

ABSTRACTS

MARTIN ALBRECHT-HOHMAIER

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS *PAULUS* – WERKGENETISCHE ASPEKTE IM GATTUNGSGESCHICHTLICHEN KONTEXT

Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus* wird weniger in Bezug zu historischen Vorbildern gesetzt, als vielmehr im Hinblick auf die Verwendung von Chorälen mit Werken verglichen, die zeitgleich oder zeitnah entstanden sind: mit den gleichnamigen Oratorien von Heinrich Ehlkamp und Eduard Grell, mit Carl Loewes *Die Zerstörung von Jerusalem* und mit Adolf Bernhard Marx' *Mose*. Aufgrund der biographischen Nähe der beiden Komponisten bei gleichzeitiger ästhetischer Gegensätzlichkeit ihrer Werke gilt dabei dem Verhältnis von Mendelssohn und Marx sowie ihrer Oratorien *Paulus* und *Mose* besondere Aufmerksamkeit. Abschließend wird im Rekurs auf die Werkgenese das Charakteristische an der Verwendung des Choralis in Mendelssohns Oratorium herausgearbeitet.

HEIKE FRICKE

»JETZT DIE TÖNE UMRÜHREN UND KNETEN, SALZEN, PFEFFERN, ZUCKERN« – MENDELSSOHN'S *KONZERTSTÜCKE* FÜR KLARINETTE, BASSETTHORN UND KLAVIER OP. 113 UND 114

Der Klarinettist Heinrich Baermann, für den und dessen Sohn Mendelssohn seine *Konzertstücke* für Klarinette, Bassethorn und Klavier komponierte, gehörte zu einem neuen Typus des Virtuosen, der davon profitierte, dass man sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts um eine Kanonisierung der musikalischen Ausbildung bemühte. Zudem besaß Baermann mit einem Instrument der Firma Griesling & Schlott, das mit zehn Klappen ausgestattet war, eines der modernsten Klarinettenmodelle seiner Zeit. Mendelssohns *Konzertstücke* enthalten Passagen, für welche die nun zur Verfügung stehenden Klappen essentiell sind. Auch der Ansatz der Klarinette war noch nicht standardisiert: Heinrich Baermanns Sohn Carl war der erste, der in seiner *Vollständigen Clarinett Schule* aus dem Jahr 1861 den mandibularen Ansatz ganz entschieden empfahl. Man darf davon ausgehen, dass Carl Baermann diese Lektion bei seinem Vater, der stets mit dem Blatt zur Unterlippe gewandt spielte, gelernt hat. Die Vielfältigkeit von Heinrich Baermanns musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten fußte zweifellos auf dieser moderneren Ansatzweise.

WOLFGANG FUHRMANN

DIE ORDNUNG DER IDYLLE – HAYDNS SPÄTE ORATORIEN

Haydns Spätwerk ist vor dem Hintergrund einer neuen Form historischer Erfahrung entstanden, wie sie sich im Zeitalter der Französischen Revolution ausprägte: die der Irreversibilität der Zeit und einer grundsätzlich offenen Zukunft. Haydns späte Oratorien unternehmen als Reaktion darauf den bewussten Versuch einer Selbstkanonisation des Komponisten, sind aber – wie andere Spätwerke Haydns – auch als politisch-weltanschauliches Bekenntnis zu den konservativen Kräften, insbesondere dem Kaisertum, zu verstehen. Insofern bilden *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* eine gedankliche und ästhetische Einheit. Dabei ist *Die Schöpfung* nicht ausschließlich als Bekenntnis zur oder Abgesang auf die Aufklärung, schon gar nicht als deistisches Manifest zu verstehen (wie insbesondere eine Episode im Finalchor des zweiten Teils zeigt), sondern als ein bewusst auf die unterschiedlichsten Zugänge und Konfessionen hin angelegtes, offenes Kunstwerk, auch wenn an Haydns persönlicher katholischer Religiosität kein Zweifel bestehen kann. *Die Jahreszeiten* lassen sich als bewusst idyllisch stilisiertes, nicht pastorales, sondern »georgisches« (d. h. in der Tradition von Vergils *Georgica* stehendes) Epos verstehen. Die im Vergleich zu ihrer Textvorlage, dem Versopos *The Seasons* von James Thomson, bewusst ausgesparten Themen von Handel, Industrie und Naturbeherrschung kehren in der Rezeption dieses Werks gleichsam subkutan wieder. Die kritischen Angriffe auf die Tonmalereien in beiden Oratorien führen zu der Frage, warum diese Tonmalereien einen offensichtlich so essentiellen Faktor in dem Werkkonzept von van Swieten und Haydn ausmachten. Die Frage wird mit Hilfe einer wenig beachteten ästhetischen Diskussion in den *Schlesischen Provinzialblättern* und des ästhetischen Konzepts der Naivität versuchsweise beantwortet: Es ist der Äußeres und Inneres umfassende Weltbegriff, der Haydns Oratorien und insbesondere *Die Jahreszeiten* zu einem Sonderfall der Gattungsgeschichte macht.

HARTMUT GRIMM

LOB-, FEST- UND TRIUMPHGESANG IM GEISTE ALTJÜDISCHER TRADITION UND LUTHERS – ZUM LOBGESANG VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Mendelssohns *Lobgesang* kann kaum sinnvoll als autonomes Kunstwerk begriffen werden. Dagegen sprechen – auch im sinfonischen Teil – die zahlreichen religiösen Topoi und die Programmatik einer Fest-, Sieges- und Triumph-Musik. Andererseits ist für den *Lobgesang* die Intention unverkennbar, konkrete profane Motive des feierlichen Anlasses in der erhabenen Sphäre von Bibeltexten aufzuheben und damit den direkten Bezug zu ihnen zu tilgen. Mit diesem Konzept ließ sich für Mendelssohn sowohl der Verweis auf profane Lebensbereiche als auch das klare Bekenntnis zur Reformation und zur Person Luthers verbinden, sofern es sich dem übergeordneten Anliegen der Integration von altjüdischer Tradition, Altem und Neuem Testament fügte. Analytische Betrachtungen zu einzelnen Aspekten des Werkes – dem zweiten Satz der Sinfonie, dem Tenorsolo Nr. 6, der *Battaglia*-Fuge aus Nr. 7 – belegen, wie Mendelssohn

die werkübergreifende Programmatik – nicht zuletzt in seiner Überarbeitung für den Druck – durchgängig im Auge behielt. Für diese Programmatik sind zweifellos auch die zentralen musikalischen Ausdruckscharaktere von Schlacht- und Siegesmusiken aus dem musikhistorischen Umfeld des *Lobgesangs* konstitutiv. Freilich erscheint das weltliche Repräsentationsbedürfnis der Befreiungskriegsmusiken in Mendelssohns Werk ästhetisch nobilitiert und zumeist religiös geläutert.

PETER GÜLKE

JOSEPH HAYDNS *DIE SIEBEN LETZTEN WÖRTE UNSERES ERLÖSERS AM KREUZ*

Haydns *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* in ihrer ursprünglichen Instrumentalfassung sind – mit Nachhilfe des Komponisten – in die Nähe des Oratoriums und zu einer Eindeutigkeit gedrängt worden, deren Vermeidung ihr wichtigstes Charakteristikum darstellt. Es handelt sich um Musik radikal eigener Art, an der die Frage abbrallt, ob sie auf die vokale oder die instrumentale Seite gehöre, wenngleich am Wortbezug kein Zweifel besteht. Wenn irgendwo, dann ist hier zu lernen, dass jene Unterscheidung nicht die Relevanz besaß, die ihr später zugemessen worden ist. Mochte Haydn seine vor allem aus verbreitungstechnischen Gründen erstellte Bearbeitung des Werks für Streichquartett noch als einen Ausweis seiner Meisterschaft im Tonsatz angesehen haben, so bleiben bei seiner auf einer Einrichtung Joseph Frieberths fußenden Fassung als Oratorium zwei Umstände schwer vermittelbar nebeneinander stehen: dass diese Fassung seinerzeit wesentlich geholfen hat, die Komposition bekannt zu machen; und dass der mit der Umarbeitung befasste Haydn schwerlich um die Einsicht herumgekommen sein kann, wie sehr Worte Wortdeutung versperren können.

MATHIAS HANSEN

»... ICH KONNTE MICH JEDEN AUGENBLICK MIT IHM BESPRECHEN ...« – BEETHOVENS ORATORIUM *CHRISTUS AM ÖLBERGE*

Trotz anhaltender kritischer Einwände, die vorrangig dem Text gelten, fand Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* bereits zu Lebzeiten des Komponisten relativ weite Verbreitung. Seit etwa dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist es jedoch gründlich aus der Praxis verschwunden. Worin könnten die Gründe für diesen Umschlag des öffentlichen Interesses liegen? Beethoven stand mit *Christus am Ölberge* vor dem Problem, im Bereich der sinfonischen Vokalmusik kompositorische Lösungen zu finden, die den Entwicklungen auf dem »neuen Weg« der Instrumentalmusik entsprechen. Beethoven aber vermochte offensichtlich zum gegebenen Zeitpunkt noch nicht – auch nicht mittels einer Überarbeitung –, sich aus den Bindungen an die Singpieltradition wie an die Ausdruckskonventionen der *Opera seria* zu lösen. Die Lösung des Problems erreichte er erst mit der *Missa solennis*. Dem Oratorium hingegen, das so gut wie nichts zum »neuen Weg« beizutragen vermochte, blieb nur zeitlich begrenzte aufführungspraktische Beachtung übrig, auf die nichts anderes als Vergessen folgen konnte.

RAINER HEYINK

SKLAVE DER OPER ODER IHR VORBILD? – ASPEKTE DER SPANNUNGSREICHEN BEZIEHUNG ZWISCHEN OPER UND ORATORIUM IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Das Oratorium als billiger Operversatz in der Fastenzeit oder defizitäre Form der Oper, das entwicklungsgeschichtlich seiner größeren Schwester – der Oper – gewissermaßen immer nur hinterherhinkt und dem auch kaum eine eigenständige Entwicklung zugestanden wird: Diese oder ähnliche Sichtweisen finden sich seit Domenico Alaleonas erstem Handbuch zur Geschichte der Gattung fast ungebrochen bis zum heutigen Tag. Auf der anderen Seite sprechen Komponisten und Librettisten des 18. Jahrhunderts vom Oratorium als musikdramatischem Experimentierfeld oder einer »Reformoper«, in der man die Vorstellungen von einer wahren Tragödie eher verwirklichen könne als in der zeitgenössischen Oper. Vor diesem Hintergrund will dieser Beitrag versuchen, wenigstens ansatzweise auf einige Aspekte der spannungsreichen Beziehung zwischen beiden Schwestergattungen einzugehen, die gängigen Vorurteile zu hinterfragen und Gemeinsamkeiten wie Gegensätze aufzuzeigen.

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN

**ORATORISCHE MORGENLANDFAHRT – ROBERT SCHUMANN'S
DAS PARADIES UND DIE PERI OP. 50**

Robert Schumanns »Dichtung [...] für Solostimmen und Chor« *Das Paradies und die Peri* stellt sich als einerseits hybrides, als andererseits aber auch aus Schumanns kompositorischer Systematik mit zwingender Konsequenz hervorgegangenes Gattungsexperiment dar. Sowohl in textlicher und ideeller als auch in satztechnischer und kompositorischer Hinsicht hat das Werk, wie sich zeigen lässt, in Schumanns Œuvre eine Vielzahl weiterer gattungsmäßiger Anschlussstellen: Nach rückwärts gewendet, erscheint der gleichsam zwanglos organische Übergang vom Rückert-Liederzyklus des *Liebesfrühlings* op. 37 zur *Frühlingssinfonie* op. 38 als Brücke, die den erstaunlichen Schritt von der intimsten hin zur extrovertiertesten Gattung ermöglichte. Diese Verbindung wirkt sich subkutan auch noch als tragfähiger Zusammenhang zwischen dem Liederjahr 1840 und dem Oratorienjahr 1843 aus, zwischen denen wiederum das Sinfonienjahr und das Kammermusikjahr eine entscheidende Funktion erfüllen. Kaum zufällig ist es die komplexe Gemengelage aus imaginiertem Morgenland und ganz spezifischer dichterischer Qualität, die in Schumanns Augen gerade Friedrich Rückert zum Garanten solcher subkutanen Zusammenhänge werden lässt.

HANS-GÜNTER KLEIN

**»WIR HABEN VIEL MUSIK GEMACHT« – HAUSMUSIK UND
PRIVATES MUSIZIEREN BEI FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY**

Eine deutlich spürbare herzliche Zuneigung war eine notwendige Voraussetzung für Mendelssohn, vor seinen Freunden und mit ihnen im privaten Kreis zu musizieren – dies als Teil eines Kommunikationsprozesses, der stark von der jeweiligen Situation

abhängig war. Demgegenüber scheint Mendelssohn typische Hauskonzerte nur selten gegeben zu haben; auch wo gemeinsames Musizieren eingebunden war in geselliges Beisammensein, geschah es meist wohl eher spontan als vorher geplant und verabredet.

HEINZ VON LOESCH

ANLEHNUNG BEI MENDELSSOHN? – ZUR KONZEPTION DER VIRTUOSITÄT IN SCHUMANNS CELLOKONZERT

Als der für die Uraufführung von Schumanns Cellokonzert gewonnene Cellist Robert Bockmühl den Komponisten um Änderungen des Werkes bat, berief er sich wiederholt auf das Violinkonzert von Mendelssohn. Und wenn Schumann auch nicht einen von Bockmühls Vorschlägen realisierte, so war der Verweis auf Mendelssohns Violinkonzert doch keineswegs unsachgemäß. Schumann scheint es bei der Abfassung des Cellokonzerts selbst als Muster vor Augen gestanden zu haben: als Muster eines modernen Streichinstrumenten-Konzerts, das es einerseits cellospezifisch auszugestalten, andererseits an struktureller Konsistenz zu übertreffen galt.

CONNY RESTLE

»WAS FÜR EIN CLAVIER? THAT IS THE QUESTION.«

Mendelssohn wusste sehr genau, wie er seine Klangvorstellungen auf einem Tasteninstrument seiner Zeit realisieren konnte. Über seine eigenen Tasteninstrumente sind wir aufgrund zahlreicher Erinnerungen von Freunden und Besuchern hinreichend gut informiert. An den technischen Entwicklungen im Klavierbau nahm Mendelssohn, soweit bekannt ist, durchaus kritisch mit seiner Erfahrung und seinem Wissen teil und probierte immer wieder neue Instrumente aus. Ein 1832 in England gekaufter Flügel von Erard mit seiner leichtgängigen Stoßmechanik dürfte dabei den musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten Mendelssohns wohl am nächsten gekommen sein. Mendelssohn war jedoch auch ein begeisterter Organist, und im Zuge seiner Beschäftigung mit den Kompositionen Johann Sebastian Bachs war ihm auch das Spiel auf älteren Tasteninstrumenten vertraut: Neben dem Cembalo ist hier das Clavichord zu nennen.

ECKHARD ROCH

ROBERT SCHUMANNS *DER ROSE PILGERFAHRT* OP. 112

Bis in die jüngste Zeit bildet die Beschwörung der schönen Einzelheiten »trotz« der schwachen Dichtung einen ständigen Rezeptionshintergrund für *Der Rose Pilgerfahrt*. Für Schumann jedoch scheint nicht eine Dichtung, welche die Musik gleichsam von selbst hervorbringt, sondern eine solche, die tatsächlich erst der Musik bedarf, um poetisch zu wirken, komponierbar gewesen zu sein. Ein Problem von Schumanns Vertonung besteht allerdings im Konflikt von lyrischer Anlage und dramatischer Auffassung des Gedichts. Wo beide aufeinandertreffen, entsteht musikalische Prosa. Nur in den lyrisch aufgefassten Liedern, Chören und Stimmungsbildern passt die Musik

auch wirklich zum Text. In der Orchesterfassung des Werkes gelingt es Schumann, der Klangfarbe substantielle Funktion zuzuweisen. Andererseits führt die Instrumentation mitunter zu einer Überhöhung des Märchenstoffes, welche der simple Text nicht ohne weiteres zu tragen vermag. Letztlich erweist sich *Der Rose Pilgerfahrt* als der herrschenden Zeitströmung des Biedermeier durchaus angepasst, von heute aus gesehen aber gerade dadurch als veraltet; wobei die Ursachen für die mangelnde Zeitlosigkeit nicht nur im Werk zu suchen sind, sondern auch im Verlust der eine solche Kunst tragenden Institutionen.

REBEKKA SANDMEIER

ORATORIUM IM ZEICHEN DES WELTENDES – FRIEDRICH SCHNEIDER UND LOUIS SPOHR

In den 1780er Jahren, vor allem aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es zu Häufungen von Oratorien mit dem Thema Apokalypse/Weltende. Anhand von Louis Spohrs *Das jüngste Gericht* und *Die letzten Dinge* sowie Friedrich Schneiders *Das Weltgericht* wird erörtert, ob es einen engeren Zusammenhang zwischen der Entstehung dieser Oratorien und dem Zeitgeschehen gibt. Die Einbindung der Komponisten in ihr politisches Umfeld gestaltet sich dabei verschieden: Spohr komponierte etliche Werke zu politischen Anlässen und verknüpfte andere mit Kommentaren zur politischen Situation, Schneiders Werke dagegen lassen sich nur selten mit politischen Ereignissen in Verbindung bringen. Während in den Uraufführungsbesprechungen zu den Werken beider Komponisten keine direkten Bezüge zum Zeitgeschehen hergestellt werden, lassen sich Daten der weiteren Aufführungsgeschichte zumindest im Ansatz sinnvoll mit der jeweiligen politischen Situation korrelieren.

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT

DIE INSTRUMENTATION DER *SOMMERNACHTSTRAUM*-OUVERTÜRE – FUNKTION UND CHARAKTERISTIK

Mendelssohns *Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum* stellt nicht nur die erste eigenständige Komposition einer Ouvertüre dar, die nichts mehr einleitet, sondern signalisiert als Anfangspunkt einer neuen Gattung den Aufbruch zur großen romantischen Instrumentalmusik. Die Komposition ist weder eine bloße Reihung von musikalischen Bildern dramatischer Figuren noch auch ein abstrakt musikalischer Ablauf der Sonatenform, der alle außermusikalischen Assoziationen verschmähmt. Wichtig zu erkennen ist die Verschränkung zwischen diesen beiden Ebenen, die Frage also, welche der beiden an der einen oder anderen Stelle dominant in den Vordergrund tritt. Einen besonderen Stellenwert nehmen hierbei jene Akkordfolgen ein, die als Setzung des Anfangs, als Markierung der Mitte und Ausgestaltung des Endes von inhaltlich wie formal höchster Bedeutung für die gesamte Komposition sind. Zeigen die Anfangstak-

te, wie sorgfältig Mendelssohn alle Bereiche des Tonsatzes aufeinander abstimmt, so wird man im weiteren Verlauf der Ouvertüre gewahr, wie der Komponist die formale Funktion des Fünftakters variiert und zu diesem Zweck so interessante wie subtile Änderungen im Detail vornimmt.

CHRISTINE SIEGERT:

IL RITORNO DI TOBIA, DIE SCHÖPFUNG UND DAS ITALIENISCHE ORATORIUM IN WIEN

Dass man Händels englischsprachige Oratorien in Wien zunächst in italienischer Übersetzung aufführte, zeigt schlaglichtartig die starke italienische Tradition im Wiener Musikleben. Haydns Oratorium *Il ritorno di Tobia* ist selbstverständlicher Teil dieser Tradition: Die für das italienische Oratorium konstitutive Nähe zur Oper schlägt sich in der Abfolge von Rezitativen und Solonummern, in dem weitgehend den metastasianischen Vorgaben folgenden Text von Gastone Boccherini sowie im Aufführungsort Theater nieder. Trotz der eminenten Bedeutung für die Entwicklung des deutschsprachigen Oratoriums hat auch Haydns *Schöpfung* in nicht zu unterschätzendem Maße Anteil an der italienischen Wiener Oratorientradition; die italienische Tradition und die muttersprachliche Konzeption mischen sich darin. 1801 fand in Wien unter der Leitung Haydns eine italienischsprachige Aufführung der *Schöpfung* statt, zu der Giuseppe Carpani eine den Regeln der italienischen Metrik gehorchende und damit Gottfried van Swietens ursprüngliche Textstruktur vollständig überformende Übersetzung beisteuerte. In dieser von der Tradition des italienischen Oratoriums durchdrungenen Fassung konnte sich das Werk in Wien etablieren.

ANDREAS WACZKAT:

MESSIAS-ORATORIEN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

Händels *Messiah* wurde erst ab den 1770er Jahren auch außerhalb Englands aktiv rezipiert, für die Auseinandersetzung mit dem Thema »Messias« im protestantischen Teil des europäischen Festlands war ein anderes Werk maßstäblich: Friedrich Gottlieb Klopstocks monumentale epische Dichtung *Der Messias*. Vornehmlich in Mittel- und Norddeutschland gingen musikalische Auseinandersetzungen mit Klopstocks Epos dem Händel'schen Oratorium voran. Ein Problem stellte indes bereits Klopstocks Text selbst dar, dessen hohes Maß an Durchformung es für einen Komponisten denkbar schwierig machte, eine adäquate Verbindung zwischen Deklamation und Musik herzustellen. Georg Philipp Telemann, Carl Heinrich Graun, Johann Friedrich Hugo Dalberg und Gottfried August Homilius entwickelten voneinander abweichende kompositorische Konzepte zur Lösung dieser Schwierigkeiten. Das Unvergnügen darüber, Klopstocks Epos nicht oder nur unzureichend vertont zu finden, scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allenthalben empfunden worden zu sein. In genau diese Lücke offenbar ist Händels *Messiah* gestoßen.

MELANIE WALD

**VERFÜHRUNG ZUR KONVERSION – SCARLATTI, HÄNDEL
UND DAS ITALIENISCHE ORATORIUM UM 1700**

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer und aktueller Überlegungen zur religiösen Funktion des italienischen Oratoriums um 1700 werden den beiden römischen Oratorien Händels zwei weitere gegenübergestellt, die zeitgleich Alessandro Scarlatti, wichtigster einheimischer Repräsentant der Gattung, komponierte. Neben den Personen und sozialen Strukturen, in deren Einflussbereich die Werke entstanden, spielen Fragen des Librettoaufbaus (inhaltliche Motive und liturgische Bezugnahmen), der großformalen Gestaltung, der Instrumentation und der Rezitativschreibweise eine Rolle. Während Scarlatti auf formale Bezüge und eine abwechslungsreiche, rhetorisch-affektive Gestaltung der Rezitativ- und Arioso-Abschnitte setzte, konzentrierte sich Händel vor allem auf die deutlich ausladenderen Arien und ihre emotionale Überwältigungswirkung. Beides passt freilich zur genuinen Funktion des Oratoriums, Konversion durch affektiv aufgeladene Andacht zu bewirken.

MICHAEL ZYWIETZ:

**»... HOHE EINFACHHEIT UND ORIGINALITÄT DER ERHABENEN TONDICHTUNG« –
DIE REZEPTION DER ORATORIEN HÄNDELS IM 19. JAHRHUNDERT**

Ohne die Kenntnis der Rezeption der Händel'schen Oratorien im »langen« 19. Jahrhundert ist die Geschichte der Gattung Oratorium insgesamt in diesem Zeitraum gar nicht zu verstehen. Die Oratorien Händels, d. h. eine ziemlich eng umgrenzte Auswahl aus deren Gesamtzahl, sind in einem Maße konstitutiv für die Geschichte der Gattung, wie es bis heute noch immer nicht deutlich genug gesehen wird. Das Schaffen neuer Oratorien und deren Rezeption wurden entscheidend durch Händels Gattungsbeiträge bestimmt. Händels Status als gleichsam kanonisierter Oratorienkomponist, im 18. Jahrhundert begründet, wuchs kontinuierlich weiter an und verstärkte sich noch erheblich, auch wenn es – als Teil des Streites zwischen der Alten und der Neuen Musik – durchaus zur kritischen Auseinandersetzung mit den Händel'schen Oratorien kam. Dieser historische Prozess lässt sich in unterschiedlicher Intensität an verschiedenen Orten studieren; Berlin nimmt hierbei einen exemplarischen Status ein.