



Göttinger
Händel-Beiträge
XIII

Vandenhoeck & Ruprecht



Göttinger Händel-Beiträge

im Auftrag der
Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Hans Joachim Marx und Wolfgang Sandberger

Band XIII

Vandenhoeck & Ruprecht

Schriftleitung:

Prof. Dr. Hans Joachim Marx
Alsterchaussee 3, 20149 Hamburg

und

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger
Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck
Jerusalemsberg 4, 23568 Lübeck

Mit 26 Abbildungen, 8 Tabellen und
zahlreichen Notenbeispielen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-525-27825-3

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung, Köln.

© 2010, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen / www.v-r.de
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.
Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne
vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich
gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung
für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Satz: Dr. Angela Kuhk, Göttingen.

Druck und Bindung: ⊕ Hubert & Co., Göttingen.

Inhalt

Festvortrag 2008

Laurenz Lütteken (Zürich): „Stolzer Britten Ruhm“ – Händels Weg nach England	1
---	---

Referate des Symposion 2009: Deutsche Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert

Hans Joachim Marx (Hamburg): Zur Einführung	17
Laurenz Lütteken (Zürich): Von der „Emanzipation der deutschen Musik“ Grundzüge des Umgangs mit Händel im 19. Jahrhundert	19
Wolfgang Sandberger (Lübeck): Händels <i>Israel in Ägypten</i> zwischen ,Werktreue‘ und kulturpolitischem Manifest: die Aufführungen unter Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf 1833	29
Ulrich Tadday (Bremen): Zu Robert Schumanns Händel-Rezeption	49
Christiane Wiesenfeldt (Münster): „Eine Laune des anbetungswürdigen Fingerhelden“? Liszts Variationen über Sarabande und Chaconne aus Händels <i>Almira</i>	63

Aufsätze

Siegbert Rampe (Mannheim): Die andere ‚Kunst der Fuge‘? Zur Bedeutung von Händels Instrumentalfugen	79
Minji Kim (North Andover, Mass.): Handel’s use of German Chorales in <i>Israel in Egypt</i>	97
Thomas Goleeke (Tacoma, Wash.): Baldassare Galuppi, Handel, and <i>Jephtha</i> : Evidence of Further Borrowings	109
Graham Pont (Kensington, Australia): Handel versus Domenico Scarlatti: new light on the historic encounter	115
Hans-Joachim Schulze (Leipzig): Händels ‚Harvard-Brief‘ und die Taust-Genealogie	125
Steffen Voss (Dresden): Eine unbekannte Quelle zu Händels Concerto F-Dur HWV 331	129

Beverly Jerold (Boston, Mass.): What Handel's Casting Reveals About Singers of the Time	141
Hans Joachim Marx (Hamburg) / Steffen Voss (Dresden): Die Händel zugeschriebenen Kompositionen III (Oratorische Werke und Kirchenmusik, HWV Anh. B 201–219)	165
Michael Zywiets (Bremen): Die Rezeption von Händels <i>Partenope</i> im norddeutschen Raum des 18. Jahrhunderts	193
Wilhelm Gloede (Hamburg): Händel-Resonanzen in Schuberts letztem Sinfonie-Fragment	205
Werner Rackwitz (Berlin): Ignaz Moscheles – sein Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels	219
Graham Pont (Kensington, Australia): Another Fantasia for Harpsichord by Handel	245
Bibliographie der Händel-Literatur 2008/2009	249

Festvortrag 2009

„Stolzer Britten Ruhm“ – Händels Weg nach England

Laurenz Lütteken (Zürich)

I. Händel als Engländer

Im Jahr 1766 führten begeisterte Musiker in Berlin, offenbar auf Anregung des sich zum ‚preußischen Horaz‘ stilisierenden Dichters Karl Wilhelm Ramler, die ‚Kantate‘ *Alexanders Fest oder die Gewalt der Musik* auf.¹ Die Beteiligten, in hoher Feierlichkeit gestimmt, waren sich des besonderen Ranges ihrer Unternehmung bewusst. Es war die erste öffentliche Darbietung eines größeren Händel-Werkes im deutschen Sprachraum seit Jahrzehnten, zumal nach Händels Tod, und sie sollte zugleich den Auftakt bilden für eine ganze Reihe von spektakulären Händel-Aufführungen,² die im hamburgischen Silvesterkonzert des Jahres 1775 ihren ersten suggestiven Höhepunkt fand mit dem *Messiah*. Die Übersetzer, Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Daniel Ebeling, hatten dabei nicht weniger im Sinn, als aus dem Werk, in Zusammenarbeit mit dem städtischen Musikdirektor Carl Philipp Emanuel Bach, das musikalische Pendant des poetischen *Messias* zu machen,³ fußend auf der Überzeugung, die Gattung des Epos habe ihr musikalisches Gegenstück im Oratorium und folglich der Erneuerer des Epos, Klopstock, sein Gegenüber im Erneuerer des Oratoriums, in Händel.⁴ Überwölbt waren diese Bemühungen von einer breiten ästhetischen Diskussion über Wahrhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit in der Musik, die im Falle Händels zusammengehalten wurde

¹ Zur Aufführung grundlegend Gudrun Busch, *Zwischen Berliner Musikliebhabern und Berliner Anglophilie, Aufklärung und Empfindsamkeit: Zur Genese der frühesten Berliner Händel-Rezeption 1748–1771*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997. Kassel etc. 2000 (= *Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 9), S. 81–134, hier S. 108ff.

² Dazu Ludwig Finscher, ‚... gleichsam ein kanonisierter Tonmeister‘. *Zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert*, in: Aleida u. Jan Assmann (Hrsg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München 1987, S. 271–283; Annette Monheim, *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert*. Eisenach 1999 (= *Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster* 12).

³ Hans Joachim Kreutzer, *Von Händels ‚Messiah‘ zum deutschen ‚Messias‘. Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 1993, S. 77–100 (zuerst gekürzt 1989, Nachdruck 1995).

⁴ Dazu vom Verf., *Epos und Grundriß des Ganzen. Die deutsche Oratorien-Diskussion nach Händels Tod*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit* (wie Anm. 1), S. 23–39.

vom nachdrücklichen Willen zu einer postumen Repatriierung des 1759 in London gestorbenen Komponisten. Im selben Jahr 1766 nämlich versuchte Klopstock in seiner Ode *Wir und Sie*, das Verhältnis zwischen Deutschland und England nationalpatriotisch zu bestimmen, kaum zufällig mit der Musik und Händel als zentralem Prüfstein: „Wen haben Sie, der Kühnen Flugs,/Wie Händel Zaubereyen tönt?/Das hebt uns über Sie!“⁵ Und nur wenige Jahre später hat der braunschweigische Gelehrte Johann Arnold Ebert, ebenfalls in einem Gedicht und nun ausdrücklich mit Blick auf *Alexanders Fest*, daraus sogar einen nationalen Besitzanspruch gemacht: „O Händel, stolzer Britten Ruhm,/Doch unser, unser Eigenthum!“⁶

Die inzwischen gut dokumentierte und umfassend erforschte Händel-Rezeption im Deutschland des 18. Jahrhunderts weist jedoch bei näherem Hinsehen mindestens zwei querständige Besonderheiten auf.⁷ Die erste betrifft die Frage nach den konkreten Rezeptionswegen selbst, also den Umstand, dass bislang keineswegs hinreichend erkennbar ist, welche Vorstellungen man sich in den 1760er und 1770er Jahren tatsächlich von Händel gemacht hat oder sich überhaupt machen wollte. Die Berliner Aufführung von 1766 ist dabei geeignet, dieser Frage besonderen Nachdruck zu verleihen.⁸ Christian Gottfried Krause, ein doch immerhin ästhetisch und musikalisch gleichermaßen ausgewiesener Spezialist, hat die Partitur, wahrscheinlich den Londoner Druck, auf einschneidende Weise den Verhältnissen in Berlin angepasst. Schon die *Overture* lässt daher erkennen, dass der ‚deutsche‘ Händel des Jahres 1766 von dem ‚englischen‘ des Jahres 1738 einigermaßen verschieden war und es auch sein sollte. Gleich zu Beginn zeigen hinzugefügte Hörner, einmontierte Takte und Trugschlüsse sowie Streichungen anderer Takte, dass man durchaus eine Freizügigkeit walten ließ, die auch substantielle Eingriffe in die Substanz erlaubt hat. Besonders eklatant zeigt sich das in der ersten selbständigen Arie im Werk, dem großangelegten D-Dur-Sopran-Solo *With ravis’d ears*. Gerade sie kann als Muster für Händels Bemühen gelten, jenseits der Oper einen neuen Arienstil zu finden. Das entscheidende Charakteristikum – ein regelmäßig gebautes Ritornell mit anschließendem Vokaleinsatz, der sich in eine langanhaltende, in die Dominante modulierende Koloraturenkette auflöst – ist jedoch in der Bearbeitung eliminiert. Denn in Ramlers und Krauses Berlin wurde daraus die Arie *Verloren in Entzücken*, nun allerdings reduziert auf Sopran und reinen Streicherapparat, wahlweise zu ergänzen um die von Krause besonders geliebten Pauken. Interessanter noch aber ist der Umstand, dass in dieser Version nur der allererste Takt von Händel übernommen, alles andere wurde entweder ganz neu komponiert oder sehr weitschweifig und frei paraphrasiert. So entstand

⁵ [Friedrich Gottlieb Klopstock,] *Oden*. Hamburg 1771. Reprint Bern 1971, S. 221.

⁶ Johann Arnold Ebert, *An den Herrn C. A. Schmid*. 1772. im May. Zit. nach Verf., *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen 1998 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24), S. 518–520, hier S. 520.

⁷ Vgl. dazu auch den Überblick Gudrun Busch, *Die deutsche Händel-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Musik-Konzepte* 131, 2006, S. 7–22.

⁸ Zur Partitur D-B, Mus. Ms. 9040 vgl. ausführlich Busch, *Zur Genese* (wie Anm. 1), insbes. S. 130ff.

ein Gebilde, das Graun sehr viel näher ist als dem doch so emphatisch beschworenen Händel und in dem die innere Dramaturgie eine ganz andere geworden ist.

Auch wenn dieses Beispiel im Zusammenhang des gesamten Werkes weitgehend isoliert ist – in nur wenigen anderen Fällen haben die Bearbeiter so gravierend eingegriffen –, so ist es doch aussagekräftig genug. Der patriotisch als nationaler Besitzstand reklamierte Komponist wurde offenbar als so weit entfernt empfunden, dass er eben nicht nur geographisch, sondern auch chronologisch, gleichsam in der Tonsprache, in den Horizont der Gegenwart gerückt werden sollte. Es ist demnach nicht sicher auszumachen, welchen Begriff die Protagonisten des Jahres 1766 von Händel wirklich hatten. Mit dieser Beobachtung aber ist die zweite, nicht minder merkwürdige Besonderheit der deutschsprachigen Händel-Rezeption nach 1759 verbunden. Der Komponist wurde als Emigrant wahrgenommen, den es zu repatriieren galt. Mit diesem lang anhaltenden, bis in das 20. Jahrhundert, bis in die Gründung der Göttinger Händel-Festspiele wirksamen Wahrnehmungsmuster allerdings ist, bis heute, die Frage in den Hintergrund getreten, warum der Komponist sich überhaupt nach England wandte. Darauf gibt es keine expliziten Antworten, weil Händel selbst – auch in diesen Belangen unnahbar – sich nie dazu geäußert hat oder derartige Äußerungen wenigstens nicht überliefert sind. Dennoch hat man sich in der Forschung vielleicht allzu lange Zeit mit der Tatsache abgefunden, dass es eben so war – ohne die Aufmerksamkeit möglichen Motiven zuzuwenden. Es waren aber gerade diese Motive, die schon in der deutschsprachigen Händel-Rezeption der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenigstens im Hintergrund eine Rolle gespielt haben. Und so soll in den folgenden Überlegungen versucht werden, in einigen Gedankenspielen den möglichen Beweggründen etwas ausführlicher nachzuspüren.

II. England als geistiges Kräftefeld

Die dokumentierten Fakten von Händels Übersiedlung sind karg genug. Der Komponist kehrte 1710 von seinem mehrjährigen Italienaufenthalt zurück, und zwar an den Hof des Kurfürsten in Hannover, wahrscheinlich auf Vermittlung Agostino Steffanis.⁹ Schon wenige Wochen nach seiner Ankunft, am 16. Juni, wurde er zum Hofkapellmeister ernannt, mit üppigem Gehalt und luxuriösen Bedingungen. Sie ermöglichten ihm im Herbst lange Reisen, und die erste, begonnen wohl im Oktober 1710, führte ihn über Düsseldorf nach London. Erst im Juni 1711, unter reichlicher Überziehung des gewährten Urlaubs, kehrte der Kapellmeister wiederum über Düsseldorf nach Hannover zurück. Schon im September 1712 jedoch brach er erneut nach London auf, und dieser Wechsel war endgültig. Im Juni 1713, also ein Dreivierteljahr später, ist er, auf eine noch immer legendenumrankte Weise, aus dem kurfürstlich-hannoverschen Hofdienst entlassen worden. Das Verhältnis zum späteren König Georg I. hat darunter nicht oder nicht anhaltend gelitten, und trotz großzügiger früher Patronage, vor allem durch Königin Anne und durch Richard Boyle, ist er nie wieder in einen festen höfischen

⁹ Vgl. die derzeit beste biographische Zusammenfassung bei Hans Joachim Marx, Art. ‚Händel‘, in: *MGG* 2, Personenteil Bd. 8, 2002, Sp. 509–638, hier Sp. 519ff.

Dienst zurückgekehrt. Auch wenn seit 1701 die welfische Thronfolge im vereinten Königreich feststand, es also notgedrungen enge dynastische Beziehungen zwischen Hannover und London gab,¹⁰ so war es im Jahr 1711 doch weder nahelegend noch selbstverständlich für einen gerade 25jährigen Hofkapellmeister, der zudem im Italien Corellis und Scarlattis Triumphe gefeiert hat, sich ausgerechnet nach London zu wenden.

England war um 1700 musikalisch nicht besonders ausgewiesen, allemal dann nicht, wenn man über andere Erfahrungen, v.a. in italienischen, französischen oder auch deutschen Hofkapellen verfügen konnte. So ist die Zahl der temporären oder dauerhaften musikalischen Einwanderer kurz nach 1700 überschaubar, und im Falle des vor Händel prominentesten, des 1697 aus Berlin nach London ausgewanderten Johann Christoph Pepusch, sind die Motive bis heute ebenfalls vollständig unklar.¹¹ Die Glorious Revolution von 1688/89, eigentlich keine Revolution, sondern ein veritabler Staatsstreich, hatte England gravierend verändert. Aus dem später vereinigten Königreich war ein neuzeitlicher, partizipatorischer Verfassungsstaat geworden, dessen Strukturen sich von den absolutistischen Tendenzen in Frankreich und im Deutschen Reich sowie von den aristokratisch-oligarchischen Regierungsformen Oberitaliens deutlich unterschieden.¹² Die Folgen dieser neuen Verhältnisse für die Gesellschaft waren beträchtlich, äußerlich sichtbar an der Politisierung der Öffentlichkeit in einer Reihe rasch aufeinander folgender Wahlen. Die Entmachtung Jakobs II. und die vom Parlament aus eigener Machtvollkommenheit beschlossene Einsetzung Wilhelms von Oranien begünstigten ein Klima diskursiver Selbstverständigung, mit dem Aufsehen erregenden Auftakt der Rückkehr John Lockes und Anthony Earl of Shaftesburys aus dem Exil nach England. Die ruppigen äußeren Begleitumstände, namentlich die selbsterklärte Hegemonie Englands im Vereinigten Königreich und die unduldsame Festigung des Protestantismus als Staatsreligion,¹³ wurden durchaus nicht als Hemmnisse auf dem Weg zu einer neuzeitlichen Zivilgesellschaft gesehen, im Gegenteil. Die neu sich konstituierende Öffentlichkeit bahnte sich eigene, neue Wege, etwa in der Debattenkultur des zum Diskussionsort erhobenen Kaffeehauses, in neuen Publikationsmedien wie der moralischen Wochenschrift und nicht zuletzt in einem neuen Verhältnis zur äußeren Welt, dessen eine Seite der von John Locke propagierte Empirismus, dessen andere Seite das von Isaac Newton deklarierte neue Verständnis der exakten Wissenschaften gewesen ist.

¹⁰ Zur hannoverischen Erbfolge nach wie vor Ragnhild Hatton, *Georg I. Ein deutscher Kurfürst auf Englands Thron*. Aus dem Engl. von Götz Pommer. Frankfurt/M. 1982 (engl. EA London 1978).

¹¹ Das einzige Zeugnis, patriotisch als Aufbruch in das Land der Freiheit gefärbt, stammt aus der Feder von John Hawkins, ist also fast ein Jahrhundert später geschrieben (vgl. Graydon Becks, Art. ‚Pepusch‘, in: *MGG* 2, Personenteil Bd. 13, 2005, Sp. 284–288).

¹² Vgl. dazu William Arthur Speck, *Reluctant Revolutionaries. Englishmen and the Revolution of 1688*. London 1988; Tony Claydon, *Europe and the Making of England, 1660–1760*. Cambridge etc. 2007.

¹³ Paul Goring, *Eighteenth-Century Literature and Culture*. London 2008, S. 6ff.

Diese Rolle Englands als einer sich selbst formierenden, verfassungsrechtlich begründenden und sich seiner selbst fortwährend vergewissernden Bürgergesellschaft wurde auf dem Kontinent, auf dem sich die verschiedensten Eindrücke der Ereignisse zu einer nur schwierig zu entwirrenden Gemengelage vermischt haben, aufmerksam wahrgenommen, und zwar nicht erst durch die Debatten Montesquieus und Voltaires. Zacharias Conrad von Uffenbach, Bruder von Johann Friedrich von Uffenbach, rühmte England 1710 nicht zufällig als Land der Freiheit, also als ein Land mit allenfalls konventionellen christlichen Bindungen und einer weitgehenden Rede-, Presse und Meinungsvielfalt.¹⁴ Diese Rolle als Land der Freiheit hat die Frühaufklärer namentlich im deutschen Sprachraum nachhaltig fasziniert. Im Empirismus Lockescher Prägung wurde propagiert, der Mensch werde ausschließlich von sinnlichen Eindrücken geformt, mit weit reichenden Konsequenzen für seine sozialen Bindungen und Verhältnisse. Die Vielfalt dieser Eindrücke bedurfte jedoch einer ordnenden Gewichtung, also eines Urteils, mit dessen Hilfe das Wahre vom Falschen und damit das Gute vom Schlechten unterschieden werden konnte. Die Instanz dieses Urteils war ein weiterer, dem Menschen eingeschriebener Sinn, ein sechster Sinn eben, ein moral sense. Mit seiner Hilfe war es möglich, die Sittlichkeit des Urteils zu wahren, ja diese überhaupt erst zu begründen. Der Theologe und Staatsmann Joseph Addison, der 1705 auch Hannover besucht hatte, wollte die Rolle dieser Sinneseindrücke zum Gegenstand eines regelmäßigen Periodikums machen, um in der diskursiven Verständigung das Urteil an eine sittliche Haltung zu binden.¹⁵ Die erste, gemeinsam mit Richard Steele herausgegebene Wochenschrift hieß deswegen ‚Der Plauderer‘ (*The Tatler*), während in der zweiten die epikureische Tradition des Beobachters explizit hervorgehoben worden ist. Um der Vielfalt der Erscheinungen der Welt Herr zu werden, bedurfte es der unvoreingenommenen Aufnahme und der urteilenden Wertung. Der Mensch wurde damit zu einem Zuschauer, zum *Spectator*, also zum Protagonisten der von Addison so genannten Zeitschrift. Wie in einem Theater sitzt Addisons Zuschauer vor den Ereignissen der Welt, um sich schließlich ein Urteil zu bilden, dessen Instanz die Vernunft ist. Und aus diesem Urteil schließlich kann er wiederum Handlungen ableiten, deren Sittlichkeit damit aber garantiert hat.

Die auf derartigen Grundlagen sich formierende englische Zivilgesellschaft versicherte sich dabei historischer Vorbilder, die am Ende auf eine Versöhnung mit der Antike zielten. In dieser Hinsicht spielte die Republik Venedig eine herausragende Rolle, da sie in ihrer vermeintlich parlamentarischen Struktur nach der Glorious Revolution zum Vorbild Englands erhoben wurde.¹⁶ James Thomson hat

¹⁴ Zacharias Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*. Bd. 2, Ulm 1753.

¹⁵ Vgl. hier Joachim Moebus, *Der Allgemeine Zuschauer. Über Habitus und Figur des Zuschauers. Der Spectator von Joseph Addison und Richard Steele und die Herausbildung Moralischer Öffentlichkeit*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 17, 1989, S. 129–175.

¹⁶ Vgl. hier Marion Tüting, *Rokoko-Gotik. Ein Phänomen des englischen ‚Gothic Revival‘ im 18. Jahrhundert. Eine formalanalytische und architekturgeschichtliche Untersuchung mit einem Katalog der Gebäude und Innenausstattungen*. Hildesheim etc. 2004 (= *Studien zur Kunstgeschichte* 156), S. 80ff.

in seinem 1736 vollendeten patriotischen Gedicht *Liberty* diesen Zusammenhang beschworen und England auf das venezianische Vorbild verpflichtet.¹⁷ Der dabei zur Anwendung gelangte argumentative Kunstgriff, Venedig als legitime Nachfolgerin Roms und deswegen England als dessen eigentlichen Erben anzusehen, spiegelte sich in der urbanen Wirklichkeit Londons. Der Klassizismus Christopher Wrens, in der 1710 vollendeten Pauls-Kathedrale gipfelnd, erhielt damit seinen Bezugspunkt in den Palladio-Bauten des Veneto.¹⁸ Der Baukunst des Palladio, die zugleich ein sittliches Ideal darstellte, wurde dann, insbesondere im sich ab 1710 herausbildenden englischen Landsitz, die künstliche Natur des englischen Gartens beigegeben. Die ‚natürliche‘ Baukunst als Zeichen der Sittlichkeit und die künstliche Natur des Landschaftsgartens als Zeichen der Freiheit bildeten dabei eine unverbrüchliche Einheit, die auch von den frühen England-Reisenden des 18. Jahrhunderts als Wesensmerkmal des Königreichs wahrgenommen wurden.¹⁹ Die Aufbruchsstimmung der Jahre nach der Glorious Revolution, befördert von der imperialen, durch Marlborough vor 1710 außerordentlich erfolgreichen Aggression gegen das Frankreich Ludwigs XIV., galt als ein geistiges Kräftefeld eigenen Anspruchs und eigenen Gewichts.

III. Musik in England

Überwölbt wurde dieses sich formierende Kräftefeld nicht allein von lebhaften politischen und philosophischen Diskussionen. Es wurde auch getragen von einer Debatte über die Möglichkeiten des Menschen, im Einklang von Sittlichkeit, Natur und Vernunft kreativ tätig zu werden. Denn in der Einbildungskraft, der Vorstellung von Dingen, die eben nicht wirklich waren, konnte sich das Konzept der sensualistischen Seelenlehre auf besondere Weise bewähren. Die allmählich zu einem System zusammenfindenden Künste spielten dabei eine herausragende Rolle. Anthony Earl of Shaftesbury, Parteigänger Lockes und darauf bedacht, die Neigungen des Menschen zu Altruismus und Egoismus gemäß dem Staatskonzept von Locke zu harmonisieren, veröffentlichte 1711 seine zuvor einzeln gedruckten Werke in drei umfangreicheren Bänden unter dem Titel *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Im dritten Buch finden sich ausführliche Bemerkungen zu den Künsten und zur Rolle der Einbildungskraft. Shaftesbury beharrte, gelenkt vom Empirismus, auf der Möglichkeit einer freien Phantasie, die anders als in Frankreich nicht durch die Vernunft domestiziert, anders aber auch als in Italien nicht durch die Berufung auf das Göttliche freigesetzt werden sollte. Wie im englischen Garten wurde zum Regulativ der Phantasie die Natur selbst erklärt, da ja nur sie überhaupt imstande sei, die Einbildungskraft wirklich anzuregen. Im Rahmen dieser Überlegungen kommt der Musik jedoch eine herausragende Rolle zu, da es

¹⁷ James Thomson, *Works. Volume the Second. Containing, Liberty, a Poem, in Five Parts. Sophonisba, A Tragedy*, London 1736.

¹⁸ Dazu Adrian von Buttlar, *Der Englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*, Mittenwald 1982 (= *Studia Iconologica* 4), S. 149.

¹⁹ Vgl. hier etwa Michael Maurer, *Aufklärung und Anglobilie in Deutschland*. Göttingen, Zürich 1987 (= *Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London* 19), S. 80ff.

in ihrem Falle keine äußere Natur gab, auf die man sie regulierend hätte beziehen können.²⁰ Für Shaftesbury liegt das Wesen der Musik deswegen in ihrer unmittelbaren Bindung an die Mitteilung: Musik ist ein akustisches Ereignis, das sich vor anderen und für andere vollzieht. Gerade diese unmittelbare Wirkung auf die Sinne des Menschen zeichnet sie vor den anderen Künsten aus; 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.²¹ Diese Aufgabe begründet jedoch nicht allein die Sonderstellung der Musik innerhalb der Künste, sondern auch ihre besondere Rolle im neuen England. Denn, so Shaftesbury, wenn Musik, getreu der sensualistischen Lehre Lockes, vor allem als Wirkung auf die Sinne und die Seele des Menschen verstanden werden kann, dann war dies nicht nur der Abschied von ihrer systemischen Einbindung in die rationalen Tätigkeiten des denkenden Menschen, wie sie in der Spätantike mit den *artes liberales* begründet war. Vielmehr wurde Musik damit zu einem sinnlichen Ereignis, das wie kein anderes der Öffentlichkeit bedurfte. Und in diesem Sinne konnte Shaftesbury die Musik koppeln mit jener neuen Öffentlichkeit, welche die Glorious Revolution in England hervorgebracht hatte. Damit aber vermochte es die Musik in England, sich aus der Abhängigkeit Frankreichs und Italiens zu lösen und zu einer genuin englischen Kunst zu werden: we „rais'd ourselves an Ear and Judgement, not inferior to the best now in the world“ (wir haben uns selbst ein Gehör und Urteil errichtet, das den besten der Welt nicht unterlegen ist).²² 1727 wurde dieser Status von Richard Roach festgeschrieben. In seiner Verherrlichung Wilhelms von Oranien beschreibt er die englische Musik und ihre „natural Aptitude“, ihre natürliche Haltung als ruhmreiche Synthese: „Since which has been brought in the Politeness of the Italian, and Improvements of the German Music, all Preparing for and tending to the Perfection of it“ (seit ihr die Eleganz der italienischen und die Meisterschaft der deutschen Musik gebracht wurde, war alles bereitet zu ihrer anhaltenden Vervollkommnung).²³

Mit dieser Auffassung war jedoch ein neuer Status von Musik impliziert, ein Status, der nicht auf die Beglaubigung in einem abstrakten System von Künsten und Wissenschaften angewiesen war, sondern allein aus dem Urteilsvermögen des Hörers abgeleitet werden konnte. In einer 1718 anonym veröffentlichten Schriftensammlung wurde diese Haltung auch mit Italien in Verbindung gebracht: „But it is a full Knowledge of the Force and Power of Sounds, and a judicial Applica-

²⁰ 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. 57ff.

²¹ Anthony Earl of Shaftesbury, *Advice to an Author*, in: ders., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Foreword by Douglas Den Uyl, Indianapolis 2001, Bd. 1, S. 146.

²² Anthony Earl of Shaftesbury, *A Letter Concerning Design*, in: Shaftesbury, *Characteristicks* (wie Anm. 21), Bd. 3, S. 245.

²³ Richard Roach, *The Great Crisis: Or, the Mystery of the Times and Seasons unfolded. With Relation to the late Disorder and Confusion of the Seasons of the Year, and other Signs of the Times*, London 1725 [recte: 1727], S. 184.

tion of them to the several Intentions of Musick, that forms the Style of a Purcell or Corelli. This is owing to successive Improvements. The Ear is formed to an elegant Judgment by Degrees“ (aber es ist die vollständige Kenntnis der Kraft und Macht der Klänge, und deren rechte Anwendung auf die verschiedenen Bedeutungen von Musik, was den Stil eines Purcell oder Corelli ausmacht).²⁴ Dies führt zu fortschreitenden Verbesserungen. Das Ohr wird schrittweise zu einem eleganten Urteilsvermögen gebildet. Dieser radikale Schritt, der wenig später die musikalischen Artikel in Addisons *Spectator* nachhaltig prägen sollte, blieb jedoch nicht allein auf die theoretisch-ästhetische Diskussion beschränkt. Shaftesbury war überzeugt davon, dass Musik nicht verordnet werden könne, sondern der dauernden Verwirklichung vor einer kritischen Öffentlichkeit bedürfe. Erst die permanente Überprüfung durch das Ohr könne das Urteil schärfen und den Geschmack bilden. Dies aber ist die Grundlage einer sich eben nicht nur vollständig neu formierenden zivilgesellschaftlichen, sondern eben auch musikalischen Öffentlichkeit. Im London nach der Glorious Revolution bildete sich deswegen eine ganz neue Form der musikalischen Öffentlichkeit, die nicht einfach nur private Konzertveranstalter umfasste. Vielmehr war die neue Institution des öffentlichen Kaffeehauses ebenso von Musikdarbietungen durchzogen wie die der großen Londoner Vergnügungsgärten. Sadler's Wells (gegründet 1684), Lambeth Wells (gegründet um 1697) und vor allem Vauxhall Gardens (gegründet 1661) wurden zu Stätten öffentlicher Musikdarbietung mit eigenen Konzertbauten, in denen das Ereignis selbst dem prüfenden Urteil eines Publikums unterworfen wurde.²⁵ Das ursprünglich ständische Privileg der Teilhabe an einem solchen musikalischen Ereignis wurde ersetzt durch ein materielles, also den Kauf einer Eintrittskarte. Er erlaubte die Korrelation des Dargebotenen mit einem materiellen Wert: das Urteil entschied, ob die Leistung, das investierte Geld, der Gegenleistung, der dargebotenen Musik überhaupt entsprach.

Jene Öffentlichkeitsform allerdings, die diesem Musikbegriff noch viel mehr entsprach als das Konzert, war die der Oper. Hier wirkte das venezianische Vorbild besonders inspirierend, denn mit der englischen Revolution fand die höfische Patronage von Opernaufführungen schon vor 1660 ihr Ende. Anders als in allen anderen Residenzstädten Europas gebar die neue englische Gesellschaft ab 1690 die Oper einzig als kommerziell kalkuliertes Wirtschaftsunternehmen, in dem ein zahlender Besucher wie Addisons *Spectator* dem Dargebotenen gegenüber saß, um es zu beurteilen. Anders als in einem höfischen Theater, in dem die Hofgesellschaft und die Operngesellschaft eine imaginäre Einheit höfischer Lebenswelt bildeten, blieb in der kommerziellen der Proszeniumsrand auch die schroffe Scheidelinie zwischen dem Zuschauer, dem Spectator, und dem Akteur. Schon 1672 wurde das Haus in Drury Lane eröffnet, später kam das Theater am Heumarkt, am Hay Market hinzu. Anders als in den übrigen Residenzstädten funktionierte Operntheater in London also als merkantile Konkurrenz. Für den

²⁴ *A Collection of the Occasional Papers for the Year 1718*, Bd. 3, London 1719, S. 9f. – Als Autoren dieser *Bagveel Papers* gelten Simon Browne, Benjamin Avery, Moses Lowman u. a.

²⁵ Vgl. hier etwa Miles Ogborn, *Spaces of Modernity. London's Geographies, 1680–1780*, New York 1998.

Betrieb der Häuser bedurfte es zwar königlicher Patente, aber ganz anders als etwa bei der allmächtigen Académie Royale de Musique in Paris handelte es sich dabei nicht um ein staatliches Monopol. Zudem bestanden selbst die königlichen Privilegien noch aus verschiedenen Anteilsscheinen, so dass jedes Theater ein Aktienbetrieb blieb, und eine Aktienmajorität eines Teilhabers bedeutete zugleich die wesentliche Kontrolle über das kommerzielle und inhaltliche Schicksal des Unternehmens.²⁶ 1705 spielte man die erste italienische Oper in England, und zwar aus kommerziellen und ideellen Erwägungen gleichermaßen und überdies mit beträchtlichem Erfolg. Denn im 18. Jahrhundert kamen ja noch drei weitere Häuser hinzu.

Damit war aber die Oper zum Paradigma einer neuen, zivilgesellschaftlichen Konstitution der Künste geworden. Zacharias Conrad von Uffenbach hat diesen Aspekt 1710 ausdrücklich festgehalten. Nach einem Besuch des Haymarket Theatre notierte er in seinen Reisebeschreibungen: „Die singenden Personen drückten ihre Affekten, so sie vorstellen mußten, so wohl aus, daß ich mein Lebttag dergleichen nicht gesehen [...]“.²⁷ Dabei bemerkte er noch eine Eigenart: „Das Orchester ist auch so wohl besetzt, daß es nicht besser sein kann. Es sind aber lauter Fremde, meist Teutsche, und dann Franzosen; denn die Engländer sind in der Musik nicht viel besser als die Holländer, das ist ziemlich schlecht.“²⁸ Gerade das hier kolportierte Vorurteil basiert aber auf der fehlenden Einsicht in die Produktionsmechanismen selbst: ein kommerziell kalkuliertes Haus war, wie es Shaftesbury auch bemerkt hat, eben nicht an nationalstaatliche Prämissen gebunden. Damit allerdings wird ein Motiv erkennbar, warum dieses System für Emigranten attraktiv war: es war erfolgversprechend für alle diejenigen, die sich ihm jenseits bestehender Normen und Sicherheiten ausliefern wollten. Das gilt für Pepusch, den Uffenbach gehört hat, aber auch für Johann Wolfgang Franck, der ab 1690 in London gewirkt hat, für den Cembalisten Gottfried Keller, der zur selben Zeit nach London kam, oder den Gambisten Gottfried Finger, der Ende der 1680er Jahre nach England übersiedelt ist. Überwölbt wurde dies von einer sich formierenden neuen (und durchaus aggressiven) Musikpublizistik, die letztlich auch als Begründung einer wirklichen Musikkritik verstanden werden kann. Das hervorstechendste Merkmal dieser Publizistik war jedoch das Musikverlagswesen mit dem 1695 von John Walsh, ein Jahr vor Estienne Rogers Amsterdamer Unternehmen begründeten Verlagshaus.²⁹ Gerade Walsh führte radikale Innovationen in der Herstellung und der Distribution durch.

²⁶ Vgl. hierzu nach wie vor grundlegend: Joachim Eisenschmidt, *Die szenische Darstellung der Opern Georg Friedrich Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*, unveränderte Neuaufl. hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1987 (= *Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe* 1; urspr. Wolfenbüttel 1940f. (= *Schriftenreihe des Händelhauses in Halle* 5f.)), S. 15ff.

²⁷ Uffenbach, *Reisebericht* (wie Anm. 14), S. 50.

²⁸ Ebenda, S. 49.

²⁹ Vgl. dazu David Hunter, *Opera and Song Books Published in England 1703–1726. A Descriptive Bibliography*, London 1997. – Eine vergleichende Untersuchung der Musikpublizistik gegenüber den anderen Veröffentlichungsformen des 17. Jahrhunderts steht noch aus.

IV. Händels Werdegang

Als Händel in England eintraf, müssen die Rahmenbedingungen einer neuen, unauflöslich mit der Staatsidee verknüpften Öffentlichkeit bewusst gewesen sein. Wenigstens dafür gibt es ein späteres Zeugnis, nämlich einen Brief an den Sohn Shaftesburys, in dem er sich begeistert über die Musikauffassung von dessen Vater äußert: „His notions are very just“.³⁰ Doch stellt sich die Frage, auf welche Weise Händels Affinität zur englischen Musikwirklichkeit begründet worden sein könnte. Sein eigener Werdegang könnte dafür mögliche Antworten bereithalten. Ob Händel in Halle mit englischem Gedankengut in Berührung kam, lässt sich nicht sicher sagen; an der Universität jedenfalls fand die erste Locke-Vorlesung erst 1754 durch Georg Friedrich Meier statt, auf ausdrücklichen Wunsch Friedrichs II. und überdies nicht sehr erfolgreich.³¹ Allerdings dürfte Hamburg eine entscheidende Bedeutung zukommen. Händel inszenierte seinen eigenen Werdegang gerade nicht als die Karriere eines Musikers, sondern er erfand neue, abweichende und mit der Tradition nicht vereinbare Wege. Der plötzliche Aufbruch aus Halle kam einer Flucht gleich, die ihn eben nicht in ein naheliegendes höfisches Musikzentrum führte. Die Wahl Hamburgs dürfte wohl auf die Begegnung mit dem fünf Jahre älteren Barthold Heinrich Brockes zurückgehen. Brockes entstammte dem hamburgischen Patriziat und studierte ab 1700, wie etliche andere Hamburger, Jurisprudenz an der neuen Universität Halle. Schon in dieser frühen Zeit verwirklichte er jedoch das Ideal einer sich gewissermaßen selbst nobilitierenden Lebensform, die ihren Ausdruck nicht nur im selbstverständlichen Umgang mit dem Adel fand. Vielmehr lebte Brockes das patrizische Dasein als eine vielfältige und fortwährende Bildung, die der Rolle eines Zuschauers im Angesicht der Welt entsprach. Kaum zufällig veranstaltete er später in Hamburg regelmäßig Konzerte, und zudem verfügte er sogar über das ständische Distinktionsmerkmal einer eigenen Gemäldegalerie.³² Gerade Brockes' juristischer Lehrer Christian Thomasius, den möglicherweise auch Händel gehört hat, beförderte in seiner Klugheitslehre die Selbstverantwortlichkeit des handelnden Individuums. Diese Selbstverantwortlichkeit war schließlich auch der Beweggrund für seine große Kavalierstour, die Brockes von Halle aus unternahm, um die Welt zu erkunden.

Von den Vorzügen Hamburgs dürfte Händel also in Halle unmittelbar erfahren haben. Der entscheidende Reiz dabei muss die nach venezianischem Vorbild errichtete Oper am Gänsemarkt gewesen sein, die sich auch in dieser Hinsicht von der Leipziger Oper unterschied. Sie bot dem jungen, noch nicht einmal zwanzigjährigen Komponisten die Chance, sich wesentlich über den eigenen Verdienst,

³⁰ Georg Friedrich Händel an Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury am 29. Juni 1736, zit. nach: *Händel-Handbuch* 4. Auf der Grundlage von Otto Erich Deutsch, *A Documentary Biography*. Kassel etc. 1984, S. 268.

³¹ Günter Gawlick, *G. F. Meiers Stellung in der Religionsphilosophie der deutschen Aufklärung*, in: Norbert Hinske (Hrsg.), *Halle. Aufklärung und Pietismus*, Heidelberg 1989 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 15), S. 157–182, hier S. 159.

³² Dazu Carsten Zelle, *Zum Fund von Brockes' Bücher- und Bilderkatalogen*, in: Hans-Georg Kemper et al. (Hrsg.), *Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie*, Bd. 1, Wiesbaden 1998 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 80/1), S. 23–28.

die eigene Leistung und jenseits, jedenfalls weitgehend jenseits mätzenatischer Protektion zu positionieren. Damit allerdings entspricht Händels Lebensweg, wie auch derjenige Matthesons, ganz und gar nicht den Konventionen, die für ein Musikerdasein üblicherweise verpflichtend waren. Die Vorstellung, sich selbst gleichsam in der Welt zu positionieren und aus dem daraus hervorgehenden Verdienst materielle wie gesellschaftliche Nobilitierung abzuleiten, bedurfte zivilgesellschaftlicher Voraussetzungen, über die im Reich allenfalls Hamburg verfügt hat – wenn auch in aller Form erst mit dem Großen Hauptrecess von 1712, also einer neuen Staatsverfassung.³³ Händel war in Hamburg offenbar von Anfang an bemüht, seine Karriere auf die Leistung individueller Handlungen zu gründen, um daraus schließlich auch soziale Konsequenzen ziehen zu können.³⁴ So entspricht auch die sich anschließende Italienreise eben nicht einem üblichen Ausbildungsmuster von Musikern, sondern einer Kavaliere- und Bildungsreise, wie sie auch Brockes, ebenfalls nach Italien, unternommen hat. Die ständische Durchlässigkeit, die der Komponist damit zweifellos erreichen wollte, ist ausgerechnet in Rom Wirklichkeit geworden, verbunden mit einer erstaunlichen konfessionellen Unbeschwertheit. Damit allerdings spiegelt sich bereits in Händels früher Vita der Versuch, die Zugehörigkeit zu einer Elite nicht über Protektion, auch nicht über ständische Hierarchien, sondern ausschließlich über individuelle Handlungen zu definieren. Und es sind erst diese Handlungen, welche Freiräume jeder Art zu gewähren vermögen.

Dieser für einen Musiker wahrhaftig spektakuläre Lebensentwurf, der etwa demjenigen seines Freundes Georg Philipp Telemann vollständig widerspricht, konnte gedanklich allein abgefedert werden durch das englische Schrifttum der Zeit um 1700. Händel konnte dies erstmals in extenso in Hamburg kennenlernen, nicht zuletzt durch Johann Mattheson, der als einer der ganz wenigen deutschsprachigen Aufklärer – und wohl im Gegensatz zu Brockes – über englische Sprachkenntnisse verfügt hat.³⁵ Wiederum kommt dabei Shaftesbury eine Schlüsselstellung zu. Denn dieser vertrat das Konzept des Virtuosen, das sich in Opposition zu aller Gelehrsamkeit gestellt hat. Die tugendhafte Anwendung naturgegebener Gaben durch den sich selbst beglaubigenden Edelmann, den *galant homme*, den *gentleman*, wird bei ihm zur vornehmen Daseinsbestimmung: „I am persuaded that to be a Virtuoso (so far as befits a Gentleman) is a higher step towards the becoming a Man of Virtue and good Sense, than the being what in this Age we call a Scholar“ (ich bin überzeugt davon, dass ein Virtuose zu sein (jedenfalls so weit es um einen Gentleman geht), ein bedeutenderer Schritt ist, ein Mann von Tugend und gutem Sinn zu werden, als das Dasein, das wir zu unserer Zeit einen

³³ Mary Lindemann, *Patriots and Paupers, Hamburg, 1712–1830*, New York, Oxford 1990, S. 78ff.

³⁴ Vgl. die Chronologie der Ereignisse bei Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel*. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 19. Mai bis 29. Juni 1985, Hamburg 1985, S. 53f.

³⁵ Die meisten Übersetzungen englischer Werke ins Deutsche erfolgten aufgrund französischer Ausgaben, die z. B. Brockes in seiner Bibliothek auch besessen hat. Mattheson in Hamburg gehörte – wie Johann Jacob Bodmer in Zürich – zu den wenigen Ausnahmen.

Gelehrten nennen).³⁶ Gerade diese Auffassung von Virtuosität als tugendhafte Ausübung von Gaben erhebt demnach den Gentleman, den Mann der Sinnesindrücke und der Erfahrung, über den Gelehrten, den Mann des erworbenen und erlesenen Wissens. Eine solche Haltung bedeutet aber, in letzter Konsequenz, für den Musiker auch einen beträchtlichen sozialen Prestigeerwerb, wenn er sich denn konsequent darauf einlässt. Händels atemberaubende Neudefinition musikalischer Eliten bedarf aber gerade dieser Prämisse, und es ist die Tugend, von Anfang an, die hier für sich selbst sprechen soll. Es ist deswegen nicht erstaunlich, dass Louis François Roubiliacs 1738 errichtetes Händel-Denkmal den Komponisten als Orpheus im Hausrock zeigt, gegründet allein auf Tugend und die daraus abgeleitete Einbildungskraft.³⁷ Wie treu Händel diesem Entwurf geblieben ist, zeigt sich auch an dem konsequent verwirklichten Bestreben, die persönliche Existenz allen Zugriffen zu entziehen und nur die tugendhaften Handlungen, also die Werke und die Konzerte als öffentliche Mitteilungen zuzulassen.

Händel konnte in Hamburg viel über England lernen, und Mattheson ist dabei sicherlich der wichtigste Anwalt des englischen Sensualismus und Empirismus gewesen. Er hat, wenn auch erst 1713, Teile des *Spectator* ins Deutsche übersetzt, und er hat im *Neu-Eröffneten Orchestre*, seiner ersten musikästhetischen Streitschrift, das von Addison und Shaftesbury entworfene Verhältnis musikalischer Öffentlichkeit zum konsequenten Maßstab musikalischen Handelns gemacht.³⁸ Gerade *Das Neu-Eröffnete Orchestre* stellt deswegen den überdies heftigen Widerspruch provozierenden Versuch dar, die musikalische Gelehrsamkeit endgültig zu verbannen und das musikalische Urteil allein auf die sinnliche Erfahrung zu gründen. Dieser Ansatz entsprach jedoch Shaftesburys Ideal des tugendhaften Gentleman vollkommen, einem Ideal, das etwa auch Brockes gelebt hat und schließlich in politisches Handeln überführen wollte. Mattheson kannte dies Gedankengut aus allererster Hand, denn er trat im November 1704 in die Dienste des englischen Gesandten John Wich, gewissermaßen unter Händels Augen und gewiss mit Händels Anteilnahme, geprägt allerdings bereits vom drohenden Verlust des für ihn entscheidenden Sinnesorgans des Ohres. Während Mattheson mit diesem Schritt seinen langen Abschied von der Musikerkarriere vorbereitet hat, konnte Händel seinen Weg dadurch genauer vorbereiten und ausbauen.

V. Händels Wendung nach England

Ob Händel schon im Umfeld des Aufbruchs nach Italien an eine mögliche Wendung nach England gedacht hat, muss ungewiss bleiben. Das englische Vorbild einer auf das Urteil des Zuhörers gegründeten Öffentlichkeit dürfte ihn in Ham-

³⁶ Shaftesbury, *Advice to an Author* (wie Anm. 21), S. 205. – Die Radikalität dieser Auffassung hat den Autor immerhin zu einer der längsten Fußnoten des *Advice* veranlasst.

³⁷ Zum Kontext Guilhem Scherf, *Der Historismus. Fragen der Ästhetik*, in: Herbert Beck et al. (Hrsg.), *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000, München 1999, S. 379–388.

³⁸ Vgl. dazu auch vom Verf., *Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus*, in: *Die Musikforschung* 60, 2007, S. 203–213.

burg allerdings ebenso begeistert haben wie das Modell einer nicht-höfischen Repräsentation in einer kommerziell organisierten Opernwelt. Und hinzu trat das auch für Hamburgs Oper wichtige Vorbild Venedigs, das in den englischen Selbstbeglaubigungen nach der Glorious Revolution eine zentrale Rolle gespielt hat. Händels tätige Selbstdefinition einer neuen, auf Tugend gegründeten und dem öffentlichen Urteil unterworfenen musikalischen Elite ist ohne englisches Gedankengut, ohne Empirismus und Sensualismus schlechterdings undenkbar. Genau darauf zielte ja auch Johann Mattheson in seiner Neudefinition des musikalischen Schrifttums. Ob dieser Plan dann schon in Rom bestimmend geworden ist, muss ebenfalls unklar bleiben. In Hannover war er es allerdings gewiss, denn nichts musste unter den Auspizien herkömmlicher musikalischer Karrieremuster sinnloser und leichtfertiger erscheinen als die vorsätzliche Preisgabe eines eben erst errungenen Hofkapellmeisteramtes an einer großen und einflussreichen Residenz.

Händel traf, obwohl noch nicht einmal dreißigjährig, in London als Berühmtheit ein, und damit galt in den Strukturen der englischen Residenzstadt derselbe Mechanismus wie wenige Jahre zuvor im aristokratisch-oligarchischen Rom. Er wurde vor allem von jenen Kreisen emphatisch begrüßt, welche die neue Öffentlichkeitsform propagiert hatten. Joseph Addison bejubelte „Minheer Hendel“ als „the Orpheus of our Age“,³⁹ Giacomo Rossis Wort vom „Orfeo del nostro secolo“ aufnehmend.⁴⁰ Und Alexander Pope, der später „Giant Handel“ feiern sollte, sprach deswegen von Orpheus als dem „Inventor of Opera“.⁴¹ Durch diese Verbindung zwischen dem realen Händel und der mythisch entrückten Figur des Orpheus wurde schon in der frühen Rezeption des Musikers das virtuose Vermögen als am Ende numinoses Geheimnis beschworen. Händel gilt als ein Komponist, dessen Tugend nicht nur den eigentlichen Sinn der Musik erst freizusetzen, sondern der damit die rationale Kontrolle der Zuhörer in Frage zu stellen vermochte; er verzaubert sie also. Damit allerdings ist eine Passform entwickelt, die Händel gewissermaßen als Erfüllung einer musikästhetischen Leerstelle erscheinen ließ. Die Definition der Musik als sinnliches Ereignis musste ihr imaginäres Ziel erreichen, wenn dieses Ereignis sich der geforderten rationalen Kontrolle zu entziehen drohte, wenn also das Ohr so sehr ins Recht gesetzt schien, dass das kritische Urteil entbehrlich werden konnte. Es gab keine andere Stadt in Europa, in der eine ähnliche Vermischung von Öffentlichkeitsformen, ästhetischen und sozialen Voraussetzungen im Blick auf die Musik existiert hätte, als London – mit unvergleichlichen Nobilitierungsmöglichkeiten für den Komponisten selbst.

Händel hat sofort nach seiner ersten Ankunft die unmittelbare Verbindung mit der Wirklichkeit Londons gesucht, sofort und geradezu bedingungslos. Der existierende Opernbetrieb, der dem hamburgischen nicht unähnlich war, diesen aber an organisatorischen und kommerziellen Möglichkeiten bei weitem überstieg, muss

³⁹ *The Spectator* [...]. The Second Edition, Bd. 1, London 1713, S. 20 (6. März 1711); vgl. auch *Händel-Handbuch* (wie Anm. 30), S. 50 (dort nicht vollständig).

⁴⁰ Aus dem Textbuch zum *Rinaldo*, zit. nach *Händel-Handbuch* (wie Anm. 30), S. 49.

⁴¹ Alexander Pope, *The Dunciad. An Heroic Poem*, dazu auch, mit Nachweisen, Claudia L. Johnson, ‚Giant Handel‘ and the Musical Sublime, in: *Eighteenth-Century Studies* 19, 1985/86, S. 515–533.

ihm nicht bloß entgegengekommen sein. Es scheint, als hätte er diesen gesucht, um ihn nach seinen Vorstellungen zu formen. Denn ganz anders als in Hamburg waren die Londoner Opern eben Kristallisationspunkt einer sich formierenden sensualistischen Weltsicht und nicht fortwährender Streitpunkt zwischen einer dominierenden Geistlichkeit und operninteressierten Intellektuellenkreisen. Anders als in der freien Reichsstadt Hamburg existierte in der Residenzstadt ein zahlungskräftiges, aristokratisches Publikum, dem Händel sich vorsätzlich ausliefern wollte. Gerade hier wird aber erkennbar, dass die von Brockes vermittelte Existenzform des unabhängigen Geistes beibehalten werden sollte. Selbst die Nähe zu Richard Boyle, dem Earl of Burlington, ist stets diejenige eines gleichrangigen Gastes gewesen, nicht etwa die eines Hofbediensteten. Es war dieses Modell, das er eben auch in Rom schon erproben wollte.

Die Existenzform, die Händel in London gewählt hat, war beispiellos. Kein Musiker vor ihm hat mit der von Brockes propagierten, von Mattheson musikalisch beglaubigten Lebensform des galant homme, des musikalischen gentleman wirklich ernstgemacht oder ernstmachen wollen. Doch spätestens in Hamburg muss, durch die Begegnung mit der englischen Kultur, aus einer diffusen Vorstellung die Konkretion eines Lebensplans erwachsen sein. Das geistige Kräftefeld, das England nach der Glorious Revolution gebildet hat, war bedeutsam für eine neue, gewissermaßen pragmatische Ausrichtung des Musikbegriffs. Diese Ausrichtung muss Händel, der in Rom das genaue Gegenteil, nämlich die spirituelle Überhöhung eines Gelehrsamkeit und Klangkunst in sich vereinigenden Musikbegriffs kennen- und schätzen lernte, begeistert haben. Um so vorsätzliche erscheint daher die Entscheidung für London. Das Anliegen, Musik als sinnliches Ereignis zu inszenieren und dem Urteilsvermögen der Zuhörer zu überlassen, scheint seit Hamburg eine nicht nachlassende Faszination auf den Komponisten ausgeübt zu haben. Händel wollte die Risiken dieser Existenzform in Kauf nehmen, um deren Vorzüge möglichst weitgehend ausloten zu können. Die Engführung eines neuen ästhetischen Ansatzes mit der gelebten Praxis tugendhafter Einbildungskraft war eine Verheißung, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts allein London bieten konnte.

Die Kompromisslosigkeit dieser Verheißung ist von Händel in vollem Umfang angenommen worden. Während Brockes unter dem Eindruck hermetischen Schrifttums, vielleicht auch enttäuscht von mangelnden politischen Gestaltungsmöglichkeiten, in Hamburg den Rückzug in eine mikrokosmische Natur angetreten ist, um im Blick auf englische Literatur *Das irdische Vergnügen in Gott* zu schreiben, während Telemann nachdrücklich (und wohl nicht nur aus einer zeitweilig bedrückenden Schuldenlage heraus) am Amt des städtischen Musikdirektors festgehalten hat, wollte Händel eine Existenzform wählen, in der die Tätigkeit mit der Person in einen nicht mehr auflösbaren Einklang gebracht werden sollte. Früh schon, vollends im Umfeld der Übersiedlung nach London hat der Komponist deswegen die private Existenz mit der öffentlichen so weit verschmolzen, dass die eine hinter der anderen weitestgehend verschwunden ist. Roubiliacs Händel-Orpheus im Hausrock wurde in Vauxhall Gardens präsentiert, einem genuinen Ort explizitester musikalischer Öffentlichkeit.

Die deutschen Intellektuellen, die Händel nach seinem Tod repatriieren wollten, haben diese Zusammenhänge gehäht, auch wenn das England nach 1760 nicht mehr identisch war mit demselben Land ein halbes Jahrhundert früher. Sie haben gehäht, dass die Neubegründung der (auch musikalischen) Einbildungskraft über die Kategorien des Wunderbaren und des Erhabenen, wie sie seit den 1740er Jahren immer deutlicher im englischen Schrifttum hervorgetreten ist, unweigerlich mit dem englischen Sensualismus zusammenhängt. Sie haben gehäht, dass die Begründung der Unregelmäßigkeiten dieser Einbildungskraft, wie sie paradigmatisch in den Werken Shakespeares und Miltons verwirklicht schienen, ohne diese Zusammenhänge kaum denkbar waren. Und sie haben schließlich gehäht, dass Händels Existenzform mit all diesen Voraussetzungen auf eine unmittelbare Weise zusammenhängen müsse. Anders aber als sie ahnen konnten hat Händel eben diese Voraussetzungen offenbar vorsätzlich gesucht, und anders als sie wissen konnten, hat er zur Übertragung dieser Voraussetzungen in die ästhetische Praxis Entscheidendes beigetragen, ja vielleicht hat er diese in einem tiefsten Sinne erst ermöglicht. In diesem Sinne dürfte Händel den Weg nach England vorsätzlich gesucht haben, und in diesem Sinne war er eben, um Johann Arnold Eberts Wort abzuwandeln, nicht nur der Ruhm der Briten, sondern deren genuines Produkt und damit ihr Eigentum.

Zur Einführung

Hans Joachim Marx (Hamburg)

In Verbindung mit dem Thema der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen 2009 („Händel – Faszination und Inspiration“) fand am 30. Mai 2009 in der Aula der Universität ein Symposium statt, das die deutsche Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert zum Thema hatte. An dem Symposium nahmen als Referenten teil: Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich), Prof. Dr. Wolfgang Sandberger (Lübeck), Prof. Dr. Ulrich Tadday (Bremen) und Dr. Christiane Wiesenfeldt (Münster). Im Folgenden werden die Referate, ergänzt durch wissenschaftliche Nachweise, in der gehaltenen Form veröffentlicht. Auf eine Anregung von Wolfgang Sandberger hin widmeten sich die vier Referenten einem der interessantesten Themen der neueren Händelforschung: nämlich der Frage, auf welche Weise Händels Werk im 19. Jahrhundert in Deutschland rezipiert wurde. Das ist, wie jeder Historiker des vorvergangenen Jahrhunderts weiß, „ein weites Feld“, um Fontane zu bemühen. Die Weite des Problemfeldes erstreckt sich nicht nur auf die Musikgeschichte, sondern auch auf die Nationalgeschichte, die Sozial- und Ideengeschichte. Dabei soll der Begriff ‚Deutschland‘ nicht in einem unbestimmt-metaphorischen Sinne verstanden werden, sondern konkret-historisch als der Zusammenschluss verschiedener souveräner Einzelstaaten des deutschen Sprachraums.

Will man von der Händel-Rezeption in Deutschland sprechen, muss man sich vergegenwärtigen, dass nach Händels Tod im Jahre 1759 geradezu explosionsartig die Anzahl der Aufführungen seiner Werke in Deutschland anstieg: Allein sein *Messias* wurde hier zwischen 1772 und 1800 fast 60-mal aufgeführt, unter Dirigenten wie Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg und Mozart in Wien. Einer der Gründe für diese in der neueren Musikgeschichte einzigartige Konstellation ist der Wunsch gewesen, das Werk eines so bedeutenden deutschen Komponisten, der in frühen Jahren nach England emigriert war, wieder nach Deutschland zurückzuholen. Diese ideelle ‚Repatriierung Händels‘, wie sie die neuere Forschung nennt, begann schon zu Händels Lebzeiten und errang kurz nach seinem Tod an Intensität. Hatte nicht Klopstock schon 1766 in seiner „Vaterländischen Ode“ *Wir und Sie*, womit er die Deutschen und die Briten meinte, euphorisch die deutsche Herkunft Händels beschworen, wenn er sagt: „Wen haben Sie [die Briten], der kühnen Flugs / Wie Händel Zaubereyen tönt? / Das hebt uns [die Deutschen] über Sie“? Und war es nicht der Göttinger Musikdirektor Johann Nikolaus Forkel, der diese Ode vertonte und sie im akademischen Milieu verbreitete?

Wer sich heute mit der deutschen Händel-Rezeption des 19. Jahrhunderts beschäftigt, wird sich mit wenigstens drei Traditionslinien auseinandersetzen haben: Einmal mit der *Aufführungspraxis* Händelscher Werke in Deutschland, ein Themenkomplex, der die Frage nach der Kenntnis und der Verbreitung von

Händels Kompositionen sowie der besonderen Aufführungsbedingungen im deutschen Sprachgebiet einschließt. Zum anderen wird er sich mit der *kompositorischen Rezeption* Händels durch herausragende Komponisten der Zeit zu beschäftigen haben, also mit der Frage, welche schöpferischen Impulse Beethoven, Haydn, Mendelssohn und Brahms, aber auch Schumann, Bizet, Liszt und Meyerbeer von Händelschen Werken empfangen haben. Und Drittens wird er sich der *literarisch-ästhetischen Rezeption* Händels zuwenden müssen, die schon bei den Musiktheoretikern des mittleren 18. Jahrhunderts, etwa bei Scheibe, einsetzt und sich bis hin zu Chrysanders monumentaler Händel-Biographie fortsetzt.

Allen drei Rezeptionsebenen scheint der Wunsch zugrundezuliegen, den emigrierten Händel in Deutschland wieder ‚heimisch‘ zu machen, ihn ideell zu reparieren. Am deutlichsten spricht dies der Literat Justus Friedrich Wilhelm Zachariae, ein ehemaliger Göttinger Student, in seinem Epos „Die Tageszeiten“ aus. Im vorletzten Buch mit dem Titel „Der Abend“ schreibt er (in Anspielung an Aufführungen Händelscher Kompositionen in den Londoner Vergnügungsgärten und an eine marmorne Büste des Meisters, die in den Vauxhall Gardens aufgestellt worden war):

Und hier wolle die Muse Germaniens Ehre behaupten,
Welches vor allen Völkern den musikalischen Lorbeer
Kühn sich zueignen darf, und mehr und größere Namen,
unter seinen Meistern zehlet, als Welschland und Frankreich.
Jener Orpheus der Britten in Vauxhall und Ränlay bewundert,
Der in St. Paul entzückt, und auf dem Theater bezaubert;
Dieser gehöret zu uns; der Marmor, der ihn erhebet,
ist zu gleicher Zeit die Ehrensäule für Deutschland.

In dieser etwas übersteigert patriotischen Gesinnung wurde schon 1756, also noch zu Lebzeiten Händels, der Wunsch des literarischen und musikalischen Deutschland deutlich, am britischen Ruhm Händels teilzuhaben. Er beschäftigt heute noch die Geister. Wir wollen mit diesem Symposium versuchen, die Dichotomie der Händel-Rezeption, die in Großbritannien anders verlief als in Deutschland, von verschiedenen Gesichtspunkten her zu beleuchten. Dass die vier Referenten sich diesem Versuch uneingeschränkt zur Verfügung gestellt haben, dafür sei Ihnen herzlich gedankt.

Von der „Emanzipation der deutschen Musik“ Grundzüge des Umgangs mit Händel im 19. Jahrhundert

Laurenz Lütteken (Zürich)

Vereinnahmung

In *Menschliches, Allzumenschliches* hielt Friedrich Nietzsche, in einem kurzen Aphorismus, sein Händel-Bild fest:

Händel, im Erfinden seiner Musik kühn, neuerungssüchtig, wahrhaft, gewaltig, dem Heroischen zugewandt und verwandt, dessen ein *Volke* fähig ist, – wurde bei der Ausarbeitung oft befangen und kalt, ja an sich selber müde; da wendete er einige erprobte Methoden der Durchführung an, schrieb schnell und viel, und war froh, wenn er fertig war, – aber nicht in der Art froh, wie es Gott und andere Schöpfer am Abende ihres Werktages gewesen sind.¹

Die dichotomische Gegenüberstellung von Wahrhaftigkeit, von Größe des Einfalls und Kühle, Befangenheit der Ausführung verwundert nur auf den ersten Blick. Bei näherem Hinsehen erweist sie sich als ein Wesensmerkmal einer patriotisch gestimmten Vereinnahmung, die Nietzsche selbst an anderer Stelle konkretisiert und in einen verblüffenden größeren Zusammenhang gestellt hat: „Händel, Leibniz, Goethe, Bismarck – für die *deutsche starke Art* charakteristisch. Unbedenklich zwischen Gegensätzen lebend, voll jener geschmeidigen Stärke, welche sich vor Überzeugungen und Doktrinen hütet, indem sie eine gegen die andere benutzt und sich selber die Freiheit vorbehält.“² Und in einem Brief an Peter Gast vom 10. November 1887 heißt es erläuternd:

Es scheint mir nötig, den ganzen Gegensatz ‚italienische und französische Musik‘ erst wieder zu entdecken und den hybriden Begriff ‚deutsche Musik‘ einmal beiseite zu tun. Es handelt sich um einen *Stilgegensatz*; die Herkunft der Komponisten ist dafür ganz gleichgültig. So ist Händel ein Italiener, Gluck ein Franzose (– die französische Kritik feiert z. B. in diesem Augenblick Gluck als das *größte* musikalische Genie des *französischen* Geistes, als *ihren* Gluck).³

¹ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. I und II. Kritische Studienausgabe*, Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (Hrsg.), München; Berlin etc. 1988 (= dtv 2222), S. 615.

² Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, Hans Schlechta (Hrsg.), *Werke in drei Bänden*, München 1954, Bd. 3, S. 509.

³ Brief an Peter Gast vom 10. November 1887, in: Nietzsche, *Werke in drei Bänden* (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 1268.

ISBN 978-3-525-27825-3



9 78352 5 278253

www.v-r.de