

John Eliot Gardiner

Die Rehabilitierung Händels

(Ansprache bei der Mitglieder-Versammlung
der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V. am 21. Juni 1980)

Meine Damen und Herren,

Noch ist Händel nicht rehabilitiert. Er hat heute viele Bewunderer. Doch es gibt gewichtige Gründe zu zweifeln, ob die Werte und das wahre Wesen seines Genies in unserer Zeit recht erkannt werden, sei es hier in Deutschland, oder in England, oder sonstwo auf der Welt.

Wie viele von Händels hinreißendsten Melodien hören wir selten, oder nie? Wie viele andere werden regelmäßig in falscher Tonlage oder mit falscher Begleitung gesungen oder gespielt? Wie oft werden seine größten vokalen und instrumentalen Kompositionen schwerfällig, monoton oder so maniert aufgeführt, daß das Vorurteil sich nur verstärkt, er sei langweilig? Und vor allem: wie viele seiner dramatischen Meisterwerke, ob italienisch oder englisch, ob Opern oder weltliche dramatische Oratorien, stehen überhaupt auf den Spielplänen der führenden Opernhäuser der Welt? Und wer unter uns hat wohl Opern und dramatische Oratorien Händels je in Fassungen auf der Bühne verwirklicht gesehen, die Händel selbst wiedererkannt hätte, und deren nachdrückliche Wirkung auf einer vollen Erfassung des händelschen Stils im Einklang mit seinen künstlerischen Absichten beruhte? Der eine oder andere vielleicht.

Ich möchte jedoch kein allzu schwarzes Bild malen, denn ich glaube, daß sich die Dinge rasch zum Besseren wenden. Es ist durchaus heute schon möglich – vor allem auf einigen bemerkenswerten Schallplatten aus der internationalen Produktion der letzten Jahre: das ist paradox, aber doch wohl bezeichnend für unsere gegenwärtige Situation – Händels Musik in Darbietungen zu hören, die das echte Bemühen zeigen, seinem Aufführungsstil nahezukommen – sofern wir überhaupt im Zusammenwirken von Musikforschung, historischem Verständnis und einer sicheren Übung in den Stilvorkonventionen, deren Händel sich bediente, seine Wirkungsabsichten und Aufführungspraxis zu rekonstruieren vermögen. Dennoch ist der Weg noch weit, bis Händels originale Musiksprache wiederum so selbstverständlich allenthalben zu hören sein wird, daß wir uns eine wirklich umfassende Vorstellung von der außerordentlichen Vielseitigkeit seines Genies werden bilden können.

Eine wesentliche Schwierigkeit liegt in den Verfälschungen, welche Händels Musik sowohl in England wie in Deutschland fortschreitend belastet haben.

Wäre sein Werk nach seinem Tode eine zeitlang geringgeschätzt und vernachlässigt worden, so wäre das seinem heutigen Fortleben wohl eher zugutegekommen. Denn tatsächlich wurde es alsbald unter einer Last falscher Traditionen schier erdrückt, insbesondere in England. Die Denkmalsgestalt eines schwerfällig humorlosen Moralisten, der mahnend auf die Sünden der Welt wies und seine alljährlichen Opfergaben von einer jeden Chorvereinigung im Lande forderte, verdeckte den Blick auf den wahren Menschen und Künstler. Dabei entspricht es eigentlich gar nicht dem Verhältnis Englands zu seiner Kulturüberlieferung, seine großen Dichter, Maler oder Komponisten in der Weise zu verehren, wie in Deutschland etwa Johann Sebastian Bach oder Goethe zuweilen in eine olympische Unantastbarkeit entrückt worden sind. Doch Händel widerfuhr im 19. Jahrhundert in England, wie zum Teil auch in Deutschland, eine Über-Verehrung, von der der Schritt zur Verzerrung und Erstarrung ihres Gegenstandes rasch getan war. Es wäre wohl in der Tat besser gewesen, hätte man Händel eine zeitlang vergessen. Dadurch wäre zwar gleichfalls die Verbindung zu den Form- und Ausdruckskonventionen der Musik der Barockzeit abgerissen, in denen er sich bewegte. Doch man hätte sie in unserem Jahrhundert nach und nach wieder neu knüpfen können. Die ununterbrochene Aufführungstradition hingegen erweckte nur den Anschein, als halte sie Händels Kunst am Leben. In Wahrheit beschnitt, verzerrte und mumifizierte sie sie unaufhaltsam. Dadurch gestaltet sich die Aufgabe der Wiederbelebung zeitraubender und mühevoller, als sie es sonst vielleicht gewesen wäre.

Am stärksten haben Händels Oratorien gelitten, die praktisch seit Händels Tod bis heute so gut wie ausnahmslos mißverstanden worden sind. Hier ist nicht der Ort, den Ursprüngen des händelschen Oratoriums im einzelnen nachzugehen. Es sei lediglich daran erinnert, daß Händels zögernde Aufgabe der italienischen Oper, zugunsten dramatischer Oratorien in der Sprache seiner Wahlheimat, auf das eher zufällige Zusammenwirken zweier äußerer Umstände beruhte: einmal machten die Rivalitäten und Zwistigkeiten zwischen Starsängern und Opernmanagern gewinnbringende Aufführungen italienischer Opern in London zunehmend unmöglich. Zum anderen wurden durch die strikte Einhaltung der Fastenzeit die Oratorienaufführungen – ohne Kostüme und Bühnenhandlung – womöglich gewinnträchtig. Händels Absicht mit seinen Oratorien, wie mit seinen Opern, war schlicht zu unterhalten, nicht zu predigen oder das moralische Gewissen der Zeit zu stärken. Er war wesentlich ein Mann des Theaters, und in der Bezeichnung *sacred drama* für seine biblischen Oratorien liegt der Nachdruck auf „drama“, nicht auf „sacred“. Als der Bischof von London 1732 die Bühneninszenierung seiner Oratorien untersagte, drängte es ihn, die Handlung nur umso mehr in der Musik selbst zu verdichten, Seine Libretti – abgesehen von den in wortgetreuer Übernahme aus Milton, Dryden oder der Bibel gestalteten – haben alle die Form spielbarer Theaterstücke. Die dramatischsten unter ihnen sind gleichsam Transformationen seiner italienischen Opern für eine imaginäre Bühne. Der Erlaß des Bischofs hatte vor allem die eine positive Folge, den Zwang so mancher Theaterkonvention zu lösen, die

Händels Opernkunst beeinträchtigte. Sie brach die Tyrannei der Dacapo-Arie, und sie machte die Kastraten und andere Gesangsvirtuosen entbehrlich. Dies ermöglichte es Händel, statt auf Effekthascherei sich auf die Struktur und musikalische Substanz der Komponisten zu konzentrieren und insbesondere den Chor organischer einzusetzen.

Hier war eine erste Quelle des Mißverständnisses. Händels Bewunderer glaubten, er predige in den Chören eine moralische Lektion. Aber wenn von Händel behauptet werden kann, er nehme eine moralische Haltung gegenüber den Personen seiner Oratorien ein, seien sie gut oder böse, so tut er es in der dramatischen Art eines Äschylos oder Shakespeare, nicht in der eines sektierischen oder gesellschaftsreligiösen Puritaners. Das Ethos seiner großen Chöre ist dramatisch, nicht didaktisch. Es zieht, wie im griechischen Drama, die Summe aus der Handlung und überhöht den dramatischen Konflikt. Die Moral des „Eifersucht-Chores“ in *Saul* ist nicht, „Gehe heim und halte das zehnte Gebot, denn es kommt von Gott“, sondern „Schaut die Tragik eines edlen Menschen, der sich in seinem Verstand und Sinn für das Maß der Dinge durch Eifersucht verblenden läßt“.

Dieser klassische Humanismus in den Oratorien ist nicht unvereinbar mit Händels persönlicher Frömmigkeit. Doch schrieb er selbst mit dem *Messias* nicht eigentlich Kirchenmusik, sondern Musik für das Theater; und niemals dirigierte er auch ein biblisches Oratorium in Kirche oder Kathedrale. Natürlich ist für das ganze 18. Jahrhundert jede Trennung zwischen weltlicher und kirchlicher Musik unscharf, wo nicht gegenstandslos, und kein einziges Stilmittel unterscheidet wirklich Händels weltliche von seinen geistlichen Werken. Die einheitsstiftende Kraft jener einzigartigen Komposition des *Messias* war gewiß die Macht von Händels persönlichem Glauben, der weiter und toleranter war als der der meisten seiner Hörer. Doch die überwältigende Popularität des *Messias*, die in England zu Händels Lebzeiten einsetzte und noch heute anhält, hat die Vorstellung erzeugt, daß alle der etwa 15 biblischen Oratorien, deren Aufführungsbedingungen ganz gleich waren, derselben religiösen Haltung entsprangen. Das ist ein fundamentaler Irrtum; doch stellte er sich noch zu Händels Lebzeiten ein, und er hat geradezu katastrophale Auswirkungen gezeigt. Durch ihn wurden nach und nach die dramatischen Oratorien zusammen mit den übrigen weltlichen Werken verdrängt. Das 19. Jahrhundert machte die überbewertete Heilkraft des *Messias* zum übergeordneten Maßstab für das händelsche Werk. Es interpretierte ihn schwerfällig, pompös und frömmelnd, erstickte die Poesie, den Schwung und alles Geistreiche in Händels Kompositionskunst. Damit begründete es das weitverbreitete Mißverständnis von Händel als dem weihevollen Kirchenmusiker *par excellence*. Gerade der war er mitnichten.

Zum Mißverständnis über das Wesen der Oratorien Händels gesellte sich bald nach seinem Tod das parallele Mißverstehen ihrer Größenordnung. Für die Aufführung des *Messias* im Foundling Hospital verwendete Händel selbst um

die 60 Musiker, weniger als die Hälfte davon Sänger. Das kam wohl einer Idealbesetzung nahe. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch kamen größerdimensionierte Aufführungen seiner Oratorien in Mode. Der Trend wurde machtvoll unterstützt von den Mammut-Gedenkfeiern in der Westminster Abbey, von denen die erste 1784 zur vermeintlichen Hundertjahrfeier von Händels Geburt stattfand. Vergleichbar ist Johann Adam Hillers berühmte Massenaufführung des *Messias* 1786 in der Domkirche zu Berlin. In der Westminsterabtei im Jahre 1784 wirkten 157 Streicher, 58 Holzbläser, 30 Blechbläser, und dazu drei Paar Pauken, eine Orgel und 275 Sänger mit, der größte Chor für eine einzelne Aufführung bis dahin. Hillers Chor und Orchester in Berlin und danach in Leipzig und Breslau waren fast ebenso massiv.

Die Hinnahme weitestgehender Bearbeitungen des *Messias* dann auch während des gesamten 19. Jahrhunderts bezeugt den Verlust der barocken Musiktradition in England. Sie wurde überwuchert von dem ideologischen Glaubenssatz, daß der *Messias* nicht nur „die Krönung oratorischer Musik“ sei; er repräsentiere auch „die tiefstempfundene religiöse Musik, die in der Welt je geschaffen wurde“. Diese Verherrlichung erreichte ihren Höhepunkt in den großen Händelfesten, die ab 1859 alle zwei Jahre im Crystal Palace in London veranstaltet wurden. Das Programm war fast immer das gleiche – eine öffentliche Probe, eine Aufführung von *Israel in Ägypten* oder *Judas Macchabäus*, eine vermischte Auswahl verballhornter Chöre und von „gereinigten“ und zu religiösen Texten neugesetzten Opernarien sowie eine Aufführung des *Messias* mit einem Orchester von über 400 Instrumentalisten und einem Chor von 2000 Sängern. Die Viktorianer schwelgten sichtlich in einem Händel nach herkulischem Maßstab. „Wir erblicken nicht ein verringertes Abbild, sondern die natürlichen Größenordnungen des Meisters, und nur mit ihrer Hilfe kann der glühendste Händelianer erfassen, wie gigantisch er ist“, schwärmte ein gedankenloser Rhapsode. Es überrascht nicht, daß bei solcher Verzerrung der originalen Händelschen Proportionen prominente Dirigenten die Tempi schleppten, Händels Tonalitätsbezüge pervertierten, seine subtilen Wirkungsabsichten vulgarisierten und die Vielgestaltigkeit der Sätze und Tempi zu einem tödlichen Einerlei reduzierten. Das gab der populären Ansicht nur neue Nahrung, daß nicht *Berlioz* oder *Mahler*, sondern *Händel* der Komponist massierter Effekte sei. Händel selbst aber würde sein Werk wohl kaum wiedererkannt haben bei englischen Festspielen des 19. Jahrhunderts zu seinen Ehren.

Es wäre erfreulich, wenn wir von diesen Verirrungen unserer Väter behaupten könnten, sie berührten uns nicht mehr. Doch bei uns in England jedenfalls sind sie nicht mit einem Federstrich zu löschen gewesen. Obwohl wir heute so viel mehr über die Musikpraxis des 18. Jahrhunderts wissen, sind die über zwei Jahrhunderte eingefleischten Traditionen des Mißverstehens nicht über Nacht aus der Welt zu schaffen. Die meisten Musiker und Dirigenten heute würden nicht im Traum daran denken, Bach, oder auch nur Vivaldi oder Telemann (die eben nicht auf eine ununterbrochene Aufführungstradition zurückblicken

können), zu bearbeiten oder zu „verbessern“. Doch Händel ist anscheinend immer noch Freiwild und wird immer noch oft in den Bearbeitungen von Mozart, Prout, Hamilton Harty oder Sir Thomas Beecham gespielt.

Und wie steht es um neuere Versuche, Händels eigenen Stil für seine Opern und Oratorien wiederzugewinnen? Sie liegen im wesentlichen noch vor uns, in England wie in Deutschland. Zwar hat uns gerade heute morgen Herr Professor *Boetticher* in seiner panoramischen Darstellung der Geschichte dieser Festspiele daran erinnert, wie vergleichbar frei die praktische Händel-Rezeption sich in einigen ihrer Phasen vollzog. Dennoch meine ich, nur der Zugang zu Händel kann heute wirklich legitim sein, der ernsthaft bemüht ist, die Schlacken einer 200jährigen Aufführungsgeschichte auszuräumen und die Musik im Geist ihrer Zeit und durch einen Aufführungsstil im Einklang mit Händels eigener Praxis zu erfassen. Gelingen oder Mißlingen auf diesem Wege ist letztlich eine Frage des individuellen Geschmacks und Gewissens.

Die Wiedergewinnung von Stimm- und Vortragstechniken des Einzel- wie des Chorgesangs, wie sie in der europäischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts Gültigkeit hatten, ist eine unserer dringlichsten Aufgaben. Mein eigenes Wirken auf diesem Gebiet mit einigen sehr begabten Solisten und meinem *Monteverdi Choir* wird, wie ich hoffe, im nächsten Jahr hier in Göttingen ohrenfällig werden; mittlerweile ist es schon zum Beispiel auf unseren Einspielungen Händelscher Kompositionen zu hören, etwa *Acis and Galatea*, *Dixit Dominus*, *Zadok the Priest*, *The Ways of Zion do Mourn*, *Israel in Egypt*, oder *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, das im Herbst 1980 erscheinen wird.

Auch habe ich mich in den vergangenen drei Jahren mit zunehmendem Enthusiasmus von den Vorzügen und dem Gewinn überzeugt, die darin liegen, Händels Musik auf historischen Instrumenten zu spielen. Der Weg ist dornig, voller Hindernisse und Gefahren, doch letztlich lohnend. Dabei genügt es natürlich nicht, die modernen Instrumente aus der Hand zu legen und echte oder nachgebaute alte aufzunehmen. Wenn die Umstellung gelingen soll, bedarf sie des gründlichen Studiums wie der Anpassung und des Aufeinander-Hörens bei intensiver Arbeit in Einzel- und Gemeinschaftsproben. Die Instrumente müssen in den rechten Zahlenverhältnissen zusammengruppiert werden, und Artikulation, Phrasierung und Verzierungen müssen auf das detaillierteste erarbeitet werden, um nur einige Gesichtspunkte herauszugreifen. Die Anforderungen an die Einstellungsfähigkeit und das aufmerksame Ohr der Hörer ist fast ebenso groß, und ich hoffe, sie beim morgigen Konzert an Sie stellen zu dürfen. Denn ein solch gegenseitiges Zusammenwirken von Musikern und Hörern ist wesentlich, wenn wir Händel das beste abgewinnen und uns unbedingt der musikalischen wie dramatischen Wirkungskraft seiner Kunst öffnen wollen.

Seien wir uns aber klar darüber, was wir erreichen wollen und erreichen können. Strikte Authentizität in einem antiquarischen Sinne ist sowohl impraktikabel wie, meiner Meinung nach, letztlich unerreichbar. Wir können diese Musik nicht mehr mit den Ohren des 18. Jahrhunderts hören. Unsere Erfahrung

nachfolgender Ausdrucksformen in der Musik beeinflußt unser Gehör auch in seiner Empfänglichkeit für Händels Kompositionskunst und lenkt unvermeidbar unsere Sympathien und Antipathien.

Doch können wir damit beginnen zu versuchen, die Bedingungen zu verstehen, unter denen Händel wirkte, die Klänge zu erlauschen, die er von seinen Sängern und Instrumentalisten zu hören erwartete, und die Konventionen zu begreifen, die er mit seinem Publikum teilte. Nur dann können wir allmählich ermessen, in wie vielfältiger Weise und in welch erstaunlichem Ausmaß er die Praxis seiner Zeitgenossen verfeinerte und ihre Konventionen modifizierte. So zum Beispiel war die *opera seria* zu Händels Zeiten zu einer fast gänzlich anti-dramatischen Kunstform geworden, doch forderten ihn gerade ihre eng gesetzten Grenzen dazu heraus, bis zum äußersten den angeborenen dramatischen Impuls mit den Geschmackserwartungen der Zeit in Einklang zu bringen. Wenn der heutige Dirigent und Regisseur die zeitgenössischen Bedingungen nicht versteht, vermag er die Konventionen nicht innerlich zu durchdringen und sie seinem Publikum zu interpretieren. Und wenn das Publikum mit den Normen nicht hinreichend vertraut wird, um, wenngleich unbewußt, die Abweichungen von ihnen zu ermessen, erschließen sich ihm weder Händels Genius noch die Kunstformen seiner Werke. Das Publikum mag dann zwar hier und da eine Schönheit erkennen, eine Modulation hören oder eine Melodie genießen, doch weit mehr wird ihm entgehen, und es wird darob ärmer sein. Hier, und nicht in irgendwelcher Pedanterie, liegt der tiefere Grund für die Forderung nach Authentizität. Ellen Terry sagte einmal, man könne nicht exzentrisch sein, ohne die Lage des Kreises zu kennen.

Die Grenzlinie, innerhalb derer Händels Stil erfahrbar wird, zu bestimmen durch historische Quellenstudien, in fähiger vokaler und instrumentaler Kunstübung mit zeitgemäßem Instrumentarium und durch den Einsatz aller Empathie, allen Verständnisses und allen Instinkts, die einem Musiker zur Verfügung stehen, – das sind Grundvoraussetzungen. Innerhalb der so gefundenen Grenzen ist noch erheblicher Spielraum für unterschiedliche Interpretationen; doch außerhalb gehen wir der echten Erfahrung der Musik verlustig: sie wird allenfalls plausibel vorgetäuscht. Dem, was sich an die Stelle des genuinen Idioms setzen läßt, das fremd bleibt und weder spielend noch hörend beherrscht wird, sind kaum Grenzen gesetzt. Es mag sich in einer Brillanz der Effekte manifestieren, doch wären sie erzwungen; und wenn sich ein Publikum an ihnen erfreut, so eher aus Unkenntnis als aus echtem Verstehen.

Lassen Sie mich mit so etwas wie einer persönlichen Glaubenserklärung enden, sowohl zu Händels Musik, wie zu dem, was ich für die Zukunft dieser bedeutenden Göttinger Festspiele erstrebe. Ich sehe in Händel den ersten wahrhaft kosmopolitischen Komponisten der Neuzeit. Er besaß die außerordentliche Fähigkeit, seine Musik stets in den Stil zu kleiden, der am jeweiligen Ort seines Wirkens Gültigkeit hatte und der jeweiligen Gelegenheit gemäß war, für die sie gefordert wurde. Sein überragendes Genie bleibt dennoch durch und

durch persönlich und stets individuell erkennbar. Handels Vertrautheit mit allen herrschenden Stilen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist wahrhaft erstaunlich ebenso wie seine Fähigkeit, ein Römer in Rom und ein Londoner in London zu werden. Seine edelste Musik entstand, wann immer sich zwischen seiner leichten und natürlichen mediterranen Inspiration und seiner soliden deutschen Kunstbeherrschung ein vollkommenes Gleichgewicht einstellte. Das geschah mit bemerkenswerter Konsistenz während der Jahre, die er in England lebte und wirkte.

Die künstlerische Leitung der Göttinger Händel-Festspiele ab 1981 übernehme ich in aller Bescheidenheit mit Dankbarkeit und Zuversicht. In der Ausgestaltung der Programme für die kommenden Jahre möchte ich das Meine dazu beitragen, die Rehabilitierung Handels weiter voranzutreiben und so viel wie möglich der Traditionsverfestigungen zu lösen, die immer noch unser Bild von Händel verfälschen. Im Brennpunkt Göttingen können wir mit neuen Impulsen für ein deutsches, ja europäisches Publikum der 80er Jahre die Vielfalt, Humanität und Universalität Handels vermitteln. Der gemeinsame Verständigungsbereich sollte dabei gewiß jener Innenbezirk von Zeit, Konvention und Stil sein, den ich benannt habe. Doch möchte ich mich bemühen, in- und ausländische Musiker der verschiedensten Temperamente zusammenzubringen, die einer solchen Orientierung zwar alle verpflichtet sind, die aber dennoch Handels Musik auf unterschiedliche Weise zu realisieren suchen. Ich halte eine solche Begegnung in der Auseinandersetzung um die Bewahrung und Erneuerung eines Teils unseres gemeinsamen europäischen Musikerbes in unserer Zeit für außerordentlich wertvoll und wichtig. Mit hoffnungsvollem Optimismus ergreife ich die Aufgabe.

(Deutsch von Hans Walter Gabler)



Die vorstehende Ansprache im vergangenen Jahr sollte Richtpunkte einer Neuorientierung der Händelpflege aufzeigen. Das Festspielprogramm dieses Jahres kann zu ihrer Verwirklichung allerdings nur ein Anfang sein. Den Realitäten des europäischen Konzertwesens entsprechend bestanden von seiten des Vorstands der Göttinger Händel-Gesellschaft bereits Absprachen über eine Reihe von Programmbeiträgen zu dem Zeitpunkt, als mir die künstlerische Verantwortung für die Festspiele zufiel. Dementsprechend hat sich eine Gestaltung des Festspielverlaufs unter einer umfassenden Konzeption für 1981 erst in Ansätzen verwirklichen lassen.

In unmittelbarem Bezug zu meinen vorjährigen Absichtserklärungen stehen die Aufführungen von Handels *Messias* und Henry Purcells *The Fairy Queen*. Die *Fairy Queen*, das gerühmte, doch selten aufgeführte opernnahe Werk des gefeiertsten Komponisten Englands der Barockzeit, übte direkt oder indirekt einen nachhaltigen Einfluß auf Händel aus, wie etwa *Acis and Galatea*,