hat, listet er die eigentlichen Pflichten auf.

---

[850] Granziera (2003), S. 49.
[851] Jacob (1991), S. 154.
[852] James Anderson, *The Constitution, History, Laws, Charges, Orders, Regulations, and Usages of the Right Worshipful Fraternity of Accepted Free Masons*… (London, 1723).

Zunächst heißt es in dem Paragraphen „Concerning God and Religion“:

> A *Mason* is oblig'd, by his Tenure, to obey the moral Law; and if he rightly understands the Art, he will never be a stupid Atheist, nor an irreligious Libertine. But though in ancient Times Masons were charg'd in every Country to be of the Religion of that Country or Nation, whatever it was, yet 'tis now thought more expedient only to oblige them to that Religion in which all Men agree, leaving their particular Opinion to themselves; that is, to be *good Men and true*, or Men of Honour and Honesty, by whatever Denominations or Persuasions they may be distinguish'd; (...).[853]

Obwohl die Freimaurerei natürlich keine Religion oder religiöse Sekte ist, ist doch zu fragen, was hier mit der „Religion in which all Men agree“ gemeint ist und was Anderson unter „moral Law“ versteht. Der wichtigste Moralist zu Anfang des 18. Jahrhunderts war Shaftesbury und seine Vorstellung des moralisch Guten und Tugendhaften im Sinne des der Gemeinschaft Zuträglichen dürften auch in die freimaurerischen Bestrebungen zur Verbesserung der globalen Ordnung eingeflossen sein. Der erste Schritt auf dem Freimaurerweg ist dabei das Erkennen der eigenen Leidenschaften. In dem vom Großmeister der österreichischen Großloge herausgegebenen Gemeinschaftswerk *Die Freimaurer* aus dem Jahre 2007 heißt es diesbezüglich:

> Mit dem freimaurerischen Menschenbild hängt auch die Idee der Humanität, in der Sprache der Freimaurerei „allgemeine Menschenliebe“ genannt, zusammen (…).
>
> Die Humanität beginnt beim Freimaurer mit der Erkenntnis seiner eigenen Leidenschaften, Wünsche und Sinnfragen. Die Humanität der Freimaurerei gründet nicht im Wissen und in der vermeintlichen Kenntnis von einer besseren Welt, sondern resultiert aus dem ungeschönten Blick auf die unverdeckten Tatsachen des Daseins der Menschen. (…) Die freimaurerische Humanität wird stärker bestimmt von der Idee, dass der Mensch verbesserungsfähig ist, als von einer genauen Kenntnis des „Guten“.[854]

Obwohl die philosophische Idee, man müsse zuallererst seine eigenen Leidenschaften erkennen, bereits in der Antike weitverbreitet war, erfüllt doch gerade Shaftesburys „philosophy of looking into ourselves“[855] einen ähnlichen Zweck wie die Selbsterkenntnis der Freimaurer. Auch Shaftesburys Philosophie ist in ihrem Kern optimistisch und geht von der Verbesserungsfähigkeit des Menschen aus. In Shaftesburys Denken bietet dabei in erster Linie „man's complete failure to achieve anything like his real potential“[856] Grund zur Frustration und gerade die Realisierung des vollen menschlichen Potentials ist ja eines der Grundanliegen der freimaurerischen Bewegung. Dies soll jedoch nicht über die Unterschiede in den beiden Denksystem hinwegtäuschen: für Shaftesbury ist die menschliche Natur bereits perfekt und nicht verbesserungsfähig, es geht demnach nur darum, dieses Potential zu realisieren, während die Freimaurer eher von einem Entwicklungsprozeß ausgehen. Trotzdem

[853] Anderson (1723), S. 50.
[854] Michael Kraus (Hrsg.), *Die Freimaurer* (Salzburg, 2007), S. 37.
[855] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 22.
[856] Voitle (1984), S. 89.

ist aber als Frage in den Raum zu stellen, ob nicht das Endergebnis in beiden Fällen gleich ist, nämlich das Streben nach der Vollkommenheit, sei es durch Entfaltung oder durch Entwicklung. Endziel beider Denksysteme ist die Humanisierung und Moralisierung des Menschen zum Zwecke der Verbesserung des sozialen Zusammenlebens, in modernen Freimaurerworten samt dazugehöriger Symbolik:

> Zu diesen Wesenszügen, die der Freimaurer bei sich selbst als sein eigener Bildhauer schärfer herausmeißeln sollte, zählt daher vor allem, dass die eigene Weiterentwicklung an die der Mitmenschen geknüpft ist. Alle Freimaurer sollen gleichsam an einem gemeinsamen Werk – dem Haus für alle Menschen – arbeiten, das nie einen Abschluss findet. In der Diktion der Freimaurer ist das die (Wieder)Errichtung des „Tempels Salomonis", also die nie endende Arbeit an einer Aufenthaltsstätte, die allen Menschen wohnlich ist und bei dem das Ganze und seine Teile in harmonischem Einklang stehen.[857]

Shaftesbury läßt seinen Theocles in den *Moralists* fragen: „Can any friendship (…) be so heroic as that towards mankind?"[858] und auch Shaftesburys Moralbegriff leitet sich davon ab, was der Gemeinschaft, ein Freimaurer würde sagen „dem Haus für alle Menschen", förderlich ist. Moralisch gut ist, was die Gemeinschaft stärkt und moralisch schlecht, was ihr schadet. Shaftesburys Tugendbegriff beinhaltet diesen Aspekt ebenfalls:

> For whatsoever is the occasion or means of more affectionately uniting a rational creature to his part in society and causes him to prosecute the public good or interest of his species with more zeal and affection than ordinary is undoubtedly the cause of more than ordinary virtue in such a person.[859]

Auch sind beide Denkformen von der Ratio bestimmt. Wolfgang Scherpe beschreibt den Freimaurer folgendermaßen: „Er ist ein freier Mann, der seine Neigungen zu überwinden weiß, sein Begierden (sic!) zu mäßigen versteht und seinen Willen den Gesetzen der Vernunft unterwerfen kann."[860] Daß Shaftesburys Philosophie und auch sein Enthusiasmus nur auf der Ratio basieren und die „knowledge of our passions in their very seeds"[861] die Ausgangsbasis für den tugendhaften Menschen darstellt, ist bereits ausführlich beschrieben worden.

Weder Shaftesbury noch die Freimaurer waren darüber hinaus Atheisten. Shaftesburys „Supreme Manager", sein „Intelligent Principle" und seine „Deity" klingen auch in einem Begriff an, der bei Anderson immer wieder auftaucht und auch unter Nichtmaurern hinreichend bekannt geworden ist, nämlich der des „*Great Architect of the Universe*"[862], oft eingedeutscht als „Großer Baumeister aller Welten". Ein anonymer freimaurerischer Aufsatz

---

[857] Kraus (2007), S. 42.
[858] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 255.
[859] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 191.
[860] Wolfgang Scherpe, *Das Unbekannte im Ritual. Versuch einer Darstellung von Instruktionen für Ritual, Symbolik und Logenordnungen in der Großloge AF und AM*, zitiert in Binder (2006), S. 197.
[861] Shaftesbury, *Characteristics*, S. 23.
[862] Anderson (1723), S. 1.

aus dem Jahre 2007 erklärt diesen Begriff anhand des Rituals der Großloge von Österreich als „*die schöpferische, uns Menschen unerforschliche Wesenheit*“[863].

In der Forschung wurde ebenfalls der „erklärte (…) Deismus“[864] der Alten Pflichten der ersten Londoner Großloge beschrieben, der sogar zur Abspaltung einzelner Freimaurer und zur Gründung der konservativeren Yorker Loge führte, bevor die Freimaurer sich im 19. Jahrhundert wieder als „United Grand Lodge“ zusammenschlossen:

> Ausgehend von dieser Position [= der Vorwurf des religiösen Indifferentismus, den man der ersten Grand Lodge machte] sammelte sich um die Yorker Loge eine Großloge von England, die sich als „Antients“, also als die wahren alten Maurer bezeichnete, während man die Großloge von 1717 als die „Moderns“ abtat. In Summe warfen sie den „Moderns“ vor, die echte maurerische Tradition aufgegeben zu haben, indem sie das Ritual etc. entchristianisiert hätten. Diese Trennung, an deren Beendigung man seit 1760 arbeitete, wurde schließlich 1813 beseitigt, und die nunmehrige Vereinigte Großloge von England legte ihre Konstitutionen 1815 vor.[865]

Es regt zum Nachdenken an, daß in der Zeit, in der die Shaftesburyrezeption in England ihren Höhepunkt erreicht hatte, auch die Londoner Freimaurer deistischer gestimmt waren als gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als auch die Rezeption Shaftesburys dem Ende zuging.

Interessanterweise wurde gerade die erste englische Großloge auf dem Kontinent beziehungsweise von kontinentaleuropäischen Freimaurern häufig im Zusammenhang mit der Glorious Revolution wahrgenommen, wie Margaret Jacob zeigen konnte. Eine anonyme französische Freimaurerschrift aus dem Jahre 1738 schreibt den frühen englischen Freimaurern ähnliche oder sogar gleiche Handlungsmotive zu wie jenen, die sich während der Exklusionskrise und dann während der Glorious Revolution für die „Freiheit“ einsetzten, also wenn man im Sinne von politischen Parteien spricht, werden in dieser Schrift die Freimaurer mit der Whigpartei assoziiert:

> Freemasonry, we are told, began at this „most famous of Revolutions,“ and quickly came to include
>
> > Princes, dukes... in short the leading lords of the country who now shared in working perpetually for the liberty of the Nation. The Freemason is a free worker. Taking these two words together in a political sense, they bear an entirely different explanation. The Society which had chosen the virtues, attached separately to each part of this composite, prides itself in a great freedom, in voting and in manners.[866]

[863] Anon., „Freimaurerei und Religion“ in Michael Kraus (Hrsg.), *Die Freimaurer* (Salzburg, 2007), S. 83-88, S. 84.
[864] Binder (2006), S. 51.
[865] Binder (2006), S. 51.
[866] Zitiert in Jacob (1991), S. 28. Die Übersetzung des französischen Originals, mit dem Titel *La Reception mysterieuse. Des Membres de la celebre Société des Francs-Maços contenant une Relation generale & sincere de leurs ceremonies...* stammt von Margaret Jacob.

Die frühe Freimaurerei wird hier eindeutig als politische Bewegung aufgefaßt, deren Aufgabe es ist, die alte Ordnung durch eine neue Ordnung, die Freiheit, parlamentarische Monarchie und Politeness betont, zu ersetzen. Diese Einschätzung wird auch von modernen Historikern geteilt, so bezeichnet beispielsweise John Money die frühe englische Freimaurerei, definiert in John Andersons *Constitutions*, als „latitudinarian in theology, deist in metaphysics, and Whig in politics“[867]. Obwohl sich dies ab Mitte des 18. Jahrhunderts änderte und die Freimaurerei generell wieder konservativer wurde, läßt sich doch für den hier untersuchten Zeitraum festhalten, daß es im Habitus eines englischen Freimaurers und eines Angehörigen der Whigpartei große Schnittmengen gab. Wenn man nun wiederum die bereits dargelegten Untersuchungen zu Händels Zielpublikum heranzieht, ist klar, daß es der elitäre Rahmen der Veranstaltungen einem Librettisten erlaubte, bestimmte Anspielungen in seine Texte aufzunehmen, die mit Sicherheit als solche erkannt wurden. Was Händels *Solomon* angeht, ist ganz klar zu sagen, daß die Erwähnung des Tempels Salomonis sicherlich für das Publikum der ersten Uraufführungen stark assoziativ besetzt war, wie im Folgenden noch deutlich werden wird.

7.6.3.3. Laurence Dermott, *Ahiman Rezon*[868]

Laurence Dermott (1720-1791) war zwischen 1752 und 1771 Sekretär der freimaurerischen Großloge *Ancient Grand Lodge of England*. Sein Handbuch *Ahiman Rezon: or, Help to a Brother* wurde erstmals im Jahre 1756 publiziert und ähnelt vielen anderen Freimaurerhandbüchern des 18. Jahrhunderts, indem es darlegt, welche Männer in die Logen aufgenommen werden sollten und welche nicht, welche Pflichten ein Freimaurer zu erfüllen hat, wie die Logen zu organisieren waren usw. *Ahiman Rezon* unterscheidet sich aber von anderen Büchern, da es eine große Sammlung an Freimaurerliedern enthält, nebst einem Oratorium, das auf dem Titelblatt folgendermaßen angekündigt wird: „*The greatest Collection of MASON'S SONGS ever presented to public View, with many entertaining PROLOGUES and EPILOGUES; together with SOLOMON'S TEMPLE an ORATORIO, As it was performed for the Benefit of Free-Masons*“[869]. Der ab Seite 201 abgedruckte Text schreibt das Libretto einem „Mr. *James Eyre Weeks*“ zu, vertont wurde es von „Mr. *Richard Broadway*, Organist of *St.*

[867] John Money, „Freemasonry and the Fabric of Loyalism in Hanoverian England“ in *The Transformation of Political Culture – England and France in the Late Eighteenth Century*, hrsg. von Eckhart Hellmuth (Oxford, 1990), S. 235-271, S. 256.
[868] Laurence Dermott, *Ahiman Rezon: or, Help to a Brother; (...)* (Drogheda, o.J.), *Solomon's Temple*, S. 201-208.
[869] Dermott (1756), Titelblatt.

Patrick's Cathedral". Obwohl *Ahiman Rezon* in London gedruckt wurde, gab es anscheinend eine Aufführung des Werks in Dublin, im „Philharmonic-Room, in *Fishamble-Street*". Als Datum *ante quem* für die Aufführung muß 1756 gelten, da *Ahiman*s Erstauflage 1756 in Druck ging. Obwohl sich eine Aufführung von *Solomon's Temple* in London nicht nachweisen lässt, ist für unsere Zwecke doch interessant, daß in sehr zeitnahem Rahmen in London zwei Oratorientexte gedruckt wurden, die König Salomo und seinen Tempel behandeln, 1749 das anonyme Libretto für Händel und 1756 *Solomon's Temple* in *Ahiman Rezon*.

Bevor auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Texte eingegangen werden soll, muß kurz dargestellt werden, welche Bedeutung Salomo und sein Tempel für die Freimaurer haben.[870] Nach einer masonischen Überlieferung waren neben König Salomo zwei Männer namens Hiram am Bau des Tempel beteiligt, der erste Hiram, König von Tyrus, wird in der Bibel genannt und lieferte dem König Zedernholz für den Tempelbau (1 Kings 8-11). Der zweite Hiram wird in der Bibel nicht namentlich genannt, in der Freimaurerüberlieferung ist er jedoch Hiram Abiff, Meisterarchitekt am Hofe des Königs Hiram. Diese drei Personen, also Salomo, König Hiram und Hiram Abiff gelten in manchen Freimaurerüberlieferungen als legendäre Großmeister. Diesen drei Personen werden je ein Attribut und ein Typus der klassischen Säulenordnung zugeordnet. König Salomo repräsentiert Weisheit und ihm wird die ionische Säule zugeordnet, König Hiram symbolisiert Stärke und die ihm zugeordnete Säule ist dorisch, während der zweite Hiram, Hiram Abiff, Schönheit repräsentiert; sein Symbol ist die korinthische Säule. Diese drei Säulen finden sich häufig in englischen Freimaurerbüchern des 18. Jahrhunderts, beispielsweise auf dem Titelbild von Batty Langleys *The Builder Jewel* (1741)[871], das die drei Säulen in den richtigen Ordnungen mit je einem am Sockel eingravierten Buchstaben zeigt, „W" für Wisdom, „B" für Beauty und „S" für Strength oder eben auch das Titelbild der *Characteristics*-Ausgabe von 1724, auf der drei Säulenstümpfe zu sehen sind.

In der freimaurerischen Überlieferung teilte Salomo die Tempelarbeiter in drei Gruppen ein, Lehrlinge, Gesellen und Meister. Diese Grade der operativen Maurerei wurden später in die spekulative Freimaurerei übernommen und in der traditionellen Dreigrad- oder Johannismaurerei ist ebenfalls von „apprentices", „fellow crafts" und „master masons" die Rede. Der spekulative Freimaurer sieht sich also als Erbe der operativen salomonischen

[870] Die folgenden Ausführungen stützen sich in erster Linie auf William D. Moore, *Masonic Temples – Freemasonry, Ritual Architecture and Masculine Archetypes* (Knoxville, 2006), dort besonders Kapitel 1: „The Masonic Legend of the Murdered Architect and the Archetype of the Craftsman", S. 1-14.

[871] Vgl. Batty Langley, *The Builder's Jewel: Or, The Youth's Instructor, and Workman's Remembrancer* (...), (London, 1741).

Tempelmaurer und er überträgt, unter Zuhilfenahme von Handwerkersymbolen, die Arbeit am Tempel Salomonis auf die Arbeit am Tempel der Menschheit, oder, wie bereits zitiert, am „Haus für alle Menschen". Zu besonderen rituellen Anlässen legten die frühen Freimaurer Steinmetzkleidung an, um ihre symbolische Verbundenheit mit den Tempelmaurern zu unterstreichen und ersetzten den Arbeitsraum des Handwerkers mit dem Raum der Freimaurerloge. Diese Logen sind nach wie vor häufig mit den an den Tempel Salomonis erinnernden Säulen und anderen Handwerksutensilien wie Winkelmaß oder Kelle ausgestattet.[872]

Der Tempel ist aber auch noch in anderer Hinsicht bedeutend:

> The invisible temple that the Masons conceived themselves to be erecting was defined by a set of interlocking, loosely sketched abstractions. For some, the temple was the structure of an individual's character. (…) Masons of a mystical bent claimed that they were constructing a neoplatonic temple in a spiritual realm. Other writers (…) claimed that Masons were building the fabric of brotherhood or were working to erect a better society. (…) As the ancient brethren had physically erected Solomon's temple for the glory of Jehovah because of a covenant with him, the modern brotherhood claimed that it was erecting a similar nonmaterial edifice for an identical purpose.[873]

Dieser kurze Abriß verdeutlicht, daß Salomon und der salomonische Tempel wichtige und aussagekräftige freimaurerische Symbole waren und sind; der Umstand, daß Händel ein Libretto vertonte, in dem Salomon und der Tempel eine wichtige Rolle spielen, trägt demnach hohe Aussagekraft.

Beim Vergleich der beiden Texte *Solomon* und *Solomon's Temple* muß zunächst festgestellt werden, daß sich keine direkten textuellen Entsprechungen, Übernahmen oder Zitate nachweisen lassen. Allerdings teilen die Libretti bestimmte strukturelle Muster: Händels Text ist, wie die meisten seiner Oratorien, dreiaktig.[874] *Solomon's Temple* besteht dagegen nur aus zwei Akten, der erste davon beschreibt den im Bau befindlichen Tempel und der zweite Akt dramatisiert genau wie Händels Text den Besuch der Königin von Saba und ihre Bewunderung für den Tempel und den galanten Solomon. Beide Texte räumen also dem Besuch der Königin von Saba großen Raum ein; die Frage ist, warum?

Zunächst einmal ist dem Besuch der Königin von Saba natürlich auch in der biblischen Vorlage beachtlicher Raum gewidmet, nämlich in 1 Kings, Kapitel 10 („And when the queen

[872] Vgl. beispielsweise die Abbildungen des Großen Tempels im Wiener Logenhaus in Kraus (2007), Bildteil.
[873] Moore (2006), S. 5ff.
[874] Die Struktur ist episodisch. Der erste Akt beschreibt den bereits fertiggestellten Tempel und den Königspalast und dramatisiert Solomons Verhältnis mit seiner Königin. Hier gibt es natürlich nur eine Königin - und nicht siebenhundert, wie in 1 Kings 11,3 berichtet - sie wird im Libretto näher bezeichnet als „Pharaoh's Daughter". Der zweite Akt dramatisiert die berühmte Episode vom salomonischen Urteil über den Streit der zwei „Harlots" über das von beiden beanspruchte Baby. Der dritte Akt enthält den Besuch der Königin von Saba, die die Reichtümer des Tempels bewundert.

of Sheba heard of the fame of Solomon concerning the name of the Lord, she came to prove him with hard questions.“ 1 Kings, 10,1). Daß Händel die Episode dramatisierte, scheint gut nachvollziehbar, denn sie bietet eine gute Rolle für eine Gesangssolistin. Händel hatte für *Solomon* die berühmte Sopranistin Giulia Frasi engagiert, die nun in jedem der drei Akte natürlich auch angemessen beschäftigt werden mußte.[875] Tatsächlich gehört die Musik der Königin von Saba zu den herausragenden Stücken in *Solomon* und ihr gehört mit der instrumentalen Einleitung „*The Arrival of the Queen of Sheba*“ und dem anschließenden Rezitativ und der Arie „From *Arabia*'s spicy Shores… - Ev'ry sight these eyes behold“ auch der eindrucksvolle Auftrittsmoment des dritten Aktes.[876] Bei *Solomon's Temple* dagegen sollte die Bereitstellung einer guten Rolle für eine Sängerin wohl keine Rolle gespielt haben, denn im Frauen ablehnenden Freimaurermilieu ist davon auszugehen, daß die Rolle von einem Knaben gesungen wurde. Es erscheint deshalb denkbar, daß man sich für *Solomon's Temple* von dem ungleich bekannteren Händelschen *Solomon* inspirieren ließ und die Episode mit dem Besuch der Königin von Saba behandelte, obwohl sie im Prinzip in *Solomon's Temple* nicht unbedingt in das dramatische Gefüge hineinpaßt, da im ersten Akt Solomon, Uriel, Hiram und der High Priest auftreten und in geheimnisvollen Worten das Mysterium des Tempelbaus beschreiben. Der Übergang zum zweiten und letzten Akt ist deshalb sehr abrupt, der Tempel ist nun fertiggestellt, die Königin von Saba kommt an und das Oratorium endet – genau wie bei Händel – mit wechselseitigen Galanterien zwischen Salomo und der Königin von Saba. Der erste Akt von *Solomon's Temple* enthält darüber hinaus, wie im Folgenden zu sehen sein wird, deutliche freimaurerische Symbolik, der zweite merkwürdigerweise überhaupt nicht.

Der erste Akt von *Solomon's Temple* beschreibt den Tempelbau; er wird von Salomo selbst mit den Worten eröffnet:

> Conven'd we're met, -- chief Oracle of Heaven,
> To whom the sacred Mysteries are given:
> We're met to bid a splendid Fabric rise,
> Worthy the mighty Ruler of the Skies. (Act I)

Die Anweisung zum Bau des Tempels kommt vom “Lord Supreme, Grand-Master of the Skies“ oder „Heaven's high Architect“ und beschreibt mit typisch freimaurerischem Vokabular den Bau des Tempels unter dem Tempelbaumeister Hiram:

> We know thee by thy Apron white,

[875] Sie sang drei Rollen im Stück: *Solomon's Queen*, *First Harlot* und die *Queen of Sheba*.
[876] Interessanterweise weist Peter Bachmann in seinem Aufsatz „“From Arabia's spicy shores'' – Orient in Händels Textvorlagen“ in *GHB* VIII (2000), S. 1- 14, auch auf die enthusiastischen Äußerungen im Libretto hin, die er ebenfalls positiv bewertet.

We know thee by thy Trowel bright,
Well skill'd in Masonry; (...) (Act I)

Die Lobpreisung Jehovas ist zwar kein Zitat aus *Solomon*, weist aber doch gewisse Ähnlichkeiten auf:

Chorus of Priests and Nobles	Chorus *of* Priests
Sound great JEHOVAH's Praise,	*Our Harps and Cymbals sound*
Who bid young *Solomon* the Temple raise!	*To great* Jehovah*'s Praise;* (...)
(*Solomon's Temple*, Act I)	(*Solomon*, I/1)

Darüber hinaus lassen sich außer der ähnlichen Thematik in den jeweiligen ersten Akten keine Übereinstimmungen feststellen. Im *Temple* geht es um den Bau des Tempels, der in Händels *Solomon* bereits fertiggestellt ist und nun in enthusiastischer Manier von der Präsenz der Gottheit erfüllt ist („And lo! Within the sacred Dome, / That gleamy Light, / Profusely bright, / Declares the Lord of Hosts is come." *Solomon*, I/1). Der zweite Akt bei Händel, das salomonische Urteil, fehlt im zweiaktigen *Temple*, dafür behandeln die jeweiligen letzten Akte wiederum das gleiche Thema, nämlich den Besuch der Queen of Sheba. Das Auffallende an dieser Episode ist, daß Solomon die Königin in beiden Texten mit Musik und Gesang unterhält, wofür es im Buch der Könige keine Vorlage gibt.

In *Solomon's Temple* wird die Königin mit folgender Serenade bedacht:

RECITATIVE.
Sol. Let Measures softly sweet,
Illustrious Sheba's Presence greet.
AIR.
Sol. Tune the Lute and string the Lyre,
Equal to the Fair we sing;
Who can see and not admire,
Sheba, Confort for a King:
Enliv'ning Wit and Beauty join,
Melting Sense and graceful Air;
Here united Powers combine
To make her brightest of the Fair. (Act II)

In Händels *Solomon* wird die Königin von Saba ebenfalls mit Hilfe der Musik begrüßt und beruhigt:

Solomon. Sweep, sweep the String, to sooth the royal Fair,
And rouse each Passion with th'alternate Air.
AIR.
Musick, spread thy Voice around,
Sweetly flow the lulling Sound. (…) (III/1)

Beide Fassungen unterscheiden sich in der textlichen Ausgestaltung zwar in nicht unerheblichem Maße, aber in beiden Fällen beschreibt der letzte Akt den Besuch der Königin von Saba, die den salomonischen Tempel bewundert, in Händels *Solomon* mit den Worten „Yet, of all Objects I behold, / Amid the Glare of Gems and Gold, / The Temple most attracts my Eye, (…)“ und in *Solomon's Temple* in den Worten des High Priest „The Princess with Transport shall say; / Well worthy my Journey, I've seen / A Monarch both graceful and wise, / Deserving the Love of a Queen; / And a Temple well worthy the Skies“.

Der zweite Akt von *Solomon's Temple* erscheint seltsam deplatziert, da ein deutlicher Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Akt wahrnehmbar ist.

Der erste Akt betont das freimaurerische Credo, daß, analog zum Salomonischen Tempel, ein metaphorisches Gebäude für alle Menschen errichtet werden soll:

Sol. So grand a Structure shall we raise
That Men shall wonder! Angels gaze!
By Art divine it shall be rear'd,
Nor shall the Hammer's Noise be heard. (Act I)

Dies ist ein deutliches Bekenntnis der spekulativen Freimaurerei, die sich des Vokabulars der operativen Freimaurerei bedient. Am Ende des ersten Aktes wird mit den Arbeiten am Tempel begonnen (Chorus of Priests and Nobles: „Be present all ye heavenly Host; / The Work begins, the Lord defrays the Cost.“). Am Anfang des zweiten Aktes steht dagegen relativ unvermittelt der Empfang der Königin von Saba. Der Tempel ist anscheinend mittlerweile fertiggestellt und Hiram operiert nicht mehr mit Maurerkelle, sondern gibt sich den Freuden, die der Besuch der Königin bietet, hin:

ACT II.

Messenger. Behold attended by a num'rous Train,
Queen of the South, fair Sheba greets thy Reign!
In Admiration of thy Wisdom, she
Comes to present the bended Knee.
Sol. [to *Hir*.] Receive her with a fair Salute,
Such as with Majesty may suit.
AIR.
Hir. When Allegiance bids obey,
We with Pleasure own its Sway.

Dies erscheint ungewöhnlich, die Sprache klingt anders und es fallen keine typischen freimaurerischen Stichworte mehr; dieser zweite Akt könnte in jedem anderen beliebigen Oratorium so erscheinen, ohne Aufmerksamkeit zu erregen.

Eine mögliche Erklärung für diesen merkwürdigen zweiten Akt im Freimaureroratorium ist tatsächlich, daß dem Verfasser Händels *Solomon* bekannt war und er sich aus diesem Grund

für die ungewöhliche Struktur des zweiten Aktes entschied. Inhaltlich sind die beiden letzten Akte gleich, nur ist Händels Solomon im Vergleich zum *Temple*-Solomon zurückhaltender in seiner amourösen Leidenschaft gegenüber der Königin, was nicht verwundert, da der erste Akt ja seiner eigenen Königin gewidmet ist und der letzte Akt, durch den bereits erläuterten Vergleich mit George II, natürlich dezenter gestaltet sein mußte. Beide Oratorien klingen mit einem Duett zwischen Solomon und der Queen of Sheba aus, was zwar im Falle von Händel durchaus Sinn macht, im Falle der Freimaurerversammlung jedoch etwas rätselhaft erscheint, da es keine Veranlassung gab, eine prominente Sängerin mit einer guten Rolle zu versorgen und man sich überdies sicherlich aus Freimaurersicht sinnvollere Texte vorstellen könnte als den außerordentlich galanten Austausch zwischen Salomo und der Königin von Saba. Der Aufbau der beiden Duette ist ähnlich, beide Stücke beginnen mit dem Einsatz der Königin, die zwei Zeilen singt, dann folgen zwei Zeilen für Solomon und im B-Teil der Da Capo-Arien singt jeder eine Zeile. Bei Händel schließt sich, ebenfalls vor der Wiederholung des A-Teils noch ein Zweizeiler an:

Duet.		Duet.
Sheb. One Gem beyond the Rest I see,	Queen.	*Ev'ry Joy that Wisdom knows,*
And charming *Solomon* is he.		*May'st thou, pious Monarch, share!*
Sol. One Gem beyond the Rest I see,	Solomon.	*Ev'ry Blessing Heav'n bestows,*
Fairest of Fair-ones, thou art she.		*Be thy Portion, virtuous Fair!*
Sheb. Oh, thou surpassing all Men wise.	Queen.	*Gently flow thy rolling Days.*
Sol. And thine excelling Women's Eyes.	Solomon.	*Sorrow be a Stranger here.*
	Both.	*May thy People sound thy Praise,*
		Praise unbought by Price or Fear!
(*Solomon's Temple*)		(*Solomon*, III/1)

In beiden Oratorien schließt sich an dieses Duett der Schlußchor an. Es ist deutlich sichtbar, daß Händels Text „politisch korrekter" ist und dem Monarchen huldigt. Vor dem Hintergrund der politischen Analogien, die zwischen Georg und Salomo gezogen wurden, ist dies verständlich, obwohl sich Georg II. nach dem Tod seiner Frau Königin Caroline zunehmend vom Londoner Theaterleben fernhielt und nach 1739 keine Besuche in einem Händelschen Oratorium mehr mit Sicherheit nachweisbar sind.[877]

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist nun festzuhalten, daß jemand, der eines der beiden Salomo-Oratorien kannte, mit Sicherheit bei dem jeweils anderen einen wie auch immer gearteten Wiedererkennungseffekt gespürt haben muß beziehungsweise, daß für bestimmte

[877] Vgl. Burrows/Dunhill, *Music and Theatre*, S. 256.

Mitglieder des Händelschen Publikums König Salomo und sein Tempel mit Sicherheit, neben der politischen Bedeutung der Figur Salomos, auch freimaurerisch konnotiert waren. Dies eröffnet einen weiteren neuen Zugang zu dem Medium des Händelschen Oratoriums, denn es erweitert den bislang vorhandenen Forschungsstand um ein entscheidendes Element. Durch die Verbindung der deistischen Philosophie Shaftesburys mit der Betonung der Kommunikativität des philosophischen Enthusiasmus und den oligarchischen Bestrebungen der Whigpartei – die in Händels *Solomon* durch die politischen Konnotationen, die der alttestamentliche König weckte, verdeutlicht werden – entsteht ein nach außen gerichtetes kommunikatives Element, das als früher imperialistischer Keim bezeichnet werden kann – im Libretto wird es durch den Besuch der Königin von Saba symbolisiert, die die Kunde vom neuen „Gelobten Land" in die Welt hinausträgt und somit die Welt salomonischer bzw. royalistisch-britischer macht. An dieser Stelle macht auch die im *Solomon*-Libretto mitschwingende freimaurerische Symbolik Sinn, denn die neuere Forschung hat gezeigt, daß Freimaurerei und Imperialismus Hand in Hand in die Welt hinausschritten. Jessica Harland-Jacobs spricht in ihrem aufschlußreichen Werk *Builders of Empire – Freemasons and British Imperialism, 1717-1927* beispielsweise von einer „fundamentally reciprocal relationship between Freemasonry and imperialism"[878] und verwendet den Begriff „British imperial Freemasonry - […] an Enlightenment brotherhood that intersected with imperialism"[879]. Die in ihrem Kern zutiefst britische Freimaurerei – Harland-Jacobs schließt die schottischen und irischen Logen in ihre Diskussion ein – bot den britischen Imperialisten im Ausland eine willkommene Plattform für den Gedankenaustausch und gleichzeitig die notwendigen Strukturen, um die britische Vorherrschaft außerhalb Großbritanniens auszubauen. Das wichtigste Instrument bei dem Vormarsch der imperialistischen Freimaurer war dabei die sogenannte Regimentsloge, die bereits ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts jedes im Ausland stationierte Regiment begleitete[880] und die die homosozialen und kosmopolitischen Tendenzen innerhalb der britischen Gemeinde verstärkte und sie zugleich mit der örtlich vorzufindenden Elite vereinte, um somit den Grundstock der imperialistischen Ideologie zu bilden:

> The global Masonic network became deeply embedded in the community structures of British expatriates in the Caribbean, North America, Gibraltar, and India. Even "the profane" – women as well as men – were involved in Masonry, as spectators of impressive Masonic ceremonies, guests at Masonic balls, and recipients of Masonic charity. But it was in the private, exclusively masculine world of the lodge that

[878] Jessica L. Harland-Jacobs, *Builders of Empire – Freemasons and British Imperialism, 1717-1927* (Chapel Hill, NC, 2007), S. 4.
[879] Harland-Jacobs (2007), S. 7.
[880] „By the early nineteenth century, every regiment in the British army boasted at least one lodge that accompanied it on its imperial sojourns." Vgl. Harland-Jacobs (2007), S. 2.

> Freemasonry had the most profound impact. By assisting the empire's builders, Freemasonry emerged as an important sociocultural institution that helped extend British power overseas and made imperialism into a fraternal enterprise.[881]

Die Logen erfüllten also eine Reihe von wichtigen Funktionen, die es den Briten erlaubten, sich leichter in den Überseeregionen zu bewegen und ihre Macht dort auszubauen.[882] Die imperialistische Freimaurerei, um diesen Begriff beizubehalten, war dabei von Anfang an royalistisch eingestellt und rekrutierte auch zunehmend Mitglieder der königlichen Familie. Den Anfang hatte dabei der Sohn Georgs II., Prince Frederick, gemacht und die Linie läßt sich bis zu Edward VII., der sogar bis zu seiner Krönung im Jahre 1901 Großmeister war, und seinem Sohn Albert Victor, Duke of Clarence & Avondale, führen.[883] Queen Victoria wußte um die Wichtigkeit der Freimaurerei für das British Empire und gab dies auch öffentlich zu Protokoll:

> For her part, Victoria welcomed the close association between the royal family and the brotherhood […]. Victoria was well aware of the reciprocal relationship between Masonry and the empire. Observing that "the Society of Freemasons increases in numbers and prosperity as the wealth and civilization of my Empire increases," she expressed her "hearty" appreciation for their "charitable effort" and their "affectionate devotion to my throne and person."[884]

Obwohl es gerade in den Ancient Lodges in York und sicherlich auch in den schottischen Logen viele Tories und Jakobiten unter den Maurerbrüdern gab, hatte sich doch selbst im 19. Jahrhundert nichts daran geändert, daß die Freimaurer als loyale Unterstützer der Hannoveraner Thronfolge galten. Im 18. Jahrhundert war die Freimaurerei eng mit der Whig-Oligarchie identifiziert und diente, neben den idealistischen Gründen, warum man Freimaurer wurde, auch der handfesten Durchsetzung politischer und sozialer Interessen. Jessica Harland-Jacobs listet eine Reihe prominenter Whigfreimaurer auf, die unter Walpole vom Patronagesystem profitierten und aus ihrer Freimaurerei persönliche finanzielle Profite ziehen konnten.[885] Wie bereits vorhergehend erwähnt, waren die ersten Großmeister fast alle ausgewiesene Whigs – Probleme machte allenfalls der Duke of Wharton, der zwar offiziell der Whigpartei angehörte, anscheinend aber nebenher Jakobiten, Prostituierte und den Hell-Fire Club unterstützte und die Freimaurerbrüder auch bereits 1724 wieder sich selbst überließ und sich anderen Freuden zuwandte. Durch die Probleme, die durch Whartons aufrührerische Aktivitäten enstanden waren, sah sich die erste Großloge sogar gezwungen, eine öffentliche Erklärung herauszugeben, in der sie offiziell ihre Unterstützung der Hannoveraner Thronfolge

[881] Harland-Jacobs (2007), S. 51f.
[882] Vgl. Harland-Jacobs (2007), S. 63.
[883] Vgl. Harland-Jacobs (2007), *Appendix: Royal Freemasons*.
[884] Harland-Jacobs (2007), S. 254.
[885] Harland-Jacobs (2007), S. 103f.

erklärte.[886] Trotz aller politischen Querschläger und trotz des freimaurerischen Grundsatzes, daß Religion und Politik in der Loge nicht thematisiert werden durften, boten die Freimaurerlogen im frühen 18. Jahrhundert wichtige politische Netzwerke, die selbstverständlicherweise auch als solche verstanden und genutzt wurden.

Obwohl Religion und Politik zwar als Gesprächsthemen tabu waren, sind die *Constitutions* der ersten Grand Lodge doch deistisch geprägt und obwohl die Freimaurerei nach ihren Anfängen langsam wieder konservativer wurde, ist sie durch ihre religiöse Toleranz doch keinesfalls mit High Church-Gedankengut in Verbindung zu bringen, sondern läßt sich, wenn überhaupt eine religiöse Einteilung stattfinden soll, dem Latitudinarian-Flügel der anglikanischen Kirche zuordnen.[887] Darüber hinaus ist ebenfalls von Interesse, daß Harland-Jacobs besonders betont, daß die Loge, deren Umfeld der *Solomon*-Text zuzuordnen ist, also die First Grand Lodge, im Gegensatz zu den Ancients und anderen Logen tatsächlich eine „a more genteel membership"[888] anstrebte und kaum Mittelklassebürger aufnahm, was dann auch später dazu führte, daß die Ancients in Überseegebieten mehr Mitglieder hatten als die Moderns, ganz einfach, weil sie flexibler waren und bereit, Mittelklassemitglieder aufzunehmen: „The Ancients were more successful in the colonies than the Moderns because they were more willing to accept members from across the middling ranks of society and thus more attentive to the needs and lives of a wider range of men."[889]

Was Händels *Solomon* angeht, ist jedoch festzuhalten, daß der Text wichtige Elemente enthält, die einer High Church- Interpretation diametral entgegen stehen: er beinhaltet Elemente einer deistischen Philosophie, er greift eine wichtige whiggistische Symbolfigur auf und er enthält freimaurerische Symbolik, die – vor dem Hintergrund der bereits etablierten elitären Zuhörerschaft – sicherlich als solche erkannt wurde. *Solomon* enthält deshalb wie kein anderer von Händel vertonter Text Keimzellen von politischen Ideen, die auf subtile Weise die vorherrschenden Machtstrukturen im Land unterstützen und den Nährboden für oligarchische und imperialistische Bestrebungen bieten, die im 19. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangen würden.

In diesem Sinne ist *Solomon* für die vorliegende Arbeit ein absolutes Schlüsselwerk, denn es vereint ein Whigselbstverständnis mit deistisch geprägter Moralphilosophie und erweckt durch den nach außen gerichteten kommunikativen Impuls, den Shaftesbury in seiner

[886] Vgl. Harland-Jacobs (2007), S. 103ff.
[887] Vgl. Harland-Jacobs (2007), S. 67.
[888] Harland-Jacobs (2007), S. 48.
[889] Harland-Jacobs (2007), S. 48.

Gesellschaftsphilosophie immer wieder beschreibt, die Affekte im Menschen, die ihn im hier dargelegten Sinne tugendhafter und damit whiggistischer machen.

8. Zusammenfassende Schlußbemerkungen

Es ist in den vorangegangenen Seiten hinreichend deutlich geworden, daß Winton Deans Theorie von Händels Oratorienpublikum, seiner Meinung nach bestehend aus „the rising middle class, the world of commerce and the professions“[890]**,** im Lichte der hier dargestellten Ergebnisse nicht mehr haltbar ist. Es war nicht die neue Mittelklasse, die hier eine ihr kongeniale Kunstform entdeckt hatte, sondern das englische Oratorium von Georg Friedrich Händel fand zu einer Zeit Zuhörer in den höchsten Gesellschaftskreisen, in der die italienische Oper als katholische, irrationale, un-englische und damit un-männliche Kunstform in eben diesen Kreisen aus politischen und gesellschaftlichen Gründen vorübergehend nicht patronisiert werden konnte. Die zu dem Zeitpunkt noch junge Welfenmonarchie in England und die direkt mit ihr verbundenene Vormachtstellung der Whigpartei suchte und fand in den englischen Oratorien von Händel eine Ausdrucksform der sozialen Differenz – Differenz zur Torypartei, zur anglikanischen High Church, zu Italien mit seiner Musik und seinen Kastraten, zum Pretender und zum Prinzip der Passive Obedience. Durch die Patronage, die Händel und sein Werk durch die Whigelite erfuhr, gewann, wie Bourdieu es ausdrücken würde, diese soziale Differenz Kontur[891] und schärfte sich hin zu einer klar definierten Whigidentität. Der distinktionsverleihende Charakter des Kunstwerks blieb auch durch den Wechsel von Oper zu Oratorium in unveränderter Weise erhalten: das englische Oratorium war keinesfalls die „billige Sparversion“ im Vergleich zur teuren italienischen Oper, im Gegenteil, sie war ein vollwertiger Ersatz und wurde von den Zeitgenossen als ebenso prestigeträchtig wahrgenommen wie die italienische Oper zuvor. Aus dem Jahr 1743 wird beispielsweise berichtet:

> (…) the Ridotto was the worst that has been known. There was very little company of any kind, and not twenty people of distinction among them. The oratorio has answered much better, being filled with all the people of quality in town; (...).[892]

Den “people of quality” war selbstverständlich nicht daran gelegen, daß das Oratorium jedem offenstand und ebenfalls nicht daran, daß Händel nun „volkstümlich“[893] werden sollte – die Exklusionsmechanismen, die hier zum Tragen kamen, waren effektive soziale Sperren, die unerwünschte Besucher vom Besuch des Oratoriums abhielten. Die Exklusivität der Veranstaltung wurde zwar nicht direkt und unmißverständlich gefordert, „every Body“ wußte jedoch genau Bescheid:

---

[890] Dean, *Oratorios*, S. 136.
[891] Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 279.
[892] Zitiert in Hogwood (1984), S. 180.
[893] Vgl. Kapitel 2.1.

(…) the celebrated Handell has often exhibited his Oratorio's to the Town without any Prohibition; but every Body knows his Entertainments are calculated for the Quality only, (...).[894]

Der Konsum des englischen Oratoriums erforderte einen bestimmten, von den Zuhörern geteilten Habitus, der in erster Linie durch unabhängige finanzielle Mittel und die Möglichkeit der nicht-produktiven Zeitgestaltung geprägt war und der nur in der als Leisure Class definierten sozialen Klasse vorhanden war, nicht aber bei den durch Handel und andere produktive Tätigkeiten zu Reichtum gekommenen Mittelklassebürgern.

Der Bereich des Händelschen Oratoriums ist, wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, ein weiteres Feld, in dem lange Zeit eine Variante einer Verbürgerlichungsthese Anwendung fand. Die im 19. Jahrhundert erstmals in der Literatur nachweisbare Annahme, Händel habe für ein bürgerliches Mittelklassepublikum komponiert, ist deshalb als in ihrer eigenen Zeit verankert zu beschreiben – in einer Zeit, die in vielerlei Bereichen Traditionen fand beziehungsweise erfand und in der gewisse Schemata entstanden, die in teils erheblicher Diskrepanz zu den in der vorliegenden Arbeit aufgezeigten zeitgenössischen Perspektiven auf das Material stehen. Daß Händels Oratorien im 19. Jahrhundert gerade in Deutschland wichtig waren für die Herausbildung eines bürgerlichen Musikkanons, ist selbstverständlich unbestritten, es ist aber sicherlich für alle an Händels Werk interessierten Disziplinen eine gewinnbringende Bereicherung, wenn diese neueren Erkenntnisse in die Diskussion miteinbezogen werden.

Die hier vorgestellten Forschungsergebnisse, die das ursprüngliche Oratorienpublikum neu definieren, haben aber noch andere Konsequenzen. Bislang waren auch die dem Publikum vorgestellten Texte immer als Ausdruck des neuen konservativen Selbstbewußtseins des Mittelklassebürgers gesehen worden. Durch die Etablierung des whiggistischen Zielpublikums beschäftigte sich die Arbeit des weiteren mit der Frage, wie diese Texte das Selbstbewußtsein dieser Gesellschaftsschicht ansprechen oder sogar dazu beitragen, es zu konsolidieren.

Bei der Beantwortung dieser Frage wurde deutlich, daß sich die Kunstform die besondere Kommunikationssituation zu Nutzen macht, die im Theater zum Tragen kommt. Die Affekte, die durch die besondere Verbindung von Musik und Text erregt werden können, waren in England schon lange vor dem Oratorium kontrovers diskutiert worden. Wurde dabei die Oper noch als potentiell schädlicher Einfluß wahrgenommen, kam es im englischen Oratorium zu einer Wiederherstellung der durch die Oper unterminierten englischen Tugenden: hier wurde also englisches, damit männliches, anti-katholisches, hannoverfreundliches und damit whiggistisches Theater gemacht. Das Oratorium trug in diesem Sinne also zu einer

[894] Zitiert in Burrows, *Handel*, S. 194.

Gesundung der englischen Nation nach Tory- und Stuartherrschaft bei und unterstützte das herrschende politische System in Zeiten durchaus ernster innen- und außenpolitischer Bedrohung durch eben diese progressionsfeindlichen Kräfte. Es zeigt sich demnach, daß unter der biblischen Textoberfläche eine Rhetorik eingesetzt wird, die die Zuhörer auf die schöne neue Weltsicht einschwört und die neue Elite in der Konstitution ihres Selbstbewußtseins als auserwähltes Volk wirksam unterstützt. Dies erfolgt unter Einbeziehung der Philosophie des dritten Earl of Shaftesbury, der die Grundlage für das neue, nicht von der Kirche und nicht vom Staat geprägte Zusammenleben der gebildeten Gesellschaftsschichten im 18. Jahrhundert legte. Die Oratorien bedienen sich dabei verschiedener Elemente; hauptsächlich wird darin der philosophische Enthusiasmus, wie ihn Shaftesbury zu Beginn des 18. Jahrhunderts definierte, gezielt eingesetzt, um die sozial förderlichen Eigenschaften des Individuums zu stärken und den gesellschaftlichen Fortschritt damit sowohl rational als auch emotional zu unterstützten.

Die ausgewählten Oratorien zeigen allesamt bestimmte Aspekte, die sich dem Zielpublikum der Werke auf ganz andere Weise erschlossen als das bei einem Oratorienpublikum des 21. Jahrhunderts der Fall ist.

Angefangen bei *Esther II*, dem ersten von Händel öffentlich aufgeführten Oratorium, das die neue Weltordnung in enthusiastischer Manier besingt - die Elite vereinigt sich unter dem Banner der sozial-integrativen Kraft des Enthusiasmus: „In exalted Raptures joining, / We'll employ our happy days" (*Esther II*, III/2) – bis hin zu *Solomon*, in dem zusätzlich zu der enthusiastischen Rhetorik und der whiggistischen Symbolik die freimaurerischen Konnotationen den restriktiven Rahmen der Veranstaltung betonen und vor allen Dingen unmißverständlich deutlich machen, daß sich viele der Individuen, die sich abends die Zeit in Händels Oratorien vertrieben, tatsächlich im Zentrum der politischen Machtausübung befanden.

Politische Macht in dem untersuchten Zeitraum ist jedoch in den Worten des Historikers John Money gekennzeichnet durch "single party government, the domination of the legislature by the executive, the subjugation of the electorate, and the forging of a sense of common identity among the wielders of power"[895]. Das englische Oratorium ist zweifellos eines der Instrumente, die den Rahmen bilden für die Etablierung der Whigoligarchie durch die Schaffung einer scharf begrenzten sozialen Identität.

Zudem zeigt sich, daß, wie bereits in der Einleitung kurz angesprochen, die einzige Form der öffentlich gegen Geld vermarkteten Religiösität in London in dem genannten Zeitraum eine

[895] Money (1990), S. 235.

Form war, die von freidenkerischen und progressiven Einflüssen geprägt war, und – dies ebenfalls als wichtiger Denkanstoß – deren Verhinderung die anglikanische Kirche nicht bewerkstelligen konnte, obwohl sie dies gerne getan hätte. Zusätzlich zu den parteipolitischen und sozialintegrativen Funktionen des Oratoriums stellt diese Kunstform, obwohl sie auf der Oberfläche konservativ und religionsfestigend erscheinen mag – einen wichtigen Schritt zu einer post-kirchlichen und post-religiösen Gesellschaft hin dar. Im Grunde genommen könnte man sogar noch weiter gehen und das Oratorium schlichtweg als Ersatz für institutionalisierte religiöse Strukturen bezeichnen, die von dem elitären Whigpublikum ohnehin nicht als normenbildend und gemeinschaftsstiftend anerkannt wurden.

Nachdem dies alles nun dargelegt wurde, soll aber an dieser Stelle trotzdem nicht unberücksichtigt bleiben, daß man sich trotz aller zeitgenössischen Perspektiven, die man gerne einnehmen möchte, natürlich immer eingestehen muß, daß auch diese neuen hier vertretenen Ansätze wiederum in unserer eigenen Zeit verwurzelt sind. Wie J. Paul Hunter sehr treffend formuliert, liegt jeder Diskussion letztlich die Einsicht zugrunde, daß „any procedure of investigation begin with a recognition that the past can never be fully enough recovered for a real „history“ to be written“[896]. Im Grunde genommen ist dies auch gut, denn nur dadurch, daß jede Zeit ihren eigenen Händel konstruiert beziehungsweise rekonstruiert, kann die Tradition lebendig bleiben und die Relevanz des Kunstwerks für den gegenwärtigen Augenblick hergestellt werden.
Und doch war es das Anliegen der Arbeit, im Händeljahr 2009 neue Impulse zu geben, die andere und interessante Zugänge auf dieses Material erlauben. Letzten Endes ist alles was zählt, daß man aufgeschlossen für neue Sichtweisen auf altes Material bleibt.

[896] J. Paul Hunter (1996), S. 16.

9. Bibliographie

Alle Bibelzitate stammen aus *The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*, herausgegeben von Robert Carroll und Stephen Prickett (Oxford, 1997).

9.1. Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert

Anon., *Solomon. An Oratorio* (London, 1749).

Humphreys, Samuel, *Athalia. An Oratorio: Or Sacred Drama.* (London, 1733).

Humphreys, Samuel, *Deborah. An Oratorio: Or Sacred Drama.* (London, 1733).

Humphreys, Samuel, *Esther* (1718). *A Masque*. URL : http://opera.stanford.edu/iu/libretti/esther.htm, Stand: 16.6.2009

Humphreys, Samuel, *Esther. An Oratorio: Or, Sacred Drama.* (London, 1732).

Jennens, Charles, *Belshazzar. An Oratorio.* (London, 1745).

Jennens, Charles, *Saul, An Oratorio; Or Sacred Drama* (London, 1740).

Morell, Thomas, *Judas Macchabaeus. A Sacred Drama* (London, 1747).

Morell, Thomas, *Theodora. An Oratorio.* (London, 1750).

Anderson, James, *The Constitution, History, Laws, Charges, Orders, Regulations, and Usages of the Right Worshipful Fraternity of Accepted Free Masons*… (London, 1723).

Anon., *A Brief Description of the Cities of London and Westminster, The Public Buildings, Palaces, Gardens Squares, & etc.* (London, 1776).

Anon., *A Trip through the Town. Containing Observations on the Humours and Manners of the AGE.* The fifth edition (London, 1735).

Anon., *Advice to Mr Handel: which may serve as an Epilogue to Israel in Egypt* (London, 1739?).

Anon., *THE BALANCE: or THE MERITS OF WHIG AND TORY, Exactly weigh'd and fairly determin'd. ADRESSED TO all HONEST BRITONS concerned in the ELECTION of MEMBERS of PARLIAMENT* (London, 1753).

Anon., *The Countryman's Guide to London. Or, Villainy Detected* (London, o.J.).

Anon., *Do you know what you are about? Or, a Protestant Alarm to GREAT BRITAIN: Proving our late THEATRICAL SQUABBLE, a Type of the Present Contest for the*

CROWN of POLAND; and that the Division between HANDEL and SENESINO, has more in it than we imagine. ALSO that the latter is no Eunuch, but a Jesuit in Disguise; with other Particulars of the greatest Importance (London, 1733).

Anon., *Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat* (London, 1751).

Anon., *The New Bath Guide* (o.O., ?1776).

Anon., *The Independent Whig: or, a Defence of Primitive Christianity, and of our Ecclesiastical Establishment, Against the Exorbitant Claims and Encroachments of Fanatical and Disaffected Clergymen* (London, 1732).

Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, hrsg. von Tony Tanner (London, 1985).

Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson*, hrsg. von Christopher Hibbert (London, 1979).

Bradbury, Thomas, *The Establishment of the Kingdom in the Hand of* Solomon, *applied to the Revolution and the Reign of King* GEORGE*: In a Sermon preach'd November 5. 1716* (London, 1716).

Bradbury, Thomas, *The Succession of* SOLOMON *to the Throne of* DAVID*: Consider'd in a Sermon on the Occasion of the Sudden Death of King George I. June* 18, 1727. (London, 1727).

Brereton, Thomas, *Esther;* Or Faith Triumphant. A Sacred Tragedy (London, 1715).

Burney, Charles, *An account of the musical performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784. In commemoration of Handel* (London, 1785).

Burney, Frances, *Cecilia*, hrsg. von Peter Sabor und Margaret Anne Doody (Oxford, 1999).

Burney, Frances, *Evelina*, hrsg. von Edward Bloom und Vivien Jones (Oxford, 2002)

Burney, Frances, *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*, hrsg. von Lars E. Troide et.al., 4 Bände (Oxford, 1988-2003).

Burrows, Donald / Dunhill, Rosemary (Hrsg.), *Music and Theatre in Handel's World – The Family Papers of James Harris 1732-1780* (Oxford, 2002).

Byrom, John, *ENTHUSIASM: A POETICAL ESSAY. In a LETTER to a* Friend *in Town* (London, 1752).

Chrysander, Friedrich, *Georg Friedrich Händel. Dritter Band, erste Hälfte* (Leipzig, 1868).

Cooper, Anthony Ashley, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, hrsg. von Lawrence E. Klein (Cambridge, 1999).

Dermott, Laurence, *Ahiman Rezon: or, Help to a Brother; (...)* (London, 1756).

Derrick, Samuel, *A general view of the stage. By Mr. Wilkes (* London, 1759).

Doddridge, Philip, *The rise and progress of religion in the soul: illustrated in a course of serious and practical addresses, suited to persons of every character* (...), The fifth edition. (London, 1749).

Drake, Francis, *A speech deliver'd to the worshipful and ancient Society of Free and Accepted Masons, at a grand lodge, held at Merchant's-Hall, (…)* (London, 1729).

Eighteenth-Century Poetry – An Annotated Anthology, hrsg. von David Fairer und Christine Gerrard (Malden, MA, 2004[2]).

Drake, Francis, *A speech deliver'd to the worshipful and ancient Society of Free and Accepted Masons, at a grand lodge, held at Merchant's-Hall, (…)* (London, 1729).

Eliot, George, *Adam Bede*, hrsg. von Carol A. Martin (Oxford, 2008).

Evans, Theophilus, *The history of modern enthusiasm, from the Reformation to the present times* (London, 1752).

Fielding, Henry, *Amelia*, hrsg. von George Saintsbury (1893, Nachdruck Doylestown, o.J.).

Fielding, Henry, *Joseph Andrews*, hrsg. von Judith Hawley (London, 1999).

Fielding, Henry, *Tom Jones*, hrsg. von von John Bender und Simon Stern (Oxford, 1996).

Gibson, Edmund, *The Bishop of LONDON's Pastoral Letter To the People of his Diocese; Especially those of the two great Cities of London and Westminster: By way of Caution, Against LUKEWARMNESS on one hand, and ENTHUSIASM on the other.* (London, 1749/3rd ed.).

Gibson, Edmund, *Observations upon the conduct and behaviour of a certain sect, usually distinguished by the name of Methodists* (London, 1740).

Goldsmith, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, hrsg. von Arthur Friedman (Oxford, 1999).

Greville, Charles, *The Diaries of Charles Greville*, hrsg. von Edward Pearce und Deanna Pearce (London, 2006).

Harris, James. *Three treatises the first concerning art the second concerning music ... the third concerning happiness by Iames Harris Esq.* The third edition revised and corrected (London, 1772).

Haywood, Eliza, *Selected Fiction and Drama by Eliza Haywood*, hrsg. von Paula R. Backscheider (New York/Oxford, 1999).

Haywood, Eliza, *Selections from the Female Spectator*, hrsg. von Patricia Meyer Spacks (New York/Oxford, 1999).

Hervey, John, *Lord Hervey's Memoirs*, hrsg. von Romney Sedgwick (Harmondsworth, 1984).

Hiller, Johann Adam, *Lebenbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit* (Leipzig, 1784, Nachdruck Leipzig, 1979).

Hume, David, *Selected Essays*, hrsg. von Stephen Copley und Andrew Edgar (Oxford, 1998).

James, Ralph, *The taste of the town: or, a guide to all publick diversions. Viz. I. of musick, operas and plays...* (London, 1731).

Langley, Batty, *The Builder's Jewel: Or, The Youth's Instructor, and Workman's Remembrancer* (...), (London, 1741).

Leland, John, *A view of the principal deistical writers that have appeared in England in the last and present century; with observations upon them, and some Account of the Answers that have been published against them. In Several Letters to a Friend.* (London, 1754).

Lennox, Charlotte, *The Female Quixote*, hrsg. von Margaret Dalziel (Oxford, 1989).

Locke, John, *An essay concerning humane understanding. In four books. (...) The fifth edition, with large additions* (London, 1706).

John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frideric Handel* (London, 1760).

Morell, Thomas, *The Use and Importance and Music in the Sacrifice of Thanksgiving. A Sermon preach'd at Worcester, September 3, 1746* (London, 1747).

Moritz, Karl Philipp, *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782* (München, 2007).

Preston, William, *Illustrations of Masonry. A new edition, with alterations and corrections* (London, 1788).

Racine, Jean, *Athalie* (Paris, o.J.).

Rockstro, W.S., *The Life of George Frederick Handel* (London, 1883).

Schoelcher, Victor, *The Life of Handel* (London, 1857).

Sheridan, Richard Brinsley, The School for Scandal in Restoration and Eighteenth-Century Comedy, hrsg. von Scott McMillin (New York/London, 1997), S. 385-454.

Smollett, Tobias, *The Expedition of Humphry Clinker*, hrsg. von Lewis M. Knapp, revidiert von Paul-Gabriel Boucé (Oxford, 1998).

Stanhope, Philip Dormer, Earl of Chesterfield, *Letters*, hrsg. von David Roberts (Oxford, 1998).

Stonecastle, Henry, *The Universal Spectator* (London, 1747), 4 Bände.

Taylor, Stephen/Jones, Clyve (Hrsg.), *Tory and Whig: The Parliamentary Papers of Edward Harley, 3rd Earl of Oxford, and William Hay, M.P. for Seaford 1716-1753*, Parliamentary History Record Series Volume 1 (Woodbridge/Rochester, NY, 1998).

Thomson, James, *James Thomson (1700-1748): Letters and Documents*, hrsg. von Alan D. McKillop (Lawrence, KS, 1958).

Trollope, Anthony, *Doctor Thorne* (Stroud, Gloucestershire, 2006).

Trollope, Anthony, *The Eustace Diamonds*, hrsg. von W. J. McCormack (Oxford, 1998).

Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class* (1899, Nachdruck New York, 1994).

Walpole, Horace, Earl of Orford, *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford. Vol.1 1735-1748* (Cirencester, 2005) und *Vol. 2 1749-1748*, hrsg. von Peter Cuningham (Cirencester, 2005).

Wesley, John und Charles, *Selected Prayers, Hymns, and Sermons* (San Francisco, 2004).

9.2. Quellen aus dem 20. und 21. Jahrhundert

Aldridge, Alfred Owen, „Shaftesbury and the Deist Manifesto“, *Transactions of the American Philosophical Society*, XLI (1951), S. 297-385.

Armstrong, Anthony, *The Church of England, the Methodists and Society 1700-1850* (London, 1973).

Bachmann, Peter, „’From Arabia’s spicy shores’ – Orient in Händels Textvorlagen“ in *Göttinger Händel-Beiträge* VIII (2000), S. 1- 14.

Baier, Angela, „Jehovah hath redeemed Jacob - *Belshazzar* als jakobitisches Oppositionsdrama“, *Göttinger Händel-Beiträge XI* (2006), S. 199-218.

Baines, Paul, *Alexander Pope* (London and New York, 2000).

Bermingham, Ann und Brewer, John (Hrsg.), *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text* (London and New York, 1995).

Binder, Dieter, *Die Freimaurer – Ursprung, Rituale und Ziele einer diskreten Gesellschaft* (Freiburg, 2006).

Black, Jeremy, *Culloden and the ’45* (Stroud, Gloucestershire, 1990).

Black, Jeremy, „Introduction: An Age of Political Stability?“ in *Britain in the Age of Walpole* hrsg. von Jeremy Black (Basingstoke, Hampshire, 1984).

Black, Jeremy, *Walpole in Power* (Stroud, Gloucestershire, 2001).

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am Main, 1987)

Burden, Michael, „Opera in the London Theatres“ in *Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, hrsg. von Jane Moody und Daniel O’Quinn (Cambridge, 2007), S. 205-218.

Burrows, Donald, *Handel* (Oxford, 1994).

Burrows, Donald, „Handel's oratorio performances“ in *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows (Cambridge, 1997), S. 262-281.

Donald Burrows, „Theology, Politics and Instruments in Church: Musicians and Monarchs in London, 1660-1760“, *GHB* V (1993), S. 145-160.

Butterfield, Herbert, *The Whig Interpretation of History* (London, 1951, first publ. in 1931).

Cannon, John (Hrsg.), *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England* (New York, 1981).

Chapman, Mark, *Anglicanism – A Very Short Introduction* (Oxford, 2006).

Cherbuliez, Antoine-E., *Georg Friedrich Händel* (Olten, 1949).

Clark, J.C.D., „The Decline of Party, 1740-60“, *English Historical Review*, xciii (1978), S. 499-527.

Clark, Jane, „Lord Burlington is Here: A View without Architecture“, in *Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, hrsg. von Toby Barnard and Jane Clark (London, 1995), S. 251-310.

Colley, Linda, *Britons: Forging the Nation 1707-1832* (New Haven, 1992).

Colley, Linda, *In defiance of oligarchy: The Tory Party 1714-60* (Cambridge, 1982).

Cox, Howard H., „Character Portraits of the Hebrew Kings in Handel's Oratorios“ in *GHB* 5 (1993), S. 216-223.

Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (Oxford, 1959, Nachdruck 1990).

Dean, Winton, „Response - Handel's audience“, *Early Music* Vol. 28, No.2 (2000), S. 331-332.

Dickinson, H.T., *Walpole and the Whig Supremacy* (London, 1973).

Dickinson, H.T., „Whiggism in the Eighteenth Century“ in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England*, hrsg. von John Cannon (New York, 1981), S. 28-44.

Downie, J.A., „The Making of the English Novel“, *Eighteenth-Century Fiction* 9, Issue 3 (1997), S. 249-266.

Downie, J.A., „Public and Private – The Myth of the Bourgeois Public Sphere“ in *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century*, hrsg. von Cynthia Wall (Malden, MA, 2005), S. 58-79.

Earle, Peter, *The Making of the English Middle Class – Business, Society and Family Life in London, 1660-1730* (Berkeley/Los Angeles, 1989).

Erhardt, Tassilo, „*Messiah* im Kontext der theologischen Bibliothek von Charles Jennens“, *Göttinger Händel-Beiträge* XI, S. 219-234.

Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft* (Frankfurt am Main, 1983).

Ellman, Richard, *Oscar Wilde* (New York, 1988).

Flower, Newman, *George Frideric Handel* (London, 1923, Nachdruck 1947).

Foreman, Amanda, *Georgiana, Duchess of Devonshire* (London, 1998).

Frey, Bernhard, *Shaftesbury und Henry Fielding. Shaftesburys Ethik und Humorgedanke in Henry Fieldings komischen Epos* (Bern, 1952).

Fulford, Tim „'Nature' Poetry“ in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*, hrsg. von John Sitter (Cambridge, 2001), S. 109-131.

Gier, Albert, *Das Libretto - Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Frankfurt a.M., 2000).

Gier, Albert (Hrsg.), *Oper als Text:* Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung (Heidelberg, 1986).

Graf, Friedrich Wilhelm, *Der Protestantismus: Geschichte und Gegenwart* (München, 2006).

Granziera, Patrizia, „Freemasonic Symbolism and Georgian Gardens“, *Esoterica* 5 (2003), S. 41-72.

Gregory, Jeremy, „Anglicanism and the arts: religion, culture and politics in the eighteenth century“ in *Culture, Politics and Society in Britain, 1660-1800*, hrsg. von Jeremy Black and Jeremy Gregory (Manchester, 1991), S. 82-109.

Grundy, Isobel, *Lady Mary Wortley Montague* (Oxford, 1999).

Gunn, Daniel P., „Is *Clarissa* Bourgeois Art?“, *Eighteenth-Century Fiction* 10/1 (1997), S. 1-14.

Habakkuk, John, „English Landownership, 1680-1740“, *Economic History Review* 10 (1940), S. 2-17.

Harding, Alan, *The Countess of Huntingdon's Connexion* (Oxford, 2003).

Harland-Jacobs, Jessica L., *Builders of Empire – Freemasons and British Imperialism, 1717-1927* (Chapel Hill, NC, 2007).

Harris, Ellen T., *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Cambridge (Mass.) und London, 2001).

Harvie, Christopher/ Matthew, H.C.G., Nineteenth-Century Britain – A Very Short Introduction (Oxford, 2000).

Hempton, David, *Methodism: Empire of the Spirit* (New Haven and London, 2005).

Heyd, Michael, *"Be Sober and Reasonable" - The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries* (Leiden/New York/Köln, 1995).

Hibbert, Christopher, *The Story of England* (London, 1992).

Hicks, Anthony, „Handel, Jennens and *Saul:* Aspects of a Collaboration“ in *Music and Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, hrsg. von Nigel Fortune (Cambridge, 1987), S. 203-227.

Hobsbawm, Eric und Ranger, Terence (Hrsg.), *The Invention of Tradition* (Cambridge, 1983).

Hogwood, Christopher, *Handel* (New York, 1988, Nachdruck 1995).

Holmes, Geoffrey, „The achievement of stability: the social context of politics from the 1680s to the age of Walpole“ in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England*, hrsg. von John Cannon (New York, 1981), S. 1-22.

Hume, Robert D., „Handel and Opera Management in London in the 1730s“, *Music & Letters* 67 (1986), S. 347-362.

Hunter, David, „Patronizing Handel, inventing audiences – The intersections of class, money, music and history“, *Early Music* Vol. 28, No.1 (2000), S. 32-49.

Hunter, David, „David Hunter replies“, *Early Music* Vol. 28, No.2 (2000), S. 332.

Hunter, J. Paul, „The novel and social/cultural history“ in *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, hrsg. von John Richetti (Cambridge, 1996). S. 9-40.

Inglesfield, Robert, „James Thomson, Aaron Hill and the Poetic 'Sublime'“, *British Journal of Eighteenth-Century Studies* 13 (1990), S. 215-221.

Jacob, Margaret C., *Living the Enlightenment – Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe* (Oxford, 1991).

Kenyon, J.P., „The Revolution of 1688: Resistance and Contract“ in *Historical Perspectives: Studies in English Thought and Society in honour of J.H. Plumb,* ed. Neil McKendrick (London, 1974), S. 43-69.

Keymer, Tom, *Clarissa and the Eighteenth-Century Reader* (Cambridge, 2004).

Klein, Lawrence E., *Shaftesbury and the Culture of Politeness* (Cambridge, 1994).

Klein, Lawrence E., „Sociability, Solitude and Enthusiasm“ in L.Klein/A.J. LaVopa (Hrsg.), *Enthusiasm and Enlightenment in Europe 1650-1850* (San Marino, CA, 1998), S. 153-177.

Kraus, Michael (Hrsg.), *Die Freimaurer* (Salzburg, 2007).

Kreutzer, Hans Joachim *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste* (Würzburg, 1994).

Kreutzer, Hans Joachim, „Von Händels `Messiah' zum deutschen `Messias'. Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts“, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 77 - 100.

Landgraf, Annette, „Esther: Von der Bibel über Brereton zu Händel“, *Händel-Jahrbuch* 52 (2006), S. 129-138.

Lang, Paul Henry, *George Frideric Handel* (New York, 1966, Nachdruck 1996).

Langford, Paul, *Eighteenth-Century Britain – A Very Short Introduction* (Oxford, 2000).

La Vopa, Anthony J., „The Philosopher and the *Schwärmer*: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant“ in L.Klein/A.J. LaVopa (Hrsg.), *Enthusiasm and Enlightenment in Europe 1650-1850* (San Marino, CA, 1998), S. 85-115.

Leichtentritt, Hugo, *Händel* (Stuttgart/Berlin, 1924).

Lobschat, Oliver, *Manliness und effeminacy in englischen Texten über Schauspiel und Oper, 1640 – 1730* (Univ. Diss. München, 2007).

Marshall, David, *The Figure of Theater : Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986).

Marx, Hans Joachim, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten* (Göttingen, 1998).

McGeary, Thomas, „Shaftesbury, Handel and Italian Opera", Händel-Jahrbuch 32 (1986), S. 99-104.

McLynn, Frank, *Bonnie Prince Charlie: Charles Edward Stuart* (London, 1988, Nachdruck 2003).

McVeigh, Simon, *Concert Life in London from Mozart to Haydnl* (Cambridge, 1993).

Milhous, Judith/ Hume, Robert D., „Handel's London – the theatres" in *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows (Cambridge, 1997), S. 55-63.

Mitchell, Leslie, *The Whig World 1760-1837* (Hambledon/London, 2005).

Mohn, Barbara, *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert* (Paderborn, 2000).

Monaldi, Rita/Sorti, Francesco (Hrsg.), *Atto Melani: Die Geheimnisse der Konklaven* (Stuttgart, 2005).

Money, John, „Freemasonry and the Fabric of Loyalism in Hanoverian England" in *The Transformation of Political Culture – England and France in the Late Eighteenth Century*, hrsg. von Eckhart Hellmuth (Oxford, 1990), S. 235-271.

Monheim, Annette, „Händels *Messias* in Friedrich Rochlitz' Romanfragment *Ferdinand* (AMZ V)", *GHB* VIII (2000), S. 197-227.

Moore, William D., *Masonic Temples – Freemasonry, Ritual Architecture and Masculine Archetypes* (Knoxville, 2006).

Moser, Hans Joachim, *Georg Friedrich Händel* (Kassel/Basel, 1952).

Müller-Blattau, Joseph, *Georg Friedrich Händel* (Potsdam, 1933).

Mullan, John, *Sentiment and Sociability – The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).

Nott, Kenneth, „'Heroic Vertue': Handel and Morell's 'Jephtha' in the light of Eighteenth-Century Biblical Commentary and Other Sources", *Music & Letters* 77 (1996), S. 194-208,

Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen: Die Welt der Kastraten* (Berlin, 1993).

Annabel Patterson, *Nobody's Perfect – A New Whig Interpretation of History* (Yale UP, New Haven and London, 2002).

Picard, Liza, *Dr. Johnson's London* (New York, 2000).

Picciotto, Joanna, „Scientific Investigations: Experimentalism and Paradisal Return“ in *A Concise Companion to the Restoration and Eighteenth Century,* hrsg. von Cynthia Wall (Malden, MA, 2005), S. 36-57.

Plumb, J.H., *England in the Eighteenth Century* (London, 1963).

Porter, Roy, *English Society in the 18th Century* (London, 1982).

Porter, Roy, *Enlightenment – Britain and the Creation of the Modern World* (London, 2000).

Rivers, Isabel, *Reason, Grace, and Sentiment – A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660-1780, Volume 1: Whichcote to Wesley* (Cambridge, 1991).

Rivers, Isabel, *Reason, Grace, and Sentiment – A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660-1780, Volume II: Shaftesbury to Hume* (Cambridge, 2000).

Rosenblum, Michael, „Smollet's *Humphry Clinker*“ in *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, hrsg. von John Richetti (Cambridge, 1996), S. 175-197.

Schonhorn, Manuel, *Defoe's Politics: Parliament, Power, Kingship and Robinson Crusoe* (Cambridge, 1991).

Schröder, Dorothea, *Georg Friedrich Händel* (München, 2008).

Schröder, Dorothea, „“A sect, rebellious to the Gods, and Rome”: Händels Oratorium *Theodora* und der Methodismus“, *Göttinger Händel-Beiträge* VI (1996), S. 101-114.

Serauky, Walter, *Georg Friedrich Händel: Sein Leben – Sein Werk. III. Band: Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluss des „Samson“ (1738 – 1743*), (Kassel/Basel, 1956).

Shapiro, Alexander H., „'Drama of an Infinitely Superior Nature': Handel's Early English Oratorios and the Religious Sublime“, *Music & Letters* 74 (1993), S. 215-245.

Speck, William, „Whigs and Tories dim their glories: English political parties under the first two Georges“ in *The Whig Ascendancy: Colloquies on Hanoverian England*, hrsg. von John Cannon (New York, 1981**,** S. 51-70.

Smith, Ruth, „The Achievements of Charles Jennens (1700-1773)“, *Music & Letters* 70 (1989), S. 161-190.

Smith, Ruth, „The Arguments and Contexts of Dryden's *Alexander's Feast*“, *Studies in English Literature 1500-1900* 18 (1978),S. 465-490.

Smith, Ruth, „Biblical Heroes amended in Jennens' and Handel's *Saul*“, *Händel-Jahrbuch* 52 (2006), S. 89-104.

Smith, Ruth, „Comprehending *Theodora*“, *Eighteenth-century Music* Vol. 2 No. 1 (2005), S. 57-90.

Smith, Ruth, „Handel's Israelite Librettos and English Politics, 1732-1752", *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 195-215.

Smith, Ruth, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge, 1995).

Smith, Ruth, „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios" in *Music in Eighteenth-Century England: Essays in memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Christopher Hogwood and Richard Luckett (Cambridge, 1983), S. 115-133.

Smith, Ruth, „The Meaning of Morell's Libretto of 'Judas Maccabaeus'", *Music & Letters* 79 (1998), S. 50-71.

Smith, Ruth, „Thomas Morell and his Letter about Handel", *Journal of the Royal Musical Association* 127 (2002), S. 191-225.

Sykes, Norman, *Edmund Gibson, Bishop of London 1669-1748* (London, 1926).

Szechi, Daniel, *The Jacobites: Britain and Europe 1688-1788* (Manchester, 1994).

Vickers, David, „Parnasso in Festa", *Parnasso in Festa*, Hyperion Records CDA67701/2 (2008), S. 2-8.

Vitali, Carlo, „Italy – political and musical contexts" in *The Cambridge Companion to Hande*, hrsg. von Donald Burrows (Cambridge, 1997), S. 24-44.

Voitle, Robert, *The Third Earl of Shaftesbury, 1671-1713* (Baton Rouge and London, 1984).

Watt, Ian, *The Rise of the Novel – Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London, 1957).

Weber, Max, „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus" in *Schriften zur Soziologie* (Stuttgart, 1995), S. 333-356.

Wößmann, Ludger und Becker, Sascha, „Bildet euch!", *DIE ZEIT*, 23. Dezember 2008, S. 65.

Wollenberg, Susan, „Handel in Oxford: the tradition c. 1750-1760", *GHB* IX (2002), S. 161-176.

Wolff, Erwin, *Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18 Jahrhunderts*. *Der Moralist und die literarische Form* (Tübingen, 1960).

Wolpers, Theodor, „Händel und die englische Kultur seiner Zeit. Aspekte einer Begegnung, vornehmlich aus literarischer Sicht.", *GHB* VI (1996), S. 1-35

Zöllner, Eva, *English oratorio after Handel: The London oratorio series and its repertory, 1760-1800* (Marburg, 2002).

Zöllner, Eva, „"There will be a great struggle of competition…" – Die Oratorienserien an den Londoner Theatern von 1760 bis 1784", *GHB* IX (2002), S. 177-203.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne den Einsatz unerlaubter Hilfsmittel verfasst habe. Ich versichere, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Des Weiteren erkläre ich, dass ich die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Angela Baier

Lebenslauf Angela Baier

Persönliche Daten

geboren am 12.1.1976 in München
Staatsangehörigkeit: deutsch

Ausbildung

2006–2010	Promotion bei Prof. Dr. Anton Kirchhofer an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
2002–2006	Studium der Englischen und Amerikanischen Literatur und der Kunstgeschichte an der LMU München mit Abschluss Magister Artium
2001/2002	Aufbaustudium zum Fachdolmetscher
1999-2001	Studium am Sprachen-und Dolmetscherinstitut München (SDI); Staatsprüfung mit Abschluß Staatl. gepr. Übersetzerin und Dolmetscherin
1998/1999	Auslandsaufenthalt: Studium der Englischen und Amerikanischen Literatur an der Hawaii Pacific University/USA
1995–1998	Studium der Englischen und Amerikanischen Literatur und der Romanistik an der Ludwig-Maximilians-Universität München
1986–1995	Carl-Spitzweg-Gymnasium Germering

Wissenschaftliche Veröffentlichungen:

Aufsätze:

„'Jehovah hath redeemed Jacob' – *Belshazzar* als jakobitisches Oppositionsdrama", *Göttinger Händel-Beiträge* XI (2006), S. 199-218.