



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2022

Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx
Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XXIII

Redaktionelle Mitarbeit
Christoph Jannis Arta

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit 10 teils farbigen Abbildungen und 5 Notenbeispielen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Vandenhoeck & Ruprecht, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jacopo Amigoni (* 1682 in Neapel; † 1752 in Madrid):
Il cantante Farinelli con amici (ca. 1750–1752), Öl auf Leinwand,
172,8 × 245,1 cm (Melbourne, National Gallery of Victoria).

Satz: textformat, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2197-330X
ISBN 978-3-647-27837-7



Jacopo Amigoni (* 1682 in Neapel; † 1752 in Madrid): *Il cantante Farinelli con amici* (ca. 1750–1752), Öl auf Leinwand, 172,8 × 245,1 cm (Melbourne, National Gallery of Victoria)

Jacopo Amigoni: *Il cantante Farinelli con amici*

Die Wahl des Schlüsselobjekts zu unserem Symposium „Oper als Geschäft“ fällt nicht schwer: Im Mittelpunkt des Gemäldes von Jacopo Amigoni (1682–1752) steht der Kastrat Farinelli (1705–1782), der auch in einer an exzellenten Sängern reichen Zeit als Ausnahmeerscheinung gelten darf. Die Wertschätzung des Sopran-Kastraten, der mit eigentlichem Namen Carlo Broschi hieß, spiegelt sich nicht zuletzt in den exorbitanten Gagen, die ihm gezahlt wurden. In seiner Londoner Zeit kam es freilich zu keiner Zusammenarbeit mit Händel, da sich beide als Konkurrenten um die Publikumsgunst verstanden. Auf Farinellis Wechsel nach Madrid 1737 reagierte das Londoner Publikum mit einer Mischung aus Verzweiflung, Wut und Spott. Aus dieser späteren spanischen Zeit stammt das Gemälde, da Amigoni ab 1747 Hofmaler in Madrid war.

Die Szene zeigt Farinelli im Kreise seiner Freunde. Zu sehen sind (von links nach rechts): der Librettist Pietro Metastasio, die Sopranistin Teresa Castellini, Farinelli selbst, der Maler Amigoni sowie Farinellis Hund und sein Page. Die Identifikation fällt nicht schwer, da der Maler erstaunlicherweise die Dargestellten durch fein platzierte Inschriften im Bild benannt hat. Vorausschauend ahnte er vielleicht, bei wie vielen Portraits im Laufe der Zeit die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeiten verloren gehen sollte. Die eigene Pose des Malers sticht heraus, da er eigentlich der Hersteller und doch zugleich Teil des Gemäldes ist. Die Tatsache, dass Amigoni bei diesem Selbstportrait in der Linken noch Pinsel hält, die Rechte dabei auf die Schulter Farinellis legt, verleiht dem Gemälde also über den offiziellen Charakter hinaus Spontaneität und Intimität. Zugleich verdeutlicht die Haltung die Freundschaft zwischen Maler und Sänger, der auf dem Gemälde übrigens den vom König verliehenen höchsten Orden Spaniens trägt (Kreuz des Ordens von Calatrava).

Die intimste Verbindung ergibt sich indes zwischen der Sängerin und dem Sänger, die – so zeitgenössische Gerüchte – auch im wirklichen Leben eine Liebelei verband. Die Nähe der beiden spiegelt sich in dem gemeinsam gehaltenen Notenblatt, das im Original gut lesbar eine Vertonung eines der bekanntesten Liebes-Gedichten Metastasios zeigt. Besungen wird in diesem wahrscheinlich von Farinelli selbst vertonten Stück „Che diedi? Che brami“ die Trauer eines Liebenden beim Abschied. Die Initialen auf dem Blatt „C. B. F.“ passen jedenfalls zu der vermuteten Autorschaft von Carlo Broschi, genannt Farinelli.

Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich)	
Oper als Geschäft	
Händels Opernästhetik und die Prämissen der Aufklärung	
Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2021	1

FESTVORTRAG 2020/2021

Wolfgang Sandberger (Lübeck)	
„Händel und wir“?	
Kontinuitäten und Brüche in der hundertjährigen Geschichte	
der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen	9

REFERATE DES SYMPOSIUMS 2021

Matthew Gardner (Tübingen)	
Sängerinnen und Sänger – Vermittlung und Vermarktung	31

Philine Lautenschläger (Berlin)	
Zwischen Sensualismus und Kommerzialisierung	
Händels Opernästhetik und der Einfluss der britischen Aufklärung . .	47

Panja Mücke (Mannheim)	
Oper als Aktienunternehmen	67

Thomas Seedorf (Karlsruhe)	
Historisch-mythologisch-episches Universum	
Händels Londoner Opern und ihre Libretti	77

Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2020/2021	103
--	-----

Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	107
--	-----

Register	111
--------------------	-----

Oper als Geschäft Händels Opernästhetik und die Prämissen der Aufklärung Einführung zum Symposium der Händel-Festspiele 2021

Laurenz Lütteken (Zürich)

Händel war zumindest eine Zeitlang nicht nur Opernkomponist, sondern zugleich Opernunternehmer – in einer Doppelung, die in dieser Form äußerst selten war. Ein Opernimpresario war auch im 18. Jahrhundert ein Geschäftsmann, der Komponisten unter Vertrag nahm – und nicht ein Komponist, der sich sozusagen selbst vertraglich band, um dann damit anteilig, am Ende ausschließlich seine eigenen Aufführungen zu lancieren. ‚Oper als Geschäft‘ ist ein vielschichtiges Thema, seit der Entstehung der Gattung im 17. Jahrhundert. Aber im Falle Händels ist es besonders kompliziert und besonders ungewöhnlich. Denn der Komponist hat sich damit nicht vermittelt, wie etwa im Musikdruck, sondern unvermittelt, auf eigenes Risiko dem Urteilsvermögen seiner zahlenden Klientel unterworfen und sich von ihr abhängig gemacht. Das ist ein Vorgang, der nach wie vor viele Fragen aufwirft, weil Händels Entscheidung nicht beiläufig ist. Sie berührt vielmehr seine Auffassung der Oper, also das, was man mit einem vielleicht etwas anachronistischen Begriff ‚Opernästhetik‘ nennen könnte, ganz unmittelbar. Und diese Ästhetik, verbunden eben mit der konkreten Ausgestaltung bei Händel, berührt zugleich die Grundlagen des Jahrhunderts, in dem Händel sich bewegte – also das Zeitalter der Aufklärung.

Der Umgang mit Musik im Zeitalter der Aufklärung war nicht einfach und auch nicht widerspruchsfrei.¹ Denn die Musik war im frühneuzeitlichen Denken widerstrebend verankert. Sie war einerseits noch immer nobilitiert durch die mittelalterliche Tradition der artes liberales, gebunden an die Wirklichkeit eines funktionierenden Rituals und eines von diesem abgeleiteten Denksammenhangs. Andererseits erforderte eine immer feiner ausdifferenzierte musikalische Wirklichkeit unentwegt neue Formen des Umgangs und des Urteils. Man musste sich also entscheiden, was eigentlich ‚gut‘ und was ‚schlecht‘ war, und das Ästhetische überblendete sich dabei vorsätzlich auch mit dem Ethischen.

Die beiden unterschiedlichen Denksysteme, die man vielleicht als Ritualisierung und Sensualisierung bezeichnen könnte, konnten zwar relativ unabhängig

¹ Dazu etwa Laurenz Lütteken: *Das ungeliebte Paradigma. Schwierigkeiten und Perspektiven musikhistorischer Aufklärungsforschung*, in: Stefanie Stockhorst (Hg.): *Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung*, Göttingen 2013 (= Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 17), S. 159–179.

voneinander existieren – eine Messe ist eben etwas anderes als eine Sonate –, sie waren jedoch auf komplizierte, widersprüchliche und nicht leicht zu trennende Weise miteinander verwoben. Im 17. Jahrhundert, zweifellos im Zusammenhang der Monodie, haben sich diese Verhältnisse jedoch in signifikanter Weise zugespitzt, und die Gattung, in der sich dieser Konflikt sozusagen sichtbar ausgetragen hat, ist die neue Gattung der Oper. Peter Burke hat schon 1986 für die Zeit um 1600 eine gravierende rituale Krise diagnostiziert, hervorgegangen aus den Erschütterungen der Reformation mit ihrem grundlegenden Zweifel an den Funktionsmechanismen des kirchlichen Rituals und der entsprechenden Antwort der katholischen Reform.² Davon musste die Musik ganz unmittelbar betroffen sein. Das gilt nicht nur für die rituale Funktionsweise – dort, wo Musik keine kultischen Identitäten mehr stiften konnte, musste sie sich unweigerlich verselbständigen –, sondern für die gesamte Aufführungssituation, in der die Vorstellung verschiedener Grade einer gemeinsamen musikalischen Aktivität endgültig preisgegeben wurde.

So ist im 17. Jahrhundert eine doppelte Reaktion auf diese Erosion zu beobachten. Wurde einerseits der ritualisierte Kontext von Musik nochmals forciert, und zwar jenseits der Grenzen des Liturgischen, nämlich in der neuen Gattung der Oper, so unterlag er andererseits selbst dort so massiven Auflösungserscheinungen, dass Reaktionsweisen programmiert waren. Die Oper war, seitdem es sie gab, stets auch ein Ort der kritischen Auseinandersetzung, in der schließlich Zentralfragen der beginnenden Aufklärung thematisiert wurden, sichtbar an der keineswegs beiläufigen Frage, wie glaubwürdig eigentlich singende Akteure seien. Die neue Gattung der Oper kann daher durchaus als Paradigma eines neuen Umgangs mit Musik gelten. Spätestens mit der Eröffnung des ersten kommerziellen Opernhauses in Venedig 1637 ist – und zwar vollständig unabhängig von den oligarchischen Strukturen, die den Betrieb nachweislich geprägt haben³ – ein grundsätzlicher Paradigmawechsel angedeutet, der auch und vor allem den ritualisierten Kontext betraf. Bildete das Publikum einer höfischen Oper die hierarchische Wirklichkeit einer sich auf göttliche Gnade gründenden

² Peter Burke: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, aus dem Englischen von Wolfgang Kaiser, Berlin 1986, S. 186–200.

³ Vgl. dazu Franco Piperno: *Das Produktionssystem bis 1780*, in: Lorenzo Bianconi / Giorgio Pestelli (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*, Systematischer Teil, Bd. 4: *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1980, S. 15–79; zur strukturellen Bedeutung auch Hendrik Schulze: *Odysseus in Venedig, Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2004 (= Perspektiven der Opernforschung 11); auch Antje Rössler: *Kommerzialisierungsprozesse in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, in: Christian Kaden / Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22.–25. August 1996*, Essen 1999 (= Musik-Kultur 5), S. 163–170.

Gesellschaftsordnung ab – mit der Folge, dass Bühnen- und Zuschauerraum letztlich zwei Seiten nur einer Realität waren, am deutlichsten vielleicht in der frühen *tragédie lyrique*⁴ –, so lieferte das venezianische, 1678 dann begeistert nach Hamburg importierte Modell die kapitalistische Korrektur. Der Kauf des Billets ersetzte das göttliche Privileg der Teilhabe am Ereignis, und folglich musste sich die ritualisierte Dimension des öffentlichen Geschehens auf die bloße Imitation reduzieren. Der Wert einer Aufführung korrespondierte nicht mehr unmittelbar mit einer konkreten sozialen Wirklichkeit, sondern vor allem mit ihrem materiellen Gegenwert, also mit der keineswegs banalen Frage, ob sich die Investition des Geldes eigentlich gelohnt hat.

Damit war die Frage, wie sich denn ein seiner rituellen Bestimmung beraubter Teilhaber am musikalischen Ereignis zu verhalten habe, wie er also in seiner neuen Rolle als ‚Zuhörer‘ agieren solle, geboren. Der ‚geglückte‘ Abend stand nun in einem messbaren Verhältnis zum Einsatz, zum Geld. Damit war aber ein Problem ganz anderer Art geboren, eben die Frage, wie man denn überhaupt zu einem angemessenen Urteil kommen könne. Dieses Problem hat jedenfalls zu einem radikalen Bruch im Denken über Musik geführt. Dass die erste wirkliche Manifestation dieses Bruchs die Schrift eines Hamburgers war, der selbst über ausgedehnte aktive Erfahrungen in der kommerziellen Oper verfügt hat, ist wohl kein Zufall. Johann Mattheson veröffentlichte 1713 seine bahnbrechende Schrift *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, und sie war neben aller Polemik, neben aller musikästhetischen Neuorientierung vor allem ein Versuch, dem neuen Sachverhalt einer musikalischen Öffentlichkeit denkend zu begegnen. Schon die spektakuläre Metapher des Titels zielt auf die Versinnbildlichung des Sachverhaltes selbst, und ihr Vorbild liegt kaum zufällig im *Spectator* von Joseph Addison und John Steele, einem englischen Wochenblatt, das Mattheson im Umfeld seiner ersten Orchesterschrift übersetzt hat.⁵ Hatten Addison und Steele die Rolle des die Welt voller Zurückhaltung beobachtenden Individuums als Paradigma einer sensualistischen Erfahrungstheorie formuliert, so übernahm Mattheson dieses Modell unmittelbar für die Musik und ihren neuen Kontext der ‚Aufführung‘. Sein „Orchestre“ ist nämlich das antike Orchestrion, also der Ort, in dem sich seiner Meinung nach der Zuschauer befand, um das Gesche-

⁴ Vgl. dazu auch Michele Calella: *Das Ensemble in der Tragédie lyrique des späten Ancien régime*, Eisenach 2000 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 14), S. 17–25.

⁵ Johann Mattheson: *Der Vernünffler Das ist: Ein teutscher Auszug/Aus den Engländischen Moral-Schriften Des Tatler Und Spectator/Vormahls verfertigt/Mit etlichen Zugaben versehen/Und auf Ort und Zeit gerichtet*, Hamburg 1721; die Zeitschriftenausgabe erschien 1713–1714, wurde aber abgebrochen (Nr. 101 vom 30.5.1714 ist nur handschriftlich erhalten); zum Kontext Wolfgang Hirschmann/Bernhard Jahn (Hg.): *Johann Mattheson. Texte aus dem Nachlass*, Hildesheim u. a. 2014, S. 106–110; zur Rolle Matthesons auch Laurenz Lütteken: *Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus*, in: *Die Musikforschung* 60, 2007, S. 203–213.

hen auf der Bühne aus teilnehmender Distanz zu beobachten. Der Bühnenrand bildet also für ihn nicht mehr die subtile Spiegellinie innerhalb einer imaginären Einheit, wie im höfischen Theater, sondern die Grenze zwischen den Produzierenden und den Rezipierenden, zwischen den Musikern und den Hörern. Ganz selbstverständlich bedient sich Mattheson dafür bereits jener neuzeitlichen Vokabeln, die dieses neue Verhältnis auch begrifflich bannen: „Zuhörer“ und „Auditorium“.⁶

Im Zentrum von Matthesons Interesse, das nur äußerlich von der schroffen Polemik gegen alle musikalische Gelehrsamkeit getragen wird, steht die zentrale Frage, wie der Zuhörer auf die neue Öffentlichkeit angemessen reagieren solle. Seine Antwort ist einfach: mit einem Urteil; einem Urteil darüber, ob eine Musik ‚gut‘ und damit nützlich oder ‚schlecht‘ und damit verwerflich sei. Er beruft sich dabei ausdrücklich auf den englischen Empirismus insbesondere John Lockes. Die Vorstellung, das menschliche Gemüt sei gleichsam ein unbeschriebenes Blatt, auf das die musikalischen Sinneseindrücke eindringen müssten, erfordert für ihn eine Unterscheidung zwischen den guten und schlechten Eindrücken und damit einen willentlichen Akt, also ein Urteil. Die Instanz dieses auf sinnlicher Erfahrung gegründeten Urteils kann nur das Sinnesorgan selbst sein, das Ohr. Wie sensibel diese Neubestimmung des Sinnesorgans am Ende war, wusste Mattheson zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits aus eigener Erfahrung, war er doch vom Verlust seines Gehörs bereits bedroht – also eine Katastrophe, die wenige Jahre später auch eintreten sollte.⁷

Die mit dieser Veränderung verbundene ästhetische Herausforderung ist in den vergangenen Jahren immer wieder thematisiert worden. Sie ist gerade im Hinblick auf die kommerziellen Opernhäuser, also Venedig, Hamburg, Leipzig oder London, auch von signifikanter Bedeutung, mit grundsätzlichen Folgen für das Musikverständnis. Die Herausbildung eines ästhetischen Urteils gerade auch in der Musik hängt damit unmittelbar zusammen. Und offenkundig wollte sich Händel in seinen Londoner Opernunternehmungen – im Gegensatz zum Modell, das er etwa in Hannover kennenlernen konnte – der damit verbundenen Herausforderung offensiv und unmittelbar stellen. Der spezifische Ort London bot dabei eine einzigartige Konstellation. Anthony Earl of Shaftesbury

⁶ J[ohann] Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/ Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hobeit und Würde der edlen Music erlangen/seinen Gout darnach formiren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Mit beygefügtten Anmerckungen Herrn Capell=Meister Keisers* [1713], Hildesheim u. a. 1997, S. 4.

⁷ Noch in einem späten, unveröffentlichten Text von 1742 hat Mattheson, zu diesem Zeitpunkt bereits seit langem ertaubt, die Bedeutung der Sinne hervorgehoben, unter direkter Berufung auf Locke (Hirschmann/Jahn: *Mattheson. Texte aus dem Nachlass* (wie Anm. 5), S. 329–332).

veröffentlichte 1711 seine zuvor einzeln gedruckten Werke in drei umfangreicheren Bänden unter dem Titel *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Im dritten Buch geht es auch um die Rolle der Kunst und insbesondere der Musik, deren Instanz die Natur selbst sei. Die Besonderheit der Musik liegt nun aber darin, dass es keine Natur gibt, auf die man sie beziehen könnte.⁸ Um dieses Problem zu lösen, bindet Shaftesbury die Musik direkt an die Mitteilung und damit an die Wirkung an. Gerade diese unmittelbare Verpflichtung zur sinnlichen Wirkung hebt die Musik aus allen anderen Künsten heraus; ihre Aufgabe sei es „to charm the Publick Ear, and to incline the Heart, by the Agreeableness of Expression“, also das Ohr der Öffentlichkeit zu bezaubern und das Herz zu erheben durch die Annehmlichkeiten des Ausdrucks.⁹

Dieser offenkundig spektakuläre ästhetikgeschichtliche Moment ist zweifellos ein zentraler Bestandteil dessen, was man Aufklärung nennen kann. Er ist aber untrennbar verknüpft mit einem anderen Aspekt, der in der Forschung bisher jedoch eher am Rande eine Rolle spielte, obwohl er mindestens ebenso bedeutsam ist. Die Unterwerfung der Oper unter das Urteil der sinnlichen Wahrnehmung, die Händel dermaßen begeistert hat, dass er seine Existenz darauf gründen wollte – er hätte ja auch einfach irgendwo Hofkapellmeister werden können –, das bedeutet auch eine grundlegende Umorganisation der Produktion. Oper wird damit von einer höfischen Organisationsform zu einem kommerziellen Unternehmen, zu einem Geschäft, so in Venedig, Hamburg, Leipzig oder London. Die Beteiligung einer Vielzahl von Menschen (Librettist, Komponist, Sänger, Instrumentalisten, Bühnenarchitekten und -maler, Schneider etc.) hat in den kommerziellen Opernbetrieben die Herausbildung fester Geschäftsstrukturen begünstigt – und damit das Bemühen, das Produkt Oper an vertragliche Grundlagen zu binden.¹⁰ Dazu kommen weitere Aspekte, Personal in den Häusern, Gastronomie, Miete und Unterhalt des Gebäudes und so weiter. Die ‚scrittura‘, also der Arbeitsvertrag zwischen einem Impresario und allen Beteiligten, bei Komponisten in der Regel für eine Produktion, bei Sängern für eine Spielzeit, hat die kommerzielle Beschaffenheit der Oper

⁸ Zur Rolle Shaftesburys für die Musikästhetik Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten Musik‘ und Muzio Clementis Klavierwerk*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 57–65; auch Thomas McGaery: *Shaftesbury on Opera, Spectacle and Liberty*, in: *Music and Letters* 74, 1993, S. 530–541.

⁹ Anthony Earl of Shaftesbury: *Advice to an Author*, in: ders.: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* [1711], hg. von Douglas Den Uyl, Indianapolis 2001, Bd. 1, S. 146.

¹⁰ Dazu etwa Reinhard Strohm: *Dramma per musica*, B: 18. Jahrhundert, in: MGG Online, 1995, <https://mgg-online.com> (Zugriff am 15.9.2021); zur vertraglichen Situation der Sänger John Rosselli: *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, in: *Analecta Musicologica* 60, 1988, S. 143–179.

wesentlich bestimmt und damit ein nur für sie entwickeltes Geschäftsgebaren hervorgebracht.

Zu diesem Modell gehört natürlich auch die Konkurrenz, sichtbar an der erstaunlichen Fülle von Parallelunternehmungen erst in Venedig, dann in London. Wie immer in einer frühkapitalistischen Kultur geht es nicht um die Setzung eines Monopols (allenfalls in der kurzen Phase der *Royal Academy*), sondern die Erwirtschaftung eines Monopols gegen vergleichbare Unternehmungen. Die vertragliche Grundierung und kommerzielle Kalkulierung des Produkts Oper korrespondiert dabei mit dem Modell von ‚Zuhörer‘ und ‚Auditorium‘, das ja ebenfalls ein privatrechtlicher Vertrag ist: materieller Einsatz (beim Kauf einer Eintrittskarte) gegen Unterhaltung des „publick Ear“ (Oper). Gradmesser des Gelingens ist das Urteil, also die Frage, ob sinnliches Vergnügen und materieller Einsatz in einem Verhältnis stehen. Dies bildet sich ab in der grundlegenden Umorientierung der Oper als vertragliches Geschäft, denn das Gelingen einer Partitur, einer sängerischen Leistung ist – gebunden an die Zustimmung des zahlenden Publikums.¹¹ Diese Verknüpfung von ästhetischem Urteil und privatrechtlich-kommerzieller Grundierung ist überdies nicht folgenlos geblieben auch für die höfische Organisation der Gattung, was im 18. Jahrhundert dann zu Mischformen (Verpachtung von Hoftheatern an private Unternehmer) führen sollte.

In diesem Symposium sollte daher den Grundlagen einer Oper nachgespürt werden, die sich als ‚Geschäft‘ in einem neuzeitlichen Sinne verstand und verstehen wollte.¹² Die Fragen gehen dabei vom generellen Zusammenhang zwischen Sensualismus und Kommerzialisierung im Beitrag von Philine Lautenschläger bis zum teuersten Aspekt der Unternehmungen, der auch im 18. Jahrhundert schon die Sänger waren und den Matthew Gardner nochmals in den Blick nimmt. Dazwischen liegen gewissermaßen die kapitalistischen Betriebsstrukturen, denen sich Panja Mücke widmet, und die Inhalte im weitesten Sinne, denen Thomas Seedorf nachspürt. Auf diese Weise sollen die Grundlagen näher eingegrenzt werden, die für Handels Londoner Opernunternehmungen von zentraler Bedeutung waren; dass dabei der Bezugspunkt Venedig eine besondere Rolle spielte, ist eigentlich naheliegend, konnte aber in diesem Symposium nochmals deutlich und mit neuen, verblüffenden Argumenten hervorgehoben werden. Die komplizierte Verknüpfung von vertraglicher Organisationsform und ästhetischem Urteil, die sich durchaus als Ritualisierung beschreiben lässt, ist wohl erst in den um 1800 einsetzenden Autonomie- und Absolutheitsphantasien zur

¹¹ Dazu auch Paul Monod: *The Politics of Handel's Early London Operas*, in: *The Journal of Interdisciplinary History* 36, 2006, S. 445–472.

¹² Vgl. dazu bereits Judith Milhous/Robert D. Hume: *New Light on Handel and the Royal Academy of Music in 1720*, in: *Theatre Journal* 35, 1983, S. 149–167.

Musik in Misskredit geraten. Dort galt dann, in Ansätzen bis heute, das offensive Geschäft mit dem Produkt Musik als etwas Verwerfliches.

Dies hatte durchaus Folgen für die Händel-Rezeption, die dann lange Zeit auf die Oratorien gerichtet war, also Objekte, deren Texte gleichsam über jeden Verdacht erhaben waren. Göttingen ist ein Ort, an dem das im 20. Jahrhundert korrigiert worden ist. So wusste sich das Symposium, das diesem Band zugrunde liegt, dem hundertsten Geburtstag der Göttinger Händel-Festspiele auch in dieser Hinsicht verpflichtet. Nach langer Abstinenz konnte das Symposium in Göttingen bei lebhaften Diskussionen durchgeführt werden. Der neue Intendant der Festspiele, Jochen Schäfsmeier, hat sich von Beginn an, wie auch der neue künstlerische Leiter George Petrou, diesen wissenschaftlichen Teil der Festspiele zu eigen gemacht. Das ist ein starkes Signal, für das auch seitens der beiden Herausgeber sehr herzlich gedankt sei. Gerade deswegen hat sich der Festvortrag von Wolfgang Sandberger, der eigentlich zum hundertsten Geburtstag hätte gehalten werden sollen, auch glänzend in diesen Kontext gefügt – nicht zuletzt deswegen, weil mit Göttingen auch eine Wende der Händel-Rezeption, die Rückkehr zur Oper, verbunden war. Abschließend sei allen Beteiligten sehr herzlich gedankt, insbesondere aber den Referenten, dass sie, mit am Ende anderthalb Jahren Verspätung, das Göttinger Geschäft auf sich genommen haben. Dieser Dank schließt selbstverständlich Esma Cerkovnik für die Erstellung der Bibliographie, Christoph Jannis Arta für die sorgfältige Redaktion dieses Bandes sowie die Mitarbeiter der Geschäftsstelle in Göttingen ein.

„Händel und wir“?
Kontinuitäten und Brüche
in der hundertjährigen Geschichte
der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen

Wolfgang Sandberger (Lübeck)

1920: Was für ein Musik-Jahr! Die technischen Medien erobern die Welt, der Rundfunk geht in Deutschland auf Sendung, das Grammophon mit Schellackplatte gehört mehr und mehr zum Mobiliar des bürgerlichen Wohnzimmers. Der Franzose Maurice Ravel komponiert ein Schlüsselwerk, das die Zeit widerspiegelt: *La valse*, diesen furiosen Untergang der alten Walzerseligkeit. Nach dem Ersten Weltkrieg, dieser vielbeschworenen „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“, bricht auch die Musik zu neuen Ufern auf, in vielen Strömungen der Moderne. Dabei geht es auch in der Neuen Musik im emphatischen Sinne oft um eine Auseinandersetzung mit alter Musik, ob als Bearbeitung oder im Sinne einer Musik über Musik oder der sogenannten Neo-Bewegungen: Neoklassizismus, Neobarock. Aber auch der amerikanische Jazz findet in Deutschland Anklang. Von linken und rechten Kulturwächtern noch als „Negerkrach“ bepöbelt, erobert der Jazz die Tanzsäle der Weimarer Republik. Zum Modetanz des Jahres 1920 wird der Shimmy. Foxtrott und Shimmy beeinflussen auch die Neue Musik, etwa von Hindemith oder Strawinsky. Zu den wichtigsten Opern-Premieren des Jahres 1920 zählt *Die tote Stadt* des erst 23-jährigen Erich Wolfgang Korngold. Auch der expressionistische Zwei-Akter *Die ersten Menschen* wird uraufgeführt, mit der Musik von Rudi Stephan, der schon 1915 im Weltkrieg gefallen war. Schon diese wenigen, zufälligen Beispiele belegen jene „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, die nach Ernst Bloch als Signatur der Moderne gelten darf.

Das Paradoxon der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ ist nun auch ein spezifisches Merkmal der „Händel-Bewegung“ der 1920er Jahre. Schon die Göttinger *Rodelinde*-Aufführung vom 26. Juni 1920 ist genau genommen ein erstaunlich disparates Experiment: eine italienische Barockoper in stark eingreifender deutscher Bearbeitung mit zeitgenössischem Bühnenbild.¹ Federführend

¹ Vgl. grundlegend Ulrich Etscheid: *Händels „Rodelinda“. Libretto – Komposition – Rezeption*, Kassel u. a. 1998.

ist der Kunsthistoriker Oskar Hagen, damals noch Privatdozent in Göttingen, aber als Schüler von Carl Schuricht und Engelbert Humperdinck eben auch Musiker. Schon als Student in Halle wird er durch den Musikwissenschaftler Hermann Abert auf die Welt der Händel-Oper aufmerksam. Der renommierte Schweizer Theologe Alfred Bertholet, der 1919 zum Mitglied der Göttinger Akademie der Wissenschaften gewählt worden war, hat aus der Rückschau anschaulich beschrieben, wie das *Rodelinde*-Projekt seinerzeit begann. Oskar Hagen habe ihm berichtet, wie er sich während einer Krankheit zum

„Zeitvertreib Partituren Händels habe geben lassen und dabei wieder auf dessen Opern gestoßen sei, aus denen seine Frau [die Sängerin Thyra Hagen-Leisner, W.S.] und er nach seiner Genesung mit zunehmender Freude Arien vorgenommen hätten. Es fehle ihnen dabei im Augenblick nur eine Geige. Dem war nun leicht abzuhelfen, und alsbald musizierten wir zu dreien, musizierten bis in die tiefe Nacht hinein, solche Praxis, von Überraschung entdeckter Schönheit zu Überraschung gehend, einige Wochen fast jeden Abend wiederholend. Schließlich vervollständigte ein Cello unser solistisches Kammerorchesterchen, das mit der Sängerin zusammen aus der einen Partitur am Flügel um Hagen herum las; aus zunehmender Begeisterung stieg wie von selber die Frage empor, warum denn der Bühne so viel Schönheit verloren gegangen sei, und ob es am Ende nicht Mittel und Wege gebe, sie ihr wieder zuzuführen.“²

Der Bericht sei hier zitiert, um uns klar zu machen, dass es sich im Ursprung um eine eher zufällige Konstellation Händel-begeisterter Dilettanten handelt. Mittel und Wege zur Aufführung der Oper wurden gefunden, die *Rodelinde*-Premiere seinerzeit verdankt sich schließlich einem universitären Impuls: Unterstützt wird das Projekt von der akademischen Musikpflege und mitfinanziert vom Universitätsbund unter dem Vorsitz des Rektors der Universität.

Diese *Rodelinde* ist der Ausgangspunkt der vielbeschworenen Händel-Renaissance, der Beginn unserer Göttinger Händelfestspiele. So das Narrativ. Doch bei allem Respekt vor Hagens Pioniertat kann in der Göttinger Wiederentdeckung nicht der alleinige Grund gesehen werden, warum Händels Opern und dann auch etliche szenisch dargebotene Oratorien auf vielen deutschsprachigen Bühnen der Weimarer Republik so erfolgreich sind.

Erstaunlich ist überhaupt, dass von dieser ersten Händel-Oper im 20. Jahrhundert eine Initialzündung ausgeht. Die folgenden Überlegungen³ verstehen

² Alfred Bertholet: *Erinnerungen eines Musikfreundes: Ein Vortrag, gehalten in der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel*, Basel 1950, S. 33.

³ Dieser Festvortrag entstand in zeitlicher und inhaltlicher Nähe zu einem weiteren Text des Referenten: „*Händel-Ekstase*“. *Szenische Oratorienaufführungen in den 1920er Jahren*, in: Konstanze Musketa/Clemens Birnbaum (Hg.): *Feuerwerk und Halleluja. 100 Jahre Händel-Festspiele Halle*, Leipzig 2022, S. 92–101.

sich nun als Versuch, den Blick über Göttingen hinaus zu weiten, um die Kontinuitäten, aber auch Brüche in der Händel-Rezeption auszumachen, oder anders formuliert: Die Göttinger *Rodelinde* hat Funken geschlagen, manche entzündeten sich andernorts, einige davon nachhaltig, andere aber sind Strohfeuer, voller Enthusiasmus entfacht, doch wieder verglühend.

Zunächst: Die Göttinger *Rodelinde* trifft den Nerv der Zeit. Bis 1927 wird diese Händel-Oper auf über zwanzig weiteren Bühnen nachgespielt – insgesamt 136 Mal. Auch die Göttinger Händel-Produktionen der Folgejahre sind enorm erfolgreich. Allerdings sind die frühen Opernaufführungen nur ein Teil jener „Händel-Bewegung“, die bereits zwischen 1923 und 1927 in szenischen Oratorienaufführungen kulminiert, insbesondere in Hannover und Münster.⁴ Die zentrale Figur dabei ist Hanns Niedecken-Gebhard, der von 1922 an als Oberspielleiter der Händelfestspiele wirkt und diese entscheidend prägt. Der einstige Hallenser Kommilitone von Oskar Hagen ist ein exzellenter Netzwerker und risikofreudiger Organisator. Und ein innovativer Kopf: In abstrakten, expressionistisch geprägten Bühnenräumen entfaltet er ein besonderes Beziehungsgeflecht von Musik, Bewegung und Raum. Prägendes Element der von Niedecken-Gebhard inszenierten Händel-Opern und -Oratorien ist die starke Betonung choreographischer Elemente. Der „tänzerische Stil“, die Bewegung wird zur zentralen Form der Inszenierung im musiktheatralen Raum. Auf der Bühne dominieren monumentale Bilderwelten, in deren Mittelpunkt mehrfach geteilte Chöre stehen, denen betrachtende, dramatische und tänzerische Aufgaben zufallen. Diese ambitionierten Produktionen verlangen zugleich nach großdimensionierten Aufführungsräumen.⁵ Doch bevor wir diese Händel-Produktionen etwas genauer in den Blick nehmen, ist zu fragen: Warum ist ausgerechnet Händel der Gegenstand dieser ambitionierten Moderne?

*

Erstaunlich ist zunächst der enorme Publikumszuspruch dieser Händel-Projekte. Die Produktionen in Göttingen, Halle, Hannover oder Münster sind alles andere als musikhistorische Raritäten im elitären Kreis einer kleinen, enthusiastisierten Händel-Gemeinde. Deutschland wird in den 1920er Jahren viel-

⁴ Kaum haltbar ist in ihrer Zuspitzung die These, erst die Nationalsozialisten hätten ihre „zweifelhafte Aufmerksamkeit“ wieder dem Händel der Oratorien gewidmet, während die innovativen Händel-Feste in Göttingen und Halle sich in den 1920er Jahren allein durch den Händel der Oper definiert hätten, der aufgrund seiner mangelnden Massentauglichkeit kaum das Interesse der nationalsozialistischen Ideologen auf sich gezogen hätte. Vgl. Dietrich Helms: *Westöstlicher Händel. Die „Opernrenaissance“ in den beiden deutschen Staaten*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Händel unter Deutschen*, Lübeck 2006 (= Musik-Konzepte. Neue Folge 131), S. 88.

⁵ Vgl. dazu auch Wolfgang Sandberger: *Geistliche Musik im profanen Raum: Händel-Oratorien im „kultisch ekstatischen Theater“ der 1920er Jahre*, in: *Händel-Jahrbuch* 55, 2009, S. 323–353.

mehr von einer Flut von Händel-Festen überschwemmt. Das Exklusive findet gerade im Festspiel-Gedanken Ausdruck, der schon damals immer deutlichere Konturen gewinnt.⁶ Vieles kommt bei der Händel-Begeisterung zusammen – spezifisch musikalische, allgemein ästhetische und kulturpolitische Gründe lassen sich anführen.⁷ Die Händel-Rezeption jener Jahre weist jedenfalls weit über die Musik hinaus.⁸ Friedrich Chrysanders Gesamtausgabe, die Arbeiten von Fritz Volbach, Arnold Schering, Romain Rolland und vor allem von Hermann Abert haben die musikwissenschaftlichen Grundlagen zu der Händel-Renaissance im 20. Jahrhundert gelegt, doch vermag dies kaum den Elan der Händel-Begeisterung nach 1920 zu erklären. Den Händel-Protagonisten in der Weimarer Republik geht es nämlich weniger um musikhistorisch motivierte Neuentdeckungen: Nicht von einer „Händel-Wiederbelebung“ wird damals gesprochen, sondern von einer „Belebung der Gegenwart durch Händel“.⁹

Händel ist nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs eine vergleichsweise unbelastete Identifikationsfigur, die – anders als Bach – nicht zu den zentralen Kulturgütern gehört, mit denen im Ersten Weltkrieg nationale Propaganda betrieben worden ist. Händels Musik wird als neu und innovativ empfunden. In Zeiten der Theaterkrise nach 1918 und der Neuorientierung wird der Barockkomponist geradezu zur ‚Kontrastfigur‘ Wagners stilisiert, sein Werk als Gegenentwurf zum Musikdrama verstanden.¹⁰ Wer die Programmhefte jener Zeit studiert, trifft fast leitmotivisch auf diese Denkfigur: Die klare Architektur der barocken Opera seria lasse die Dekadenz der „unendlichen Melodie“ Wagners hervortreten. Statt auf „leitmotivische Kommentare“ im Orchester konzentriere sich die Musik Händels auf das Wesentliche der Oper: den Gesang, so Oskar Hagen 1923 in einem Programmheftbeitrag „Händel und wir“, dessen Motto ich über diesen Vortrag gestellt habe. In der Überwindung des psychologisierenden ‚Bühnenweihfestspiels‘ liege das „Zeitgemäße“ des kraftvollen, „primitiv-echten“ Händel. Darin berühre sich „Händels Ideal“ sogar – wie Oskar Hagen formuliert – „mit dem modernsten Expressionismus“.¹¹ Hagen steht damit nicht allein: Auch Niedecken-Gebhard sieht Händels Opern und Oratorien

⁶ Hermann Abert: *Programmheft des Theaters der Stadt Münster*, 1924/25, Nr. 4, attestiert den Aufführungen von Händel-Opern zunächst eher zurückhaltend einen „Ausnahmecharakter“, aber „im besten Sinne von Festspielen, die uns über die Oede des Alltags hinausheben“.

⁷ Vgl. Volker Scherliess: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a. 1998, S. 168, dort auch Beispiele für die kompositorische Aneignung des Vorbilds Händel.

⁸ Vgl. dazu den eindrucksvollen Beitrag von Michael Werner: „Sehnsucht und Erfüllung unserer Zeit“. *Aspekte Deutscher Händelrezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 42, 1996, S. 18–38.

⁹ Rudolf Steglich: *Das Händelfest in Münster*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9, 1927, Heft 5, S. 291.

¹⁰ Vgl. Oskar Hagen: *Händel und wir*, in: *Programmheft der Göttinger Händel-Festspiele* 1923, S. 10.

¹¹ Ebd.

„nach aller psychologischen Tonmalerei und dem erotischen Gewimmer“ der Wagnerzeit wie einen „Gesundbrunnen vor uns aufleuchten“. ¹² Und noch eine Stimme mag die Verve verdeutlichen, mit der Händel für die Moderne fruchtbar gemacht werden soll. Der Regisseur Herbert Graf, eine wichtige Figur im damaligen Händel-Kreis, formuliert:

„So paradox es klingen mag, die Händelbewegung bedeutet für die moderne Oper das gleiche, was die Jazz-Band für das moderne Leben: eine elementare Rückkehr zu den allgemeinmenschlichen, primitiven Gefühlen, einen Reinigungsprozeß von dem dekadent überwucherten psychologischen Naturalismus [...]“.

„Die Führer der Händelbewegung“ seien

„die Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft. Laßt uns ihre Richtung verfolgen und die senile, chaotische, pathologisch verwüstete, dekadente Opernwelt zu neuer, primitiv-echter, triebhaft-elementarer, ekstatischer Kraftfülle erwecken.“ ¹³

Das heißt doch nichts anderes als: Handels Musik wird die elementare, auch subversive Kraft des Jazz attestiert, mit seiner Oper soll das vermeintlich dekadente Werk Wagners überwunden werden, mit einer „Opernregie der Zukunft“.

Wichtige innovative Impulse kommen dabei auch von den Theaterreformbewegungen der Weimarer Republik. Schon 1923 prägt Niedecken-Gebhard für sein Regiekonzept den Begriff des „tänzerischen Stils“. ¹⁴ Der Affektgehalt der barocken Musiksprache Handels soll in einer Art Ausdruckstanz umgesetzt werden, wobei Niedecken-Gebhard mit herausragenden Tänzern wie Harald Kreutzberg – einem Schüler von Mary Wigman – oder dem jungen Tanz-Ensemble von Kurt Jooss zusammenarbeitet. Bei diesen Bühnenkonzeptionen spielen auch neue Räume eine Rolle, in denen Händel zu einem völlig neuen „Erlebnis“ – so der zentrale Begriff in der damaligen Kunstästhetik – werden soll.

*

Ein solch spektakuläres Händel-Erlebnis ist der *Saul*, der 1923 im Kuppelsaal der Stadthalle in Hannover aufgeführt wird ¹⁵ – ein erster Höhepunkt in

¹² Hanns Niedecken-Gebhard: *Das szenische Oratorium*, in: Deutsche Händel-Gesellschaft / Musikverein Münster (Hg.): *Erstes Deutsches Händelfest der Deutschen Händel-Gesellschaft – Cäcilienfest des Musikvereins Münster Westfalen*, Münster 1926, S. 10.

¹³ Herbert Graf: *Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft*, in: *Musikblätter des Anbruch* 8, 1926, Heft 5, S. 210.

¹⁴ Vgl. Hanns Niedecken-Gebhard: Einführungstext zu *Otto und Theophano*, Göttingen 1923.

¹⁵ Der Bau der Architekten Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer entsteht zwischen 1911 und 1914 und bietet ganz andere Perspektiven als das städtische Opern- und Schauspielhaus. Vgl. Doris Apell-Kölmel: *Die Stadthalle Hannover: ein Bau von Paul Bonatz und Friedrich Eugen Scholer in seinen architektur- und stadtgeschichtlichen Zusammenhängen*, Göttingen 1987.

der Regiearbeit von Niedecken-Gebhard. Über 6000 Zuschauer erleben im Kuppelsaal eine Inszenierung, an der rund 800 Personen beteiligt sind – allein der Bewegungsschor umfasst rund 200 Menschen. Die Kritiken, selbst in amerikanischen Zeitschriften wie dem *Musical Courier* (siehe Abbildung 1), sind enthusiastisch, ja der *Saul* wird fortan als Musterbeispiel für den Regiestil Niedecken-Gebhards genannt.¹⁶ Der Einführungstext von Niedecken-Gebhard unterstreicht die empfundene Modernität des Stoffes, der auf die aktuelle Situation des von der militärischen Niederlage gezeichneten Deutschland bezogen wird:

„Wie erschreckend nahe klingt uns heute der Verzweiflungsschrei dieses zusammengebrochenen Volkes: ‚Wie, Israel, kam dein Ruhm zu Fall – schmachvoll besiegt, des Waffenschmucks beraubt, wie hebst du je empor dein sinkend Haupt?‘ Und was vermag uns gerade heute die Verkündigung zu geben, die wir von einer Stimme aus der Höhe erklingen hören: ‚Der Gott des Heils ist Davids Freund, er wird ihm über alle unsre Feinde Sieg verleihn‘ – aus hunderten von Knabenkehlen mit einem strahlenden Halleluja gekrönt!“¹⁷

Niedecken-Gebhard versteht damals das szenische Oratorium noch als dramatische Steigerung gegenüber der Oper, da die Ausdruckskraft Händels im Oratorium vielfach potenziert sei.

Die erhaltenen Fotografien aus Hannover¹⁸ vermitteln zumindest einen Eindruck: Die Zuschauer umfassen die Spielarena im Dreiviertelkreis, das Orchester spielt auf der Ebene des Parketts. Auf Bühnenbilder wird bewusst verzichtet, die monumentalen Säulen bilden den vorgegebenen Hintergrund. Das Treppensegment, auf dem sich die Hauptaktionen abspielen, führt hinauf zu der auf dem Foto (siehe Abbildung 1) nicht sichtbaren Orgel. Lichtkegel sorgen für szenische Transparenz. Niedecken-Gebhard versteht diesen *Saul* als „Fest unserer Zeit“, das schließlich in die „Region des Ekstatischen“ führe:

¹⁶ Vgl. Michael Werner: „Ein dithyrambischer Reigen durch die klingende Weite des Raums!“. *Die Händel-Inszenierungen von Hanns Niedecken-Gebhard*, in: Dörte Schmidt/Brigitta Weber (Hg.): *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1995, S. 98–108.

¹⁷ Hanns Niedecken-Gebhard: *Einführung in das Programmheft zu der Saul-Aufführung 1923 in Hannover*, zitiert nach Rudolf Steglich: *Die neue Händel-Opern-Bewegung*, in: *Händel-Jahrbuch* 1, 1928, S. 117.

¹⁸ Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, eine Variante zeigt das Szenenfoto im *Bild-Kurier*, der Beilage zum *Hannoverschen Kurier* von 1924; vgl. die Abbildung in: Schmidt/Weber (Hg.): *Keine Experimentierkunst* (wie Anm. 16), S. 97.



Abb. 1: *Saul* in Hannover 1923, Szenenfoto und Rezension in: *Musical Courier*, 8. November 1923 (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln)

„Dieses Ekstatische, aus der Musik und dem Affekt geboren, wird Bewegung, wird Schwingen in den Raum hin, ins Ueberweltliche hinauf, wird immer wieder Tanz. Denn der Musiker und der Tänzer – sie sind die Ekstatiker und Metaphysiker unserer ernüchterten Zeit.“¹⁹

*

In den folgenden Jahren (1924–1927) wird Münster zu einem wichtigen Zentrum der Händel-Rezeption,²⁰ bedingt durch eine produktive Personalkonstel-

¹⁹ Hanns Niedecken-Gebhardt im *Hannoverschen Kurier* vom 7. Oktober 1923.

²⁰ Vgl. Wolfgang Sandberger: *Musikleben vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart 1918–1993*, in: Klaus Hortschansky/Hans Galen (Hg.): *Musik in Münster. Ausstellungskatalog*, Münster 1994, S. 225–232 (dort auch die Erstveröffentlichung der Bühnentrümpfe und Fotografien). Vgl. zuletzt: Adele Jakumeit: *Wenn Könige auf Treppen sterben. Die Händel-Renaissance in Münster von 1924–1927*, in: Golo Berg/Michael Custodis/Jürgen Heidrich (Hg.): *Musik für Münster. Die Geschichte des Städtischen Orchesters 1919–2019*, Münster 2019, S. 63–69.

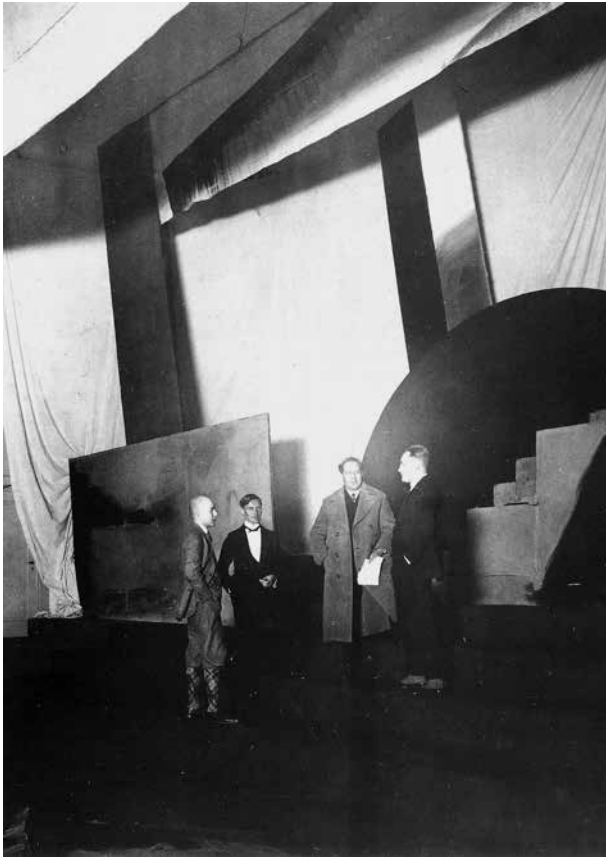


Abb. 2: Hein Heckroth, Rudolf Schulz-Dornburg, Hanns Niedecken-Gebhard und Kurt Jooss vor dem Bühnenbild der *Herakles*-Inszenierung Münster 1924/25

lation: Niedecken-Gebhard wird Intendant in der westfälischen Metropole, ihm zur Seite steht als Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der in Hannover bereits die *Saul*-Inszenierung dirigiert hat. Ein Gruppenfoto vor dem Bühnenbild der *Herakles*-Inszenierung (siehe Abbildung 2) zeigt den Intendanten und den Generalmusikdirektor umrahmt von jenen beiden Protagonisten, die das künstlerische Konzept in Münster mitprägen: dem Choreographen Kurt Jooss (ganz rechts) und dem Bühnenbildner Hein Heckroth (ganz links), beide damals erst 23 Jahre alt.

In den Biografien dieser vier Künstler sind die Traditionen und Brüche auszumachen, die bezeichnend für die weitere Händel-Rezeption sind: Niedecken-

Gebhard wird nach 1933 zu einer zentralen Figur der Thingspielbewegung; als Regisseur von Stadion-Festspielen setzt er seine Massenregie unter anderen, nationalsozialistischen Vorzeichen fort. Auch der Dirigent Schulz-Dornburg macht nach 1933 eine steile Karriere beim Deutschlandsender. Der Choreograph Kurt Jooss hingegen emigriert mit seiner Kompanie 1934 nach England. Als ihn Niedecken-Gebhard anlässlich der Olympischen Spiele 1936 zur Rückkehr nach Berlin bewegen will, obwohl er für den „Einsatz Deiner Gruppe als Ganzes [...] keine Möglichkeit“ sieht, lehnt Jooss konsequent ab, da er sich von seinen jüdischen Mittänzern nicht trennen will. Der Bühnenbildner Hein Heckroth wird 1933 mit einem Malverbot belegt. Er emigriert in die USA, wo er später in Hollywood Filmdekorationen entwirft. Berühmt wird seine Ausstattung für den Ballettfilm *Die roten Schuhe*.

*

Im Mittelpunkt dieser Akteure steht Mitte der 1920er Jahre ebenfalls das dramatisch bearbeitete Oratorium mit drei Produktionen: *Herkules*, *Theodora* und *Alexander Balus*. Die Aufführungen sind Teil eines avantgardistischen Spielplan-Konzepts, das ein „ekstatisch aus religiösem Ursinn aufbrechendes kultisches Theater“ anstrebt. „Spiel und Feier“ – so tauft Niedecken-Gebhard die Spielplangestaltung jener Jahre.²¹ Das konservative, katholische Münster wird damit zum Ausgangspunkt einer ambitionierten Theaterbewegung. Erster Höhepunkt ist die szenische *Herakles*-Aufführung, die bezeichnenderweise nicht im Stadttheater, sondern in der 1920 neu eingeweihten Stadthalle mit 1200 Plätzen stattfindet.

Anders als bei der noch requisitenlosen *Saul*-Aufführung in Hannover spielt die Bühnenausstattung des jungen Hein Heckroth nun eine wesentliche Rolle, wie in Abbildung 3 zu sehen ist. Der traditionelle „Guckkasten“ verbindet sich mit Elementen der Raumbühne, die den Prinzipien des Bauhauses oder der Neuen Sachlichkeit verpflichtet sind. Treppen, Kulissen, Träger und Hintergrundprospekte geben dem Raum eine klare Tiefengliederung. Dem monumental wirkenden Podium ist ein opulentes Orchester vorgelagert. So ambitioniert diese Produktion auch ist, die Rampen, Treppen und Quader provozieren auch Kritik. Bertolt Brecht, der damals unter den Zuschauern weilt, spottet in Richtung Hein Heckroth:

²¹ Diese Theateridee versucht der neue Intendant dem Publikum in der programmatischen Schriftenreihe *Spiel und Feier* nahezubringen. Vergleichbar dem weitaus bekannteren Essener Theaterblatt *Der Scheinwerfer* kann Niedecken namhafte Tänzer, Musiker und bildende Künstler als Autoren gewinnen, darunter Mary Wigman, Rudolf von Laban oder Oskar Schlemmer. Die Händel-Aufführungen müssen vor diesem Hintergrund gesehen werden.