

Arnold Jacobshagen: Händel im Pantheon

Sinzig (Studio) 2009

Nicht erst seit dem Erstarren der Barockoper hat der Name Händel seinen Platz oben auf den Hitlisten der »Klassischen Musik«. Hartnäckig behauptet er seinen Platz neben Johann Sebastian Bach als Referenz für die Epoche vor 1750. Auf Händel kann man sich fast immer einigen. Allerdings war es ein langer Weg, bis hinter der Figur auf dem Sockel auch der Musikedramatiker sichtbar wurde. Die wichtigsten Etappen dieser Entwicklung hin zur »Marke« werden in vorliegendem Band kenntnisreich und kurzweilig unter die Lupe genommen. In sieben kurzen Essays wird dem Leser vor Augen geführt, was alles (mit) gemeint sein kann, wenn jemand »Händel« sagt.



Georg Friedrich Händel darf als der erste Komponist gelten, dessen Werk keiner Wiederentdeckung bedurfte. Seine Werke waren kontinuierlich im Musikleben vertreten – wenn auch mit der nicht unerheblichen Beschränkung vor allem auf die Oratorien, und unter lange Zeit kompletter Aussparung der Opern; eine Separierung, die geradezu zum Dogma erstarrte. Diese Separierung bildet einen thematischen Schwerpunkt des Buches, ist sie doch aufs engste mit der Transformation Händels zum Denkmal verknüpft.

Diese in der Händelliteratur und der bildungsbürgerlichen Tradition virulente Dogmatik bildete bis weit ins 20. Jahrhundert hinein – spätestens seit Mendelssohns Oratorien-Aufführungen – den meist unausgesprochenen Hintergrund, vor dem sich vermeintlich nobilitierende Zuschreibungen und Projektionen entwickeln konnten, sind doch nebulöse Assoziationen des »Meisterhaften« umstandslos auf das Oratorium anwendbar. Sie konnten ganz nebenbei mit einer fest

verankerten teleologischen Geschichtsauffassung kurzgeschlossen werden, der auch noch Winton Deans Händel-Buch aus dem Jahr 1959, das Jacobshagen als Beispiel anführt, entspringt. Mit seiner Formulierung von der italienischen Opera seria als einer »fremden Pflanze« dürfte er sich im damaligen Mainstream bewegt haben. Da ist es wohlthuend, an nüchterne Fakten, wie etwa Händels finanzielle Unabhängigkeit im einem kapitalistisch grundierten Theaterbetrieb erinnert zu werden. Jacobshagen zeichnet die Kontinuitäten und Wechsel im Londoner Theater- und Musikleben nach, verweist auf die große Bandbreite an Möglichkeiten im außergewöhnlich reichhaltigen musikalischen Leben Londons, und stellt eher ein langfristiges Experimentieren Händels mit den Gattungsgrenzen fest, als einen Wechsel von der einen (Oper) zur anderen (Oratorium).

Die Inthronisierung Händels ist als ein kontinuierlicher Prozess beschreibbar, der von Händel selber bereits initiiert worden war, von Fürsprechern weitergeführt worden ist, und im 19. und 20. Jahrhundert unterschiedlichsten Modifizierungen unterworfen wird. Händels Aufnahme ins Pantheon und damit seine Heroisierung setzt übergangslos im Moment seines Todes ein: Der Ort seiner Beisetzung war die Westminster Abbey, wo er seinen Platz nicht unweit der verstorbenen englischen Könige fand – ein bei einem Komponisten unerhörter Vorgang und Zeichen seiner Nobilitierung. Hier setzt Jacobshagen an, und bietet im Eingangskapitel eine faktenreiche Vergegenwärtigung der Ereignisse. Ausgehend von diesen gelangt der Autor zur Beschäftigung mit »Londoner Verhältnisse, Oper und Oratorium, Biographische Inszenierungen, Händel-Renaissancen«, sowie »Held und Antiheld der Pop-Kultur«, wobei man einen gewissen gemeinsamen Fluchtpunkt im Text über »Kulturpolitische Metamorphosen« sehen kann. Jacobshagen befasst sich hier mit blinden Flecken der deutschen Geistesgeschichte und der akademischen Musikforschung als Voraussetzung einer Mythologisierung, die weite Kreise

zieht, und in kurzer Zeit zum »Allgemeinwissen« gerinnt. Es entsteht ein Geflecht mit den Strängen der politischen Vereinnahmung durch beide deutsche Diktaturen, den Auswirkungen auf die Darstellungsweise der Opern Händels, der öffentlichen Meinung zu Händel und einer Art der Musikgeschichtsschreibung, für die die Bezeichnung »einseitig« eine freundliche ist.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand eine Bearbeitungspraxis der Händel'schen Oratorien, die eine eindeutig nationale, bald auch antisemitische Tendenz ausprägten. Prominentestes Beispiel hierfür ist die Neufassung des *Judas Maccabäus*, der 1904 erstmals bearbeitet worden war, immer wieder verändert wurde, und schließlich 1939 als »Freiheitsoratorium *Der Feldherr*« käuflich zu erwerben war.

Mit entsprechender Hemmungslosigkeit gingen die NS-Propagandisten besonders in Gestalt Alfred Rosenbergs ans Werk. Das Vorgehen, den Komponisten vor den ideologischen Karren zu spannen, war – daran erinnert Jacobshagen – schon an Ludwig van Beethoven eingeübt worden, der im Deutschland des 19. Jahrhunderts die Rolle Händels in England eingenommen hatte. Händel wurde zu einem wichtigen Element innerhalb des Konstrukts »Deutsche Tonkunst«, auf dessen Gipfel, auch bei Rosenberg, Richard Wagner thront, dessen Musikdrama nun diejenigen musikalischen Charakteristika bündelte, die vorher lediglich einzeln vorhanden waren. Spätestens 1935 ist dieser Prozess abgeschlossen, und Rosenberg kann die bekannten Stereotypen aufrufen: Das »innere Kämpfen« wird zum Grundmotiv einer »Deutschen Kunst«, die sich von der italienischen und französischen kategorial unterscheidet, und zu deren Vorkämpfer Händel wird: »Das, was Händel gegenüber der italienischen Oper erstrebte, gelang zum ersten Male Gluck, um nach weiteren Versuchen schließlich im deutschen Musikdrama Richard Wagners seine Erfüllung zu finden.« So Rosenberg im Jahr 1935.

Solche Formulierungen fielen bei den Theaterpraktikern auf durchaus fruchtbaren Boden. In Göttingen etwa nahm man das Vorhaben der »Verbesserung« der Opern besonders ernst, war die pseudo-wagnerische Ästhetik besonders wirk-

sam, die von den Nazis praktisch unverändert weitergeführt werden konnte, und ihre Wirkung, so Jacobshagen »teilweise sogar noch bis in die Gegenwart hinein« entfaltet. Die unbestreitbar italienischen Opern Händels bedurften vor diesem Hintergrund allerdings einer »Rettung«. Sie wurden in der Folge Bearbeitungen unterzogen, von denen die Streichung der *da capo*-Teile nur das sichtbarste Zeichen ist. Für nötig hielt man etwa eine »sehr frei[e]« Übersetzung ins Deutsche, sowie die »natürliche« Umwandlung der Stimmlagen: Tenöre und Baritone statt Sopranen.

Wie stark die politischen Inanspruchnahmen und Instrumentalisierungen auch auf Wertmaßstäbe von Opernpraktikern durchschlagen, zeigt Jacobshagen im Kapitel über »kulturpolitische Metamorphosen«, in denen sowohl die nationalsozialistische als auch die sozialistische Instrumentalisierungen der Figur Händel zum Thema werden. (In der DDR war die Theaterästhetik Walter Felsensteins stilprägend, die sich als »realistisches Musiktheater« beschrieb und seit den 1950er Jahren dominierte.) Wie weitreichend und hartnäckig politisch opportune Zuschreibungen sind, zeigt der »populäre [...] Topos [...] der sogenannten Allgemeinbildung« (Jacobshagen) nämlich der Topos »Bach und Händel«, der – so Jacobshagen nachvollziehbar – wie der Topos »Goethe und Schiller« in allen möglichen Kontexten reflexartig abrufbar ist. Autoritäten wie die »Bach-Verehrer und Händel-Verächter« Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno verliehen dem Gegensatz zusätzliches Gewicht. So gelang der deutschen Opernpraxis der Anschluss an den internationalen Betrieb erst seit den 1980er Jahren – vor allem an die völlig anders verlaufene britische Tradition, die zunächst auf weibliche Soprane, später auch auf männliche Altisten setzte.

Das Kapitel »Händel-Renaissancen« ist allen Theaterpraktikern und aufgeschlossenen Opernfans zu empfehlen. Die hier aufgeworfenen Fragen – etwa in welchem Verhältnis philologische Exaktheit und die konkrete Gestaltung einer jeden modernen Operaufführung stehen – sind von grundlegender Wichtigkeit für eine an der Gegenwart orientierte Inszenierungs- und Besetzungspraxis nicht nur von »Barockopern«.

Dankenswerterweise umgeht der Autor die müßige Diskussion über »Werktreue«, und schafft es stattdessen, neue Perspektiven auf Fragen der Besetzung zu richten (männlicher oder weiblicher Sopran?), die die Produktionsweise jeder Händel-Oper betreffen. Er versteht es, Probleme, die sich etwa unter dem Aspekt der Körperlichkeit der Sängerstimme stellen können, nicht nur zugänglich zu machen, sondern auch eine Fülle von Ansätzen zum Weiterdenken anzubieten.

Eine letzte Etappe führt zu den modernen Massenmedien und -veranstaltungen. Neben einem Film wie *Farinelli* und den unvermeidlichen Kriminalromanen von Donna Leon gehört hierhin auch der Fußball – zumindest in Gestalt der »Champions League«, vor deren Spielen regelmäßig Handels Musik erklingt, und auf deren Hitpotential offensichtlich – glaubt man den von Jacobshagen konsultierten Fußballfans – trotz aller Missbräuche immer noch Verlass ist. [Peter Dragon]

Thorau, Cloot, Saxer (Hgg.): Rückspiegel.

Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik, Mainz (Schott) 2010

Wie bei Webern wird hier jeder Ton des Themas von einem anderen Instrument gespielt.« (188) Diese Aussage von Martin Demmler, Bezug nehmend auf den Beginn von Sofia Gubaidulinas Violinkonzert »Offertorium«, der das Thema von Bachs »Musikalischem Opfer« in Anton Weberns analytischer »Ricerca«-Instrumentierung als Ausgangspunkt nutzt, ist bezeichnend für die vielen Nachlässigkeiten, die sich durch den vorliegenden Band ziehen; denn angesichts der Tatsache, dass Webern Tongruppen und damit Intervallbeziehungen (und nicht etwa Einzeltöne) von verschiedenen Instrumenten darstellen lässt, ist sie schlichtweg falsch. Der Anspruch, den sich die drei Herausgeber gesetzt haben, ist hoch, verstehen sie die Publikation doch als Überblick über aktuelle Tendenzen und Spektren intertextuellen Komponierens seit den Neunzigerjahren, der jedoch auch durch einzelne Beiträge zu weiter zurück reichenden Beispielen aufgelockert wird. Der Akt des »vorwärts-gewandten Rückspiegels« (7) dient hierbei als Metapher für die zeitgenössische Orientierung an Vergangem, die – basierend auf Vorträgen und

Gesprächen am Institut für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main – von Wissenschaftlern und Komponisten anhand zahlreicher Beispiele unter Rekurs auf unterschiedliche historische Bezugspunkte beleuchtet wird. Zumindest einige Probleme des Bandes mag man daher dem Umstand anlasten, dass etliche Texte bei der Drucklegung in der eher lockeren Ursprungsgestalt belassen wurden; eine Entschuldigung für Versäumnisse wie das oben genannte ist dies freilich nicht, da es die Aufgabe der Herausgeber gewesen wäre, an entsprechenden Stellen korrigierend einzugreifen.

Am erstaunlichsten ist es, dass die in ihrer Textgestalt etwas steif wirkenden Transkriptionen diverser, inhaltlich mitunter allzu sehr an der Oberfläche verbleibender Gespräche (etwa mit Chaya Czernowin, Rolf Riehm und Hans Zender) völlig jener kommentierenden Fußnoten entbehren, die man bei einer solchen Unternehmung im Dienst der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Gesprächsinhalten inzwischen eigentlich als Standard voraussetzen sollte. Dem Leser entgehen dadurch viele Querverweise auf bereits bestehende Literatur oder vergleichbare Phänomene, durch die sich der Informationsgehalt der Publikation hätte entscheidend aufwerten lassen. Besonders auffällig sind solche Defizite nicht nur in Bezug auf die Diskussion um Chaya Czernowins Auseinandersetzung mit Mozarts Opernfragment *Zaide*, sondern vor allem im Hinblick auf das

