V&R Academic

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Dominik Höink / Rebekka Sandmeier (Hg.)

Aufführungen von Händels Oratorien im deutschsprachigen Raum (1800 – 1900)

Bibliographie der Berichterstattung in ausgewählten Musikzeitschriften

unter Mitarbeit von
Maria Behrendt, Katharina Dettmann, Nicole D'Oliveira,
Maike Gevers, Sarah Grossert, Marika Henschel, Robert Memering,
Henrik Oerding, Itunu Ogunseitan und Kirstin Pönnighaus

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen

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 978-3-8471-0070-6
ISBN 978-3-8470-0070-9 (E-Book)

Satz: Prinzipalsatz Typographie, Münster

Gefördert vom Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne« aus Mitteln der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder und von der University of Cape Town.

© 2014, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.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.
Printed in Germany.
Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 9

Sarah Grossert
Aufführungsberichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1798–1848)
als Praktiken der Kanonisierung 21

Rebekka Sandmeier
Bearbeitungen von Händels Oratorien im 19. Jahrhundert:
Zusammenhänge zwischen Ausgaben und Aufführungen 45

Dominik Höink
Händel-Solisten: Repertoire und Reisen –
Betrachtungen an ausgewählten Beispielen 65

Chronologisches Verzeichnis der Aufführungen 87
- Alexander Balus (HWV 65) 91
- L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (HWV 55) 91
- Athalia (HWV 52) 98
- Belshazzar (HWV 61) 101
- Deborah (HWV 51) 109
- Esther (HWV 50) 112
- Hercules (HWV 60) 116
- Israel in Egypt (HWV 54) 128
- Jephtha (HWV 70) 154
- Joseph and his Brethren (HWV 59) 165
- Joshua (HWV 64) 166
- Judas Maccabaeus (HWV 63) 209
- Messiah (HWV 56) 267
- Occasional Oratorio (HWV 62) 452
- La Resurrezione di Nostro Signor Gesù Cristo (HWV 47) 453
- Samson (HWV 57) 453
- Saul (HWV 53) 528
- Semele (HWV 58) 538
- Solomon (HWV 67) 551
- Susanna (HWV 66) 559
- Theodora (HWV 68) 568
- Il trionfo (HWV 46) / The Triumph (HWV 71) 572

Ortsregister 575

Personenregister 637

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Vorwort

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Kooperation zwischen dem musikwissenschaftlichen Forschungsprojekt im Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne« an der Universität Münster und der Musicology Section am South African College of Music der University of Cape Town. Die seit einigen Jahren bestehende Zusammenarbeit auf dem Feld der Oratorienforschung verfolgt das Anliegen, die Oratorienpflege im Deutschland des 19. Jahrhunderts möglichst präzise zu dokumentieren. Für den Bereich der Händel-Pflege liefert dieses Verzeichnis einen ersten detaillierten Überblick über die Aufführungstraditionen und ihren Niederschlag in der musikalischen Presse.

Zur Erstellung des Katalogs wurden ausgewählte musikalische Zeitschriften systematisch durchgesehen. Ein solches Unternehmen ist selbstverständlich nicht von den Herausgebern allein zu bewerkstelligen, sondern bedurfte der Unterstützung. Unser erster und zugleich vorzüglichster Dank gilt daher den am Projekt beteiligten Studierenden aus Südafrika und Deutschland, namentlich Maria Behrendt, Katharina Dettmann, Nicole D'Oliveira, Maike Gevers, Sarah Grossert, Marika Henschel, Henrik Oerding, Itunu Ogunseitan und Kirstin Pönnighaus, die mit ihren umfangreichen Recherchen einen wesentlichen Beitrag zur gesamten Publikation geleistet haben. Ihnen sei hiermit auf das Herzlichste gedankt.

Nicht zu realisieren gewesen wäre ein solch zeitintensives Kooperationsprojekt ohne die finanzielle Unterstützung seitens des Exzellenzclusters »Religion und Politik« sowie der University of Cape Town. Beiden Institutionen und ihren Verantwortlichen sei unser großer Dank ausgesprochen.

Schließlich danken wir Robert Memering von *Prinzipalsatz Münster* sehr herzlich für die Gestaltung des Layouts und seine große Präzision beim Satz. Zuletzt möchten wir dem Verlag V&R unipress unseren Dank aussprechen für die Bereitschaft, dieses Verzeichnis in das Verlagsprogramm aufzunehmen.

Kapstadt und Münster im April 2014
Rebekka Sandmeier und Dominik Höink

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Einleitung

Die Oratorien Georg Friedrich Händels sind bekanntlich während des gesamten 19. Jahrhunderts gepflegt worden. Die Zahl der Forschungsbeiträge zu den Institutionen der Händel-Pflege, zu den Bearbeitungen der Oratorien sowie zur sozialgeschichtlichen und politischen Funktion der Aufführungen ist Legion. Gleichwohl blieb ein präziser Überblick über die große Zahl der Konzerte, in denen Händels Oratorien vollständig oder in Teilen aufgeführt worden sind, bisher ein Desiderat. Christoph-Hellmut Mahling hat 1985 einen ersten Versuch unternommen. Im Anhang zu seinem Aufsatz über »Aufführung und Stellung der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert« veröffentlichte Mahling tabellarische Übersichten der Aufführungshäufigkeiten in ausgewählten Jahren des 19. Jahrhunderts, die er auf der Grundlage der *Neuen Zeitschrift für Musik*, der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sowie der *Signale für die musikalische Welt* erhoben hatte.[1] Dieser Ansatz, durch die systematische Auswertung der musikalischen Publizistik Aufschluss über die Händel-Pflege im 19. Jahrhundert zu erhalten, liegt auch dem vorliegenden Band zugrunde.

Das hier bereitgestellte Grundlagenmaterial mag als Ausgangspunkt zu mannigfachen weitergehenden Studien anregen. So lassen sich zunächst etwa elementare quantitative Daten über die Aufführungshäufigkeiten insgesamt, über die geographische Verteilung sowie die Entwicklung im zeitlichen Verlauf von 1800 bis 1900 ermitteln. Da in das Verzeichnis ebenfalls Teilaufführungen, beispielsweise Darbietungen einzelner Arien und Chöre, aufgenommen wurden, lässt sich zudem reichhaltiges Material über das Repertoire einzelner Solisten und ihre Migration gewinnen. Schließlich wird – sofern dies in den Zeitschriftenquellen erwähnt ist – stets der Hinweis auf die verwendete Fassung oder Bearbeitung mitgeteilt. Dies wiederum ermöglicht Detailstudien über den Zusammenhang von Notenausgaben und Bearbeitungen im Rahmen der Händel-Pflege. Auch Informationen über die institutionelle, sozialgeschichtliche und politische Kontextualisierung der

1 Christoph-Hellmut Mahling, »Zur Aufführung und Stellung der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert«, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hrsg. von Dietrich Bake und Dorothee Hanemann, Kassel u. a. 1987, S. 264–272, hier S. 270f.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Aufführungen werden bereitgestellt, etwa die Hinweise auf Abonnementkonzerte, Musikfeste und politische Feiern oder der Verwendungszweck der Eintrittsgelder bei Wohltätigkeitskonzerten.

Die dem Verzeichnis zugrundeliegenden Daten fußen auf der Auswertung von vier für das 19. Jahrhundert zentralen musikalischen Zeitschriften: Der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der von Robert Schumann begründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*, der ebenfalls in Leipzig publizierten *Signale für die musikalische Welt* sowie der *Neuen Berliner Musikzeitung* (vgl. Abbildung 1). Sämtliche für den Zeitraum relevanten Jahrgänge wurden dabei systematisch durchgesehen und Ankündigungen, Besprechungen sowie jegliche weiteren Hinweise auf eine Aufführung, beispielsweise in summarischen Rückblicken, zusammengestellt.[2] Berücksichtigt wurden hierbei sämtliche Oratorien Händels. Nicht einbezogen wurden die Oden und Serenaten sowie die Passion.[3]

Die geografische Abgrenzung des »deutschsprachigen Raums« wurde auf der Grundlage des zusammenhängenden deutschen Sprachgebiets um die Mitte des 19. Jahrhunderts vorgenommen. Dazu gehören im Wesentlichen das Deutsche Reich in den Grenzen von 1871, die Deutschschweiz und das Gebiet des heutigen Österreich.[4] Nicht berücksichtigt wurden Städte mit deutschsprachigem Bevölkerungsanteil außerhalb dieses Gebiets, die im 19. Jahrhundert unter Umständen zum deutschen Kulturraum gerechnet wurden,[5] und Städte in entfernteren deutschen Sprachinsel-Gebieten (z. B. Hermannstadt/Sibiu in Siebenbürgen, heute Rumänien). Orte, die heute

2 Nicht auszuschließen ist insgesamt, dass einige – sogar berühmte – Aufführungen nicht erfasst sind, sofern sie keine Erwähnung in der musikalischen Presse gefunden haben. Die bei Schilling erwähnte erste Aufführung von *Jephtha* im deutschsprachigen Raum konnte bspw. nicht in der *AmZ* nachgewiesen werden und erscheint daher nicht. Vgl. Gustav Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 13.

3 Ein auf kleinerer Datengrundlage basierendes Verzeichnis der Aufführungen von *Alexander's Feast* wurde bereits 2010 publiziert: Dominik Höink / Rebekka Sandmeier, »Dokumentation der Berichterstattung über Händels *Alexanderfest* (*Allgemeine musikalische Zeitung* und *Neue Zeitschrift für Musik*, 1800–1900)«, in: *Die Macht der Musik: Georg Friedrich Händels* Alexander's Feast. *Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Anja Bettenworth und Dominik Höink, Göttingen 2010, S. 151–196.

4 Hinzu kommen aufgrund ihrer Lage im zusammenhängenden deutschsprachigen Gebiet des 19. Jahrhunderts noch Leitmeritz (Litoměřice) und Marienbad (Mariánské Lázně) im damaligen Deutsch-Böhmen sowie die Grenzstadt Troppau (Opava) im damaligen Mährisch-Schlesien.

5 Dies sind zum einen größere Städte der Habsburgermonarchie, z. B. Prag, Brünn (Brno), Laibach (Ljubljana) etc. und zum anderen die Hanse- und Deutschordenstädte im Baltikum wie Rīga, Reval (Tallinn), Dorpat (Tartu) etc.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

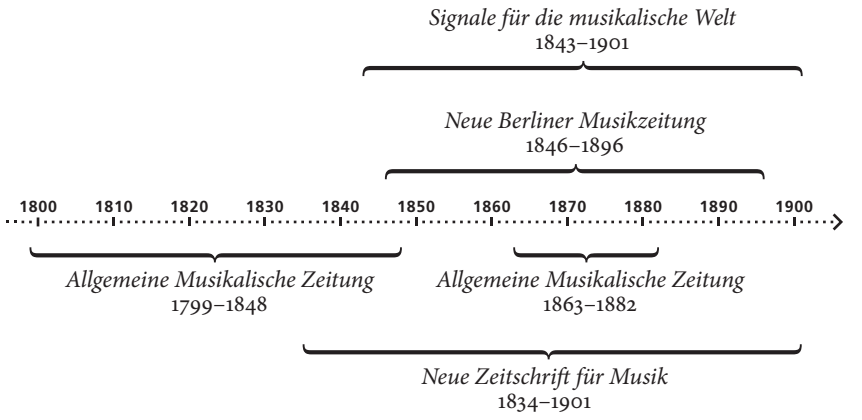

Abbildung 1: Ausgewertete Zeitschriften im Untersuchungszeitraum

zu Frankreich, Polen, Tschechien, Russland oder Litauen gehören, wurden mit ihren deutschen Namen aufgenommen, im Ortsregister finden sich zusätzlich Verweise mit den heutigen Namen.

Die Datierung der Aufführungen erfolgte so präzise wie möglich. Der weitaus größte Teil der Konzerte konnte auf den Tag genau datiert werden. In ungenauen Fällen ist das Datum der jeweiligen Zeitschriftenausgabe angegeben, in der die Ankündigung bzw. der Bericht erschienen ist. Anhand dieser Daten lässt sich zumindest ein *terminus post* bzw. *ante quem* feststellen.

Ein Blick auf den Erscheinungsverlauf der ausgewerteten musikalischen Zeitschriften lässt erkennen, dass erst ab den 1840er Jahren eine breitere Quellenbasis zur Verfügung steht. Für die ersten Dezennien liegt dem Verzeichnis lediglich die *Allgemeine musikalische Zeitung* zugrunde. Ab 1834 erschien die *Neue Zeitschrift für Musik*, die für den gesamten folgenden Zeitraum eine zentrale Datensammlung darstellt. In den 1840er Jahren sind schließlich auch die *Signale für die musikalische Welt* (1843) und die *Neue Berliner Musikzeitung* (1846) erstmals erschienen. Insbesondere die *Signale* sind bis zum Ende des relevanten Zeitraums eine weitere zentrale Quelle. Die *Neue Zeitschrift für Musik* und die *Signale für die musikalische Welt* sind bis in das Jahr 1901 ausgewertet worden, da gerade dieser Jahrgang noch wesentliche für den Untersuchungszeitraum relevante Daten enthält.

Aus dem zugrundeliegenden Datenmaterial ergeben sich für statistische Auswertungen einige Einschränkungen. Zunächst ist zu berücksichtigen, dass – wie erwähnt – die Quellengrundlage für die ersten Dezennien deutlich geringer ist. Um die aus den Zeitschriften gewonnenen Daten zu ergän-

© V&R unipress GmbH, Göttingen

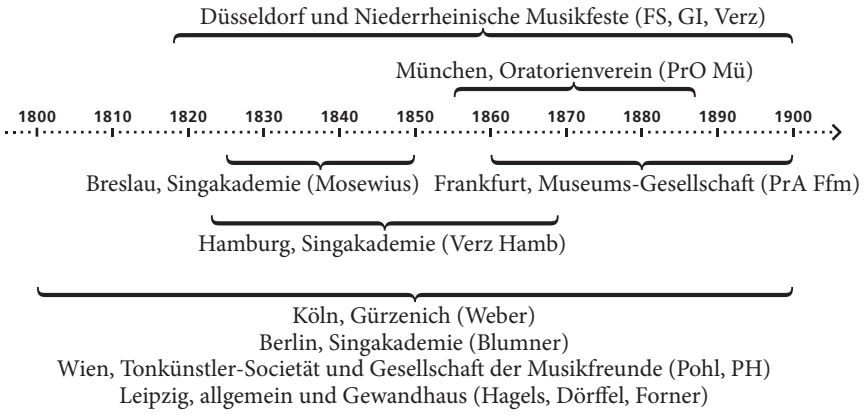

Abbildung 2: Ausgewertete zusätzliche Literatur im Untersuchungszeitraum[6]

zen und damit das gesamte Material auf eine breitere Basis zu stellen, sind überdies noch Aufführungslisten zu ausgewählten, für die Händel-Pflege bedeutenden Institutionen, Musikfesten und Städten hinzugezogen worden, darunter Berlin, Wien, Leipzig, sowie die wichtigen Niederrheinischen Musikfeste (vgl. Abbildung 2).

Wesentlich ist mit Blick auf die zusätzliche Auswertung von Konzertstatistiken aber die Beobachtung, dass die Zahl derjenigen Aufführungen, die allein über die Literatur und nicht auch über die Zeitschriften nachgewiesen werden konnte, relativ gering ist.

Bei der Auswertung des vorliegenden Materials ist überdies die Abhängigkeit von den Korrespondentennetzwerken der Zeitschriften einzubeziehen. Insbesondere mit Blick auf die geographische Verteilung der Aufführungshäufigkeiten ist dabei zu berücksichtigen, dass beispielsweise dem Erscheinungsort stets größeres Gewicht bei der Berichterstattung zufällt.[7]

Um die Berichterstattung möglichst vollständig zu dokumentieren, sind auch Ankündigungen von Aufführungen aufgenommen worden, die letztlich nicht stattgefunden haben. Dies ist bei dem jeweiligen Eintrag selbstver-

6 In den runden Klammern sind die auch im Verzeichnis verwendeten Kurztitel angegeben. Ein Abkürzungsverzeichnis findet sich unmittelbar vor dem Verzeichnis der Aufführungen (siehe S. 88).

7 Zu den *Signalen für die musikalische Welt* vgl. das Kapitel »Zentren der Kritik«, in: Rudolf Vogler, *Die Musikzeitschrift »Signale für die musikalische Welt«. 1843–1900* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 81), Regensburg 1975, S. 172–190.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

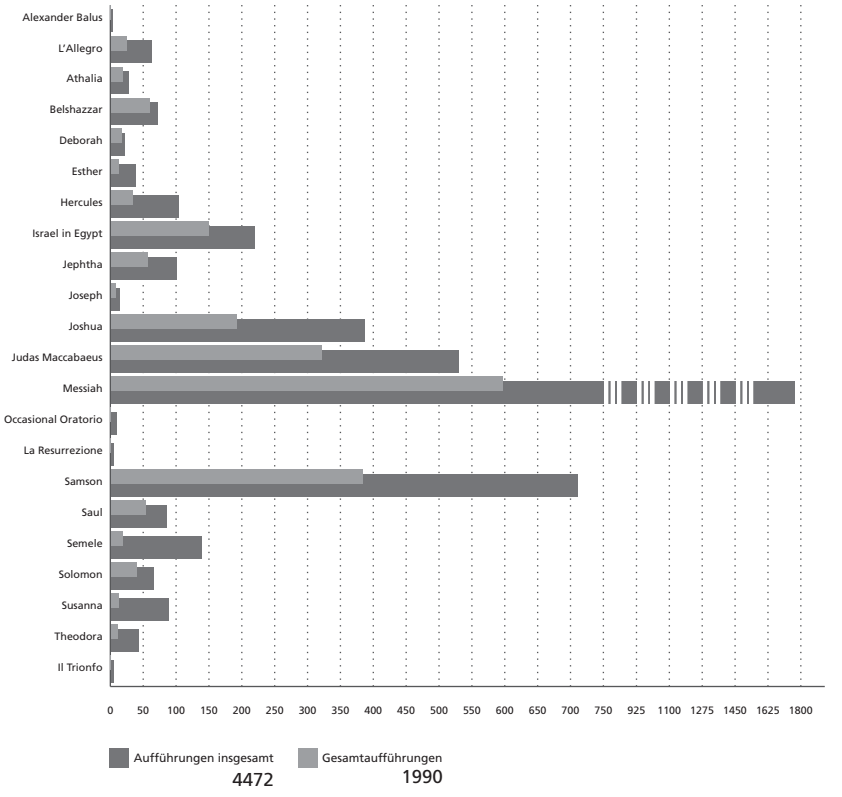

Abbildung 3: Aufführungshäufigkeiten im Vergleich

ständlich entsprechend als Bemerkung kenntlich gemacht worden. Überdies finden sich Einträge, die sich – weil sie summarischen Berichten entstammen – auf mehrere Aufführungen beziehen, die aber ansonsten nicht weiter nachgewiesen werden konnten. Bei der nachfolgend exemplarisch vorgenommenen quantitativen Auswertung sind beide Fälle, d. h. Streichungen und die Erwähnung mehrerer Konzerte in einem summarischen Eintrag, entsprechend berücksichtigt worden.

Trägt man die gewonnenen Daten für alle Werke zusammen und unterscheidet dabei die Gesamt- und Teilaufführungen, so ergibt sich das in Abbildung 3 gezeigte Bild.[8] Bereits diese summarische Darstellung der Aufführungshäufigkeiten für das gesamte 19. Jahrhundert illustriert eindrucksvoll die gravierenden Differenzen in der Pflege der einzelnen Werke.

8 Die Abbildungen 3 bis 8 wurden von Vera Vuković, Kapstadt, erstellt.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

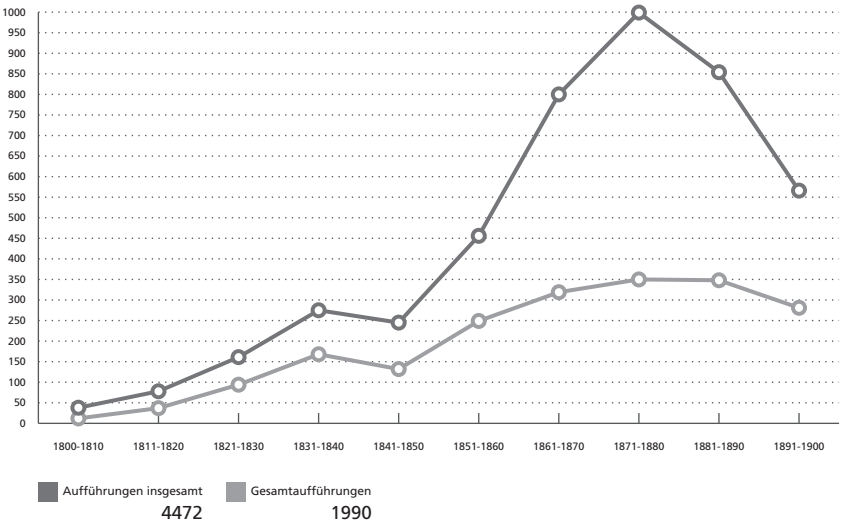

Abbildung 4: Verteilung der Aufführungen aller Oratorien (1800–1900)

Bei der Differenzierung der Aufführungsverteilung nach Jahrzehnten ergibt sich für die Summe aller Werke der in Abbildung 4 dargestellte Verlauf. Die dunklere obere Linie repräsentiert dabei die Zahl der Darbietungen insgesamt, d.h. die Summe aus Gesamt- und Teilaufführungen. Die untere, graue Linie gibt die Zahl der Gesamtaufführungen an. Entsprechend ergibt sich aus dem Abstand zwischen beiden Linien (d.h. der Zahl der Aufführungen insgesamt abzüglich der Gesamtaufführungen) der Anteil der Teilaufführungen im jeweiligen Jahrzehnt.

Erwartungsgemäß steigt die Aufführungshäufigkeit zunächst stetig an, bis sie in den 1870er Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Trotz des Jubiläums 1885 fällt die Kurve zu diesem Jahrzehnt hin ab und sinkt in den 1890er noch deutlicher. Vor dem Hintergrund der eingangs dargestellten Erscheinungsverläufe der ausgewerteten Zeitschriften für das 19. Jahrhundert ist herauszustellen, dass in den 1870er Jahren sämtliche vier Zeitschriften erschienen sind und somit die größtmögliche Quellengrundlage ausgewertet wurde. Da die *Allgemeine musikalische Zeitung* bis 1882 und die *Neue Berliner Musikzeitung* lediglich bis 1896 erschienen sind, reduziert sich die Zahl der ausgewerteten Quellen erheblich, weshalb eine allzu weitgehende Interpretation der Daten nicht zulässig erscheint. Trotz dieser Einschränkungen lassen sich auch auf rein quantitativer Ebene interessante Befunde formulieren, die

© V&R unipress GmbH, Göttingen

weitergehende Fragen aufwerfen, wie an wenigen Beispielen veranschaulicht werden soll.

Die nachfolgend zur Illustration der Beobachtungen zu einzelnen Werken verwendeten Abbildungen 5–8 sind zweigeteilt. Auf der rechten Seite finden sich jeweils Grafiken, die, wie die vorangehende, den Verlauf der Aufführungshäufigkeit über das Jahrhundert darstellen und dabei zwischen den Aufführungen insgesamt und den Gesamtaufführungen differenzieren. Auf der linken Seite erscheint ein kreisförmiges Diagramm, in welchem das Verhältnis von Gesamt- und Teilaufführungen summarisch angegeben ist.

Obschon sich auf der Grundlage des ausgewerteten Materials über 4400 Aufführungen nachweisen lassen, sind dennoch für vier Werke weniger als zehn Teilaufführungen und keine einzige Gesamtaufführung belegt, nämlich für *Alexander Balus*, *Il trionfo* bzw. *The Triumph*,[9] *Occasional Oratorio* und *La Resurrezione*.

Die Darbietung von jeweils einer Nummer aus *Alexander Balus* ist für die Jahre 1844 und 1875 gesichert. In einem am 18. September 1844 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publizierten Bericht über das »Wiener Musikleben« erscheint der Hinweis auf die Darbietung eines »Chor[es] aus ›Alexander Belus‹ [sic] von Händel«, der im Rahmen der in jenem Jahr veranstalteten Concerts spirituels aufgeführt worden sei.[10] In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wird schließlich über eine Berliner Aufführung vom 13. Januar 1875 unter Julius Stern berichtet, in deren Rahmen eine Altarie aus jenem Oratorium erklungen sei.[11] Der von Hans Joachim Marx formulierte Befund, dass trotz der Publikation der Ausgaben von Samuel Arnold (1795) und Friedrich Chrysander (1870) keine Aufführungen nachweisbar sind, ist grundsätzlich – bezogen auf die Gesamtdarbietungen – zu unterstreichen.[12] Lediglich mit Blick auf die genannten Teilaufführungen ist der Sachverhalt zu differenzieren.

Jeweils vier Teilaufführungen lassen sich von *Il trionfo/The Triumph* und *La Resurrezione* nachweisen. Aus dem erstgenannten Werk erklangen

9 Da auf der Grundlage der Berichterstattung nicht eindeutig zu klären ist, welche Fassung aufgeführt worden ist, werden *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46a), *Il Trionfo del Tempo e della Verità* (HWV 46b) und *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71) stets zusammengefasst.

10 »Wiener Musikleben«, in: *AmZ* 46 (1844), Sp. 634–639, hier Sp. 639.

11 Vgl. *NZfM* 71 (1875), S. 38.

12 Vgl. Hans Joachim Marx, *Händel Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium*, Göttingen 1998, S. 24.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

zunächst ein Rezitativ und eine Arie mit obligater Violine im Rahmen des 1. Abonnementkonzerts der musikalischen Akademie in München über das in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 4. Dezember 1867 und schließlich in einem Bericht über das »Musikleben in München« in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* berichtet wird.[13] Ferdinand Hiller führte wenige Jahre nach der Publikation der Ausgabe von Friedrich Chrysander (1865) zunächst Teile des Oratoriums im Rahmen des 2. Gürzenichkonzerts in Köln am 3. November 1868 und – »auf vielfaches Verlangen«[14] – noch in derselben Saison, am 26. Januar 1869, den Jagdchor auf. Ebenfalls belegt ist eine Aufführung des Jagdchors als Teil des 4. Gesellschaftskonzerts in Wien vom 9. Februar 1896.[15]

Mit Blick auf die Darbietungen von *La Resurrezione* ist sogleich augenfällig, dass sich lediglich Aufführungen einer Arie des Luzifer nachweisen lassen. Überdies fallen alle vier Konzerte in die 1860er Jahre, wobei sie sich räumlich auf die Städte Wien, Krefeld, Leipzig und Köln erstrecken und überdies kein personenspezifischer Zusammenhang erkennbar ist.

Die acht Teilaufführungen des *Occasional Oratorio* verteilen sich auf zwei Gruppen. Zunächst erklang in vier Wiener Aufführungen zwischen 1816 und 1834 vor allem der Halleluja-Chor. Aus den folgenden Jahrzehnten sind keine Aufführungen berichtet. Erst zwischen 1885 und 1900 wurden in Hamburg, Leipzig und Bonn die Ouvertüre und Arien gegeben.

Die weitaus meisten Aufführungen erlebte – was nicht überrascht – *Messiah*. Im Vergleich mit *Samson*, dem am zweithäufigsten aufgeführten Oratorium, ist der Datensatz zu *Messiah* etwa zweieinhalb Mal so groß. Bedeutend für die frühe Pflege und bis weit in das Jahrhundert hinein ist dabei selbstverständlich die Bearbeitung Wolfgang Amadeus Mozarts. Darüber hinaus sind weitere Bearbeitungen ganz verschiedener Art erklungen; so ist Abbé Georg Joseph Vogler beispielsweise bis 1813 (somit ein Jahr vor seinem Tod) mehrfach mit einer Orgelbearbeitung beziehungsweise einer Improvisation über das Halleluja hervorgetreten.

So zahlreich die Aufführungen waren, so verschieden waren auch die Aufführungskontexte: Das Spektrum reicht von Musikfesten, über politische

13 Vgl. *NBMz* 21 (1867), S. 391 und »Musikleben in München«, in: *AmZ* 3 (1868), Sp. 85.

14 Karlheinz Weber, *Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 169), 2 Bde., Kassel 2009, Bd. 2, S. 307.

15 Vgl. *Sig* 54 (1896), S. 196, 232, 259.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

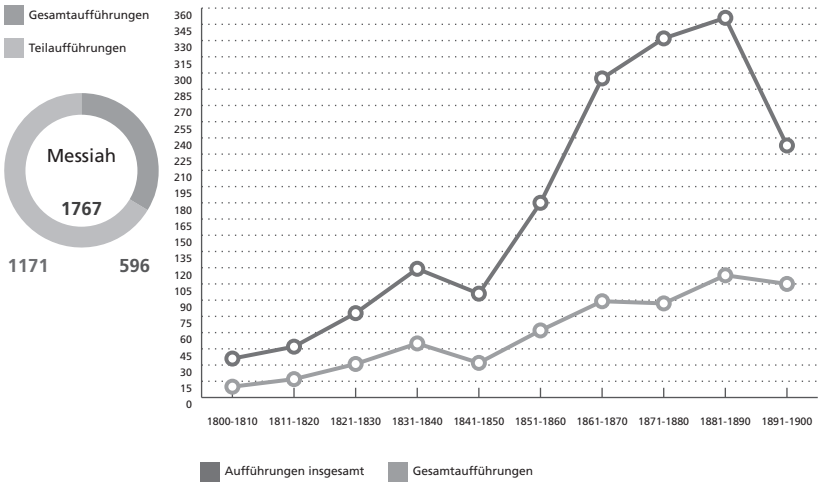

Abbildung 5: *Messiah*-Aufführungen (1800–1900)

Feierlichkeiten bis hin zu Abonnementkonzerten oder Weihnachtsfeiern sowie Konservatoriumsprüfungen.

Wenn auch die Zahl der nachgewiesenen Aufführungen insgesamt deutlich über derjenigen für die beiden ebenfalls häufig gepflegten Oratorien, nämlich *Samson* und *Judas Maccabaeus* liegt, so relativiert sich dieser Unterschied mit Blick auf die Gesamtaufführungen deutlich. Wie bereits erwähnt ist der Datensatz zu *Messiah* insgesamt um etwa das Zweieinhalbfache größer als derjenige zu *Samson*, die Zahl der für *Messiah* nachgewiesenen Gesamtaufführungen ist allerdings weniger als doppelt so hoch. Entsprechend groß ist folglich der Anteil an Teilaufführungen. Dies ist freilich vor allem der außerordentlichen Beliebtheit des Halleluja-Chores und der Arie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebet« geschuldet.

Der Höhepunkt der *Messiah*-Pflege ist in den 1880er Jahren erreicht. Begründet liegt dies unter anderem in den Feierlichkeiten zu Händels 200. Geburtstag. Allein etwa ein Fünftel der Nachweise für das gesamte Jahrzehnt konzentriert sich auf das Jahr 1885.

Der für *Messiah* zu konstatierende Abfall der Aufführungshäufigkeit gegen Ende des Jahrhunderts ist bei sehr vielen Oratorien zu beobachten, so auch beispielsweise bei *Israel in Egypt* (vgl. Abbildung 6 auf S. 18).

Der Beginn der Rezeption von *Israel in Egypt* im deutschsprachigen Raum ist verbunden mit der Breslauer Singakademie. In einem 1875 in der

© V&R unipress GmbH, Göttingen

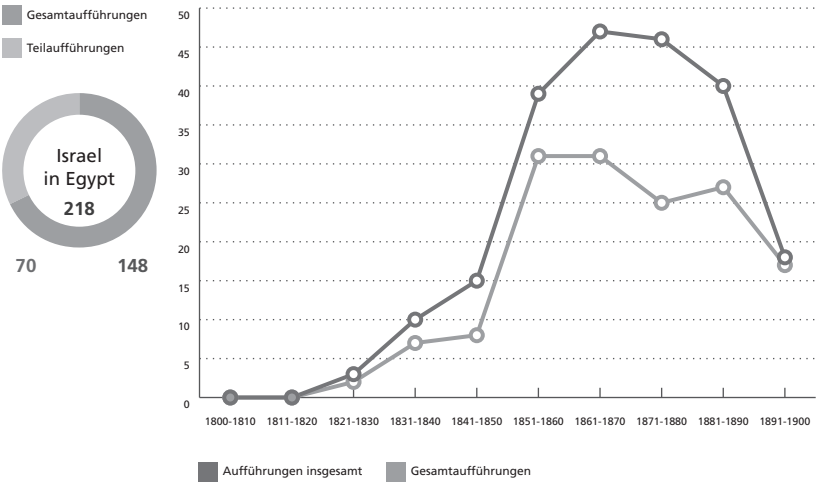

Abbildung 6: *Israel*-Aufführungen (1800–1900)

Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlichten Artikel über die Geschichte der Institution wird die Händel-Pflege unter Johann Theodor Mosewius erwähnt.[16] Bereits in den ersten fünf Jahren seit der Gründung der Singakademie 1825 sei unter Mosewius neben *Samson*, *Messiah* und *Judas Maccabaeus* auch *Israel in Egypt* aufgeführt worden. Mosewius selbst erwähnt diese Aufführung in seiner eigenen, anlässlich des 25jährigen Bestehens der Institution veröffentlichten Geschichte und datiert sie auf den 20. Januar 1828.[17] Nach einer Wiener Teilaufführung im Jahr 1827 dürfte die Breslauer Darbietung als Erstaufführung im deutschsprachigen Raum gelten. Bis in die 1870er Jahre hinein nahm die Aufführungshäufigkeit stetig zu. Auffällig ist dabei der hohe Anteil an Gesamtaufführungen des Werkes.

Dem erwähnten Absinken der Aufführungshäufigkeit in den letzten Dezennien des Jahrhunderts stehen die Befunde zu *L'Allegro* und *Deborah* entgegen.

Während *L'Allegro* in England vor 1800 »zu jenen Kompositionen Händels [gehörte], die sich einer gewissen Beliebtheit erfreuten«[18], setzte die deutsche Rezeption vergleichsweise spät ein. Erst für die zweite Jahrhundert-

16 Vgl. *NZfM* 71 (1875), S. 383.

17 Johann Theodor Mosewius, *Die Breslauische Sing-Akademie in den ersten fünf und zwanzig Jahren ihres Bestehens*, Breslau 1850, S. 31.

18 Marx, *Händel Oratorien, Oden und Serenaten*, S. 41.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

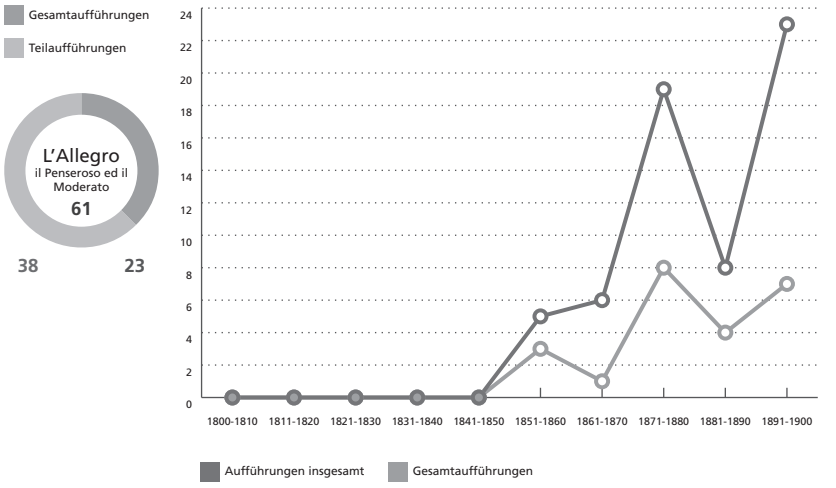

Abbildung 7: *L'Allegro*-Aufführungen (1800–1900)

hälfte sind Aufführungen nachweisbar (vgl. Abbildung 7). Wesentlich für die Verbreitung des Werkes im 19. Jahrhundert war die 1859 publizierte Ausgabe Friedrich Chrysanders. Deutlich zu erkennen ist – trotz des Abfalls in den 1880er Jahren – die grundsätzliche Zunahme der Aufführungshäufigkeiten, insbesondere mit Blick auf die Teilaufführungen. Besonderer Beliebtheit erfreute sich dabei die sogenannte Nachtigallenarie für Sopran und obligate Flöte.

Auch *Deborah* erreichte in den 1890er Jahren die höchsten Aufführungszahlen. Erstmals war das Oratorium 1834 im Rahmen des 16. Niederrheinischen Musikfestes in Aachen unter Ferdinand Ries erklungen, woraufhin es zunächst wieder in Vergessenheit geriet. Ab den 1850er Jahren sind dann zumindest vereinzelte Gesamt- oder Teilaufführungen nachweisbar, die schließlich im letzten Jahrzehnt deutlich zugenommen haben (vgl. Abbildung 8 auf S. 20).

Auffällig ist für *Deborah* insgesamt der hohe Anteil an Gesamtaufführungen. In über Dreiviertel der relevanten Konzerte ist das Werk – später vielfach in der von Friedrich Chrysander gekürzten Form – als Ganzes erklungen.

Bereits diese ausgewählten Beispiele vermögen einzelne Aspekte der Händel-Pflege im 19. Jahrhundert zu illustrieren und – trotz der eingangs geschilderten Einschränkung hinsichtlich der Datengrundlage – ein weitaus de-

© V&R unipress GmbH, Göttingen

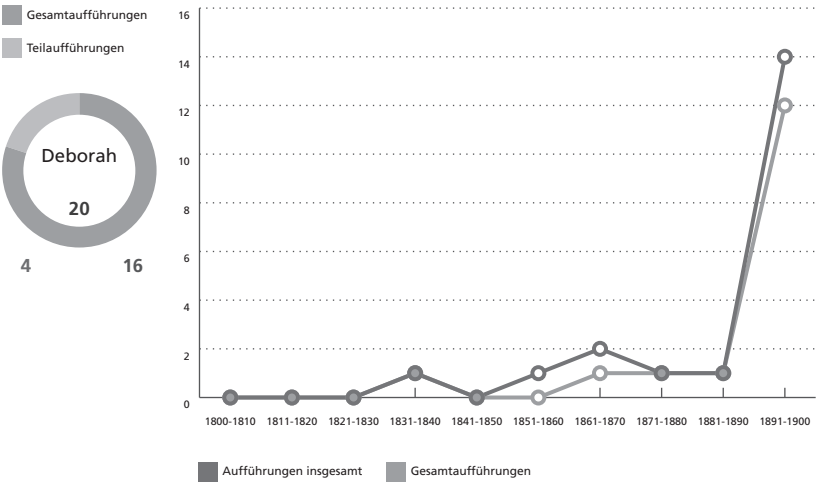

Abbildung 8: *Deborah*-Aufführungen (1800–1900)

tailreicheres Bild zu vermitteln, als es bislang möglich war. Darüber hinaus ergeben sich freilich weitere Themen für Detailstudien, etwa nach den Dirigenten und deren Migration sowie der geographischen Verteilung und einzelnen Zentren der Händel-Pflege. Doch nicht allein für die Händel-Forschung findet sich reichhaltiges Material, auch für Studien zur musikalischen Publizistik wird vermittels der bibliographischen Erschließung der Aufführungsrezensionen ein Hilfsinstrumentarium angeboten.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Aufführungsberichte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1798–1848) als Praktiken der Kanonisierung

Sarah Grossert

»Die Kraft Händel's und seine freie Herrschaft über alle Mittel strenger Setzkunst ist zu anerkannt, um noch eines Commentars zu bedürfen.«[1]

Über die werkimmanenten Eigenschaften Händelscher Oratorien, welche zu dessen Selbstkanonisierung und zur Anschlussfähigkeit an extern kanonisierende Deutungspraktiken und gesellschaftliche Rezeptionskontexte beigetragen haben, ist – von einer kanonrelevanten Sagkraft Händelscher Oratorien ausgehend – Vieles geschrieben worden.[2] Dies gilt für die sowohl eine ästhetische Einordnung wie Aufführungstraditionen betreffenden Konstanten, Verengungen und Verlagerungen der Rezeption gleichermaßen. Die Inhalte des materialen Kanons, welcher Händel als Autoren und seine Werke einschließt, sowie die des händelspezifischen Deutungskanons sind somit ausführlich behandelt worden. Die Funktionen dieser Kanonisierungen hinsichtlich nationaler und bürgerlicher Identitätsbildung, der ästhetischen Etablierung von Musik als Kunst und der Herausbildung der akademischen Musikwissenschaft betrifft dies in ähnlicher Weise.

Im Folgenden werden an die kanonisierenden Praktiken selbst einige weitere kanonrelevante Fragen gestellt, beispielsweise solche nach den in ihnen sich manifestierenden diskursiven Strategien, nach ihrem jeweiligen Gehalt von Kanonsendung, -vermittlung und -geltung, nach ihrer Intentionalität, sowie nach den sozialen Funktionen, die Kanonisierungen innerhalb des ausgewählten Mediums der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnehmen können. Der hier vorgenommene Zugriff auf die Fülle von Nennungen Händels kann somit als eine kanonisierungsspezifische Systematisierung verstanden werden.

1 *AmZ* 39 (1837), Sp. 83.

2 Vgl. hierzu nur beispielhaft folgende Sammelbände jüngeren Datums: *Die Macht der Musik. Georg Friedrich Händels ›Alexander's Feast‹. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Anja Bettenworth und Dominik Höink, Göttingen 2010, sowie *Gewalt – Bedrohung – Krieg. Georg Friedrich Händels ›Judas Maccabaeus‹. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Kanonisierungen liegt die Eigentümlichkeit einer Zeitresistenz zugrunde. Traditionen überlagern sich und werden durch sich verändernde soziale Wirklichkeiten abgelöst. (Ästhetische) kulturelle Produkte verlieren so ihre Verständlichkeit, Sagkraft und konkrete Relevanz, und lagern sich – die materiale Erhaltung vorausgesetzt – in Archiven ab. In performativen Kunstformen, wie der Musik mit ihrem prekären Werkstatus zwischen Notentext und Aufführung, gibt es kanonunabhängige Aktualisierungen im gegenwartsbezogenen Repertoire,[3] welches für gewöhnlich neben kanonisierten Werken solche der aktuellen Produktion und des Archivs präsent hält und zirkulieren lässt. Über die aktualisierende Verankerung Händels im Repertoire gehen solche Praktiken und Kommentare hinaus, die nicht nur eine »Akkommodation an die Lebenswelt«[4] vornehmen, sondern das Werk diskursiv gleichsam in die *Unsterblichkeit* befördern.[5] Kanon setzt sich vom Repertoire durch die gesteigerte gesellschaftliche Funktion der kulturspezifischen Identitätsbildung ab. Dieses Auseinandertreten von Archiv, Repertoire und Kanon zeigt sich in Musikzeitschriften prinzipiell in besonderer Weise: In ihren Anzeigen einerseits nennen sie jene Werke, die neu ins Archiv gelangen, sie reflektieren das Repertoire in den Besprechungen von Aufführungen, zudem agieren sie vornehmlich in den musikhistoriografischen und ästhetischen Abhandlungen, aber auch im Rahmen des in anderen Rubriken produzierten Einordnungs- und Wertungswissens, kanonbildend.

Ausgehend von einem praxisbetonten Begriff von Kultur, innerhalb dessen diese nicht lediglich als positives, textähnlich gegebenes Sinnsystem verstanden wird, sondern in alltäglichen Handlungen auf der Grundlage von Wissen sich vollzieht, werden im Folgenden demnach solche kanonisierenden Praktiken einer Betrachtung unterzogen, an denen der Charakter der *Sinnpflege* im Spannungsfeld von sendungsbewusster Intentionalität auf

3 Vgl. Jan Assmann, »Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels«, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 101–118, hier S. 106.

4 Aleida Assmann und Jan Assmann, »Kanon und Zensur«, in: *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hrsg. von dens., München 1987, S. 7–27, hier S. 13.

5 Vgl. ebd., S. 16: »Eine kanonisierte Tradition versteht sich niemals als Ausdruck einer Epoche, als Ausdruck einer spezifischen Zeit. Stile entfalten und erschöpfen sich in unmittelbarer Abhängigkeit vom sozialen Konsens. Aber ein Stil kann zum Kanon werden, wenn aus einer veränderten Situation heraus auf ihn *zurückgegriffen* wird. Durch solche Rückgriffe erhält er, was er vorher nicht besaß: eine transhistorische, zeitenthobene Gültigkeit. Man könnte Kanon auch definieren als einen kristallisierten, milieu- und situationstranszendenten Stil«.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

der einen, und der routinisierten Anwendung eines scheinbar gegebenen, tradierten Rezeptionsrahmens auf der anderen Seite, besonders hervortritt. Kanonisierungen lassen sich demnach verstehen als musikbezogene hagiographische Praktiken[6] der Sinnpflege, welche die Sagkraft von Werken aufrecht erhalten und den sich verändernden historischen Wirklichkeiten anpassen, indem sie jene immer wieder zur Maßgeblichkeit erheben. Prozesse von Kanonbildungen umfassen solche von unterschiedlichen individuellen und kollektiven Akteuren und Institutionen durchgeführten und bisweilen medial vermittelten Praktiken innerhalb der – freilich als idealtypisch zu verstehenden – Dimensionen der *Kanonsendung*, der (pädagogischen oder medialen) *Kanonvermittlung* und der *Kanongeltung*.[7]

Die *AmZ* und ihre diskursstrategischen Dispositionen

Die Musikpublizistik im Allgemeinen und die *AmZ* im Besonderen sind meist aufgrund ihrer fachlich-sozial beschränkten Leserschaft und ihrer immensen inhaltlichen Bedeutung innerhalb musikästhetischer Diskurse als Organ der (autoritären) Kanonsendung betrachtet worden.[8] Doch lassen sich auch an inhaltlichen Fachdiskussionen und in ästhetikgeschichtlich scheinbar weniger gewichtigen, pragmatischer agierenden Textgattungen gesellschaftliche Aushandlungsprozesse,[9] und an ihnen wiederum kanonspezifische Vorgänge verfolgen. Diese Vorgänge gründen im Kontext eines bürgerlich-hegemonialen Bildungspathos in den belehrenden Zielsetzungen der *AmZ*, welche die »Erzeugnisse einer solchen [Zeit der reichsten und edelsten Productivität der Musik] unter den Kennern und Liebhabern der

6 Vgl. Marcus Erb-Szymanski, »Friedrich Rochlitz als Promotor Mozarts. Über die Anfänge musikalischer Kanonbildung und Hagiographie«, in: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21 (2006), S. 13–26.

7 Christian Thorau hat mit seinen Ausführungen zur popularisierenden Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern die Perspektive von der musikästhetischen Kanonsendung auf die Vermittlung und Geltung verlagert; vgl. Christian Thorau, »Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern«, in: *Der Kanon der Musik*, S. 535–561, insb. S. 538.

8 Vgl. zur publizistischen Einordnung bspw. Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart 1993.

9 Hier sei auf meine Masterarbeit verwiesen: Sarah Grossert, *Zum Zusammenhang ästhetischer Urteile und sozialer Klassifikation – Praktiken der Grenzziehung in der* Allgemeinen musikalischen Zeitung *(1798–1848)*, maschinenschriftlich, Humboldt Universität Berlin 2013.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Musik zu verbreiten, für ihr Verständniss und ihre Würdigung aufklärend zu wirken, das Publikum für sie und an ihnen zu bilden«[10], angetreten war.

Zu Recht wird die *AmZ* daher rezipiert als meinungsbildendes Fachorgan, in welchem sich die musikalische Fachwelt, Autoren mit (akademischer) Deutungs- und Diskursmacht ausgestattet, öffentlichkeitswirksam zu Wort melden, und sendungsbewusst Kanonisierung betreiben. Hierfür eignen sich die aktiv meinungsbildenden Rubriken der Abhandlungen, Kritiken und Rezensionen besonders nachhaltig. Doch finden nichtzeitgenössische Komponisten wie Händel hier aufgrund der auf das aktuelle Musikgeschehen ausgerichteten Eckpfeiler Kritik und Belehrung – mit Ausnahme gelegentlicher Behandlung in gattungsgeschichtlichen Überblicken[11] oder Komponistenvergleichen[12] – kaum regelmäßige Berücksichtigung.

Im Intelligenzblatt der ersten Ausgabe der *AmZ* im Oktober 1798 wird eine »Nochmalige Uebersicht des Inhalts dieser Zeitung, aus dem ausführlichern Plan gezogen« seitens der Verleger Breitkopf und Härtel sowie »Noch einige Worte der Redakteurs an das Publikum« abgedruckt. In beiden Texten werden die Zielsetzungen der Zeitung, ihre Rubrikenstruktur sowie eine Differenzierung verschiedener Zielgruppen vorgenommen. Bezüglich der üblicherweise stark kanonsendenden Rezensionen heißt es:

> »3) Recensionen der neuesten öffentlich erscheinenden Kompositionen – wobey noch besonders auf folgende Punkte Rücksicht genommen wird: a) Es werden nur die wichtigsten und vortreflichsten musikalischen Produkte ausführlich durchgegangen; wobey gezeigt wird, nicht nur d a s s sie vortreflich sind, sondern auch w a r u m sie es sind. […]«[13]

> »In Ansehung der ausführlichern Anzeigen und Recensionen neuerer Werke müssen wir einen festen Anfangspunkt wählen, und es scheint am natürlichsten, den Zeitpunkt des Anfangs der Zeitung selbst […] dafür anzunehmen. […] Frühere Werke werden wir nur dann ausführlich anzeigen, wenn sie durch besondere Umstände, neue Auflagen u. dgl. erneuet, oder wenn jetzt noch Fortsetzungen davon geliefert werden.«[14]

10 *AmZ* 50 (1848), Sp. 859–860.
11 Vgl. bspw. G. A. Keferstein, »Das Oratorium. Eine Vorlesung, am 15. October, als am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm IV. vor der Academie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten von Dr. G. A. Keferstein, als correspondirendem Mitgliede derselben.«, in: *AmZ* 45 (1843), Sp. 873–879, 897–902 und 921–926 und Wilhelm Wauer, »Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums«, in: *AmZ* 50 (1848), Sp. 721–723.
12 Vgl. bspw. C. F. Becker, »VI.«, in: *AmZ* 44 (1842), Sp. 180–181.
13 *AmZ* 1 (1798/1799), Intelligenzblatt, Sp. 1.
14 Ebd., Sp. 4.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Händel und seine Oratorien finden demnach in den mit ausführlichen »Beweisführungen« operierenden, Werk-, Deutungs- und Rezeptionswissen vermittelnden musikalischen Analysen innerhalb von Rezensionen keine Berücksichtigung. Dies gilt rubrikenbezogen für den gesamten ersten Erscheinungszeitraum bis 1848.[15] Ausnahmen bilden neue Editionen und Bearbeitungen,[16] welche bezüglich der Händelschen Besprechungspraxis eine zentrale Bedeutung einnehmen und denen neben Erstaufführungen[17] für gewöhnlich längere analytisch-argumentative Besprechungen und auch philologische Kommentare[18] gewidmet sind. So wie Bearbeitungen im 19. Jahrhundert eine Schlüsselrolle hinsichtlich des hörenden Zugangs zu ›veralteter‹ Musik zukommt, verhelfen diese – als aktuelles musikbezogenes Geschehnis – den im Rahmen der *AmZ* ein zu altes Entstehungsdatum aufweisenden Oratorien Händels in die Rubrik der wertschätzenden Rezensionen und Abhandlungen.

Die Rubrikenstruktur der *AmZ* differenziert sich anhand unterschiedlicher Phänomene und Ebenen des Musiklebens, verschiedener – sich auf die traditionelle Unterscheidung von Kennern und Liebhabern berufende – Zielgruppen sowie anhand dichotomer ästhetischer Klassifikation von Musik, welche der Unterscheidung von Kunst und Zweckmäßigkeit folgt.[19] Die Aufteilung in Rubriken lässt sich neben der klassifikatorischen Positionsbestimmung ihrer Leser im musikalischen Raum vornehmlich als Differenzierung diskursstrategischer Funktionen (und wirkungsbezogener Abwechslung von Textgattungen) beschreiben: Sie dient der Konstruktion unterschiedlicher

15 Vgl. *AmZ* 42 (1840), Sp. 147: »So brauchte es keiner Rezension, am allerwenigsten bei Männern, die Geltung erlangt haben; man hätte alsdann nichts zu thun, als auf die Werke aufmerksam zu machen, sie vorzuführen, damit sie kein Musikfreund übersehen möge, sondern dafür im Allgemeinen angeregt werde«.

16 Vgl. bspw. Anon., »Alexanders Fest und Samson, zwey Oratorien von Händel«, in: *AmZ* 18 (1816), Sp. 645–655; *AmZ* 22 (1820), Sp. 753–764; Anon., »Händels Oratorien, bearbeitet vom Herrn von Mosel, in Wien«, in: *AmZ* 29 (1827), Sp. 689–696; Anon., »Ueber das Oratorium ›Jephta‹ von G. F. Händel, nach der von Mosel'schen Bearbeitung, und dessen erste Aufführung in Berlin«, in: *AmZ* 31 (1829), Sp. 309–312 und 346–349; Gustav Nauenburg, »Nachrichten – Das Palmsonntagsconcert in Dresden«, in: *AmZ* 46 (1844), Sp. 306–308; Heinrich Dorn, »Original oder Bearbeitung?«, in: ebd., Sp. 545–550 und 561–566.

17 Vgl. bspw. *AmZ* 31 (1829), Sp. 309–312 und 346–349; *AmZ* 39 (1837), Sp. 81–85.

18 Vgl. Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 13.

19 Vgl. *AmZ* 5 (1802/03), Sp. 225: »Wer über eine musikalische Komposition gründlich urtheilen will, […] hat vorerst zu untersuchen, ob das Stück ein Kunstwerk, oder zu einem besonderen Behuf – als blosses Uebungsstück für Lehrlinge u. dergl. – geschrieben seyn soll. Beym Leztern kann nur von Zweckmässigkeit die Frage seyn«.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Zielgruppen sowie der Zementierung ästhetischer Urteile, und ordnet diese Klassifikationen einander zu. Die inhaltliche Zuständigkeit für bestimmte Bereiche des Musiklebens ist hier weniger ausschlaggebend. Vielmehr greifen die Rubriken in diskursfunktionaler Hinsicht auf differenzierte und effiziente Weise ineinander: In direkte (Aufsätze, Kritiken, Rezensionen) und indirekte Meinungsbildung (Nachrichten, Berichte, Biographien, Notenbeilagen, abgedrucktes Portrait eines Komponisten, Anzeigen) sowie literarische Formen (Anekdoten, Feuilleton, Miscellen, Erzählungen) unterteilbar, ergänzen sie sich hinsichtlich ihrer meinungs- und kanonbildenden Funktion und generieren nicht zuletzt durch Kanonisierungen die öffentliche Statuierung allgemein gültiger Vorstellungen über *die Musik* als Kunst und *das Musikleben* als Raum gesellschaftlicher Realität. Ein Verständnis dieser öffentlich-reflexiv konstruierten Wirklichkeit, bestehend aus Ins-Verhältnis-Setzungen von Subjektpositionen, ermöglicht überhaupt erst eine Rollen- und musikalische Identitätsfindung der Leser als Akteure des musikalischen Lebens.

Phänomenstruktur der Berichterstattung

In den Titeln der in den Inhaltsverzeichnissen der *AmZ* genannten längeren Ausführungen wird Händels Name im untersuchten Zeitraum in 20 Fällen genannt. Von diesen Texten befassen sich 16 mit Fragen zu Bearbeitungen und Aufführungen. Den verbleibenden vier Nennungen[20] stehen rund 460 von Aufführungen oder Teilaufführungen gegenüber. Angesichts dieses quantitativen Gewichts scheint der Blick auf die Textgattung der Berichterstattung mehr als geboten. Die Nachrichten, welche zunächst vom unterkanonischen Phänomen des Repertoires ausgehen, können demzufolge als »eigentlicher Ort« der Besprechung und Einordnung Händelscher Werke festgehalten werden.

Nachrichten erscheinen aus Gründen der Integrität der Autoren meist anonym und stammen aus der Feder eines zum großen Korrespondentennetzwerk der *AmZ* gehörigen Autors. Gelegentlich wurden sie von reisenden Mitarbeitern oder Künstlern verfasst,[21] oder der Redakteur fertigte sie auf

20 *AmZ* 4 (1802), Titelkupfer; *AmZ* 5 (1803), Sp. 1–18, 41–52, 57–70, 73–85 und 89–100; *AmZ* 44 (1842), Sp. 180–181; *AmZ* 38 (1836), Sp. 521–526.

21 Vgl. Reinhold Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)* (= Kultur im Zeitbild 1), Frankfurt a. M. 1969, S. 127.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

der Grundlage regionaler Zeitungen und privater Briefe.[22] Die Nachrichten, zur indirekten Meinungsbildung gehörend, suggerieren insbesondere durch die nicht offensichtlich vorhandene Autorschaft und den später üblichen Aufzählungscharakter Faktizität und richten sich in ihrer orientierenden Funktion insbesondere auch an die Zielgruppe allgemein musikinteressierter Liebhaber.[23] Hierdurch obliegt der Berichterstattung wie keiner anderen Rubrik die Entscheidung über musikbezogene Geltung der Aufführenden, und über die Wahrnehmbarkeit von Orten als Musikstandorte. Die Zensur der Redakteure entscheidet gleichsam über die musikbezogene Existenz von Orten und über Protagonisten der öffentlichen Musikausübung: Händelkanonisierung hat somit wichtigen Anteil an solchen sozialen Prozessen, in denen »die repräsentative kulturtragende Schicht insgesamt sich über Kanonisierungen selbstthematisiert«.[24]

Der in nichtperformativen Künsten auf der Ebene des Archivs sich entscheidende Aspekt der Werkauswahl obliegt in den Nachrichten ebenso wenig wie die Platzierung innerhalb des Aufführungszusammenhangs, der Anlass oder die Anwesenden den Autoren der *AmZ*, sondern solchen Instanzen, die für die (aufführungsbezogene) Präsenz Händelscher Oratorien im Musikleben Sorge tragen, vornehmlich Vertretern der *Textpflege*. Ausgehend von der Annahme, dass die Rezensenten die Reihenfolge der aufgeführten Werke in ihren Bericht übernehmen, lassen sich allerdings beim Anlass und der Nennung der Teilnehmer insofern Einschränkungen machen, als Zensurentscheidungen dennoch zum Tragen kommen: Die Art und Weise der Betonung der Anwesenheit beispielsweise von Mitgliedern des königlichen Hofes oder die stoische Nennung der »wohlthätigen« oder »milden« Zwecke bringen stets kanonisierendes Potential zum Ausdruck. Nicht nur die Auswahl und Zusammenstellung der Informationen stellen einen Zensurvorgang dar, sondern auch die sprachlichen Mittel bergen kanonisierende Kraft – die ohnehin übliche inhaltlich-funktionale Vermischung von Rubriken tut freilich das Übrige:

> »Zur Gedächtnissfeyer des am 12ten Februar d. J. zu allgemeinem Bedauern nach kurzer Krankheit verstorbenen grossen Theologen, Philosophen und Philologen *Dr.* Friedrich Schleiermacher, dessen solennes Begräbniss unter dem Zuströmen vieler Tausende seiner Schüler und Verehrer am 15ten v. M. statt fand, wurde in der hiesigen Singakademie, deren vieljähriges, an-

22 Vgl. Martha Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Dissertation Freiburg i. Br. 1938, S. 47–49.

23 Vgl. Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik*, S. 114–120.

24 Alois Hahn, »Kanonisierungsstile«, in: *Kanon und Zensur*, S. 28–37, hier S. 33.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

hängliches Mitglied der geistreiche Verewigte war, unter Aufstellung seiner wohl getroffenen Büste von Rauch, ein Choral und Requiem von Fasch gesungen. Hierauf folgte eine Rede des Geh. Medicinalraths *Dr.* Lichtenstein, in Bezug auf das Verhältniss Schleiermacher's zur Singakademie. Sanctus, Osanna und Benedictus aus Mozart's Requiem, nebst einigen Gesängen aus Händel's ›Messias‹, welche der Verstorbene vorzüglich liebte, schlossen die ernst wehmüthige Feyer, zu welcher an 800 Zuhörer Einlasskarten erhalten hatten. Eine grosse Menge Begehrender hatte noch aus Mangel an Raum zurückgewiesen werden müssen. An derselben Stätte hatte Schleiermacher zum Gedächtniss Zelter's und des Fürsten Radzivil eindringliche Worte der geistigen Weihe gesprochen. Lux aeterna luceat ei!«[25]

»Darum soll nur das Anerkannt *Klassische* für eine solche Aufführung gewählt werden. Denn dieser Eine Tag soll ein *Festtag* der Kunst seyn, und wer wird ihn nicht mit dem *Besten* feyern wollen? – Es dürfen solche Vereine, wenn sie einen höhern Sinn erreichen wollen, nicht blose *Kunstübungen* seyn, wobey einzelne Virtuosität zur Beschauung ausgestellt, oder der noch zweifelhafte Werth eines Kunstwerkes auf den Versuch hingegeben wird. Das Ausgewählte muss ein Stern erster Grösse seyn, ein Polarstern, der den Geschmack auf seiner Fahrt zwischen Klippen und Abwegen auf den wahren Weg hinleitet, und den Blick aller Kunstgefährten unverwandt festhält. Unter einem solchen glücklichen Gestirne hat der *rheinische Musikverein* seine Fahrt begonnen und fortgesetzt. Nachdem im vorigen Jahre Haydns *Schöpfung* aufgeführt war, traf für dieses Jahr die Wahl Händels *Messias*; und reiche Ausbeute haben wir davon getragen. Es ward hier gleich eine jener Wirkungen sichtbar, die selbst für *nationale* Geschmacksbildung wichtig sind. […] Glänzender aber war kaum ein Sieg, der gegen Vorurtheile errungen worden ist, als der, den die Aufführung des *Messias* davon getragen hat. Die Begeisterung für das Hohe und Kraftvolle dieses Meisterwerkes stieg mit jeder Probe, und erreichte bey der Aufführung den höchsten Grad. […]«[26]

Innerhalb der Nachrichten lässt sich zwischen Besprechungen von Teil-, und solchen von Gesamtaufführungen unterscheiden. Die Berichterstattung von Teilaufführungen Händelscher Oratorien erfolgt in deutlich nüchterner Gestalt, oftmals in einfachen Nennungen innerhalb von Aufzählungen. Der Grad der Kanonisierung nimmt mit abnehmender Detailliertheit der Angaben mitunter zu: »… ein Chor aus einem Händelschen Oratorium« kann hinsichtlich der Kanonizität von Händels Person als Oratorienkomponist auf ein erhebliches Maß an Einordnungs- und Wertungswissen anspielen (beispielsweise auf ein Wissen über eine gattungsgeschichtliche Bedeutung Händels), und als selbstverständliche Setzung die Kanonizität Händels als anerkannt annehmen. Fehlt in der Aufzählung entweder Werk- oder Autorname, kann durch die suggerierte Erwartbarkeit dieser Kenntnisse die

25 *AmZ* 36 (1834), Sp. 242f.
26 *AmZ* 19 (1817), Sp. 562–564.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Etabliertheit Händels bzw. seiner Oratorien mitunter stärker statuiert werden als durch eine vollständige, gleichsam »geschichtslose« Nennung wie »die Arie ›Ich weiss, dass mein Erlöser lebt‹ aus dem Messias von Händel«. Abgesehen davon, dass zur Jahrhundertmitte hin in den Besprechungen solche von Gesamtaufführungen absolut und relativ zunehmen, erfolgen die Nennungen der Teilaufführungen der Tendenz nach mit Angaben zum Werk und Komponist (»einen Chor aus Händels Saul«). Die größte Ausnahme bildet zusammen mit einzelnen Arien und Chören das *Hallelujah* aus Händels *Messias*, das in unvollständiger, gleichsam verselbstständigter Nennung immer wieder einen hohen Grad Händelscher Kanonizität suggeriert:

> »Am 3ten Tage wurde Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie, ein Terzett von Mozart, die erste Symphonie von Kalliwoda, ein Psalm von Frdr. Schneider, Beethoven's heroische Symphonie und Händel's Hallelujah gegeben.«[27]

> »Wir können unsern Bericht nicht besser schliessen, als mit dem höchsten Lobe der gelungenen Ausführung der Krone des Oratoriums, des Chores zu Ende des zweyten Theils, in welchem der Stillstand der Sonne auf Gibeon so mahlerisch treffend durch das Liegenbleiben des Tones A bezeichnet wird, und der Ausdruck der Stellen, wie ›der Feind bebt, wankt, fällt‹, endlich ›stirbt‹, unerreichbar gross und wahr ist. Dieser Chor wird, wie Händels *Hallelujah*, ewig über Form und Zeit erhaben, ein Muster musikalischer Mahlerey und erhabner Grösse bleiben.«[28]

Die Besprechungen der Gesamtaufführungen stehen in einem Spannungsfeld zwischen indirekt kanonisierender Aufführungskritik auf der einen Seite: Hier wird üblicherweise eine positive Kanonizität Händels oder seiner Werke affirmativ vorausgesetzt und diese als Qualitätsanforderung an die Ausführenden gerichtet. Die andere Seite ist das direkt vermittelte Deutungs- und Wertungswissen, welches einen materialen Kanon oder einen Deutungskanon (oder beides) pflegt, und die typischen Rezeptionstopoi der Größe, Erhabenheit, Simplizität, Monumentalität, Zeitlosigkeit und Händels als Deutschen transportiert. Besprechungen von Aufführungen kombinieren üblicherweise die Vermittlung von (historischem) Werkwissen zur Entstehung und Aufführungstraditionen mit Deutungs- und Rezeptionswissen und Einordnungs- und Wertungswissen. Sie beinhalten oftmals wertende, minuziöse Beschreibungen einzelner Stücke, Angaben zu den Aufführenden und Urteile über die Qualität der Aufführung, sowie Beschreibungen von allgemeinen und aufführungsspezifischen Wirkungen:

27 *AmZ* 36 (1834), Sp. 651.

28 »Ueber die Aufführung des Händel'schen Oratoriums *Josua* in Berlin«, in: *AmZ* 29 (1827), Sp. 72–75, hier Sp. 75.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

> »Die Königl. Sängerin, Mad. Milder, hatte zu ihrem Concert am 10. Januar das classische Meisterwerk von G. F. Händel, sein Oratorium *Josua*, im Jahre 1747, seinem 63sten Lebensjahre, in Musik gesetzt, in jeder Hinsicht zweckmässig erwählt, sowohl in der Beziehung, dem frivolen Zeitgeschmacke durch ein sinniges Werk ernster Grösse entgegen zu treten und statt der modernen musikalischen Abend-Unterhaltungen von 10 bis 12 zerfegten bunten Läppchen, mit italienischen Bonbons verzuckert, ein gediegenes Ganze aufzustellen, das einen Total-Eindruck gewährt, als auch in der Rücksicht, dass diese Art getragenen, einfachen Gesanges der Stimme der Concertgeberin vorzugsweise zusagt. […] So vorbereitet, begann im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses (nicht gerade das passendste Local für ernste Musik) vor einer recht zahlreichen Versammlung, die der Königl. Hof verherrlichte, die grossartige, kurze Einleitung, der sich der kräftige Chor ›Ihr Söhne Israel's‹ anschliesst. Sämmtliche Stimmen traten rein und sicher in allen Chören ein, und es blieb in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Die Recitative, voll Würde und Wahrheit des Ausdrucks, wurden nicht minder ansprechend, besonders von Mad. Milder und Hrn. Stümer vorgetragen. Gleich die erste Arie des Achsah, mit sehr wirksamen Solo's von Violine und Cello, in Hmoll: ›O wer erzählt‹, sprach die Empfindung der Zuhörer, vornämlich durch den seelenvollen Ton der Sopran-Stimme, deren Mittel-Töne von so schöner Klarheit sind, ungemein an. […]«[29]

Die Aufführung eines Händelschen Oratoriums als religiöses Kunstfest, bei »dem sich alle Schichten des Volkes zu einem Kunst-Gottesdienst zusammenfanden, sich der großen Sache ohne Ansehen von Stand und Alter widmend«[30], galt in der *AmZ* im gesamten untersuchten Zeitraum grundsätzlich als lobenswerte Unternehmung. Mit ihr konnten sich insbesondere die für die Repertoireauswahl Verantwortlichen bzw. der musikalische Leiter, aber auch die jeweilige Chorvereinigung Anerkennung verschaffen:

> »Der Magistrat und die Herren Stadtverordneten würden sich hierdurch ein nicht geringes Verdienst überhaupt und um das hiesige Musikwesen insbesondere erwerben; und nach dem zu schliessen, was von denselben bisher mit so vieler Liebe und Bereitwilligkeit für das allgemeine Beste gethan worden ist, lässt sich hoffen, dass diess gute Werk nicht unausgeführt bleiben wird. […]«[31]

> »Der ernsten Musik gebührt mit Recht der erste Rang und in dieser Gattung hörten wir hier: Händel's Samson am Osterfeste, Stadler's Befreyung von Jerusalem am Reformationsfeste und Händel's Messias am Weihnachtsfeste. Für die würdige Ausführung dieser Meisterwerke war möglichst gesorgt:

29 Ebd., Sp. 72–73.

30 Ludwig Finscher, »›… gleichsam ein canonisirter Tonmeister‹. Zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert«, in: *Kanon und Zensur*, S. 271–283, hier S. 278.

31 »Nachrichten: Frankfurt an der Oder«, in: *AmZ* 27 (1825), Sp. 636–641, hier Sp. 640.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

> besonders ward die Ausbildung und Verbesserung des Chors anerkannt. Ein zahlreiches Auditorium bezeugte jedesmal den fortlebenden Sinn für klassische Musik.«[32]

Oftmals dürfte die Aufführung eines Händelschen Oratoriums überhaupt erst der Anlass gewesen sein für die Aufnahme eines Berichtes in den Nachrichtenteil der *AmZ*: Auf diese Weise fanden Musikpraktiken einen Weg zur Partizipation am öffentlich reflektierten Musikleben, zur Teilhabe an bürgerlichen Kommunikationsprozessen, wie dieser Bericht aus Frankfurt (Oder) zeigt:

> »Noch nie hat die musikalische Zeitung, welche auch hier mit vieler Theilnahme gelesen wird, über das Musikwesen in unserer Stadt gesprochen, wiewohl auch hier eine sehr rege Kunstliebe herrscht, und, im Verhältniss zu der Grösse und den Mitteln der Stadt, viel Gutes in dieser Beziehung geschehen ist und noch geschieht, was eine öffentliche Erwähnung und Anerkennung verdient. Vielleicht ist eine kurze Mittheilung hierüber und namentlich über eine Aufführung des Händel'schen *Messias*, welche neuerlich hier Statt gefunden hat, den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen. […] In der letzten Zeit wurden Chöre aus Händels *Samson* und *Josua*, […] und Händels *Messias* ausgeführt. […]. Die Aufführung des Messias von Händel, dieses Oratoriums aller Oratorien, fand hier am 11ten Juny in der Unterkirche, unter der Direction des Hrn. Dr. Petersen, zum Besten einer hier neu gegründeten Armenanstalt, Statt. Sie geschah nach Mozarts genialer Bearbeitung, an welcher jedoch einige Abänderungen vorgenommen wurden. Die Ausführung war, von Kleinigkeiten abgesehen, vortrefflich und von grosser Wirkung. Der sichtbare Eifer und Ernst der Darstellenden und die allgemeine Aufmerksamkeit der Zuhörer bewiesen auch hier, dass Händels grosser Geist sich in diesem Meisterwerke ein sich immer erneuerndes Denkmal seines Ruhms durch würdigen Ausdruck, einfache Pracht und nie veraltende Schönheit gesetzt hat. Vornämlich schien das Sängerchor tief von der heiligen Begeisterung ergriffen zu seyn, welche ruhig und wunderbar in dieser Tonschöpfung waltet. […]«[33]

Die Besprechungen solcher Aufführungen sind somit Minimalanforderung für geltungsbezogene Partizipation innerhalb der von der *AmZ* konstituierten Fachwelt, über welche auch die Kanonizität Händels gleichsam entscheidet. In dieser Hinsicht kommen in der Berichterstattung Formen der *Kanongeltung* zum Tragen: Durch die Unterwerfung unter Prinzipien eines für die musikalische Öffentlichkeit relevanten Kanons ist gleichsam die gesellschaftliche Teilhabe an eben dieser Öffentlichkeit erkauft: Verbindliche Kanongeltung besteht stets für denjenigen, der dazu gehören möchte.[34]

32 *AmZ* 26 (1824), Sp. 229.
33 *AmZ* 27 (1825), Sp. 636–638.
34 Hahn, »Kanonisierungsstile«, S. 32.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Die sich an die grundsätzliche Anerkennung durch eine solche Aufführung anschließende Frage war vor allem jene nach der Qualität der Aufführung, welche an der »Würde« des Komponisten oder des Werkes sich messen lassen musste. Hier zeigt sich, dass für den Grad an musiköffentlicher Geltung nicht allein die Repertoireauswahl entscheidend ist, sondern dass das Renommee der Aufführenden aus einem händelbezogenen »Gewachsensein« resultiert. Über die Angemessenheit der Aufführung richtet freilich der Kritiker: Je weniger bedeutend der Aufführungkontext aus Sicht der *AmZ*-Autoren ist, desto bedingungsloser wirkt Händels Name auf die Aufführung selbst positiv, weil die an sie herangetragenen Erwartungen von vornherein niedrig sind:

> »In *Memel* ist Hr. Nicolai Concertdirector. Er will in kurzem den *Messias* aufführen. Wie das in einem so kleinen Orte mit Erfolg möglich ist, begreife ich kaum. –«[35]

> »Auch in Rostock besteht unter Leitung des Hr. Göpel, Organisten an St. Jacobi, ein ähnlicher Gesangverein. Dass auch hier die Bestrebungen aufs Ernste und Solide in der Kunst gerichtet sind, beweisst der Umstand, dass Hr. G. es unternehmen konnte, vor einigen Wochen, mit Hülfe seiner Schüler und anderer Kunstfreunde aus der Nähe und Ferne das Händelsche Oratorium: *Samson*, aufzuführen.«[36]

> »Am 18. Dezember brachte die Wiegand'sche Singakademie im Stadtbau-Saale Händel's Samson zur Aufführung und zwar zum Besten der Armen; nur theilweise war die Aufführung gelungen zu nennen, solche grossartige Tonstücke verlangen auch grossartige Kräfte, welche diesem Vereine in vieler Hinsicht fehlen. Doch der edle Zweck entwaffnet jegliche Kritik.«[37]

Je etablierter der Aufführungskontext, desto stärker verbinden sich mit Händels Namen Anforderungen an Würde, Erhabenheit und zeitlose Schönheit oder Gültigkeit der Aufführung: Die Binnenhierarchisierung der an musiköffentlicher Geltung Partizipierenden erfolgt diskursiv durch die hierarchische Setzung der Musikausübenden unter Vorgabe von Graden der Erfüllung dieser Anforderungen. Die Berichterstattungen bergen somit nicht nur Phänomene der Kanonsendung und -geltung, sondern zudem Kanonisierungen von »Niveaus der Partizipation«[38]. Die Beurteilungen und hierarchische Verortung der Aufführungen fallen in der Art aus, dass Händel zwar für alle Aufführungskontexte als Orientierung am *Bildungskanon* nobilitierend wirken

35 *AmZ* 14 (1812), Sp. 495.
36 *AmZ* 21 (1819), Sp. 779.
37 *AmZ* 43 (1841), Sp. 598.
38 Hahn, »Kanonisierungsstile«, S. 32.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

kann, wenn auch die »bedeutenderen« bei Erfüllung der höheren Ansprüche einen erheblich größeren Distinktionsgewinn zu erwarten haben:

> »Die Ausführung dieses Oratoriums, welches die diesjährigen Abonnements-Concerte der Sing-Akademie würdig eröffnete, war so sorgfältig vorbereitet und im Ganzen wohl gelungen, als man dies von dem achtbaren Institute und seinem thätigen Director zu erwarten gewohnt ist. […]«[39]

> »Schon längst hatten mehrere Freunde der ältern Kirchenmusik den Wunsch gehegt, aus Händels hinterlassenen Kunstschätzen ein Oratorium, der Würde des Gegenstandes angemessen, zur Aufführung zu bringen. […] Die Aufführung übertraf selbst die gespannteste Erwartung und gehört unstreitig zu den glänzendsten, die je hier Statt gefunden haben. Die Chöre wurden mit einer Präcision und Energie ausgeführt, wie man sie nur wünschen kann; die Wirkung war unbeschreiblich. Selbst Unmusikalische, die nur aus Convenienz den Saal besucht, waren durch die Wirkung des: ›Wunderbar, Kraft, Herrlichkeit, des *Halleluja*, des Ehre sey Gott und Alle Gewalt und Kraft etc. enthusiasmirt und den Musikern las man das Entzücken über diese göttliche Musik aus den Gesichtszügen ab. – Die Bahn ist gebrochen, und dem Würdigen, Gediegenen hat der Verein von neuem Eingang in das grössere Publikum verschafft. Wie selten aber ist auch der Fleiss und die Aufopferung, mit welcher die Hrn. Berner und Schnabel auf die uneigennützigste Weise diese Aufführung leiteten. Ihren Lohn nur in dem Gelingen des Werks suchend, hatten sie keine Mühe gespart, selbst mit Hintenansetzung ihrer eignen Angelegenheiten, das Ansehen des Vereins zu begründen und dieses Werk aller Werke seiner würdig aufzustellen. […]«[40]

Der Vorgang des aktiven Urteilens und Zensierens durch den Kritiker sowohl über Händels Musik als auch über ihre Aufführung tritt durch das Behaupten Händelscher Kanonizität und den mit seinem Namen sich verbindenden Rezeptionstopoi als vermeintlicher Qualitätsmaßstab in den Hintergrund.

Intentionalität und Zeitresistenz

Das in den Nachrichten direkt vermittelte Einordnungs- und Wertungswissen mit starker normativer Wirkung wird als kanonbezogener Kommentar[41] meist thesenartig positioniert als routinisierte Attribuierung leerer Signifikanten:

39 *AmZ* 37 (1835), Sp. 30.
40 *AmZ* 21 (1819), Sp. 798–800.
41 Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 13.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

> »Der December des verflossenen, verhängnissvollen Jahres brachte uns manchen interessanten musikalischen Genuss. Zu den vorzüglichsten Leistungen zählen wir die Aufführung des hier noch unbekannten Händel'schen Oratoriums: ›Israel in Egypten‹ von der Singakademie am 8ten v. M. Das wahrhaft grosse, antike Kunstwerk, streng und ernst durchgeführt, rührend und ergreifend in den erhabenen C h ö r e n, in den Arien freylich von theilweise veralteter Form, in Charakter und Ausdruck nach fast 100 Jahren noch gleich wahr und treffend, von ewiger Dauer innern Gehalts und Tiefe der Kunst in Wendungen der Harmonie und gleichsam von selbst sich entwickelnden Nachahmungen der fast durchgängig zweychörigen Singstimmen, ging wie eine Erscheinung aus der Vorwelt, fremdartig und Ehrfurcht erweckend an dem erstaunten Sinne der jetzigen Zuhörer vorüber, nicht ohne grossentheils einen tiefen Eindruck zurückzulassen.«[42]

Aufgrund der fortwährend wiederholten üblichen Rezeptionstopoi[43] wie Größe, Erhabenheit, Unsterblichkeit, Würde, Ernst, Classicität etc. wirken diese im zeitlichen Verlauf als – logisch freilich bedenkliche – Scheinbegründung und suggerieren durch ihre routinisierte, teils automatisierte Verwendung Systemizität. Diese nicht weiter begründeten Setzungen werden auf diese Weise zu einem Berufen auf die Autorität von etwas scheinbar objektiv Gegebenem, und scheinen in ihrer Thesenhaftigkeit für den affirmativen Leser zunächst einleuchtend zu sein. Das mögliche Fehlen einer inhaltlichen Begründung als Vermittlung von Werk-, Deutungs- und Rezeptionswissen führt keineswegs zu einer weniger nachhaltig kanonisierenden Wirkung, im Gegenteil: Die rituelle Wiederholung der Topoi sorgt für Aktualität und »Stillstellung von kulturellem Sinn«[44] gleichermaßen, was nur durch die Über- bzw. Unterdeterminiertheit der leeren Signifikanten wie »Größe« oder »Simplizität« gelingen kann: Die konventionalisierte Verknüpfung von Signifikant und einem möglichen Signifikat ist in diesen Fällen so prekär,[45] dass diese Begriffe in den unterschiedlichsten Bedeutungskontexten im Sinne diskursstrategischer Letztbegründungen, und somit als Argument herangezogen werden (oder zumindest den Anschein hierfür erwecken). Die Wiederholbarkeit der Topoi erfüllt demnach die »gerade mit der primären

42 *AmZ* 34 (1832), Sp. 73.

43 Vgl. Michael Zywietz, »›… Hohe Einfachheit und Originalität der erhabenen Tondichtung‹. Die Rezeption der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert«, in: *Oratorien, Oden und Serenaten* (= *Das Händel-Handbuch 3*), hrsg. von Michael Zywietz, Laaber 2010, S. 107–135, hier S. 129f.

44 Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 13.

45 Vgl. hierzu C. B. von Miltitz, »Was heisst klassisch in der Musik?«, in: *AmZ* 37 (1835), Sp. 838–840 und 841–843.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Aufgabe von Kanonisierung verbundenen Zwänge der Systematisierung und Einheitsstiftung«[46] in umfassender Weise.

Die Praxis der Herstellung von »Zeitresistenz« wurde von Aleida und Jan Assmann als »Ergebnis einer bewußten Anstrengung« und »Sache einer besonderen kulturellen Strategie«[47] beschrieben. Die kanonbezogenen Kommentare sind als routinisierte Artikulationen immer gleicher Rezeptionstopoi nicht das Ergebnis einer voll bewussten Interpretationsleistung Einzelner. Daher ist der strategische Charakter von Kanonbildung nicht auf der Ebene einzelner diskursiv handelnder Akteure anzusiedeln, sondern vielmehr als *kollektiv* zu verstehen. Die routinisierten Setzungen lassen sich demnach als automatisierte, halb-bewusste Praktiken mit strukturbildender Wirkung auffassen.[48] Das zeitgenössisch-verbindliche, selbstidentifikatorische Händelbild kann als Sinnmuster innerhalb des kulturellen Gedächtnisses verstanden werden, das in den Artikulationen einzelner sinnverstehender und interpretierender Akteure sich materialisiert.

Das, was kanonisierende Praktiken als solche kennzeichnet, ist das aktive Einschreiben eines kulturellen – und somit zeitgebundenen – Gegenstands in die Zeitlosigkeit:

> »Ausgewählte Chöre aus dem *Messias* von Händel, geleitet vom Kirchen-Compositeur, Hrn. Schubert. Diese als Muster in der Kunst der Harmonie ewig hochzuhaltenden Stücke sind längst zu bekannt, als dass es nöthig wäre, etwas darüber zu sagen. Wir begnügen uns mit der Bemerkung, dass sie genau und trefflich ausgeführt wurden. Es waren folgende: […]«[49]

46 Vgl. Hahn, »Kanonisierungsstile«, S. 29: »Der Kanon wird damit auch nicht zur schlichten Selbstverständlichkeit des nicht weiter Befragbaren. Er zeigt nicht den Charakter des bloßen Gegebenseins einer world as taken for granted. Dazu ist die Gewaltsamkeit seiner Sicherung zu sehr bewußt. Zu deutlich auch sticht die intellektuelle Artifizialität und die Distanz des Kanons zum Alltäglichen gegen jene Ausblendung von Weltkomplexität ab, die in den unproblematisierten Gewohnheiten und unbezweifelbaren Auffassungen und Ansichten der natürlichen Lebenswelt steckt. Deren Eigentümlichkeit besteht weiterhin darin, daß ihre Selektivität gar nicht sichtbarer wird, weil das Selbstverständliche seinen Zwangscharakter ins Unfaßliche des Impliziten einbindet. Die Plausibilität der natürlichen Lebenswelt ist der Darstellung nicht nur nicht bedürftig, sondern auch nicht fähig«.

47 Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 15.

48 Simone Winko hat für den Kontext von Kanonbildung in der Literatur den Begriff der *invisible hand* nutzbar gemacht, welcher Kanonbildung als ein von den Einzelnen nicht intendiertes, aber systematischen Charakter aufweisendes Gemeinschafts-»projekt« versteht, vgl. Simone Winko, »Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen«, in: *Literarische Kanonbildung* (= text + kritik Sonderband), hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2002, S. 9–24.

49 *AmZ* 20 (1818), Sp. 786.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

> »[…] Dieser Chor wird, wie Händels *Hallelujah*, ewig über Form und Zeit erhaben, ein Muster musikalischer Mahlerey und erhabner Grösse bleiben. […]«[50]

In den Besprechungen der Händelaufführungen wird dieser Teil als aktive Tätigkeit[51], als »Arbeit am Kanon«, in Form von Sinnpflege offenbart. Am deutlichsten wird dies an der Diskrepanz zwischen Arien- und der Chorrezeption innerhalb der Oratorien. Hier treten ein kanonisches und ein historisches Interesse an Händel auseinander:

> »Das wahrhaft grosse, antike Kunstwerk, streng und ernst durchgeführt, rührend und ergreifend in den erhabenen C h ö r e n, in den Arien freylich von theilweise veralteter Form, in Charakter und Ausdruck nach fast 100 Jahren noch gleich wahr und treffend, von ewiger Dauer innern Gehalts und Tiefe der Kunst in Wendungen der Harmonie und gleichsam von selbst sich entwickelnden Nachahmungen der fast durchgängig zweychörigen Singstimmen, ging wie eine Erscheinung aus der Vorwelt, fremdartig und Ehrfurcht erweckend an dem erstaunten Sinne der jetzigen Zuhörer vorüber, nicht ohne grossentheils einen tiefen Eindruck zurückzulassen.«[52]

Während das kanonische Interesse das Problem des Zeitabstands im Akt der Identifikation gewissermaßen leugnet, wird dieser vom historischen Interesse bewusst thematisiert und als in den Arien anzutreffende Entfremdung[53] charakterisiert. Die Arien werden auf diese Weise zwar als »bedrohliche Möglichkeiten im Gedächtnis«[54] präsent gehalten, aber aktiv ausgegrenzt. Das Ineinandergreifen von Kanon als »konter-evolutionäre Geschehensfigur von Abkehr und Rückkehr«[55] und Zensur verläuft hier auf engstem Raum, nämlich innerhalb eines Oratoriums.

Die indirekt kanonisierenden Aspekte innerhalb der Berichterstattung sind ebenfalls Teil kollektiver Kanonisierungsstrategien. Hier seien zunächst die Entscheidungen über Auswahl und Zensur innerhalb der Berichte genannt: Große Bedeutung spielen durchweg die Nennung einer Zahl von

50 *AmZ* 29 (1827), Sp. 75.

51 Vgl. hierzu Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 11: »Erst wenn wir uns freimachen vom Gedanken an selbsttätige Stabilisatoren der Überlieferung, wird das Moment der ›unwahrscheinlichen‹ Zeitresistenz als Ergebnis einer bewußten und mühevollen Anstrengung sichtbar. Permanenz stellt sich nicht von selbst her, aber es gibt gesellschaftliche Institutionen, die mit ihrer Herstellung befaßt sind. Sie stützen und regulieren, verfestigen und stellen still, was naturgemäß äußerst variabel ist. Solche Institutionen wirken als ›Wächter der Überlieferung‹«.

52 *AmZ* 34 (1832), Sp. 73.

53 Vgl. Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 16.

54 Hahn, »Kanonisierungsstile«, S. 29.

55 Assmann/Assmann, »Kanon und Zensur«, S. 16 und 18.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Mitwirkenden, der Namen der (prominenten) Solisten und Gäste (insbesondere im Fall der Anwesenheit fürstlicher Prominenz), der gewählten Bearbeitung, des wohltätigen Zwecks sowie des besonderen Anlasses. Durch die standardisierte Nennung vieler Aspekte der Aufführung wird gleichsam ein Kanonisierungsnetz, bestehend aus Aufführenden, Anlass, Werk, Kritiker, Aufführungsort und Stadt als Musikstandort, gespannt, innerhalb dessen die Aufführung zum sozial bedeutenden Ereignis im Sinne einer Attraktion hypostasiert, und die Aktivität des eigenen Urteilens gleichzeitig verschleiert wird. Stattdessen wird ein »Ensemble aus Hinweiszeichen«[56] statuiert, das aus unterschiedlichen Richtungen auf diese Attraktion verweist, was wiederum den Eindruck vermittelt, dass es sie »tatsächlich gäbe«:

> »Ich komme nun zu einem für uns noch bedeutendern musikalischen Ereignisse, dem in Breslau zu Ehren der hier statt findenden Versammlung deutscher Naturforscher veranstalteten Musikfeste. Es vereinte die bedeutendsten Kräfte Breslau's, und fand in der Bernhardinerkirche an zwey Abenden statt. Den ersten Abend füllte ›Jephta‹ von Händel, nach Mosel's schöner Bearbeitung.«[57]

> »Ihre Bestrebungen sind jetzt dadurch belohnt, dass für den Musik- und Gesangverein, dem sich auch die Lehrer der hiesigen höhern Schulen und der Bürgerschule mit regem Eifer angeschlossen haben, so eifrige und talentvolle Mitglieder gewonnen worden sind, dass es möglich wurde, selbst grössere und schwierige Musikwerke mit Sicherheit, Genauigkeit und Geschmack auszuführen. So wurde am 5ten December vorigen Jahres in der hiesigen evangelischen Kirche zum Besten des Kirchenvermögens vor einer Versammlung von 900 Zuhörern der erste Theil aus Händels Messias nebst dem schönen Chor: Halleluja etc. von beynahe 100 Personen kräftig, sicher und mit regem Eifer und Gefühl zur Zufriedenheit der Hörer ausgeführt. […] Der tiefe Eindruck, den diese Aufführung, eine hier noch neue Erscheinung, hinterliess, erregte den allgemeinen Wunsch, wenigstens jährlich einmal ein ähnliches Musikfest zu ähnlichem löblichen Zwecke veranstaltet zu sehen.«[58]

Die Kanonizität Händels wird auf diese Weise wiederum aufgrund der Tatsache objektiviert, dass Berichterstattungen eine gegebene Wirklichkeit wiederzugeben den Anschein erwecken. So wird die Aufführung diskursiv als ein »Gemeinschaftsprojekt« betont, auf das der Kritiker kaum Einfluss zu haben scheint.

Aufführungskritik als Medium indirekter Meinungsbildung kann sowohl direkt wie indirekt vermittelte, halbbewusste Kanonisierung betreiben.

56 Thorau, »Popularisierende Kanonbildung«, S. 557f.
57 *AmZ* 35 (1833), Sp. 871.
58 *AmZ* 25 (1823), Sp. 173.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Beide Formen haben einen Appellcharakter und kommen ohne Begründungen aus,[59] wenngleich sie die immer wiederkehrenden Rezeptionstopoi als Scheinargumente verwenden. Als höchst kanonaktive Setzungen sind diese Praktiken Teil von Kanonsendung und wenden sich in dieser Form kanonvermittelnd an die angesprochene Leserschaft.

Formierung der Selbsthermeneutik von Kanonsendern als Kanonvermittler

Der von der *AmZ* ausgehenden Kanonbildung und ihrer pädagogischen Vermittlung liegt ein Verständnis von Wissenschaftlichkeit zugrunde, wie es bereits in der ersten Ausgabe proklamiert wurde.[60] Mit diesem Anspruch rückt sich der Kritiker in einer funktional zunehmend differenzierten Gesellschaft von einer dem Künstler nachgeordneten, weil nur passiv auf ihn reagierenden, Instanz zu einer eigenständigen, weiterhin jedoch beharrend auf der traditionellen Vorstellung einer Dreiteilung von Künstler, Kenner und Liebhaber: Er selbst ist das auf wissenschaftlicher Basis agierende, für die öffentlichen Belange zuständige Zentrum, der eigentliche Fixpunkt der Kunstwelt. Die Konstitution des Kunstbereichs und seiner Grenzen[61] liegt im eigenen Verständnis in seiner Verantwortung, ebenso die Zuweisung von Positionen und Verhältnissetzungen, das Verteilen von Legitimationen und Zertifikaten. Nicht zuletzt sind hiermit auch auf Personen-, Werk- und Deutungskanonisierungen beruhende Musikgeschichtsschreibung[62] und die

59 Vgl. Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, »Einführung«, in: *Der Kanon der Musik*, S. 9–24, hier S. 10.

60 Vgl. *AmZ* 1 (1798/99), Intelligenzblatt, Sp. 4. Vgl. auch Wolfgang Gersthofer, »Werkkritik und Musikleben. Überlegungen zum Besprechungswesen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt* (= Leipzig Musik und Stadt Studien und Dokumente 2), hrsg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel, Leipzig 2007, S. 151–189.

61 Vgl. hierzu Pierre Bourdieus Beschreibung von Bildungsinstitutionen: »Eine Funktion des Bildungssystems dürfte darin bestehen, unter den diversen Fraktionen einen Konsens sicherzustellen über eine Minimaldefinition des Legitimen und Illegitimen, der diskussionswürdigen und nicht-diskussionswürdigen Gegenstände, dessen, was gewußt werden muß und was ignoriert werden kann, was bewundert werden darf und was bewundert werden muß.«, in: Pierre Bourdieu, »Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion«, in: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur* (= Hefte für kritische Literaturwissenschaft 3), hrsg. von Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt a. M. 1982, S. 40–61, hier S. 50–51.

62 Vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik: Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006, S. 146–157.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

hierfür erforderliche Deutungsmacht verbunden. Die Fachleute nehmen eine mit symbolischer Macht ausgestattete – und durch die Öffentlichkeit ihrer Betätigung Nachdrücklichkeit erfahrende – Position ein und können dem Selbstverständnis nach Einfluss auf alle am Musikleben partizipierenden Instanzen[63] geltend machen, sowohl auf die musikalische Produktion im Sinne einer »Beförderung der [Ton-] Kunst«[64], als auch auf die Rezeption.[65]

Die aus der kritischen Distanz zur Produktions- wie zur Rezeptionsseite resultierende »Einsamkeit« der Fachleute dient vorrangig der Identitätsbildung des eigenen Fachmilieus. Der zugrunde liegende Anspruch an Wissenschaftlichkeit[66] ist ein konkretes Mittel zur Distinktion: In den mitunter mehrere Ausgaben sprengenden musikalischen Analysen, die der »Beweisführung« der vorgenommenen Kanonisierungen dienen sollen, stecken demnach sowohl die Mindestanforderungen an solche, die sich Kenner nennen

63 Vgl. hierzu *AmZ* 50 (1848), Sp. 171: »Es schreibt mit Worten den Fortschritt hin, nach welchen der Künstler dann schaffen soll. Das kritische Genie, das nur weiss, aber nichts kann, sagt z. B. zum künstlerischen Genie, das die Sache weiss und auch kann: Höre, Komponist, du hast zwar Genie, aber du machst mir's doch nicht zum Danke; du hast das hohe Ideal der Gegenwart, du hast den Fortschrittsgeist unserer Zeit nicht begriffen, oder wenn du ihn begriffen hast, kannst du ihn nicht durch die künstlerische That in's Leben rufen. Das Letztere kann ich zwar noch viel weniger als du, ja, ich bin nicht im Stande, nur ein Tänzchen aufs Papier zu bringen, aber wie die höchsten Kunstwerke der Gegenwart, ja der Zukunft beschaffen sein müssen, weiss ich viel besser als du. Siehe, es muss so und so sein. Nun spute dich, und mache es, sonst spreche ich dir die innere Berechtigung ab. Dies gelesen, geht dem Komponisten ein Licht auf. Geschwind setzt er sich hin, legt das Blatt das kritischen Genie's vor sich hin, führt dessen Gebote aus, und – – der Fortschritt ist da, der Fortschritt, bewirkt durch das kritische Genie, denn ohne dieses wäre der bewusstlos hinduselnde Komponist nimmermehr darauf gekommen!«.

64 *AmZ* 5 (1802/1803), Sp. 227.

65 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990, S. 103–104: »Dieser [der Kunstrichter] übernimmt eine eigentümlich dialektische Aufgabe: er versteht sich als Mandatar des Publikums und als dessen Pädagoge zugleich. Die Kunstrichter können sich – in ihrem Streit mit den Künstlern ist das der zentrale Topos – als Sprecher des Publikums verstehen, weil sie sich keiner Autorität außer der des Arguments bewußt sind und sich mit allen, die sich von Argumenten überzeugen lassen, eins fühlen. Gleichzeitig können sie sich gegen das Publikum selber wenden, wenn sie als Experten gegen ›Dogma‹ und ›Mode‹ an die Urteilsfähigkeit der schlecht Unterrichteten appellieren«.

66 Vgl. hierzu auch Bourdieu, »Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion«, S. 49: »Der symbolische Ertrag, den eine spezifische Form kultureller Kompetenz und im besonderen die Fähigkeit einbringt, die man je nachdem, ob sie im Verkehr zwischen Angehörigen derselben Gesellschaftsklasse oder zwischen Angehörigen verschiedener Klassen eingesetzt wird, Distinktions- respektive Diskriminierungsvermögen nennen kann, richtet sich wesentlich nach deren jeweiligem Grad an Legitimität«.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

wollen, sowie die öffentliche Demonstration von Kanonbildung als Gegenstand der eigenen sozialen Identität in Abgrenzung zu Bildungs*empfängern*. Die *AmZ* als Fachzeitschrift informiert insbesondere die Fachleute über musikalische Distinktionsschwellen und dient somit einer identifikatorischen Selbstvergewisserung: Indem sie in großer Akribie auch dasjenige präsent hält, was als Zensiertes keinen Einzug in einen Bildungskanon erhält, und ebenso diejenigen charakterisiert und klassifiziert, die als dessen Konsumenten nicht zur musikalischen Bildungselite gehören, leistet sie auf diese Weise Identität stiftende Maßnahmen für die musikalische Fachwelt. Die emphatisch-wohlwollende Belehrung über das kanonische Kunstwerk ist der Gegenstand der Identifikation, das fachliche Niveau der Abhandlungen und Rezensionen richtet über soziale Zugehörigkeit. Die »Formierung der Selbsthermeneutik«[67] der Autoren der *AmZ* erfolgt als subjektive Aneignung des Bildungskanons, welche in der Praxis der kanonsendenden Belehrung als distinktive Praxis ihre Realisierung findet. Die vorgenommenen Kanonisierungen tragen als Bildungswissen somit einem Repräsentationskanon der sozialen Selbstkonstitution als Fachleute Rechnung und sind in ihrer Perpetuierung gleichsam »Form[en] der Selbstthematisierung«.[68]

Kanonisierungen auf der Grundlage eines Anspruchs an Allgemeinheit

Die *AmZ* strebt durch die Integration freier Aufsätze, unterhaltender Teile (Feuilleton, Miscellen, Anekdoten), historisch-belehrender Abhandlungen und mit zielgruppenspezifischen Kaufempfehlungen verbundener Rezensionen sowie Nachrichten einen Kompromiss an, sowohl am aktuellen künstlerisch-wissenschaftlichen Stand sich zu orientieren, den »Rahmen fachlicher Begrenztheit« jedoch gleichsam zugunsten einer breiteren, heterogeneren Leserschaft zu sprengen.[69] Die Selbstbezeichnung der *AmZ* als Zeitung suggeriert – ebenso wie das Attribut »allgemein« einen Anspruch auf umfassendere Publizität.[70] Die Allgemeinheit, welche die *AmZ* programmatisch im Titel trägt, birgt hierbei verschiedene Dimensionen: Ein Anspruch

67 Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt a. M. 1986, S. 13.

68 Hahn, »Kanonisierungsstile«, S. 29.

69 Vgl. Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons*, S. 65.

70 Vgl. ebd., S. 1–2, und Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik*, S. 65. Vgl. ebenso *AmZ* 5 (1802/03), Sp. 228: »Was diese Zeitschrift als Zeitung leistet, ist gut, vielumfassend, reichhaltig, und schon deswegen interessant«.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

auf fachlich-publizistische Alleinvertretung finden sich ebenso darin wie Aspekte eines Emanzipation befördernden neuhumanistischen Bildungspathos. Die musikbezogene »Allgemeinheit« deutet einen Versuch inhaltlicher Umfassendheit an, welcher sich in den verschiedenen Perspektiven und Gegenständen der Rubriken niederschlägt. Auch das Publikum solle dem Anspruch nach ein breiteres als das einer musikalischen Fachzeitschrift sein; die *AmZ* erwecke den Anschein eines »allgemeinen Interesses«[71]: Friedrich Rochlitz bezeichnet im ersten Intelligenzblatt der ersten Ausgabe der *AmZ* 1798 die Leserschaft als ein »gemischte[s] Publikum, als das unsrige seyn düfte«[72]. Das inhaltliche Niveau in den Rezensionen und Abhandlungen hingegen ist es, das maßgeblich den Leserkreis der *AmZ* bestimmt haben dürfte.[73] Diese Feststellung gewinnt hinsichtlich des Selbstverständnisses der Zeitschrift dahingehend Bedeutung, dass in der Tendenz womöglich weniger die zu bildenden »breiteren« Personenkreise über den Bildungskanon und ihre Partizipationsbedingungen informiert wurden. Vielmehr waren es die Fachkreise selbst, die in der Auseinandersetzung mit der zielgruppenspezifischen *Kanonvermittlung* sich ihrer Identität als belehrende, Kanonsendung betreibende Gruppe und ihrer Distinktionsmöglichkeiten vergewisserten:

> »Ein Anderes ist's, wenn Kenner und gründlich belehrte Freunde der Dichtkunst Shakespeare's Werke studiren oder auch an ihnen sich fortbilden und erfreuen wollen; wo sie freilich bey weitem am Besten die Werke zur Hand nehmen, ganz wie sie sind: ein Anderes, wenn diese Werke dem grossen und gemischten Publicum öffentlich vorgeführt werden sollen. Vier, fünfthalb Stunden aufmerksam im Theater, wie dort im Oratorium, zu verweilen: das will diess Publicum nun einmal nicht; kann es, bey ganz veränderter Lebensgewöhnung, auch nicht. An gewissen ausserwesentlichen Einzelnheiten, und an gewissen Eigenheiten, die den Kenner der Zeit und ihrer Sitten nicht stören, ja, die er, als mitbezeichnend, werth achtet und nicht entbehren mag, nimmt diess Publicum, bey dem Dichter wie bey dem Tonkünstler, nun einmal Anstoss; kann auch, bey verfeinerten oder sonst gänzlich veränderten Verhältnissen und deren unabwendbarem Einflusse, nicht anders.«[74]

71 Vgl. Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik*, S. 64.

72 *AmZ* 1 (1798/99), Intelligenzblatt, Sp. 2.

73 Vgl. Schmitt-Thomas, *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik*, S. 11. Vgl. auch Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhundert*, Tutzing 2000, S. 112.

74 *AmZ* 29 (1827), Sp. 690.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Der Anspruch der Allgemeinheit geht jedoch nicht in einem Streben nach – auf Distinktion beruhender – Selbstkonstitution der Autoren auf, sondern lässt sich ebenso als diskursstrategische Annahme eines unbegrenzten Gültigkeitsbereichs ästhetischer Urteile auffassen:[75] Da nach Immanuel Kant, dessen Schriften insbesondere in den ersten Jahren nach Gründung der *AmZ* dort eine eingehende Auseinandersetzung erfuhren,[76] das ästhetische Urteil als einziges interesselos und frei von Zwängen und Neigungen sei, müsse der Urteilende, wie Kant in seinem *§6 Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird* darlegt,[77] davon ausgehen, dass die Schönheit wahrer Kunst eine allgemeine sei und von allen gleichermaßen wahrgenommen werde. Die (subjektive) Allgemeinheit des ästhetischen Urteils stellt Kant der Partikularität des feudalen Umgangs mit seinen Kunsterzeugnissen gegenüber, worin Peter Bürger das genuin bürgerliche Moment[78] ästhetischer Werturteilspraxis sieht.[79] Diese Auffassung von einer allgemeinen, zeit- und raumlosen *ästhetischen* Gültigkeit von als Kunst kanonisierter Musik würde einer endgültig-umfassenden Legitimierung des expansiven, kanonsendenden Selbstverständnisses gleichkommen. Die Aktivität der eigenen Urteilspraxis wird auf diese Weise einmal mehr verschleiert. Nicht nur die kanonisierten Gegenstände sollen eine allgemeine, übersoziale wie überzeitliche Verbindlichkeit besitzen, sondern auch der (partikulare) Akt der Auswahl und Beurteilung, der Einordnung und Wertung, soll – so wird es diskursiv suggeriert – allgemeinen Gesetzen folgen. Auf der Grundlage des Anspruchs an Allgemeinheit lassen sich Kanonisierungen innerhalb von *AmZ*-internen Diskursen als *hegemoniale Projekte*

75 Vgl. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87), Bd. 1, Wilhelmshaven 1983, S. 92–95.

76 Vgl. Rafael Köhler, »Christian Friedrich Michaelis zwischen Herder und Kant«, in: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXVII), hrsg. von dems., Stuttgart 1996, S. 55–64, vgl. auch Rainer Cadenbach, »Zwischen Basis und Ballast. Reflexionen zur aktuellen Kanon-Diskussion«, in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 69–78, hier S. 75.

77 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart 1963, S. 80–81.

78 Vgl. hierzu Berthold Hinz, »Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs«, in: *Autonomie der Kunst. Zu Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hrsg. von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz et al., Frankfurt a. M. 1972, S. 185–189.

79 »Der bürgerliche Theoretiker behauptet Unparteilichkeit auch gegenüber den Produkten des Klassengegners. Bürgerlich an der Kantschen Argumentation ist gerade die Forderung der Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils. Charakteristisch für das gegen den Feudaladel als partikulare Interessen vertretenden Stand kämpfende Bürgertum ist das Pathos der Allgemeinheit.«, in: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 59.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

beschreiben, welche Kanonisierungen nicht als subjektiv-partikulare Urteils- und Zensurleistung verstehen, sondern den Eindruck einer kollektiven Interessen entsprechenden, »natürlich gewachsenen« Verbindlichkeit herstellen.

In der Berichterstattung von Aufführungen Händelscher Oratorien lässt sich dieser ideologische Aspekt deshalb besonders gut hervorheben, weil die subjektive, gewissermaßen als arbiträr aufzufassende Urteilspraxis zugunsten einer Darstellung von kollektivem, selbstverständlichem »Geleitetwerden« durch die Sagkraft Händelscher Oratorien unter Berufung auf eine »stattgefundene Wirklichkeit« verschleiert wird. Stattdessen wird durch einfache Setzungen die Faktizität Händelscher Kanonizität erzeugt und diese durch die systematisch-routinisierte Verwendung maximal flexibler Rezeptionstopoi als unendlich gültige Letztbegründungen untermauert. Aus der Urteilspraxis einzelner Autoren wird diskursiv ein uneingeschränkt lobenswertes Gemeinschaftsprojekt, auf welches die Kanonizität Händels zurückwirke als legitimer Maßstab zur Hierarchisierung von Graden der Zugehörigkeit.

Kanonisierungen, womit nicht nur die Gegenstände, sondern ebenso die Art und Weise ihrer Hypostasierung gemeint seien, lassen sich aus der Perspektive der Besprechungen Händelscher Oratorien als Vermittlung von Einordnungs- und Wertungswissen demnach als ungemein subtil arrangierte, aber dennoch nicht gänzlich bewusste Praktiken beschreiben, welche nach innen scheinbare Einheit und Identität stiftend, nach außen klassifizierend-distinktiv agieren. Sie dienen nicht nur einer übergeordneten sozialen und nationalen Identifikation und einem Reflexivwerden großer Traditionszusammenhänge, sondern können auch eine binnenhierarchisierende, sowie einer differenzierteren Identitätsbildung Rechnung tragende Wirkung entfalten, welche über Partizipation an konkreten Kommunikationsprozessen, in der *AmZ* gar über musikbezogene soziale Existenz, entscheidet.

> »Was 1700 recht war, ist eben darum 1800 nicht mehr recht; und man kann den *Händel* des 18. Jahrhunderts lieben und ehren, und dabei doch im neunzehnten und für dasselbe leben!«[80]

80 Heinrich Dorn, »Original oder Bearbeitung?«, hier Sp. 565–566.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Bearbeitungen von Händels Oratorien im 19. Jahrhundert: Zusammenhänge zwischen Ausgaben und Aufführungen

Rebekka Sandmeier

Das hier vorgelegte Verzeichnis der Aufführungen von Händels Oratorien im deutschsprachigen Raum 1800–1900 führt in der Spalte »Bemerkungen« auch marginale Daten auf, wie den Anlass, die Verwendung der Einnahmen (falls diese für einen guten Zweck bestimmt waren), die Anwesenheit von berühmten Personen wie Politiker oder Künstler, und auch die verwendete Übersetzung oder Bearbeitung. Dies ermöglicht Untersuchungen zu Themen, die nicht direkt mit Institutionen wie Sing- oder Chorvereinen und Musikfesten, mit der Aufführungsdichte, mit Personen oder mit Orten zu tun haben. Da unter diesen Daten auch die verwendete Ausgabe oder Bearbeitung aufgenommen ist – so sie denn in den Zeitschriftennotizen zur Aufführung angegeben wurde –, können Fragen zum Zusammenhang von Bearbeitungen oder Ausgaben und Aufführungen untersucht werden.

Schon ein oberflächlicher Vergleich der Aufführungsdatensätze, in denen eine Ausgabe genannt wird, und dem Erscheinungsdatum einiger veröffentlichter Bearbeitungen von Händels Oratorien ermöglicht die Formulierung einer Hypothese: Die Beziehung zwischen Ausgabe und Aufführung ist augenscheinlich nicht einseitig, sondern wechselseitig. Denn einerseits kann eine wissenschaftliche Ausgabe zu vermehrten Aufführungen eines Oratoriums führen, andererseits werden praktische Ausgaben oft nur für spezielle Aufführungen erstellt und später weitergereicht oder veröffentlicht. Ein genauerer Blick auf die im Verzeichis vorhandenen Daten zu Aufführungsdichte und den benutzten Ausgaben bestätigt den ersten Teil der Hypothese, zumindest für Friedrich Chrysanders Veröffentlichung der Oratorien in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. Eine breiter angelegte Untersuchung hat allerdings ergeben, dass sich der zweite Teil der Hypothese sehr viel differenzierter darstellen lässt, als zunächst vermutet. Zum einen wurden im 19. Jahrhundert eine Vielzahl von Bearbeitungen erstellt, weitergreicht und teils auch gedruckt, zum anderen beeinflussen zahlreiche Szenarien die Verwendung bestimmter Ausgaben oder Bearbeitungen.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Die hier folgende Untersuchung über den Zusammenhang zwischen Ausgaben und Bearbeitungen von Händels Oratorien und deren Aufführungen basiert größtenteils auf der Auswertung des Datenbestandes im vorliegenden Verzeichnis und kann daher nur einen Ausschnitt des Gesamtbildes darstellen. In den Zeitschriften ist die Ausgabe oder Bearbeitung, nach der eine Aufführung entstanden ist, nur selten angegeben. Zudem sind diese Angaben oft nicht vollständig bzw. ungenau: So wird ab der Mitte des Jahrhunderts häufig geschrieben, dass die »Originalpartitur« für eine Aufführung verwendet worden sei. Aber schon im 19. Jahrhundert wurde die Richtigkeit solcher Aussagen angezweifelt. Zur Aufführung von *Israel in Egypt* auf dem Münchner Musikfest 1863 bemerkt etwa der Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

> Das Programm sagte aus, die Aufführung des *Israel* geschehe »nach der Originalpartitur«. Hierüber müssen wir uns eine Bemerkung erlauben. Allerdings gab man das Oratorium nicht »vermoselt«, – dafür aber sonst in einigen Punkten nicht originalgetreu. Denn wo steht denn in der Originalpartitur etwas von den Rezitativen, welche die Chöre der Plagen unterbrechen? Händel hat hier eine Gruppe von aufeinanderfolgenden Chören hingestellt, die unter sich die grössten und interessantesten Gegensätze bilden. […] Noch weniger von einer Arie die Fr. Dietz zu Liebe aus der *Susanna* für den *Israel* zurecht gemacht wurde, […] Mit welchem Rechte also lässt man nach alledem auf dem Programm drucken: »nach der Originalpartitur«?! Die bezeichneten Rezitative sollen nach der einen Version von Mendelssohn aus England mitgebracht und als echt eingeschoben worden sein. Von einer anderen Seite, einem beim Feste anwesenden namhaften Händel-Kenner, wurde dagegen behauptet, sie rührten von Lindpaintner her. Es ist dies eine Angelegenheit, deren richtige Darstellung wohl von Chrysander zu erwarten ist. Einstweilen aber müssen wir der Ansicht der soeben bezeichneten Autorität beipflichten, welche die Plagenchöre, unmittelbar aufeinanderfolgend, als eine wesentliche Intention Händels bezeichnet.*
>
> *[Fußnote:] Mit der Angabe Mendelssohn habe die Rezitative aus England mitgebracht und den deutschen Aufführungen einverleibt, steht in seltsamem Widerspruch die Ausgabe der englischen Händelgesellschaft, deren *Israel in Egypten* von Mendelssohn redigiert und in seiner ausgesprochenen Verantwortlichkeit nach dem Original-Mauscript erschienen ist. Diese Partitur enthält die bewussten Rezitative nicht. […][1]

In ähnlicher Weise weist auch die *Festschrift zur Hunderjährigen Jubelfeier des Musikvereins Düsseldorf* im Fettdruck auf die Verwendung der »Originalpartitur« bei einer Aufführung von *Israel in Egypt* unter Felix Mendelssohns Leitung auf dem 6. Niederrheinischen Musikfest 1833 in Düsseldorf hin.[2]

1 SB, »Das zweite Musikfest in München«, in: *AmZ* 1 (1863), Sp. 693–697, hier Sp. 696.
2 Düsseldorf 1918, S. 75.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Forschungen zu den Beständen des Düsseldorfer Musikvereins und Mendelssohns Korrespondenz zeigen jedoch, dass es sich auch hier um eine Bearbeitung der zweiteiligen Fassung des Oratoriums handelt.[3]

Ferner sind etliche der angegebenen Bearbeitungen nicht im Druck nachweisbar. Dieses Notenmaterial wurde vermutlich für spezielle Aufführungen erstellt, und basiert, wie auch die veröffentlichten Bearbeitungen, auf einem vorhergehenden Druck oder Manuskript. So fußt etwa Robert Franz' Ausgabe des *Messiah*[4] auf Wolfgang Amadeus Mozarts Bearbeitung und Johann Heinrich Clasings Ausgabe des *Judas Maccabaeus*[5] auf Joseph Starzers Bearbeitung.

In manchen Aufführungsbesprechungen andererseits ist die Entstehung der gewählten Bearbeitungen exakt beschrieben; so in einer Besprechung der Aufführung von *Samson* durch den Riedel'schen Verein 1862 in Leipzig:

> Obgleich man anfänglich von dem Gedanken ausging, den *Samson* nach der Originalpartitur aufzuführen, welche die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben hat, wurde dies doch zur Unmöglichkeit, da es der Ausarbeitung einer umfangreichen Orgelstimme bedurft hätte, deren volle Anwendung die – zudem jetzt in Reparatur begriffene – Orgel der Thomaskirche nicht erlaubt, da ihre Tonhöhe (auch bei reiner Stimmung), immer unter derjenigen des Orchesters steht. Aus diesem Grunde verblieb man bei der bereits als praktisch erprobten Einrichtung und Instrumentalbearbeitung von Mosel, der aus der Originalpartitur noch einige der zahlreichen Rezitative und Arien in Ferdinand Hiller'scher Bearbeitung hinzugefügt wurden.[6]

Deutlich zeigen sich hier die vielfältigen, teilweise sehr pragmatischen Überlegungen, die eine Verwendung einer vorhandenen oder das Erstellen einer neuen Bearbeitung beeinflussen.

Im Folgenden soll nun zunächst die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft unter Chrysanders Leitung betrachtet werden. Nach einer Untersu-

3 Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Händelüberlieferung im historischen Notenarchiv des Musikvereins Düsseldorf. Zur Händelpflege des 19. Jahrhunderts im Umkreis von Mendelssohn und Schumann«, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)* (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 11), hrsg. von Klaus Hortschansky und Konstanze Musketa, Halle 1995, S. 207–225, hier S. 217–220; Werner Rackwitz, »Neues über J. O. H. Schaum«, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 265–294, hier S. 271–273; Wolfgang Sandberger, »Händels *Israel in Ägypten* zwischen ›Werktreue‹ und kulturpolitischem Manifest: die Aufführungen unter Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf 1833«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 13 (2009), S. 29–48.

4 *Der Messias*. Unter Zugrundelegung der Mozart'schen Partitur mit den nöthigen Ergänzungen hrsg. von Robert Franz, Leipzig 1884.

5 *Judas Maccabäus*, Hamburg 1820.

6 *NZfM* 57 (1862), S. 196.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

chung der Diskussion, wie Händels Oratorien im 19. Jahrhundert aufgeführt werden könnten, werden sodann einige Beispiele dargestellt, um die eingangs genannte zweiteilige Hypothese prüfen zu können. Danach wird der Blick auf andere Einflüsse gelenkt, die die Wahl einer Bearbeitung oder Ausgabe bestimmen. Abschließend werden neben den Ausgaben und Bearbeitungen gesamter Oratorien noch diejenigen einzelner Arien betrachtet.

Friedrich Chrysanders Ausgaben

In den 1850er Jahren erschien unter der Herausgeberschaft der deutschen Händelgesellschaft und der wissenschaftlichen Ägide von Chrysander die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Händels. Alle Oratorien, mit Ausnahme der ersten und letzten Oratorienbände *Susanna*[7] und *Messiah*[8], wurden von Chrysander selbst bearbeitet. Unter den Gründungsmitgliedern sowie im Ausschuss der deutschen Händelgesellschaft[9] finden sich viele Musikdirektoren wieder, die auch als Chorleiter in der Spalte »Ausführende« im vorliegenden Verzeichnis häufig vertreten sind: Immanuel Gottlob Friedrich Faißt, Robert Franz, Ferdinand Hiller, Vinzenz Lachner, Carl Amand Mangold, Julius Rietz, Eduard Sobolewski und Julius Stern. Subskribenten der Ausgabe waren zahlreiche Vereine, deren Musikdirektoren und andere Institutionen, die Händelsche Oratorien aufführten: die Niederrheinischen Musikfeste, Chorvereine wie die Dreyßig'sche Singakademie in Dresden, der Cäcilienverein und der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt oder die Singakademie in Göttingen sowie Musikdirektoren wie Eduard Grell, Julius Stern in Berlin oder Julius Otto Grimm in Göttingen. Nicht selten finden sich mehrere Subskribenten – Institutionen und Personen – aus einer Stadt, wie etwa in Halle die Singakademie, der Stadtsingchor und Robert Franz.

Vergleicht man jedoch das Erscheinungsdatum der einzelnen Oratorienbände und die Erstaufführung der Oratorien im deutschsprachigen Raum, so zeigt sich – selbst bei unbekannteren Oratorien – kein Zusammenhang. Dies hat verschiedene Gründe: Zum einen sind in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von Bearbeitungen auch unbekannterer Oratorien entstanden; zum anderen erschienen die Oratorienbände in der Ausgabe

7 *Susanna* (= Georg Friedrich Händels Werke 1), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Julius Rietz, Leipzig 1858.

8 *Der Messias* (= Georg Friedrich Händels Werke 45), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander und Max Seiffert, Leipzig 1902.

9 Directorium der deutschen Händelgesellschaft, »Ankündigung einer vollständigen Ausgabe von Händel's Werken« in: *Susanna*, vor dem Titelblatt eingebunden.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

der deutschen Händelgesellschaft erst ab 1858. Für die Aufführungsdichte kann allerdings – zumindest für manche Oratorien – ein deutlicher Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Chrysanders Ausgabe konstatiert werden. Dies ist neben *Hercules* und *Deborah* auch für *Solomon* sichtbar. *Solomon* wurde Mitte der 1820er Jahre erstmals im deutschsprachigen Raum zu Gehör gebracht. Diese erste Aufführung basierte auf einer Bearbeitung von Ignaz Franz von Mosel.[10] Die Anzahl der Gesamtaufführungen von *Solomon* erreichte schließlich ihren Höhepunkt zwischen 1870 und 1880 – also einige Jahre nach der Veröffentlichung der kritischen Ausgabe durch die deutsche Händelgesellschaft.[11]

Im Juli 1895 fanden in Mainz sogenannte »Musteraufführungen« der Oratorien *Deborah* und *Hercules* unter der Leitung von Fritz Volbach und unter Chrysanders wissenschaftlicher Aegide statt:

> Für die musikalischen Kreise erhalten diese Concerte um deswillen eine erhöhte Bedeutung, weil zum ersten Male den Aufführungen Händel'scher Werke, die von dem bedeutenden Händelforscher Dr. Chrysander nach den Originalpartituren bearbeitete Ausgabe und die von demselben festgestellte Stylform Händel's zu Grunde gelegt wird.[12]

Beide Werke waren in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft jedoch schon viel früher erschienen. *Deborah* wurde nach der Veröffentlichung von Chrysanders Ausgabe im Jahre 1869[13] im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vermehrt aufgeführt; und auch die Aufführungen von *Hercules* erlebten nach der Publikation der Chrysanderschen Ausgabe im Jahre 1859[14] in den 1860er und 1870er Jahren einen Aufschwung.[15] Besagtes Oratorium erreichte dadurch eine gewisse Popularität, so dass Eduard Hille und Carl Banck weitere Bearbeitungen für Teil- oder stark gekürzte Aufführungen in den Jahren 1876 in Göttingen[16] und 1886 in Dresden[17] erstellten. Die Ankündi-

10 *Salomon, Oratorium in drei Abtheilungen.* Aus dem Englischen, zu Händel's Musik frei übersetzt, und in dieser die Instrumental-Begleitung vermehrt von I[gnaz] F[ranz] von Mosel, Wien 1825.
11 *Salomo* (= Georg Friedrich Händels Werke 26), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1867.
12 *NZfM* 91 (1895), S. 288.
13 *Debora* (= Georg Friedrich Händels Werke 29), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1869.
14 *Herakles* (= Georg Friedrich Händels Werke 4), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1859.
15 Vgl. Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, Göttingen 1998, S. 95.
16 *AmZ* 11 (1876), Sp. 155f.
17 *Sig* 44 (1886), S. 1043.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

gungen und Besprechungen der »Musteraufführungen« von *Deborah* und *Hercules* 1895 weisen auch auf eine Bearbeitung von Chrysander hin. Hier ist jedoch nicht die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft gemeint, sondern die praktische Ausgabe Händelscher Oratorien, die Chrysander in den 1890er Jahren herausgab.[18] Die Musteraufführungen in Mainz waren wiederum Auslöser für weitere Darbietungen nach dieser praktischen Ausgabe. Emil Krause dokumentiert allein zwischen 1895 und 1900 neben Aufführungen von *Messiah, Esther, Judas Maccabaeus, Israel in Egypt* und *Saul* 15 weitere von *Deborah* und vier von *Hercules* nach Chrysanders praktischer Ausgabe.[19]

Bearbeitungen von Händels Oratorien

Dass Chrysander neben der Ausgabe im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft überhaupt praktische Ausgaben zu einigen von Händels Oratorien erstellt hat, zeugt von einem klaren Bewusstsein der unterschiedlichen Bestimmung bzw. des unterschiedlichen Zwecks der verschiedenen Ausgaben:

> Ihm genügte es nicht, die Werke mit philologisch kritischen Geiste in ursprünglicher Reinheit darzustellen, ebensoviel lag ihm daran, ja noch mehr, die vielen Vorurtheile gegen Händel, die sich in Folge der allgemeinen Anarchie bei Aufführung Händel'scher Werke gebildet hatten, zu beseitigen. Um die zu erreichen, mußte er die Werke selbst aller Welt ad oculus vorführen. Jedermann dachte nun dabei an eine Aufführung nach der Partitur seiner Händel-Ausgabe. Wie hatte man sich aber in dem ›alten Pedanten‹ verrechnet. Gerade das Gegentheil geschah. Er hätte nicht Chrysander sein müssen, um nicht zu wissen, dass Händels Hauptgrundsatz stets der war, seine Werke der Zeit und den Umständen anzupassen. Sollten sie aber heute zeitgemäss sein, so war eine Bearbeitung unbedingt notwendig.[20]

Während die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft den damaligen Stand der Wissenschaft über Händels Werk darstellt, sind die Oratorien in

18 Vgl. Ulrich Nilles, »Die Händelaufführungen in Mainz unter Fritz Volbach«, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte* 47 (1983), S. 261–277; Dieter Gutknecht, »Friedrich Chrysander und die Aufführungen Händelscher Oratorien«, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt*, S 241–259; Christoph-Hellmut Mahling, »Bemerkungen zu den Händel-Festen in Mainz unter Fritz Volbach«, in: *Händel-Jahrbuch* 44 (1998), S. 100–111 und Annette Landgraf, »Die Händel-Bearbeitungen Friedrich Chrysanders«, in: *Händel-Jahrbuch* 48 (2002), S. 57–69.

19 Emil Krause, »Chronologisches Verzeichnis der bisherigen Aufführungen von Händel's Werken in Fr. Chrysander's Bearbeitung«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 2 (1900/1901), S. 20–23.

20 Fritz Volbach, *Georg Friedrich Händel* (= Berühmte Musiker 2), Berlin 1898, S. 80f.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

den praktischen Ausgaben Chrysanders für die Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert gedacht und entsprechend bearbeitet.

Ab etwa der Mitte des Jahrhunderts finden eingehende Debatten um Sinn und Zweck der Bearbeitung von Händels Oratorien statt.[21] Sie kreisen immer wieder um die gleichen Fragen, wie die Aussetzung und Ausführung des Generalbasses, die Instrumentation und eventuelle Striche. Diskutiert wird, ob der Generalbass in Arien lediglich ein akkordisches, harmonisches Gerüst bilden oder ob er polyphon die Themen der Gesangstimme und Soloinstrumente aufgreifen solle, ob diese Stimme von der Orgel oder dem Klavier gespielt werden, und ob das Begleitinstrument in Rezitativen, Arien und Chorsätzen wechseln solle. Zudem wird erörtert, was zu tun ist, wenn in deutschen Konzertsälen keine Orgel vorhanden ist. Eine vorgeschlagene Lösung wäre, den Orgelsatz und die Generalbasspartien durch ein Bläserensemble, wie in Mozarts Bearbeitung des *Messiah*, zu ersetzen. Schließlich wird erwogen, wie man Langeweile im Publikum verhindern könne: nämlich durch das Streichen von Wiederholungen innerhalb der Arien bzw. durch Kürzungen ganzer Arien oder Szenen.

Anlässlich einer Aufführung des *Saul* durch die Singakademie zu Berlin im Jahr 1833 lobt der Rezensent Carl Friedrich Rungenhagens Bearbeitung und gibt gleichzeitig einen Einblick in die Erwartungen, die das Paublikum an Händels Oratorien gestellt hat:

> An Chören ist dies Oratorium weniger reich, wesshalb auch der Herr Director Rungenhagen sehr zweckmässig den im Oratorium so wichtigen Chor an mehren Gesängen, unbeschadet der Melodie und Harmonie der Original-Composition, Theil nehmen liess, um die sonst unausbleibliche Einförmigkeit der vielen Arien zu unterbrechen, welche doch nothwendig mehr oder weniger der Form ihrer Zeit gemäss gehalten sind. Ungeachtet der bereits vorgenommenen Abkürzungen währte dennoch die Aufführung des reichhaltigen Werkes fast drey Stunden.[22]

Etwa zehn Jahre später, im Jahre 1844, beschreibt Heinrich Dorn bezüglich einer Darbietung von *Jephtha* auf dem 26. Niederrheinischen Musikfest in Köln die Aufführungsproblematik von Händels Oratorien im 19. Jahrhundert:[23] Der Generalbass müsse, so Dorn, ausgesetzt werden, die Instrumentation sei oft dünn und meist sei keine Orgel vorhanden. Dennoch kritisiert

21 Vgl. zum Beispiel: Heinrich Dorn, »Original oder Bearbeitung«, in: *AmZ* 46 (1844), Sp. 545–550, 561–566; Robert Franz, *Offener Brief and Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke*, Leipzig 1871; zu Chrysander s. Landgraf, »Die Händel-Bearbeitungen Friedrich Chrysanders«.

22 »Nachrichten. Berlin«, in: *AmZ* 35 (1833), Sp. 868.

23 Dorn, »Original oder Bearbeitung?«.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

er die – zu jener Zeit einzige deutsche – Bearbeitung von Ignaz von Mosel scharf.[24] Diese kürze sowohl ganze Szenen als auch innerhalb von Arien und verändere dergestalt die Handlung. Zudem würden Arien transponiert und das Stimmfach einzelner Personen gewechselt, Instrumentalstimmen ergänzt und Nummern aus anderen Oratorien eingefügt. Dorn bezweifelt den Sinn jeglicher Bearbeitung für den Zeitgeschmack und plädiert für radikale Alternativen:

> Entweder wir geben *Händel* ganz, oder wir gestehen offen, dass uns seine gigantischen Oratorien als solche nicht mehr befriedigen, und geben sie unter dieser Firma (gleich viel ob mit Orgel- oder mit orgelersetzender Orchesterbegleitung) gar nicht, sondern suchen uns nur diejenigen Nummern heraus, die unverändert auch jetzt noch, und vielleicht für immer, durch ihr rein künstlerisches Interesse, von allem damaligen Modischen so entfernt, wie von dem jetzigen, als Vorbilder musikalischer Composition den höchsten Werth bewahren.[25]

Anstelle von bearbeiteten Gesamtaufführungen sähe Dorn demnach lieber die Aufführung einzelner Szenen und Arien in ihrer Originalgestalt.

Franz dagegen kritisiert in seiner Schrift *Offener Brief an Eduard Hanslick* gerade die Suche nach der Originalgestalt von älteren Werken als »historisch-archäologisch«.[26] Er argumentiert, Händels Kompositionen seien skizzenhaft und unvollständig und müssten daher für die Aufführung ergänzt werden. In diesem Sinne sei auch Chrysanders Ausgabe der Oratorien eine Bearbeitung, da der Generalbass ausgesetzt worden sei. Das Ersetzen des Generalbasses durch Blasinstrumente sieht Franz aber ganz pragmatisch: Bei einer Aufführung in der Kirche sei (aufgrund der Temperatur) die Orgel nicht zusammen mit dem Orchester spielbar, und ein Flügel ersetze das Cembalo nur unzulänglich. Daher sei der Bläsersatz die einzig sinnvolle Alternative.[27]

Dass Chrysander in seinen verschiedenen Ausgaben von Händels Oratorien jedoch keineswegs nur »historisch-archäologisch« vorgegangen ist, wurde weiter oben beschrieben. Er argumentiert in seiner praktischen Ausgabe mit Händels eigener Bearbeitungspraxis und bearbeitete infolgedessen die Oratorien radikal. Fritz Volbach, Dirigent der Mainzer »Musteraufführungen«, beschreibt Chrysanders Verfahren folgendermaßen:

24 *Jephtha*. Oratorium in drei Abteilungen. Musik von G[eorg] F[riedrich] Händel. Übersetzt und bearbeitet von J[gnaz] F[ranz] von Mosel, Wien 1831.

25 Dorn, »Original oder Bearbeitung«, Sp. 561.

26 Franz, *Offener Brief*, S. 10.

27 Ebd., S. 6–8. Vgl. auch Albert Hahn, »Robert Franz als Bearbeiter alter Musik«, in: *NBMz* 27 (1873), S. 225–226, 233–234, 241–242.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

> Nun hatte ja schon Händel seine Werke den einzelnen Aufführungsgelegenheiten angepaßt; sollten wir nicht das Recht haben, hierin seinem Vorbilde zu folgen? Chrysander bejahte diese Frage durchaus. Die Zeit Händels liebte die beschauliche Reflexion, wie sie sich in der Häufung der Arien ausspricht, unsere dagegen verlangt eine schnell flutende, dramatisch bewegte Handlung. Diesem Empfinden mußte Rechnung getragen werden. Chrysander verfuhr nun so, daß er die dramatischen Momente, an denen Händel überreich ist und die in der Tat den Kernpunkt seiner Werke bilden, mehr zusammenrückte, alles, was hindernd im Wege stand, unbarmherzig, unbekümmert um Schönheit und Beliebtheit, wegstrich, sogar, wo es nottat, vor Umstellungen nicht zurückschreckte. Das war durchaus im Geiste Händels.[28]

Fast alle hier besprochenen Diskutanten sind sich einig, dass Händels Oratorien für das Publikum des 19. Jahrhundert modernisiert werden müssten. Die Diskussion kreist daher mehr um das »Wie« als um das »Ob« einer Bearbeitung. Bei keiner Aufführung der Händelschen Oratorien im 19. Jahrhundert in Deutschland wurde denn auch das Original als Grundlage verwendet. Einerseits wurden sämtliche Aufführungen in deutscher Übersetzung gesungen, andererseits gehen die Bearbeitungen weit über die rhythmischen Veränderungen in Rezitativen, die durch eine Übersetzung nötig werden, hinaus.

Bearbeitungen von Händels Oratorien haben eine lange Tradition.[29] Schon zu Händels Lebzeiten entstanden verschiedene Versionen, zum Beispiel von *Esther*[30] oder von *The Triumph of Time and Truth*.[31] Zudem erstellte Händel oft neues Material für Wiederaufführungen – so finden sich Austauscharien, Transpositionen und geänderte Instrumentation, je nachdem welche Stimmfächer, Sänger und Instrumentalisten für eine Aufführung zur

28 Fritz Volbach, »Einführung in das Wesen und die Praxis der Werke Händels, besonders des *Messias*«, in: *Der Messias*. Oratorium von Georg Friedrich Händel übersetzt von Friedrich Chrysander. Hrsg. und mit einführenden Worten versehen von Fritz Volbach, Leipzig o.J., S VI.

29 Zu Bearbeitungen von *Judas Maccabaeus* im 18., 19. und 20. Jahrhundert, zum Beispiel, s. *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels ›Judas Maccabaeus‹. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010; darin: Andrea Ammendola, »… per farne conoscere il merito«. Händels *Judas Maccabaeus* in der Santini-Sammlung (Münster), S. 125–147; Sarah Grossert und Rebekka Sandmeier, »›Ein musikalisches Gedicht‹ und ›Heldenlied‹ – Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Librettos, 1722–1939«, S. 149–199; Rebekka Sandmeier, »›Großdeutsches Dankgebet‹ und ›völkerumfassendes Oratorium‹: Händels *Judas Maccabaeus* in Deutschland zwischen 1933 und 1945«, S. 201–214.

30 Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*, S. 72–83.

31 Ebd., S. 243–255.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Verfügung standen.[32] Während einige deutschsprachige Bearbeitungen aus dem 18. Jahrhundert, so zum Beispiel diejenigen Johann Adam Hillers von *Messiah* und *Judas Maccabaeus*,[33] bald in Vergessenheit gerieten, wurden andere Bearbeitungen, wie etwa die der selben Oratorien durch Mozart[34] und Starzer[35] bis weit in das 19. Jahrhundert gespielt. Teils wurden sie direkt übernommen, teils weiter bearbeitet. Im Fall von *Messiah* ist die Mozartsche die einzige in den Aufführungsrezensionen genannte Bearbeitung bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Dann kommen Aufführungen nach der »Originalpartitur« hinzu. Jedoch ist hier nicht eindeutig zu klären, um welche Ausgabe es sich handelt. Ab 1884 wurde immer häufiger Franz' neue Bearbeitung gegeben, die auf Mozarts Version basiert.[36] Erst ab Mitte der 1890er Jahre erhielt sie Konkurrenz durch Chrysanders praktische Ausgabe des *Messiah*.[37]

So enstand im 19. Jahrhundert eine Vielzahl von neuen Bearbeitungen für spezielle Aufführungen, die teils auf früheren Bearbeitungen basieren, teils aber auch ganz neu erstellt wurden. Die meisten gedruckten Ausgaben spiegeln diese Situation wider, denn auch sie sind Bearbeitungen – vielleicht mit Ausnahme von Chysanders Ausgabe für die deutsche Händelgesellschaft.

Andere Bearbeitungen

Schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schuf Ignaz von Mosel Bearbeitungen einiger Oratorien Händels.[38] Es folgten Ferdinand Hiller, Robert Franz, Peter von Lindpaintner und viele andere. Im Gegensatz zu Chrysanders Ausgaben im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft, die als wissenschaftliches Projekt begannen und dann als Grundlage für Auf-

32 Ebd., S. XXIf.

33 Hartmut Grimm und Hans-Günter Ottenberg, Artikel »Hiller, 1. Johann Adam«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 8, Kassel 2002, Sp. 1561–1679, hier Sp. 1567f.

34 Ulrich Konrad, Artikel »Mozart, 3. (Johannes Chrysostomos) Wolfgang, *Wolfgangus*, Theophilus, *Amadeus*«, in: *MGG*, Personenteil Bd. 12, Kassel 2004, Sp. 591–758, hier Sp. 698.

35 Irene Brandeburg, Artikel »Starzer, Joseph (Johann Michael)«, in: *MGG*, Personenteil Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 1339–1343, hier Sp. 1340.

36 *Der Messias*. Unter Zugrundelegung der Mozart'schen Partitur.

37 *Der Messias*. Oratorium von Georg Friedrich Händel übersetzt von Friedrich Chrysander. Hrsg. und mit einführenden Worten versehen von Fritz Volbach, Leipzig o.J.

38 *Athalia, Belshazzar, Israel in Egypt, Jephtha*, und *Samson*.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

führungen dienten, wurden die meisten der anderen Bearbeitungen für eine bestimmte Aufführung erstellt und erst später gedruckt oder handschriftlich an andere Chorleiter weitergreicht.[39] Doch auch diese Bearbeitungen basieren meist auf einem Druck, wobei oft nicht eindeutig ist, auf welchem.[40] Zusätzlich zu der oben dargestellten Diskussion um Bearbeitungen generell, stellen sich bei den Bearbeitungen für bestimmte Aufführungen weitere Fragen, so zum Beispiel, ob Solisten in den benötigten Stimmfächern vorhanden sind oder ob Arien transponiert werden müssen. Da zudem eine Vielzahl anderer Faktoren die Wahl einer vorhandenen Bearbeitung oder die Erstellung einer neuen Bearbeitung durch den Chorleiter beeinflusst, sollen im Folgenden einige Beispiele hierfür präsentiert werden.

Bearbeitungen für bestimmte Aufführungen wurden oft von den Chorleitern in Auftrag gegeben, wenn nicht gar selbst erstellt. So finden sich Hinweise auf Aufführungen von *Judas Maccabaeus* und *Samson* durch den Cäcilienverein Frankfurt unter der Leitung von Carl Müller in einer Bearbeitung mit verstärkter Instrumentation durch den Chorleiter.[41] Ferdinand Hiller wiederum erstellte mehrere Bearbeitungen von Händels Oratorien für Aufführungen unter seiner Leitung bei den Niederrheinischen Musikfesten und den Gürzenichkonzerten in Köln, unter anderem für die vermutlich deutschen Erstaufführungen von *Deborah* auf dem 16. Niederrheinischen Musikfest in Aachen 1834[42] und von *Esther* im 5. Gürzenichkonzert 1859 in Köln.[43] Auch für einige Konzerte der Singakademie zu Berlin wurden neue Bearbeitungen angefertigt: In der ersten Hälfte des Jahrhunderts beauftragte Rungenhagen Johann Otto Heinrich Schaum mit der Bearbeitung mehrerer Händel-Oratorien,[44] die in den Folgejahren durch die Singakademie zur Aufführung kamen: *Israel in Egypt* im Jahre 1831, *Belshazzar* 1834 und *Theodora* 1841.[45] Für eine Darbietung des *Saul* 1833 fügte Rungenhagen selbst

39 So zum Beispiel von Mosels Bearbeitung von »Halleluja« und »Marsch« aus dem *Occasional Oratorio*, in: »Duo opera musica ab Ignatio Francisco de Mosel retractata et instrumentis novis ornata«, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 19100/1 Mus, Mus. Hs. 19100/2 Mus.

40 In seiner Handschrift von »Halleluja« und »Marsch« aus dem *Occasional Oratorio* (s. oben) gibt jedoch von Mosel zum Beispiel die Grundlage der Bearbeitung an: »Londoner Ausgabe, Seite 157–178« bzw. »The Occasional Oratorio: Marsch. p. 27«.

41 *Judas Maccabaeus*: *Sig* 43 (1885), S. 121; *Samson*: *AmZ* 7 (1872), Sp. 133.

42 *AmZ* 36 (1834), Sp. 439f.; s. auch Niemöller, »Die Händelüberlieferung im historischen Notenarchiv des Musikvereins Düsseldorf«, S. 220.

43 *NZfM* 51 (1859), S. 139; *NZfM* 52 (1860), S. 7.

44 Vgl. Rackwitz, »Neues über J. O. H. Schaum«.

45 *Israel in Egypt*: *AmZ* 34 (1832), Sp. 73; *Belshazzar*: *AmZ* 37 (1835), Sp. 29f.; *Theodora* (Erstaufführung im deutschsprachigen Raum): *AmZ* 43 (1841), Sp. 363.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Chorsätze in einige Arien ein;[46] für eine entsprechende von *Solomon* im Jahr 1832 instrumentierte er das Oratorium komplett neu.[47]

Manche zunächst nur für spezielle Aufführungen geschaffene Bearbeitungen wurden – ohne vorher im Druck zu erscheinen – bei späteren Aufführungen an anderen Orten oder durch andere Vereine und Chorleiter wieder benutzt. So bearbeitete etwa Julius Otto Grimm *Athalia* für eine Darbietung unter Franz Wüllner in der Saison 1862/1863 in Aachen[48] und wird später auch als Bearbeiter der Fassungen genannt, die 1868 in Hamburg unter der Leitung von Julius Stockhausen,[49] 1869 in Oldenburg unter der Leitung von Albert Dietrich[50] sowie 1870 in Wien unter der Leitung von Rudolf Weinwurm[51] zur Aufführung gebracht wurden. Ähnlich erging es der Bearbeitung von *Joshua* durch Rietz. Sie ist auf dem 38. Niederrheinischen Musikfest 1861 unter Franz Lachners Leitung in Aachen erstmals dargeboten worden[52] und wurde danach – bis neue Bearbeitungen durch Rudolf Schester und Chrysander in den 1890er Jahren sie ersetzten[53] – zur Standardfassung dieses Oratoriums. Insgesamt wurde es in diesen Jahren in 17 Konzerten in dieser Fassung gegeben:

- 1861 in einem Gewandhauskonzert in Leipzig,[54]
- 1864 von der Singakademie Halle unter Franz,[55]
- 1865 in einem Gürzenichkonzert in Köln unter Hiller,[56]
- 1870 vom Cäcilienverein Frankfurt unter Müller,[57]
- 1871 auf dem 48. Niederrheinischen Musikfest unter Hiller und in Mannheim,[58]
- 1874 in Zofingen (Schweiz) unter Eugen Karl Petzold,[59]

46 *AmZ* 35 (1833), Sp. 868.
47 *AmZ* 35 (1833), Sp. 24.
48 *AmZ* 1 (1863), Sp. 551.
49 *AmZ* 3 (1868), S. 102.
50 *AmZ* 5 (1870), S. 7.
51 *NZfM* 66 (1870), S. 421.
52 *Festschrift zur Hunderjährigen Jubelfeier des Musikvereins Düsseldorf*, Düsseldorf 1818, S. 83.
53 »nach der Originalpartitur der deutschen Händelgesellschaft«, vor 1886 in Elbing, *NZfM* 82 (1886), S. 460; »Ergänzende Instrumentation von R. Schester«, 1890 in Speyer, *NZfM* 86 (1890), S. 256.
54 *NZfM* 55 (1861), S. 179.
55 *AmZ* 2 (1864), Sp. 566.
56 *AmZ* 3 (1865), Sp. 70.
57 *Sig* 28 (1870), S. 905.
58 *NBMz* 25 (1871), S. 186 und *Sig* 29 (1871), S. 282.
59 *NZfM* 70 (1874), S. 241.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

- 1875 in Altona unter John Böie,[60]
- 1877 im Konzert der musikalischen Akademie Königsberg unter Heinrich Laudien,[61]
- 1878 im ersten Abonnementkonzert der Concert-Gesellschaft in Köln wiederum unter Hiller,[62]
- 1882 nochmals auf dem Niederrheinischen Musikfest in Aachen unter Wüllner,[63]
- 1883 im gemeinsamen Palmsonntagskonzert der Chöre Dresdens unter Wüllner,[64]
- 1885 vom Musikverein Darmstadt unter Mangold,[65]
- 1887 auf dem 64. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf unter Julius Tausch,[66]
- 1889 vom Soller'schen Musikverein Erfurt und im 6. Gewandhauskonzert in Leipzig unter Carl Reinecke,[67]
- 1891 auf dem 11. Mecklenburgischen Musikfest in Güstrow unter Georg Aloys Schmitt[68] und
- 1892 im 8. Gürzenichkonzert in Köln unter Wüllner.[69]

Dieser Auflistung zufolge übernehmen zahlreiche andere Chorleiter die Bearbeitung ihres Kollegen Rietz, auch wenn sie selbst Erfahrungen im Erstellen von Bearbeitungen haben wie etwa Hiller, Franz oder Müller. Bemerkenswert ist zudem, dass der Druck einer Bearbeitung nicht unbedingt als Voraussetzung für eine weite Verbreitung einer bestimmten Fassung zu sein scheint.

Dennoch wurden einzelne Bearbeitungen, die zunächst für eine spezielle Aufführung geschaffen worden waren, auch gedruckt. Von Mosels Bearbeitung des *Samson* wurde etwa 1813[70] für ein großes Konzert des Mu-

60 *AmZ* 11 (1876), Sp. 45.
61 *Sig* 35 (1877), S. 838, 870.
62 Karlheinz Weber, *Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 169), 2 Bde., Kassel 2009, Bd. 2, S. 327.
63 *Festschrift zur Hunderjährigen Jubelfeier*, S. 92.
64 *NZfM* 79 (1883), S. 322.
65 *NZfM* 81 (1885), S. 139.
66 *NZfM* 83 (1887), S. 255.
67 *NBMz* 43 (1889), S. 210 und *Sig* 47 (1889), S. 1042, 1048.
68 *NZfM* 87 (1891), S. 368.
69 *NZfM* 88 (1892), S. 130.
70 Handschriftliche Partitur in der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15742 Mus.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

sikvereins im folgenden Jahr erstellt[71] und erschien 1815 im Klavierauszug.[72] Bis in die 1860er Jahre war dies im Übrigen die Standardfassung zur Aufführung von *Samson*. Erst die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft durch Chrysander[73] aus dem Jahre 1861 durchbricht das Quasi-Monopol der von Mosel'schen Ausgabe.

Auch die Veröffentlichung einer Bearbeitung des Oratoriums *L'Allegro* durch Franz[74] im Jahre 1871 entwickelte sich zur Standardfassung. Nach einer Aufführung durch den Cäcilienverein in Berlin unter Alexis Holländer[75] folgten vermehrt Aufführungen in den 1870er und 1880er Jahren, obwohl Chrysanders Ausgabe für die deutsche Händelgesellschaft[76] schon 1859 erschienen war.[77] Besonders bei weniger bekannten Oratorien scheint die Veröffentlichung einer Bearbeitung Folge einer speziellen Aufführung und Auslöser für weitere Darbietungen zu sein: So führte der Druck des ersten Klavierauszugs zu *Joseph and his Brethren* von Ludwig Hellwig[78] mit deutschsprachigem Text von Ernst Wilhelm Kalisch 1837 – ein Jahr nach der deutschen Erstaufführung des Oratoriums durch die Singakademie zu Berlin unter Rungenhagen[79] – zu einer Reihe von weiteren Teil- und Gesamtaufführungen in Berlin und Wien im Folgejahr.[80]

Bisweilen wurde jedoch auch das Notenmaterial von bestimmten Bearbeitungen erst nach mehreren Aufführungen in dieser Version veröffentlicht: Von Mosels Bearbeitung von *Jephtha* für eine Aufführung in Wien 1819[81] wurde zum Beispiel bereits 1823 auf dem 6. Niederrheinischen Musikfest in Elberfeld gegeben[82] und danach mehrmals in den Konzerten der Gesell-

71 *AmZ* 18 (1816), Sp. 645.
72 *Samson.* Oratorium in drei Abtheilungen. Übersetzt und bearbeitet von J[gnaz] F[ranz] von Mosel, Wien 1815.
73 *Samson* (= Georg Friedrich Händels Werke 10), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1861.
74 *L'Allegro, il pensieroso ed il moderato*. Oratorische Composition von Georg Friedrich Händel. Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von Robert Franz, Leipzig 1871.
75 *NBMz* 25 (1871), S. 67.
76 *L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato* (= Georg Friedrich Händels Werke 6), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1859.
77 Zu Franz' Bearbeitung des *L'Allegro* vgl. auch Jürgen Böhme, »Händels *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* in der Bearbeitung von Robert Franz«, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 175–185.
78 *Joseph*. Oratorium in drei Abtheilungen von G[eorg] F[riedrich] Händel. Im vollständigen Klavierauszug von C[arl] L[udwig] Hellwig, Berlin 1837.
79 *AmZ* 39 (1837), Sp. 549.
80 Berlin: *AmZ* 39 (1837), Sp. 833; Wien: *AmZ* 39 (1837), Sp. 304, 606.
81 Vgl. Gustav Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 13.
82 *Festschrift zur Hunderjährigen Jubelfeier*, S. 73.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

schaft für Musikfreunde in Wien[83] sowie von der Singakademie zu Berlin,[84] bevor der Klavierauszug erst 1831 im Druck erschien.[85]

Die Auflistung der Aufführungen von *Joshua* in der Bearbeitung von Rietz hat zudem gezeigt, dass Chorleiter bei wiederholten Aufführungen unter ihrer Leitung oft dieselbe Bearbeitung benutzten, auch wenn inzwischen eine neuere Fassung vorhanden war. So führte Wüllner Händels *Joshua* ab 1871 immer wieder in Rietz' Bearbeitung auf, unabhängig davon, wo die Aufführung stattfand[86] und ob er das Werk als Gastdirigent oder mit seinem eigenen Chor leitete.[87]

Auch Vereine blieben zumeist bei derselben Bearbeitung, selbst wenn der Chorleiter wechselte. Für *Judas Maccabaeus* konnte gezeigt werden, dass die Bearbeitung von Johann Heinrich Clasing[88] die Grundlage für mehrere Aufführungen des Düsseldorfer Musikvereins zwischen 1830 und 1870 bildete und von Ferdinand Ries, Carl Reinecke und Mendelssohn eingerichtet wurde.[89] Die Berliner Singakademie dagegen legte ihren Aufführungen des *Judas Maccabaeus* die Bearbeitung von Ludwig Hellwig,[90] die in demselben Jahr wie Clasings im Klavierauszug erschien, zugrunde.[91] Ein ähnliches Verfahren wie in Berlin und Düsseldorf konnte für eine Abschrift von Lindpaintners Bearbeitung desselben Oratoriums in Aufführungen des Basler Gesangvereins nachgewiesen werden.[92] Die Gründe dieses Festhaltens an einer älteren Bearbeitung sind vermutlich meist pragmatischer Art: Die Bearbeitung ist erprobt und hat sich bewährt; die Choristen – meist Laien –

83 1824: *AmZ* 27 (1825), Sp. 149; 1825: *AmZ* 27 (1825), Sp. 246; 1828: *AmZ* 30 (1828), Sp. 308.
84 1829: *AmZ* 31 (1829), Sp. 309.
85 *Jephtha*. Oratorium in drei Abteilungen. Musik von G[eorg] F[riedrich] Händel. Übersetzt und bearbeitet von J[gnaz] F[ranz] von Mosel, Wien 1831.
86 In München, Aachen, Dresden oder Köln.
87 Als Gastdirigent zum Beispiel auf dem Niederrheinischen Musikfest 1882 in Aachen.
88 *Judas Maccabäus*. Oratorium von G. F. Händel im Clavierauszuge von I[ohann] H[einrich] Clasing, 3 Bde., Hamburg 1820.
89 Vgl. Niemöller, »Die Händelüberlieferung«, S. 212–217.
90 *Händels Oratorium Judas Maccabäus* nach Mozarts Bearbeitung im Clavierauszug von Ludwig Hellwig, Hamburg 1820.
91 Rackwitz, »Über die Bearbeitung von Händels *Judas Maccabaeus* durch Joseph Starzer und über ihre Wirkungsgeschichte«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 9 (2002), S. 245–265, hier S. 249–252.
92 Vgl. Martina Wohlthat, »›In einem erneuten, ihm so innig sich anschmiegenden Gewande‹ – Zu Aufführungen von Händels *Judas Maccabaeus* in der Instrumentierung von Peter Joseph von Lindpaintner in Deutschland, Österreich und der Schweiz, 1832–1847«, in: *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel* (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 4), hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2012, S. 237–252.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

kennen sie aus den vorhergehenden Aufführungen des Vereins; und das Stimmenmaterial für das Orchester ist vorhanden und für die Aufführung eingerichtet. Besonders das dritte Argument, eine im Verein bereits vorhandene Ausgabe zu benutzen, ist nicht zu unterschätzen, da der Erwerb und das Einrichten von neuem Stimmenmaterial bis heute sehr zeitaufwendig und teuer ist.

Allerdings gibt es auch entgegen gesetzte Beispiele: 1857 präsentierte der *Verein für classische Kirchenmusik* in Stuttgart Händels *Israel in Egypt* zunächst im Januar und in einer zweiten Aufführung im November.[93] Die erste, unter der Leitung von Friedrich Wilhelm Kücken, basierte auf der Bearbeitung des Oratoriums von Lindpaintner, die dieser vermutlich für eine Aufführung auf dem Niederrheinischen Musikfest 1854 in Aachen erstellt hatte.[94] Die zweite – unter der Leitung von Faißt – folgte dagegen der originalen Instrumentierung mit einer Orgelstimme von Mendelssohn. Vermutlich handelt es sich hier um die Ausgabe der englischen Händelgesellschaft.[95] Ein Klavierauszug von Lindpaintners Bearbeitung erschien 1860,[96] die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft im Jahre 1863.[97] Für die Aufführung desselben Vereins im Jahr 1875 benutzte Faißt dann die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft samt der von ihm selbst überarbeiteten Orgelstimme Mendelssohns.[98] Im Wechsel der Ausgaben wird die Suche des Musikdirektors, einem Gründungsmitglied der deutschen Händelgesellschaft, nach einer möglichst getreuen Wiedergabe des Oratoriums dokumentiert.

Bearbeitungen einzelner Arien

Bisher wurden lediglich Bearbeitungen vollständiger Oratorien betrachtet, auch wenn diese zum Teil stark gekürzt wurden. Ähnliche Zusammenhänge zwischen Aufführungen, Bearbeitungen und Drucken scheinen jedoch auch bei Ausgaben von einzelnen Arien vorzuliegen. Immer wieder finden sich dieselben Arien im Repertoire der Sänger, darunter auch Arien aus eher

93 *NBMz* 11 (1857), S. 373.
94 *Festschrift zur Hunderjährigen Jubelfeier*, S. 80; handschriftliche Partitur in der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus. Hs. 5942 Mus.
95 *Israel in Egypt* (= The Works of George Frederic Handel 5), hrsg. von Felix Mendelssohn Bartholdy, London 1845/1846.
96 *Israel in Egypten*. Oratorium nach Lindpaintners Bearbeitung von G[eorg] F[riedrich] Händel, Mainz 1860.
97 *Israel in Aegypten* (= Georg Friedrich Händels Werke 16), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1863.
98 *AmZ* 10 (1875), Sp. 411.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

unbekannten Oratorien wie *Semele*, *La Resurrezione* oder *L'Allegro*. Schon im 19. Jahrhundert fiel das auf. So schreibt der Korrespondent der *Neuen Zeitschrift für Musik* in einer Besprechung des Berliner Musiklebens Anfang 1860 etwas genervt:

> Zum viertenmale [sic!] seit vier Wochen hörten wir Händel's *Semele*-Arie, diesmal von der geschätzen Altistin Frl. Jenny Meyer mit Geschmack vorgetragen. […] Unsere Altistinnnen verfolgen mit einer wahren Raubgier den Gesang der Juno aus *Semele*, so daß die hiesigen Musikhändler gar nicht Beute genug machen können, um allen altsingenden Familienanforderungen zu genügen. Wenn dieses neuerdings durch Frl. Albertine Meyer hervorgerufene Semele-Juno-Fieber bei uns noch lange anhält, dann wird wol [sic!] wenigstens ein unternehmender Verleger mit Nachdruck (ohne Verdonnerung?) vorgehen müssen.[99]

Die Arie der Juno aus *Semele* wurde von mehreren Komponisten bearbeitet, unter anderem von Giacomo Meyerbeer[100] und Robert Franz.[101] Viele dieser Bearbeitungen sind lediglich in Aufführungsnotizen der Zeitschriften vermerkt oder liegen nur im Manuskript vor. Auch die sogenannte »Teufelsarie« aus *La Resurrezione* wurde vermutlich von Meyerbeer bearbeitet. Eine Anfrage an die *Allgemeine musikalische Zeitung* aus dem Jahre 1882 über den Verbleib des Manuskripts oder eine mögliche Publikation der Bearbeitung[102] nutzte Chrysander zur Werbung für die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft.[103] Von dieser Arie aus *La Resurrezione* lassen sich im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bisher lediglich vier Aufführungen in den 1860er Jahren nachweisen. Sie wurde von unterschiedlichen Sängern in verschiedenen Städten gegeben: 1862 von C. Meyerhofer in Wien,[104] von einem unbekannten Sänger in Krefeld,[105] 1866 von Salvatore Marchesi in Leipzig[106] und 1868 von Carl Wallenreiter in Köln.[107]

99 *NZfM* 52 (1860), S. 23.
100 Vgl. Werner Rackwitz, »›Jephtha: eines seiner herrlichsten Werke‹ – Die Händelbeziehungen von Giacomo Meyerbeer«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 12 (2008), S. 217–234, hier S. 228.
101 *NZfM* 69 (1873), S. 69.
102 *AmZ* 17 (1882), Sp. 764. Meyerbeers Bearbeitung liegt womöglich in folgendem Einzeldruck vor: *Air de Lucifer de La Résurrection*, Paris [1859/1860].
103 *La Resurrezione* (= Georg Friedrich Händels Werke 39), hrsg. im Auftrag der deutschen Händelgesellschaft von Friedrich Chrysander, Leipzig 1878.
104 *Sig* 20 (1862), S. 118.
105 *Sig* 20 (1862), S. 201.
106 Alfred Dörffel, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig*, Leipzig 1881, S. 24.
107 *NBMz* 22 (1868), S. 345.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Einer der wenigen nachweisbaren Einzeldrucke von Bearbeitungen einzelner Arien ist Franz' Ausgabe der sogenannten Nachtigallen-Arie aus *L'Allegro*.[108] Hier zeigt sich der Geschäftssinn des Komponisten oder Verlegers: Da Franz' Bearbeitung des Oratoriums in den 1870er Jahren zur Standardausgabe wurde und besonders die Arie mit obligater Flöte unter Sängerinnen beliebt war, muss es finanziell sinnvoll gewesen sein, sie auch im Einzeldruck zu verlegen.

Viele der Arien aus bekannten oder weniger bekannten Oratorien, die bei den Sängern sehr beliebt waren, wurden im 19. Jahrhundert neben Einzeldrucken auch in Anthologien verbreitet und erhielten dadurch Einzug in das Repertoire der Gesangslehrer. Die Luzifer-Arie aus *La Resurrezione*, zum Beispiel, findet sich in Friedrich Webers *Italienisches Arienbuch,*[109] Thuiskon Hauptner, Gesanglehrer und Theaterkapellmeister in Berlin, gab die *Semele*-Arie als Einzeldruck heraus,[110] während Alfred Dörffel, Musikverleger, -redakteur und -bibliothekar in Leipzig, im späten 19. Jahrhundert Anthologien von Arien aus Opern und Oratorien für die verschiedenen Stimmfächer publizierte.[111] Überarbeitete Nachdrucke dieser *Arien-Alben* erschienen sogar bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Von Händels Oratorien finden sich darin Arien aus *Athalia, Belshazzar, Esther, Israel in Egypt, Jephtha, Joshua, Judas Maccabaeus, Samson, Saul* und *Semele*.

Schlussgedanken

Aus den obigen Überlegungen zu den Bearbeitungen und Ausgaben der Oratorien Händels im 19. Jahrhundert in Deutschland und dem möglichen Zusammenhang ihrer Erstellung oder Publikation mit den Aufführungen der Oratorien lassen sich einige grundsätzliche Dinge ableiten: Für manche Oratorien gibt es im gesamten 19. Jahrhundert eine Standardausgabe oder -bearbeitung, selbst wenn andere vorhanden sind: zum Beispiel für *Jephtha* die Ausgabe von von Mosel oder für *L'Allegro* die von Franz. Bei anderen Oratorien wird die ursprüngliche Standardausgabe im Laufe des Jahrunderts durch eine oder mehrere andere Bearbeitungen ersetzt: So ist Mozarts Fas-

108 *Scene aus: L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* von Georg Friedrich Händel mit Begleitung des Pianoforte von Robert Franz, Leipzig 1890.

109 *Italienisches Arienbuch. Sammlung von zweihundert Opern- und Concert-Arien […]*, hrsg. von Friedrich Weber, Leipzig 1870.

110 *Semele »O sleep why dost thou leave me«* von G[eorg] F[riedrich] Händel mit erläuternden Bemerkungen und Vortragszeichen versehen von Th[uiskon] Hauptner, Leipzig o. J.

111 *Arien Album: Sammlung berühmter Arien für … mit Pianofortebegleitung*, Leipzig o. J.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

sung des *Messiah* bei Aufführungen bis in die Mitte des Jahrhunderts die Standardversion, danach jedoch werden auch die Ausgaben von Franz und Chrysander gespielt. Von Mosels Bearbeitung des *Samson* dominiert die Aufführungen bis in die 1860er Jahre, bis danach neue entstehen. Meist sind dies aber nur handschriftlich festgehaltene Einrichtungen für bestimmte Aufführungen – zum Beispiel von Theodor Scheibel, Müller und Ludwig Deppe, die teilweise später auch in anderen Städten benutzt wurden. Für *Saul* ist genau der umgekehrte Fall belegt: Hier etablierte sich ab den 1870er Jahren die Chrysander'sche Ausgabe als Standard,[112] während bei früheren Aufführungen verschiedene Bearbeitungen gespielt wurden. Für manche Oratorien jedoch scheint es keine Standardausgabe zu geben; so zum Beispiel für *Athalia, Belshazzar, Israel in Egypt, Judas Maccabaeus* und *Solomon*. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann dennoch von einem Zusammenhang zwischen Bearbeitungen, deren gedruckten Ausgaben und Aufführungen ausgegangen werden, wenngleich dieser Zusammenhang nicht so einfach zu beschreiben und zu belegen ist. In diesem Beitrag konnte gezeigt werden, wie unterschiedliche Faktoren – auch ganz pragmatischer Art – die Wahl der Bearbeitung oder Ausgabe durch den Musikdirektor beeinflussen.

112 Auch Brahms benutzte diese Ausgabe als Grunglage für seine Aufführungen des Oratoriums in Wien. Vgl. Hellmut Federhofer, »Georg Friedrich Händels Oratorium *Saul* in der Bearbeitung von Johannes Brahms«, in: *Brahms-Kongress Wien 1983*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 125–138.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Händel-Solisten: Repertoire und Reisen – Betrachtungen an ausgewählten Beispielen

Dominik Höink

Die besondere Bedeutung der Musik Georg Friedrich Händels im 19. Jahrhundert (und damit vor allem seiner Oratorien) ist nicht zuletzt durch die reichliche Pflege dokumentiert. So groß die Anzahl der nachgewiesenen Aufführungen ist, so groß ist auch die Zahl der Ausführenden. Überblickt man das Personenverzeichnis, finden sich zunächst einige bedeutende Komponisten, über deren Auseinandersetzung mit den gattungsgeschichtlich wirkmächtigen Werken wir bereits sehr gut informiert sind, wie etwa Felix Mendelssohn Bartholdy.[1] Daneben begegnen Verweise auf höchst prominente Sängerinnen und Sänger, wie Amalie Joachim oder Julius Stockhausen. Schließlich finden sich Interpreten, die eigentlich aus einem anderen Zusammenhang heraus bekannt sind, wie zum Beispiel »Wagners erster Alberich«[2] Carl Hill oder der ebenfalls als Wagner-Sänger berühmt gewordene Adolf

1 Vgl. Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969; Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Händelüberlieferung im historischen Notenarchiv des Musikvereins Düsseldorf. Zur Händelpflege des 19. Jahrhunderts im Umkreis von Mendelssohn und Schumann«, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, Halle a.S. 1995, S. 207–226; Thomas Synofzik, »Nach dem ›Originalmanuscript‹? Felix Mendelssohns Düsseldorfer Aufführungen von Händels Israel in Egypt«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 11 (2006), S. 247–260; Ralf Wehner, »Mendelssohn and the Performance of Handel's Vocal Works«, in: *Mendelssohn in Performance*, hrsg. von Siegwart Reichwald, Bloomington 2008, S. 147–170; Matthias Wendt, »Felix Mendelssohn Bartholdys Düsseldorfer Probenplan Mai 1834–Juli 1835. Umschrift und Kommentar«, in: *»Übrigens gefall ich mir prächtig hier«. Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf. Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf*, Düsseldorf 2009, S. 60–69; Wolfgang Sandberger, »Händels Israel in Ägypten zwischen ›Werktreue‹ und kulturpolitischem Manifest: die Aufführungen unter Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf 1833«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 13 (2010), S. 29–48; Peter Schmitz, »Den ›ganzen puren Händel‹ nicht erst in ›Moselwasser getaucht‹: Zu Felix Mendelssohn Bartholdys Händel-Rezeption«, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Matthias Geuting, Laaber [im Druck].

2 Horst Zänger, *Zwischen Bayreuth und Schwerin. Der Schweriner Bariton Carl Hill – Richard Wagners erster »Alberich«*, Schwerin 2003.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Wallnöfer.[3] Nähert man sich über die Personen dem dargebotenen Material, so eröffnen sich verschiedene Frage- und Betrachtungshorizonte. Nicht zuletzt durch das Erfassen von Teilaufführungen, in denen die Sängerinnen und Sänger vielfach noch weitere Arien oder Lieder dargeboten haben, erhalten wir Kenntnis von ihrem Repertoire jenseits der Oratorien Händels. Auch lassen sich bisweilen recht präzise die Reisewege nachzeichnen; vor allem dann, wenn ein Solist mit einzelnen Solonummern eine regelrechte Tournee unternommen hat. Schließlich gewähren die Daten einen Einblick in beliebte Solistenkonstellationen, die gleichsam ein Netzwerk der Händel-Pflege offenbaren. Sodann ist bei der Analyse des beteiligten Personals die Differenz zwischen sängerischen Reisevirtuosen bzw. den ›wandernden‹ Vokalsolisten und den weniger flexiblen Ortsvirtuosen unmittelbar ersichtlich.[4] Freilich ließen sich mit Blick auf die Ausführenden weitere Aspekte der Interpretationsgeschichte benennen. Im vorliegenden Beitrag soll jedoch zunächst an einigen ausgewählten Beispielen diesen ersten Aspekten nachgegangen werden, um aufzuzeigen, inwieweit das Aufführungsverzeichnis für personenbezogene Studien von Bedeutung sein kann. Zu Beginn sei dabei der Fokus auf einen internationalen Solisten gelenkt, der im Rahmen von Konzertreisen auch Deutschland besuchte: Ben Davies.

Ben Davies

Der seit 1879 zunächst als Opern- und Operettensänger bekannt gewordene Tenor wechselte 1893 zum Konzertgesang und unternahm im gleichen Jahr eine äußerst erfolgreiche Tournee durch Nordamerika, in deren Kontext er unter anderem bei der Weltausstellung in Chicago zu hören war.[5] Die erfassten Konzerte, in denen der britische Tenor im deutschsprachigen Raum Arien aus Händels Oratorien gesungen hat, konzentrieren sich auf die Jahre 1894 und 1895 sowie 1899 und 1900. Es sind zwei Reisen belegt, die hinsichtlich des erklungenen Repertoires deutliche Überschneidungen aufweisen.

3 Christiane Wiesenfeldt, »›Niemals nach leicht errungener Popularität haschend […]‹. Ein Portrait des Sängers und Komponisten Adolf Wallnöfer (1854–1946) mit unveröffentlichten Briefen von Liszt, Brahms, Strauss und Mahler«, in: *Die Tonkunst online* 4 (2006), Rubrik Essay.

4 Zur Differenzierung vgl. Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87), Bd. 1, Wilhelmshaven 1983, S. 289–304.

5 Zur Biographie vgl. K. J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 1, Bern/München ^{3}1997, S. 791.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Tabelle 1: Die Händel-Aufführungen unter Beteiligung von Ben Davies

Datum, Ort	**Teile aus Händels Oratorien**	**weitere von Davies dargebotene Stücke**
11. Februar 1894, Leipzig	*Jephtha*, Rez-Arie	Arthur Sullivan, *The Martyr of Antioch*, Rez-Arie Frederic Clay, *Lalla Rookh*, »I'll sing the songs of Araby« Jules Massenet, *Manon*, Arie Charles Gounod, *Faust*, »Salve! dimora« Zugabe: Robert Schumann, »Du bist wie eine Blume«, op. 25,24 (wiederholt) »ein anderes uns unbekanntes Lied«[6] ein Vers aus: Frederic Clay, *Lalla Rookh*, »I'll sing the songs of Araby«
22. Oktober 1894, Berlin	*Judas Maccabaeus*, Arie	—
27. Oktober 1894, Leipzig	*Judas Maccabaeus*, Rez-Arie »My arms«	Robert Schumann, »Widmung«, op. 25,1 Robert Schumann, »Mondnacht«, op. 39,5 zwei altenglische Lieder Amilcare Ponchielli, *Gioconda*, Szene »Cielo e Mar« Zugabe: Robert Schumann, »Du bist wie eine Blume«, op. 25,24 (wiederholt)
1. November 1894, Magdeburg	*Judas Maccabaeus*, Arie	—
Januar 1895, München	*Jephtha*, Arie	Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Arie Charles Gounod, *Faust*, Arie Lieder von Robert Schumann verschiedene Zugaben
24. Oktober 1895, Düsseldorf	*Jephtha*, Rez-Arie »Deeper and deeper still«	Richard Wagner, *Meistersinger*, Preislied, WWV 96 Lieder von Anton Rubinstein und Robert Schumann
25. Oktober 1895, Frankfurt a.M.	*Jephtha*, Arie	Richard Wagner, *Meistersinger*, Preislied, WWV 96 Anton Rubinstein, »Der Traum«, op. 8,1 Anton Rubinstein, »Fliehe hin, Nachtigall«, op. 27,1
28. Oktober 1895, Leipzig	*Jephtha*, Rez »Deeper and deeper still«, Arie »Waft her, angels«	Anton Rubinstein, »Der Traum«, op. 8,1 Anton Rubinstein, »Fliehe hin, Nachtigall«, op. 27,1 Giuseppe Verdi, *La Traviata*, Arie »Lungi da lei« und »De mei pollenti spiriti«

6 *Sig* 52 (1894), S. 228.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

		Frederic Clay, *Lalla Rookh*, »I'll sing the songs of Araby« vier Zugaben, darunter: Robert Schumann, »Widmung«, op. 25,1 Robert Schumann, »Du bist wie eine Blume«, op. 25,24
5. November 1895, Köln	*Jephtha*, Rez-Arie »Deeper and deeper still«	Ben Jonson, »Drink to me only« Frederic Clay, *Lalla Rookh*, »I'll sing the songs of Araby« Charles Gounod, *Faust*, Cavatine »mehrere englische Lieder und ein deutsches als Zugabe«[7]
23. Dezember 1899, Dresden	*Jephtha*, Arie	Lieder von Anton Rubinstein und Robert Schumann
10. Januar 1900, Straßburg	*Jephtha*, Rez-Arie »Deeper and deeper still«	Charles Gounod, *Faust*, Rez-Cavatine »Salve! dimora« Robert Schumann, »Ständchen«, op. 36,2 Robert Schumann, »Mein schöner Stern«, op. 101,4 Robert Schumann, »Mondnacht«, op. 39,5
11. Januar 1900, Wiesbaden	*Jephtha*, Rez-Arie »Deeper and deeper still«	Lieder von Robert Schumann
29. Januar 1900, Leipzig	*Jephtha*, Rez »Deeper and deeper still«, Arie »Waft her, angels«	Charles Gounod, *Faust*, Rez-Cavatine »Salve! dimora« Robert Schumann, »Ständchen«, op. 36,2 Robert Schumann, »Mein schöner Stern«, op. 101,4 Robert Schumann, »Mondnacht«, op. 39,5 Zugabe ein englisches Lied Anton Rubinstein, »Es blinkt der Thau«, op. 72,1

Das von Davies interpretierte Händel-Repertoire ist äußerst schmal: Im Herbst 1894 sind es zunächst Nummern aus *Judas Maccabaeus*; entweder nicht näher bestimmte Arien oder das Reztiativ »My arms« (vermutlich mit der nachfolgenden Arie »Sound an alarm«). In den weitaus meisten Konzerten jedoch hat Davies das berühmte, den »Klimaxpunkt«[8] markierende und ungemein emotionale Accompagnato »Deeper and deeper still« aus *Jephtha* gesungen. Der Protagonist des Oratoriums gibt in der Nummer Ausdruck von seiner tiefen Verzweiflung über die Begegnung mit seiner Tochter Iphis, die er wegen des anfangs abgelegten Gelübdes nun als Opfer darbringen muss. In einigen Zeitungsrezensionen ist überliefert, dass Davies im Anschluss an diese für das »Seelen-Dram[a]«[9] zentrale Nummer die Arie aus

7 *Sig* 53 (1895), S. 948f.
8 Matthew Gardner, »Jephtha«, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaten* (= Das Händel-Handbuch 3), hrsg. von Michael Zywietz, Laaber 2010, S. 473–482, hier S. 481.
9 Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium*, Göttingen 1998, S. 113.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

dem dritten Akt »Waft her, angels« angeschlossen hat. Der durch Händel auf der Ebene der »harmonische[n] Symbolik«[10] geschaffenen Verbindung der Nummern (das Accompagnato endet in G-Dur, mit dem die Arie einsetzt) wurde somit aufführungspraktisch Rechnung getragen.

Neben diesen Händel-Stücken brachte Davies Lieder von Frederic Clay, Ben Jonson, Robert Schumann und Anton Rubinstein sowie Opernarien von Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner, Jules Massenet, Amilcare Ponchielli und Charles Gounod zu Gehör. Er bot somit neben den englischsprachigen Nummern von Händel und weiteren englischen Oratorienausschnitten von Arthur Sullivan oder berühmten englischen Liedern (etwa Clays »I'll sing thee songs of Araby« aus *Lalla Rookh*) auch Arien aus italienischen und deutschen Opern dar. Den bedeutendsten Anteil der Programme bildeten – abgesehen vom ersten Konzert – jedoch deutsche Lieder (wobei nicht zweifelsfrei festzustellen ist, ob durch die Angabe der deutschen Titel auch ein Vortrag in deutscher Sprache belegt ist). Auffällig – aber für eine solche Rundreise wenig verwunderlich – sind sodann die zahlreichen Wiederholungen. Gerade die Überschneidungen im Repertoire der zweiten Reise sind nur allzu frappant. Die Lieder Schumanns ziehen sich, gemeinsam mit der *Jephtha*-Arie, wie ein roter Faden durch die Programme. Die Auswahl kann dabei als durchaus zeittypisch gelten: Zunächst begegnen mit »Du bist wie eine Blume« und »Widmung« zwei der für die Rezeption des *Myrthen*-Liederkreises op. 25 und damit derjenigen von Schumanns Liedschaffen insgesamt bedeutende Stücke.[11] Sodann folgt mit »Mondnacht« eine der berühmten Eichendorff-Vertonungen, die »vielen als Paradigma der deutschen Romantik gilt«.[12] Schließlich bleiben mit »Ständchen« eine Vertonung von Robert Reinicks *Lieder eines Malers* und mit »Mein schöner Stern« ein Ausschnitt aus dem *Minnespiel* op. 101.

In der Kombination mit den Solonummern aus Händels Oratorien ergeben sich gelegentlich gewisse Differenzen in der inhaltlichen Aussage der Konzertteile. Betrachtet man etwa das Leipziger Konzert vom 27. Oktober 1894 ließe sich zunächst eine Kongruenz zwischen den gewählten Liedern

10 Ebd., S. 114.

11 Vgl. Klaus Döge, »Myrthen. Liederkreis für Gesang und Klavier op. 25«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 1, S. 141–146, hier S. 146.

12 Peter Andraschke, »Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff für eine Singstimme und Klavier op. 39«, in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 1, S. 205–213, hier S. 210. Vgl. überdies August Gerstmeier, *Die Lieder Schumanns. Zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 34), Tutzing 1982, S. 19–35.

© V&R unipress GmbH, Göttingen