

Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe

Parameter politischer Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe

Parameter politischer Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels

Die eigene Geschichte, die von den Nachgeborenen als »groß« empfundene Kunst der Vergangenheit, ist seit jeher ein gern und intensiv genutztes Medium der Politik gewesen, eingesetzt zur Propagierung eigener politischer Ideale, zur Identitätsstiftung oder zur Legitimation von Herrschaft. Die Forschung zur Rezeption von Musik (Werken, Komponisten) der Vergangenheit hat sich gerade in den letzten Jahrzehnten intensiviert; das Gleiche gilt für den Zusammenhang von Musik und Politik. Beide Themenkomplexe berühren und überschneiden sich, wo nach der politischen Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit gefragt wird. Befasst man sich mit der Rezeption eines Komponisten der Vergangenheit in verschiedenen politischen Herrschaftsformen, ergibt sich fast wie von selbst die Frage nach den Unterschieden, Gemeinsamkeiten und Grundprinzipien von politischer Instrumentalisierung von Musik, nach ihren (immer wieder gleichen oder abweichenden) Schemata und Funktionsweisen.¹

Dieser Frage soll im Folgenden anhand der Rezeption Georg Friedrich Händels nachgegangen werden, eines Komponisten, der von seinen Lebzeiten an als »politischer« Komponist begriffen und immer wieder für politische Zwecke instrumentalisiert wurde. Am Beispiel seiner Rezeption im Deutschland des 20. Jahrhunderts wird versucht, die Parameter politischer Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit zu skizzieren. Gefragt wird nach den Akteuren, nach ihren Zielen und Strategien, aber auch nach den Wirkungen und Grenzen solcher Instrumentalisierungen in Abhängigkeit von Staatsform, Weltanschauung und aktueller politischer Situation. Es geht weder um einen Gesamtüberblick über die Rezeption Händels, die hier nur als Beispiel fungiert, noch um eine lückenlose Darstellung aller denk- und dokumentierbaren Varianten der Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit. Im Vordergrund steht vielmehr der Versuch, über Epochengrenzen hinweg auf dem Wege der Systematisierung Vergleichbarkeit herzustellen. Dabei mögen auch die Komplexität der Thematik, ihre Widersprüchlichkeit und die Grenzen der historischen Bewertung zumindest ansatzweise deutlich werden.

Mehr als eine erste, vorläufige Skizze ist in diesem Rahmen nicht möglich.² Aus Raumgründen muss außerdem auf zwei wichtige, eigentlich unabdingbare Elemente verzichtet werden: zum einen auf eine Diskussion des Forschungsstandes, zum anderen auf eine Erörterung der angewandten Begrifflichkeiten: Was »politische Instrumentalisierung« meint, ist durchaus nicht so klar, wie man angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der dieser Terminus in der Forschungsliteratur genutzt wird, meinen könnte.³

Im Text wechseln systematische Überlegungen mit knapp gefassten historischen Beispielen ab (diese letzteren sind zur Verdeutlichung der Struktur eingerückt). Einen Schwerpunkt bilden Beispiele aus den

¹ Der vorliegende Text entstand im Rahmen des DFG-Projekts »Politische Instrumentalisierung der Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels« (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), das wiederum an ein Forschungsprojekt zur Rezeption Händels in den deutschen Diktaturen (Stiftung Händel-Haus Halle, 2010–2014) anknüpft.

² Eine umfassendere Untersuchung der Parameter politischer Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels ist für den Abschlussband des in Anmerkung 1 genannten Projekts geplant.

³ Vgl. die kritischen Anmerkungen von Bernd Hüppauf, *Delirien des Modernen. Faschistische Ästhetik und deutsche Literatur am Beispiel Heinrich von Kleists*, in: *Kleist im Nationalsozialismus*, hrsg. von Martin Maurach, Würzburg 2007 (*Beiträge zur Kleist-Forschung* 19/2005), S. 19–44. Für den Hinweis auf diesen Text, der seinerseits zu diskutieren wäre, danken wir Simeon Thompson.

beiden Diktaturen – d. h. aus dem ›Dritten Reich‹ und aus der Deutschen Demokratischen Republik –, wo die politische Instrumentalisierung aus heutiger Sicht am deutlichsten wahrnehmbar ist.

1. Akteure von politischer Instrumentalisierung

Wo von politischer Instrumentalisierung der Vergangenheit gesprochen wird, ist die Annahme naheliegend, Hauptakteur sei der Staat. Dies ist allerdings keineswegs selbstverständlich, nicht einmal in Bezug auf Diktaturen.

Entgegen einem verbreiteten Bild trifft diese Annahme auch auf das ›Dritte Reich‹ nicht grundsätzlich zu. Zwar reglementierte der NS-Staat den Umgang mit der sogenannten ›entarteten‹ Musik der Gegenwart und mit Musik ›jüdischer‹ Komponisten; was jedoch das nichtjüdische kulturelle Erbe (in unserem Fall: die Musik des 18. Jahrhunderts) betraf, so verzichtete das Regime weitgehend auf Vorgaben und Bestimmungen irgendwelcher Art. Seit Kriegsbeginn war die Musik von Komponisten aus ›Feindstaaten‹ (mit einigen Ausnahmen) verboten;⁴ hinsichtlich der Aufführung ›nichtjüdischer‹ deutscher Musik der Vergangenheit gab es auch weiterhin keine Festlegungen. Dieser Verzicht auf Reglementierungen rührte nicht etwa daher, dass man dieses Erbe gering geschätzt oder ihm gleichgültig gegenübergestanden hätte. Die wesentliche Bedeutung der ›großen‹ deutschen Kunst und insbesondere der Musik der Vergangenheit bei der Erziehung des Volkes zu den Idealen der nationalsozialistischen Gegenwart wurde bekanntlich immer wieder betont.⁵ Dass dieses Erbe weltanschaulich den gegenwärtigen ideologischen Maßstäben nicht voll und ganz entsprach, war, wie Hitler selbst in seiner Nürnberger Kulturrede 1937 betonte, zu respektieren.⁶ An diesem Grundsatz hielt man von Seiten des Staates auch fest.

⁴ Bereits am 2. September 1939 verfügte der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, dass »Werke, die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen« seien; *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 6 (1939), S. 55, wiederabgedruckt in: Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, 2. Edition, Auprès de Zombry 2009, S. 2419f., hier: S. 2420. In einem das Repertoire von Variété-Kapellen betreffenden Erlass erklärte Goebbels' Ministerium am 2. August 1941 »Musiken, deren Komponisten, Textdichter, Bearbeiter und Verleger Juden oder Angehörige der Feindstaaten (England, Polen, Rußland, Frankreich. Ausnahmen: Bizet-Carmen und Chopin) sind«, für »grundsätzlich verboten«; *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 8 (1941), S. 28f., wiederabgedruckt in: Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, S. 2484f., hier: S. 2484. 1943 gab die Reichsmusikkammer jedoch bekannt, das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda habe mitgeteilt, dass »gegen die Aufführung von Werken der alten französischen Meister der Barockmusik wie Lully, Couperin, Rameau u. a. keine Bedenken« bestünden. Die »öffentliche Wiedergabe der Werke späterer französischer Komponisten wie zum Beispiel Berlioz, Debussy und Ravel« blieb hingegen weiterhin untersagt; *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 10 (1943), S. 26f., wiederabgedruckt in: Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, S. 6033.

⁵ So verlangte etwa Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer, Musik müsse »anerkannt werden als das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele«; Peter Raabe, »Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur«, in: ders., *Die Musik im dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg 1935, S. 25–67, hier: S. 33. Dass Kunst für die Nationalsozialisten ein Medium der Propaganda war, gestand Goebbels offen ein: »Es ist uns vielfach der Vorwurf gemacht worden, daß wir die deutsche Kunst zu einer bloßen Propagandaangelegenheit herabwürdigten. Herabwürdigten – wieso? [...] Was wäre diese Bewegung [der Nationalsozialismus] ohne die Propaganda geworden! [...] Und heißt es die Kunst herabwürdigen, wenn man sie an die Seite einer edlen Kunst stellt, die mit in vorderster Linie das Reich vor dem Abgrund zurückriß?«; Joseph Goebbels, »Rede zur Eröffnung der 2. Reichs-Theaterwoche am 17.6.1935 in Hamburg«, in: *Goebbels Reden 1932–1945*, hrsg. von Helmut Heiber, Bindlach 1991, Bd. 1, S. 219–228, hier: S. 224.

⁶ »Es ist unrecht, an die grossen kulturellen Schöpfungen gewaltiger künstlerischer Heroen den oft sehr zeitbedingten Zollstab augenblicklich herrschender Auffassung anzulegen. Ein solches Vorgehen ist eine Respektlosigkeit vor unserer Vergangenheit und ausserdem eine geschichtliche Beschränktheit. Nur ein national respektloser Mann wird Mozarts Zauberflöte verurteilen, weil sie vielleicht im Text weltanschaulich seinen Auffassungen entgegensteht. Es ist daher das oberste Gebot bei jeder künstlerischen Wertung, die Pflicht der grössten Toleranz gegenüber der wahrhaft grossen kulturellen Schöpfung der Vergangenheit«; Adolf Hitler, »Der Führer auf der Kulturtagung«, in: *Reden des Führers am Parteitag der Arbeit 1937*, München 1937, S. 26–49, hier: S. 39f.

Dennoch gab es bekanntlich im »Dritten Reich« Bemühungen, Musik der Vergangenheit an die herrschende Ideologie anzupassen, indem man sie entsprechend bearbeitete. Einige der Oratorien Händels mit alttestamentlichem Sujet wurden (in unterschiedlicher Weise) »entjudet.«⁷ Anders als dies bisweilen in älteren Forschungsarbeiten zu lesen ist, kam die Initiative zu diesen Bearbeitungen durchaus nicht von nationalsozialistischen Amtsträgern.⁸ Das gilt auch für diejenigen Bearbeitungen, die in der NS-Kulturgemeinde, in der Reichsmusikprüfstelle und in der Reichsstelle für Musikbearbeitungen zur Begutachtung vorgelegt wurden, da sie in keinem einzigen nachweisbaren Fall von diesen Institutionen in Auftrag gegeben worden waren. Der nationalsozialistische Staat stellte sich sogar ausdrücklich gegen die weltanschaulich motivierte Bearbeitung älterer Musik. Rechtzeitig vor dem Händel-Jubiläum von 1935 ließ Goebbels im September 1934 in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* offiziell erklären, dass »vom nationalsozialistischen Standpunkt aus« keine Bedenken gegen »die Werke Händels, bei denen alttestamentarische Stoffe verwendet werden«, bestünden.⁹ »Aus gegebener Veranlassung« wurde diese Erklärung im Januar 1935 bekräftigt; außerdem hieß es nun ausdrücklich, dass einem »Verlangen irgendwelcher Stellen zur willkürlichen Abänderung von Händel vertonter, auch alttestamentlicher Texte [...] in keinem Falle nachgegeben zu werden« bräuchte.¹⁰ Es waren »treue Volksgenossen«, die – unaufgefordert und spontan – Musik der Vergangenheit so zurichteten, wie sie meinten, dass es der nationalsozialistischen Ideologie entspräche.

Das gleiche gilt für das Bild Händels und seiner Musik, das schriftlich und mündlich propagiert wurde. Zum einen existierten sämtliche Bildelemente bereits vor 1933.¹¹ Zum andern waren es ganz überwiegend Musikkritiker und Musikwissenschaftler, die das Bild Händels und seiner Musik eigenständig an die herrschende Ideologie anglich, indem sie die vorhandenen Bildelemente zuspitzten und Antisemitisches nun auch offen äußerten. Ob dies aus Überzeugung, aus Opportunismus oder Furcht geschah, lässt sich meist nicht entscheiden. Jedenfalls bestand – sarkastisch gesagt – für das Regime keine Notwendigkeit, auf diesem Gebiet selbst als Akteur tätig zu werden.

⁷ Vgl. hierzu insbesondere Katja Roters, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle (Saale) 1999 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle* 16); Rebekka Sandmeier, »Großdeutsches Dankgebet und völkerumfassendes Oratorium: Händels Judas Maccabaeus in Deutschland zwischen 1933 und 1945«, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010, S. 201–214; Katrin Gerlach, Juliane Riepe, »Bearbeitungen von Oratorien, Opern und anderen groß besetzten Vokalwerken Händels. Verzeichnis der Quellen (1900–1945)«, in: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe, Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext*, Beeskow 2014 (*Studien der Stiftung Händel-Haus* 2), Teil 1, S. 158–322; Juliane Riepe, »Händels Oratorien im »Dritten Reich«. Bearbeitungspraxis und ideologischer Kontext« (einschließlich Katrin Gerlach, Exkurs »Zur Rolle der Reichsmusikprüfstelle und der Reichsstelle für Musikbearbeitungen in Bezug auf Händel-Oratorienbearbeitungen«), ebd., S. 16–157; sowie die in der folgenden Anmerkung genannte Literatur.

⁸ Die Angabe, dass es sich bei den Händel-Bearbeitungen der NS-Zeit um Auftragswerke von staatlicher Seite handelte, findet sich u. a. bei Roters, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien*, S. 8, 33 (unter Berufung auf sie dann auch bei Pamela M. Potter, »The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic«, in: *The Musical Quarterly* 85 [2001], S. 311–341, hier: S. 323); Annette Landgraf, »Der Opfersieg von Walstatt: Das Oratorium *Israel in Egypt* von Georg Friedrich Händel im nationalsozialistischen Gewand«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Bd. 2: *Freie Referate*, Kassel u. a. 2000, S. 597–604, hier: S. 596; Isabelle Müntzenberger, »Händel-Renaissance(n). Aspekte der Händel-Rezeption der 1920er Jahre und der Zeit des Nationalsozialismus«, in: *Händel unter Deutschen*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2006 (*Musik-Konzepte* 131), S. 67–86, hier: S. 82.

⁹ Heinz Ihler, »Betrifft: 250. Geburtstag Georg Friedrich Händels 1935«, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 1 (1934), S. 111, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 103 (Dok. 1.a.11.a).

¹⁰ Friedrich Mahling, »Betrifft: Aufführung Händelscher Werke«, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 2 (1935), S. 1, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 104 (Dok. 1.a.11.b).

¹¹ Siehe dazu Juliane Riepe, »Händel-Bilder im Deutschland des Nationalsozialismus und in der DDR«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 2–239, hier besonders S. 7ff.

Ganz im Gegensatz dazu agierte in dieser Hinsicht die zweite deutsche Diktatur: Ein verbindliches Händel-Bild zu schaffen, das im Einklang mit der Ideologie des Marxismus-Leninismus stand, gehörte erklärtermaßen zu den kulturpolitischen Zielen der SED, die mit dieser Aufgabe in den 1950er Jahren sogar ein eigens geschaffenes Parteigremium betraute.¹² Dabei verließ sich die SED in der Musikpolitik nicht auf die Gefolgsbereitschaft der Gesellschaft, sondern beharrte auch auf diesem Gebiet auf ihrer »führenden Rolle«. Das hieß jedoch nicht, dass in der DDR der Apparat alleiniger Initiator und Akteur der Kulturpolitik gewesen wäre. Beispielsweise war die Instrumentalisierung musikalischer Gesellschaften für politische Zwecke auf weite Strecken das Werk einzelner parteiverbundener Personen.¹³ Besonders ausgeprägt war dies im Fall der Gesellschaft für Musikforschung, die bis 1968 gesamtdeutsch strukturiert war.¹⁴

Sowohl im »Dritten Reich« als auch in der DDR gab es Personengruppen, deren Weltanschauung sich mit der vom Staat propagierten nicht deckte und die die Musik der Vergangenheit (in unserem Fall: Händel) in Abgrenzung von der staatlichen Ideologie als Medium der Selbstvergewisserung und der Propagierung eigener, abweichender Interessen einsetzten.

In der DDR stellte eine der Blockparteien, die CDU, der *Erklärung des ZK der SED zum Händel-Gedenkjahr 1959*¹⁵ einige Wochen später eine eigene Erklärung an die Seite. Darin griff sie zwar im Wesentlichen die Parolen der SED auf und beteuerte ihre Bereitschaft zu einem Wirken im gleichen Sinne, betonte aber auch – abweichend von der Verlautbarung der SED – Händels Bedeutung als Komponist von geistlicher Musik. Das »Schaffen des Meisters« sei ein Beweis dafür, dass auch »ein vom machtpolitischen Mißbrauch befreites Christentum [...] vorwärtsweisende Impulse zu entbinden vermag«.¹⁶

In dem 1933 gegründeten Jüdischen Kulturbund in Berlin war Händel bis 1938 einer der meistaufgeführten Komponisten. Die alttestamentlichen Oratorien Händels, die dort unter der Leitung von Kurt Singer erklangen, wurden zumindest von einem Teil des jüdischen Publikums als Widerspiegelung der eigenen Identität gedeutet; über die Aufführung des *Judas Makkabäus* im Mai 1934 berichtete die *Jüdische Telegrafien-Agentur* unter der Überschrift »Das Lied von jüdischem Heldentum von Juden für Juden gesungen«.¹⁷

Händels *Judas Maccabaens* galt dem Publikum des Jüdischen Kulturbundes als »heroische[r] Hymnus auf die Freiheit«;¹⁸ in den gleichen Jahren arbeiteten Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie den Text zu Hitler-Panegyriken um.¹⁹

¹² Es handelt sich um ein »Zentrales Parteiaktiv« der SED, das auf Initiative des Ministeriums für Kultur 1956 zur Vorbereitung der Händel-Festspiele der Jahre 1957 bis 1959 gebildet wurde. Siehe dazu u. a. Lars Klingberg, »Die Händel-Ehrung der DDR 1959«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 469–522, hier: S. 469ff.

¹³ Dazu ausführlich Lars Klingberg, »Politisch fest in unseren Händen«. *Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen*, Kassel u. a. 1997 (*Musiksoziologie* 3), u. a. S. 10, 21.

¹⁴ Siehe ebd., S. 102–129.

¹⁵ »Erklärung des ZK der SED zum Händel-Gedenkjahr 1959«, in: *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 14. Jg., Nr. 56 vom 25.2.1959, S. 2, wiederabgedruckt u. a. in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 446–450 (Dok. 4.d.8).

¹⁶ »Unverlierbarer Besitz der Nation. Das Präsidium des Hauptvorstandes der CDU zum Händeljahr«, in: *Neue Zeit*, Berliner Ausgabe, 15. Jg., Nr. 84 vom 11.4.1959, S. 3.

¹⁷ Zitiert nach Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker*, S. 2814.

¹⁸ »Daß gerade er zur Aufführung durch den Kulturbund gewählt wurde, bedarf keines Kommentars – denn wenn es eine Musikschöpfung gibt, nach der das deutsche Judentum heute Verlangen haben muß, dann ist es zunächst dieser mächtige heroische Hymnus auf die Freiheit«; [Kürzel] Kai., »Dr. Kurt Singer über Judas Makkabäus«. Bericht über einen Einführungsvortrag von Kurt Singer zur Aufführung des *Judas Maccabaens* durch den Kulturbund deutscher Juden in Berlin im Mai 1934, in: *Central Verein-Zeitung. Blätter für Deutschland und Judentum* 13 (1934), Heft 18 vom 3.5.1934, [S. 6], wiederabgedruckt in: Gerlach/

In der Weimarer Republik hatte Marianne Gundermann die bürgerliche, nationalistisch-kapitalistische Reaktion beschuldigt, den *Judas Maccabaens* für ihre Zwecke in Anspruch zu nehmen. Sie selbst als Kommunistin betrachtete dieses Oratorium als revolutionäres Werk, das den »Kollektivegeist der aktiven Massen« zur Darstellung bringe.²⁰

So ist gerade Händels *Judas Maccabaens* – bis heute – ein Beispiel für Musik der Vergangenheit, die von ganz unterschiedlichen Gruppen für ihre weltanschaulich-politischen Zwecke genutzt wurde: Innerhalb ein- und desselben Staates konnten sich verschiedene Akteure mit unterschiedlicher, ja gegenläufiger weltanschaulicher Ausrichtung desselben »Instruments« bedienen. Das Werk selbst fungiert als Projektionsfläche, als Medium; die ideologisch-politische Aussage, die Librettist und Komponist seinerzeit mit dem Werk verbunden hatten, ist irrelevant.

Mit dem hier verwendeten Begriff des »Akteurs« der politischen Instrumentierung sind auch Fragen verbunden, denen an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann – etwa die Frage, ob ein Akteur, um als solcher gelten zu können, nicht bewusst handeln muss, und ob man von einem solchen bewussten Handeln tatsächlich immer sprechen kann. Hatten diejenigen Musikwissenschaftler, die im »Dritten Reich« Händel und sein Werk an die nationalsozialistische Ideologie angeschlossen, überhaupt die Absicht, politisch zu instrumentalisieren? Oder war dieser Effekt nur ein (gar nicht unbedingt angestrebtes) Resultat ihres opportunistischen Verhaltens? Brachten sie ihre eigene Überzeugung zum Ausdruck, die mit ideologischen Tendenzen des Regimes zusammenfiel? Wenn doch die Grundelemente des Händel-Bildes im NS-Deutschland sämtlich bereits existierten und seit Längerem geläufig waren, bedeutet dann der Rückgriff auf diese Bild-Elemente nicht nur, dass man sagt, was seit der Kaiserzeit Konsens bezüglich Händel war: die »Wahrheit« über den Komponisten? Lässt sich dann sinnvoll überhaupt von gezielter politischer Instrumentalisierung sprechen?

2. Ziele politischer Instrumentalisierung

Wer von Instrumentalisierung redet, setzt voraus, dass sie ein Ziel hat. Abstrahiert man von den Einzelfällen, dann ergibt sich eine Art Grundmodell, das sich etwa wie folgt beschreiben lässt: Einem Komponisten und seiner Musik werden als angeblich wesentliche Charakterzüge eben jene Eigenschaften attribuiert, die im Zentrum des Selbstverständnisses, der Ideologie des Zuschreibenden stehen. Behauptet wird die (gänzliche, weitgehende oder jedenfalls wesentliche) Identität von Sein und Wollen der histori-

Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 117 (Dok. 3.17). Singer selbst schlug die Aufführung des Oratoriums in Theresienstadt vor; Kurt Singer, »Musikkritischer Brief Nr. 4: Verdis Requiem [1943]«, in: *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, hrsg. und mit einem Vorwort von Ulrike Migdal, München 1986, S. 169–174, hier: S. 169f. 1963 kam Händels *Judas Maccabaens* anlässlich des 20. Jahrestages des Aufstands im Warschauer Ghetto in Warschau zur Aufführung (<http://www.jta.org/1963/04/22/archive/poland-honors-heroes-of-warsaw-ghetto-revolt-in-three-day-ceremony#.Velnc07LKI.email>); vgl. zu den Bearbeitungen des *Judas Maccabaens* Sarah Grossert, Rebekka Sandmeier, »Ein musikalisches Gedicht« und »Heldenlied« – Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Librettos, 1772–1939«, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg*, S. 149–199, sowie Gerlach/Riepe, »Bearbeitungen von Oratorien«, S. 226–284.

¹⁹ Gemeint sind Hermann Burtes *Held und Friedenbringer* und Ernst Wollongs *Freiheitsoratorium. Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk*; vgl. Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 251–256 bzw. S. 257–271. Zu Burtes Bearbeitung siehe auch den Beitrag von Simeon Thompson, »[...] um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden? Händels *Judas Maccabaens* in der Textbearbeitung von Hermann Burtes«, im Bericht zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Halle, 29. September bis 2. Oktober 2015, online veröffentlicht auf www.schott-campus.com, Mainz 2016.

²⁰ Marianne Gundermann, »Händel als Vorkämpfer der Freiheit. Eine Untersuchung von Geschichtsfälschungen in der bürgerlichen Händelforschung und –Bearbeitung«, in: *Klassenkampf. Kommunistisches Organ für den Bezirk Halle-Merseburg*, 9. Jg., Nr. 122 vom 17.6.1929, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 96–103 (Dok. 3.12), hier: S. 102. Gundermann veröffentlichte seit den 1950er Jahren unter dem Pseudonym Johanna Rudolph.

schen Figur und ihres Werkes mit den Idealen des jeweiligen politischen Akteurs. Person und Werk dieses Komponisten werden dabei als untrennbare Einheit betrachtet.

Im Kaiserreich sieht man Händel als eine deutsche »Herrennatur«, die sich nur mit »großen Dingen« abgibt,²¹ als einen Komponisten, der seine »Kolonnen« wie ein Feldherr führt und dabei »allemal den Sieg« gewinnt wie der preußische Generalfeldmarschall Moltke.²² In der Weimarer Republik erklärt man ihn zum Demokraten, seine Oratorien zur »erste[n] demokratische[n] Kunstgattung«,²³ im Nationalsozialismus wird er zum nordischen Kämpfer, seine Oratorien zur Apotheose des Gedankens der Volksgemeinschaft,²⁴ in der DDR ist Händel »[k]ämpferisch, konkret, dem Volke zugewandt, dem Neuen aufgeschlossen, vorwärtsweisend, optimistisch«,²⁵ seine Oratorien haben »klassenkämpferischen Inhalt«;²⁶ in der alten Bundesrepublik einigt man sich auf Händels »hohe und freie Menschlichkeit«,²⁷ später dann (so auch im Jahr der Europawahl 2009) erklärt man ihn zum »Europäer«²⁸ oder zum kommerziell-medialen »Star«²⁹.

²¹ Alfred Heuß, »Gedächtnisrede auf Händel« in: *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 25. bis 29. Mai 1909: Bericht*, vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien 1909, S. 67–74, auszugsweise wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 74f. (Dok. 1.a.3), hier: S. 75.

²² A. St. [= Armin Stein, ein Pseudonym von Hermann Nietschmann], »Zur Haendelfeier in Halle«, in: *Hallsche Zeitung*, Nr. 45 vom 22.2.1885, S. 1. Werner Rackwitz, *Geschichte und Gegenwart der hallischen Händel-Renaissance*, 1. Teil: 1803–1929, Halle (Saale) 1977 (*Schriften des Händelhauses in Halle* 1), S. 50, zitiert eine weitere, ähnlich, aber noch etwas martialischer lautende Händel-Charakterisierung Nietschmanns: »Seine Chöre führt Händel, ein musikalischer Moltke, festen Blickes ins Feuer« (*Saale-Zeitung* vom 21.2.1885, 3. Beilage).

²³ Hermann Abert, »Händel als Dramatiker«, in: *Universitätsbund Göttingen. Mitteilungen* 3 (1921), Heft 1, S. 17–31, hier: S. 20; vgl. Riepe, *Händel-Bilder*, S. 22.

²⁴ Zu Letzterem Friedrich Herzfeld, »Georg Friedrich Händel (Zum 175. Todestag am 13. April 1934)«, in: *Die Musik* 26 (1934), S. 498–503, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 107–111 (Dok. 3.15), hier: S. 110.

²⁵ Ernst Hermann Meyer, »Aufgaben und Ziele unserer Händel-Pflege«, in: *Musik und Gesellschaft* 9 (1959), S. 3–10, wiederabgedruckt u. a. in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 503–511 (Dok. 4.3.8), hier: S. 504. Das Grundprinzip dieser Aneignung wird durchaus auch explizit formuliert: »Das Werk Händels hat für unsere Epoche und insbesondere für die Menschen in unserer Republik besondere Bedeutung. Wer dieses Werk kennt, wer immer die gewaltige Sprache seiner Tondichtungen auf sich wirken läßt, gerät in Versuchung zu glauben, Händel habe dieses Werk prophetisch für uns geschrieben. [...] Kämpferisch, konkret, dem Volke zugewandt, dem Neuen aufgeschlossen, vorwärtsweisend, optimistisch – wie könnten wir in unserer Deutschen Demokratischen Republik an einem Werk vorbeigehen, das diese Züge trägt? Denn mit solchen Eigenschaften stärkt Händel uns selbst in unseren Zielen, die den seinen wesensverwandt sind und in vielfacher Hinsicht die seinen fortsetzen.« ebd., S. 503f.

²⁶ Walther Siegmund-Schultze, »Beiträge zur marxistischen Musikästhetik, insbesondere zur Frage des Sozialistischen Realismus in der Musik«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 19 (1970), S. 41–60, hier: S. 44.

²⁷ Joseph Müller-Blattau, »Händel in unserer Zeit. Zum Händel-Jahr 1959«, in: *Musica* 13 (1959), S. 1–4, hier: S. 1.

²⁸ Konstanze Musketa, Christiane Rieche, »Händel der Europäer. Führer durch die Ausstellung im Händel-Haus«, Halle 2009. Im Vorwort (S. 6f.) schreibt Philipp Adlung, der damalige Direktor der Stiftung Händel-Haus: »Jede Generation muss auf ein Phänomen wie Georg Friedrich Händel ihre eigenen Antworten finden. [...] Dabei drängen sich Aspekte in Händels Biographie mit besonderer Relevanz für unsere Zeit geradezu auf. Händel hat sich als in Deutschland aufgewachsener, in Italien erfolgreicher und schließlich in England heimisch gewordener Künstler zeitlebens der nationalen Fesseln zu entledigen gewusst: Er ist ein früher Europäer und zugleich der erste europäisch denkende Musiker! [...] Damit hat er bereits vor 300 Jahren verstanden, was uns heute im vermeintlich längst zusammengewachsenen Europa nicht immer leicht fällt zu verstehen: dass es eine sich aus verschiedenen Nationalstilen zusammensetzende und dennoch homogene europäische Kultur gibt.«

²⁹ Als »Barockstar« erscheint Händel im Titel einer Filmproduktion des Jubiläumsjahres (*Barockstar George Frideric Handel*, Buch und Regie: Ulrich Meyzies, RM Arts Fernseh- und Film GmbH Halle [Saale] 2009), als »Weltstar der Barockmusik« in einer Biographie von Dorothea Schröder (*Georg Friedrich Händel*, München 2008, S. 116), als »Superstar der barocken Musikwelt« bei Franz Binder, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben und seine Zeit*, München 2009. Zu einigen weiteren Händel-Stilisierungen des frühen 21. Jahrhunderts siehe Juliane Riepe, »Varianten und Konstanten des Händel-Bildes vom 18. bis ins 21. Jahrhundert, oder: *Il trionfo del tempo e dell'inganno* über das, was wir gerne für historische Wahrheit halten würden«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung: Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim u. a. 2012 (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 69), S. 157–186, hier: S. 177–186.

Ist der Komponist auf diese Weise zum Parteigenossen gemacht (zum Demokraten, Nationalsozialisten, Kommunisten, Europäer),

1. so kann man ihn umso leichter per Zirkelschluss als Vorbild der eigenen Ideale präsentieren,
2. dient die Herleitung eigener Werte aus der unumstrittenen »großen« Vergangenheit der eigenen Legitimation,
3. verfügt man auf diese Weise über eine Identifikationsfigur, die helfen kann, auch solche Menschen an die eigene Ideologie heranzuführen, die ihr sonst eher fern stehen.
4. Die gleichen Strategien sind auch dann zu beobachten, wenn es nicht der Staat, sondern eine politisch-ideologisch anders ausgerichtete gesellschaftliche Gruppe ist, die politische Instrumentalisierung betreibt.

Eine vergleichsweise seltene Art der politischen Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit besteht darin, dass ein Komponist zur *Negativ-Verkörperung*, zum Kontrastbild der eigenen Ideale stilisiert wird, zum historischen Inbegriff dessen, was man nicht sein soll.

Aus Händels Umkreis musste sich Johann Adolf Hasse diese Stilisierung gefallen lassen; manchen Autoren in der Weimarer Republik, im »Dritten Reich« und in der DDR galt Hasse als Deutscher, der sein »Deutschtum« in der Fremde verlor und »veritalienert[e]«. ³⁰ Im Händel-Schrifttum erschien Hasse als negative Kontrastfigur in einem Argumentationszusammenhang, der bis etwa 1945 in der Händel-Rezeption von zentraler ideologischer Bedeutung war: Händel, der früh und für immer sein Vaterland verließ und sich komponierend vor allem mit einem Repertoire beschäftigte, das man nicht unbedingt als »deutsch« bezeichnen konnte, sollte dennoch als »wahrer Deutscher« präsentiert werden. Gerade im »Dritten Reich« ließen sich nicht alle davon überzeugen: Für Robert Pessenlehner war Händel in seiner »bewußten Fernhaltung der deutschen Symbole« und seiner »Anpassung an ausländische Kunsttendenzen« ein Hauptvertreter der (so wörtlich) damals in Deutschland grassierenden »Entartung«. ³¹

Eine politische Instrumentalisierung der besonderen Art, gewissermaßen eine gegensinnige Instrumentalisierung zweiten Grades, liegt vor, wenn die Musikpflege eines Staates oder einer politischen Gruppe von einem politischen Gegner im Sinne der eigenen politischen Ziele diffamierend gedeutet wird. Dies geschieht, indem man der Musikpflege des politischen Gegners verwerfliche ideologisch-politische Absichten zuschreibt – zu Recht oder zu Unrecht:

Als Kommunistin bezichtigte Marianne Gundermann das Bürgertum der Weimarer Republik, Händel zu nationalistischen, imperialistischen und militaristischen Zwecken zu missbrauchen.

In der DDR prangerte man nicht nur die Händel-Bearbeitungen der NS-Zeit an; es wurde versucht, die Bundesrepublik, auch was die Händel-Pflege betraf, als Nachfolgerin des NS-Staates erscheinen zu lassen. 1960 präsentierte Konrad Sasse, der Direktor des Händel-Hauses, bei einer Mitgliederversammlung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft eine Erklärung, mit der die Gesellschaft sich

³⁰ Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*, Stuttgart u. a. 1922, S. 280; ders., »Die Weltbedeutung Georg Friedrich Händels«, in: *Hochschule und Ausland. Monatschrift für deutsche Kultur und zwischenvölkische geistige Zusammenarbeit* 13 (1935), S. 31–35, hier: S. 32 (bezogen auf Hasse und Johann Christian Bach); Walther Siegmund-Schultze, »Aufgaben und Ziele der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft«, in: *Händel-Jahrbuch* 2 (1956), S. 7–20, hier: S. 10; ähnlich aber auch schon bei Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinschaftlicher Darstellung*, Leipzig 1868, S. 380.

³¹ Robert Pessenlehner, *Vom Wesen der deutschen Musik*, Regensburg 1937, S. 133; auch hier ein früheres Zeugnis: Friedrich Wilhelm Riehl, »Bach und Mendelssohn aus dem socialen Gesichtspunkte«, in: ders., *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Stuttgart und Augsburg 21857, S. 65–107, hier: S. 76: Händel gehöre wie Hasse zu den Komponisten, bei denen »die Grille des künstlerischen Kosmopolitismus [...] spukte«.

von »allen Verfälschungen des Werkes Georg Friedrich Händels, die zur Zeit der Herrschaft des Faschismus in Deutschland und [...] in Ausgaben und Aufführungen der Deutschen Bundesrepublik erfolgt sind«, distanzieren sollte.³² Anlass war eine 1958 beim Bärenreiter-Verlag erschienene, von Wilhelm Brückner-Rüggeberg für szenische Aufführungen eingerichtete *Belsazar*-Ausgabe gewesen, in der der Schlusschor des 2. Aktes mit der Zeile »Und Krieg und Sklav'rei wär' verbannt« gestrichen worden war.³³ Dass hier »nur eine dramaturgisch-ästhetische Entscheidung vorliegen sollte, wollte Sasse nicht gelten lassen und unterstellte einen Zusammenhang mit den damaligen antisemitischen Ausschreitungen in der Bundesrepublik.³⁴

3. Arten der Instrumentalisierung

In Abhängigkeit von den Zielen stehen die jeweils gewählten Arten der Instrumentalisierung: Worauf wirkt man instrumentalisierend ein und in welcher Weise geschieht dies?

Der direkteste Weg, von staatlicher Seite Musik der Vergangenheit politisch zu instrumentalisieren, besteht wohl darin, ihre Pflege im eigenen Sinn zu steuern – sei es, dass man Institutionen, Gruppen oder Personen, die diese Pflege in anderer als der staatlich gewünschten Weise betreiben, in ihrer Tätigkeit reglementiert, einschränkt oder sie ganz daran hindert, sei es, dass man umgekehrt selbst die Pflege dieser Musik fördert.

Im »Dritten Reich« war dem Berliner Jüdischen Kulturbund die Aufführung der Werke »arischer« Komponisten zunächst erlaubt; dann verbot man den Juden einen nach dem anderen, zuletzt auch Mozart und Händel.³⁵

Das NS-Regime ließ die auf Privatinitiative basierende Tradition regelmäßiger Händel-Festspiele in Göttingen zunächst unangetastet. Erst in den Jahren 1939 und 1944 kam es zu Versuchen einzelner NSDAP-Institutionen, die private Basis der Festspiele zu beseitigen und sich der Göttinger Händel-Gesellschaft zu bemächtigen.³⁶

Im Jahr 1949 wurde in Halle der erst kurz zuvor gegründeten Hallischen Händel-Gesellschaft staatlicherseits verwehrt, als selbständige Vereinigung fortzuexistieren. Sie wurde gleichsam verstaatlicht, indem man sie zwang, sich in eine parastaatliche Organisation, den »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«, einzugliedern.³⁷ Aber ähnlich wie im erwähnten Fall aus der NS-Zeit

³² [o. A.], *Protokoll der Mitgliederversammlung der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft vom 25. April 1960 in Halle/Saale, Stadthaus*, abgedruckt in Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 374–376 (Dok. 1.c.12), hier: S. 374.

³³ Siehe zur Vorgeschichte Susanne Spiegler, »Zur ideologischen Bewertung und musikpraktischen Bearbeitung von Händel-Opern und -Oratorien in der DDR«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 323–378, hier: S. 338f.

³⁴ *Protokoll der Mitgliederversammlung* (wie oben).

³⁵ Lily E. Hirsch, »Defining Jewish Music« in Nazi Germany. Handel and the Berlin Jewish Culture League«, in: *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*, edited by Erik Levi, Wien u. a. 2014 (*exil.arte-Schriften*), S. 27–43, hier: S. 29. – Im Jahr 1967 verbot das Leitungsgremium des israelischen Rundfunks eine Aufnahme von Händels *Messiah*, der damals im Rahmen eines Musikfestivals in Abu Gosch erklang, unter Verweis auf dessen »Christian spirit«; siehe *Israel's Radio System Forbidden to Make Recordings of Handel's Messiah*, Meldung der Jewish Telegraphic Agency vom 9.5.1967; <http://www.jta.org/1967/05/09/archive/israels-radio-system-forbidden-to-make-recordings-of-handels-messiah> (aufgerufen am 10.11.2015).

³⁶ Siehe Lars Klingberg, »Die Göttinger Händel-Gesellschaft während der NS-Zeit«, in: *Händel-Jahrbuch* 60 (2014), S. 179–215, wiederabgedruckt in: *Göttinger Händel-Beiträge* 16 (2015), S. 107–141.

³⁷ Dazu ausführlich Lars Klingberg, »Die Gründung der Hallischen Händel-Gesellschaft – eine »bürgerliche« Vereinigung ohne Zukunftschance im Sozialismus«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 433–454.

richtete sich diese Aktion nicht gegen die von dieser Gesellschaft betriebene kulturpolitische oder aufführungspraktische Linie, sondern war einer grundlegenden politischen Entscheidung in der Sowjetischen Besatzungszone geschuldet: dem Verbot selbständiger Kulturvereine. Dennoch lässt sich sicherlich sagen, dass die Nichtexistenz einer privatrechtlich organisierten Händelpflege (und überhaupt Musikpflege) in der DDR der SED die Instrumentalisierung des musikalischen Erbes für ihre Politik erleichterte. So erhielt die 1955 unter gesamtdeutschem Vorzeichen gegründete Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft von vornherein den Charakter einer parastaatlichen Vereinigung.³⁸

Wie der Staat eine unerwünschte Händel-Pflege reglementieren, behindern oder ganz unmöglich machen kann, so kann er sie umgekehrt auch fördern bzw. selbst praktizieren – so, wie es den eigenen politischen Zielen entspricht.

Als nach der nationalsozialistischen Machtübernahme im Jahr 1933 die Stadt Halle eine kontinuierliche Händel-Pflege nicht mehr nur initiierte und förderte, sondern selbst praktizierte, wurde dies von einem zeitgenössischen Händel-Spezialisten – Walter Serauky – begeistert als neue Qualität des staatlichen Engagements begrüßt: »Zum ersten Male in der Geschichte der hallischen Händelbewegung ist damit an die Stelle privater Initiative die vorausschauende Planung des städtischen Gemeinwesens getreten. Ein höchst bedeutsamer Vorgang, in seinen inneren Ursachen nur zu erklären aus der großen deutschen Wende des Jahres 1933, das gerade in kulturpolitischer Hinsicht allerorten einen völligen Wandel« und eine neue »Besinnung auf die unvergänglichen Werte deutscher Kunst« herbeigeführt habe.³⁹ Der Höhepunkt dieser Entwicklung war die Beteiligung der Stadt Halle mit einem Händel-Fest an der von der Reichsmusikkammer organisierten »Deutschen Bach-Händel-Schutzfeier 1935«. Mit dieser Veranstaltungsform war in Deutschland erstmalig in der Händel-Pflege ein Modell für die unmittelbare Tätigkeit des Staates als Träger von Veranstaltungen etabliert worden; die private Trägerschaft trat fortan immer mehr in den Hintergrund. 1936 stiftete der hallische Oberbürgermeister Johannes Weidemann, ein überzeugter Nationalsozialist, den bis 1944 jährlich stattfindenden »Händeltag der Stadt Halle«. 1937 kaufte die Stadt das Händel-Haus an; es gab Vorbereitungen für ein dort einzurichtendes Musikmuseum; man plante die zentrale Sammlung von Händel-Quellen und begann mit der Herausgabe einer mehrbändigen Werkedition. – Weitere Händel-Jubiläen fielen in die Jahre 1959 und 1985 und wurden von der DDR in beiden Jahren und von der Bundesrepublik im Jahr 1985 mit staatlichen Musikfesten größeren Ausmaßes gefeiert.

Bekanntlich hat der Staat in demokratischen Verhältnissen und in unheroischen Epochen kein gesteigertes Interesse an einer Kulturförderung zu repräsentativen Zwecken.

Dies lässt sich besonders eindrucksvoll am Beispiel der staatlichen Förderung der Göttinger Händel-Festspiele darlegen. In der Zeit der Weimarer Republik musste dieses auf privater Grundlage entstandene Musikfest nahezu vollständig ohne staatliche Zuschüsse auskommen. Das änderte sich erst nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Dank großzügiger Unterstützung verschiedener öffentlicher Hände konnten die Göttinger Händel-Festspiele in den Jahren 1935 bis 1938 so opulent wie nie zuvor vonstatten gehen. In der unmittelbaren Nachkriegszeit erfuhren sie jedoch über viele Jahre keine regelmäßige institutionelle Förderung aus öffentlichen Mitteln, sodass mehrfach Festspiele, die bereits geplant waren, abgesagt werden mussten. Dass dann von 1959 an die für die Fortfüh-

³⁸ Dazu ausführlich Klingberg, »Politisch fest in unseren Händen«, S. 164–169.

³⁹ Walter Serauky, »Halles Händel-Pflege 1933 bis 1938«, in: *Georg Friedrich Händel und seine Zeit. Gemälde und Stiche aus der Händel-sammlung des Städtischen Moritzburgmuseums*, hrsg. vom Städtischen Moritzburgmuseum der Händelstadt Halle, Halle (Saale) 1938, S. 6–17, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 379–384 (Dok. 4.c.1), hier: S. 379.

rung der Festspieltradition notwendigen Mittel regelmäßig flossen, war nur durch das Zusammen treffen zweier günstiger Umstände möglich geworden: durch die geographische Lage Göttingens im sogenannten Zonenrandgebiet und durch die Existenz der hallischen Händel-Festspiele. Fortan wurden der Göttinger Händel-Gesellschaft regelmäßig Gelder aus der sogenannten Zonenrandförderung des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen bewilligt. Dabei konnte sie sich die Systemkonkurrenz des Kalten Krieges insofern gezielt zunutze machen, als sie wiederholt auf die Funktion der hallischen Händel-Festspiele als Propagandainstrument der DDR und die damit zusammenhängende üppige Förderung dieser Festspiele durch das DDR-Kulturministerium hinwies und davor warnte, dass der Osten einen Abbruch der Göttinger Händel-Tradition propagandistisch als Beleg für die von ihm behauptete Überlegenheit des eigenen Systems ausschlichten würde.

Eine weitere Variante der Instrumentalisierung Händels besteht im Rückgriff auf seine Musik bei staatlichen und privaten Festen und Feiern.

Als historischer Sonderfall ist die englische Praxis zu betrachten, Händels für einen politischen Zweck komponierte Musik auch Jahrhunderte später noch im gleichen Kontext aufzuführen: Gemeint sind hier Händels *Coronation Anthems*, komponiert für die Krönung König Georgs II. (1727) und bis heute bei allen englischen Krönungen aufgeführt, so auch 1953 bei der Krönung von Queen Elisabeth.

Vergleichbares gibt es in Deutschland aus historischen Gründen nicht – was umgekehrt bedeutet, dass die Zuordnung von politischem Fest-Anlass und Musik immer wieder neu erfolgen muss: Je nach politischer Absicht wählt man aus, was passend und erfolgversprechend erscheint.

Bei der feierlichen Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin erklang Händels »Halleluja«. Ein Zeitgenosse bemerkte, der »Gedanke, daß *hymnische* Chormusik die ideale Umrahmung für große Staatsfeste bildet«, werde »bei der Auswahl der Werke schnell auf den Namen *Händel* geführt haben«. ⁴⁰ Zum Rahmenprogramm der Spiele gehörte eine szenische Aufführung des *Herakles* als Massenveranstaltung mit Hunderten von Sängern und einem Publikum von mehreren 10.000 Personen. ⁴¹

Immer wieder wurden (und werden) Werke Händels oder Auszüge daraus zur emotionalen Überhöhung tagespolitischer Ereignisse herangezogen.

Beispielsweise gab es zur musikalischen Umrahmung nationalsozialistischer Fest- und Feierngestaltung ⁴² ein umfangreiches Schrifttum, in dem Händels Kammermusik stets aufgegriffen und empfoh-

⁴⁰ »Den repräsentativen Rahmen der Wettkämpfe mit auszuschmücken, die Sieger im sportlichen Kampf zu verherrlichen, den Frieden der Völker zu verkünden, das war die Aufgabe der Musik während der XI. Olympiade. Sie galt zunächst für die Ausgestaltung der großen Feiern zu Beginn und am Schluß. Bei der *Eröffnungsfeier* erklang die *Olympische Hymne*, die *Richard Strauß* im amtlichen Auftrag geschaffen hatte. Die schwelgerische, festlich angelegte Hymne, die unter der Leitung von Strauß durch Chöre des Reichsverbandes der gemischten Chöre angestimmt wurde, unter deren Klängen der olympische Staffelläufer im Reichssportfeld eintraf und mit seiner Fackel das olympische Feuer entzündete, soll nach Beschlußfassung des olympischen Komitees für alle Zukunft *die* olympische Hymne bleiben. Der Gedanke, daß *hymnische* Chormusik die ideale Umrahmung für große Staatsfeste bildet, wird bei der Auswahl der Werke schnell auf den Namen *Händel* geführt haben. Bei der Eröffnung sangen die gemischten Chöre ein besonders populäres Werk Händels: sein Halleluja unter Leitung von Prof. *Bruno Kittel*; Pr. (wohl Eberhard Preußner), »Olympische Musik«, in: *Die Musikpflege* 7 (1936/37), S. 265–269, hier: S. 266. Das »Halleluja« erklang unmittelbar »nach dem in feierlicher Stille abgelegten Olympischen Eid [...]. Die Verbindung des so neuzeitlichen Gedankens der Olympischen Spiele mit einem vom Geiste des 18. Jahrhunderts erfüllten Tonwerk ist höchst eigentümlich und vielleicht für den Stil unserer Musikpflege in die Zukunftweisend«; Friedrich Herzfeld, »Musik bei den Olympischen Spielen«, in: *Allgemeine Musikzeitung* 63 (1936), S. 495f., 515f., hier: S. 495.

⁴¹ Hans Joachim Moser, »Olympische Nachklänge«, in: *Die Musik-Woche* 4 (1936), Heft 38, S. 9–11, hier: S. 10, nennt Zahlen von »einmal 20 000, und im andern Fall sogar 120 000 Menschen«.

⁴² Vgl. Katrin Gerlach, »Händels Musik im Dienste der NS-Feierngestaltung«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 242–277.

len wurde. Zwischen staatstragenden Großveranstaltungen und privater Zurückgezogenheit (u. a. in Hausmusikabenden) sollte ein Konzept entwickelt werden, das es den Machthabern ermöglichte, das Volk von der nationalsozialistischen Weltanschauung zu überzeugen und eine gemeinsame Identität zu stiften.

Ein zentrales Element politischer Instrumentalisierung von Komponisten der Vergangenheit besteht neben der Förderung oder Reglementierung der Aufführung ihrer Werke in der Etablierung und Propagierung eines bestimmten Bildes des Komponisten und seiner Musik.

Das Händel-Bild ist vom späten 18. Jahrhundert bis heute von starken Konstanten geprägt. Der Wandel vollzieht sich nicht etwa in Abhängigkeit von neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen; er besteht vielmehr – wie bereits ausgeführt wurde – in der Anpassung präexistenter Komponenten an die jeweils aktuelle Weltanschauung und ihre (auch politischen) Ideale.⁴³ Dabei werden der Komponist und sein Werk einerseits auf ein bestimmtes Ideal hin stilisiert, andererseits bemüht man sich, problematische, das Bild »störende« Elemente rhetorisch-argumentativ zu beseitigen. Dies betrifft etwa im »Dritten Reich« die Tatsachen, dass Händel mit Blick auf seine Biographie und sein Werk schwerlich als Inbegriff des »wahren Deutschen« zu zeichnen ist und dass seine Oratorien Alttestamentliches, d. h. Jüdisches, thematisieren. So ist zu beobachten, dass sich bei einem politischen Umschwung auch die Strategien der Händel-Bild-Gestaltung schlagartig ändern: War die Frage nach Händels »Deutschtum« vor 1945 in Deutschland von zentraler Wichtigkeit, ist sie in der DDR fast von Anfang an ohne Bedeutung; die »jüdischen« Sujets der Oratorien erregen keinen Anstoß mehr. Zurechtzudeuten ist aber nach wie vor das Faktum, dass viele gerade der berühmten Werke Händels einen religiösen Bezug haben.⁴⁴

Wer Musik der Vergangenheit politisch instrumentalisieren will, wird nicht nur das Denken über den Komponisten und sein Werk der eigenen Ideologie anzugleichen versuchen. Mitunter ist es auch erforderlich, die Werke selbst so umzuformen, dass sie sich für die gewünschten Zwecke eignen, d. h. man bearbeitet sie. Diese Bearbeitungen betreffen in erster Linie Vokalmusik, und hier – weil für eine politische Botschaft vor allem die Worte relevant sind – insbesondere den vertonten Text. Was den einem Vokalwerk zugrundeliegenden Text angeht, gibt es offenbar zwei Varianten: Zum einen kann der originale Text der gewünschten Nutzung im Wege stehen, weil er ihr politisch-ideologisch zuwiderläuft und Spiegel einer anderen als der eigenen Weltanschauung ist. Zum anderen kann es angebracht scheinen, einen weltanschaulich »neutralen« Text ins Politische zu wenden.

So ist auch die Geschichte der Händel-Rezeption eine Geschichte der Händel-Bearbeitungen; nicht zufällig wurden Händels Oratorien, um die seine Rezeption lange kreiste, in der Vergangenheit am häufigsten bearbeitet.

Gerade mit Blick auf die Bearbeitungen der NS-Zeit nahm man in der DDR von ideologisch motivierten Textänderungen weitgehend Abstand. Eine Ausnahme ist Händels Geburtstagsode für Queen Anne, »Eternal Source of Light Divine« HWV 74, die 1955 in einer Bearbeitung mit dem Zusatztitel *Friedensode* erschien. In der deutschen Fassung des Textes eliminierte Walther Siegmund-Schultze alle kasualen Elemente dieses händelschen Gelegenheitswerks und ersetzte sie durch neue Textelemente im Sinne des Sozialistischen Realismus. Da das Werk in dieser Form 1962 auch Ein-

⁴³ Vgl. Riepe, *Händel-Bilder*, sowie dies., *Varianten und Konstanten des Händel-Bildes*.

⁴⁴ Dazu auch Lars Klingberg, »Die Debatte um die Religiosität von Händels *Messias* 1958«, in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 2, S. 702–753, und Juliane Riepe, »Wird dann nicht Musik doch zum Bekenntnis, wenn sie mit Inbrunst geübt wird?« Händels *Messias* und die Frage nach dem Umgang mit Vertonungen christlicher Texte in der Zeit des Nationalsozialismus«, ebd., S. 606–701.

gang in die Hallische Händel-Ausgabe fand, wurde Siegmund-Schultzes Bearbeitung auch in der Bundesrepublik für Aufführungen verwendet – ungeachtet des Umstandes, dass die »Friedensode« in der DDR als staatstragende Bekenntnismusik rezipiert und oft bei offiziellen Festlichkeiten von Partei und Staat aufgeführt wurde.⁴⁵ Noten und Einspielungen sind bis heute im Handel. Der entsprechende Band der Hallischen Händel-Ausgabe (Serie I/Bd. 6) wurde übrigens bis heute nicht ersetzt.

Überhaupt würde man fehlgehen in der Annahme, dass ideologisch oder politisch motivierte Manipulationen von Texten zu Vokalwerken der Vergangenheit im Deutschland der Gegenwart undenkbar seien.

Im März 2012 kam im Berliner Dom eine Neufassung der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach zur Aufführung. Diese Textbearbeitung⁴⁶ verstand sich als Antwort auf den Vorwurf des Antisemitismus, der gegen Bachs Werk erhoben worden war; gewissermaßen im Raume stand die Behauptung, die Komposition sei in ihrer Originalfassung politisch nicht mehr korrekt.⁴⁷ In der Berliner Neufassung wurden die Texte mehrerer Arien durch Dichtungen aus verschiedenen Kulturkreisen und Religionen ersetzt, u. a. durch altpersische Gedichte sowie Gedichte von Paul Celan und Else Lasker-Schüler. Ziel sei es gewesen, das Werk jüdischen Hörern, Muslimen und Atheisten nahezubringen. Es gehe »nicht mehr in erster Linie um Jesus als Gottes Sohn, sondern um existenzielle Erfahrungen, um Empathie mit einem sterbenden Menschen«.⁴⁸ Die Reaktionen waren kontrovers und heftig; Mitglieder der Berliner Domgemeinde drohten mit dem Austritt.⁴⁹

Aufschlussreich ist dieses Beispiel insofern, als es uns deutlich aufzeigt, dass nicht nur die Instrumentalisierungs-Techniken, sondern auch die Instrumentalisierungs-Argumente weitgehend unabhängig von der Weltanschauung der Instrumentalisierenden sind. Das betrifft zum einen das als Legitimation herangezogene Argument, bereits der Komponist selbst habe es mit der Werktreue nicht so genau genommen, wenn er sich der zeitgenössischen Parodietechnik bediente⁵⁰ und wenn er seine Werke umarbeitete, um sie an konkrete Aufführungsverhältnisse anzupassen.⁵¹ Es betrifft zum anderen das Argument, es sei wünschenswert, wenn ein Werk (einschließlich seines Textes) so beschaffen ist, dass es einem möglichst großen Teil der Menschen zugute kommt und zugänglich ist, nicht nur einer partikulä-

⁴⁵ Ausführlicher hierzu Klingberg, »Die Debatte um die Religiosität von Händels *Messias* 1958«, S. 736, Anm. 72.

⁴⁶ Die Bearbeiter waren Almut Shulamit Bruckstein Çoruh, Ruth HaCohen und Sidney Corbett; vgl. zu ihrer Deutung: Bruckstein Çoruh, *Rede zur ha'atelier Version der Johannespassion Johann Sebastian Bachs am 23. März 2012 in Berliner Dom*; http://www.berlinerdom.de/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,1112/Itemid,86/lang,de (aufgerufen am 1.12.2015).

⁴⁷ Lucas Wiegelmann, »Bachs »Johannespassion« nicht mehr judenfeindlich«, in: *Die Welt* vom 7.4.2012; <http://www.welt.de/kultur/history/article106158855/Bachs-Johannespassion-nicht-mehr-judenfeindlich.html> (aufgerufen am 1.12.2015); Rolf Schieder, *Eine kleine Einführung in die Johannespassion, die am 24. März 2012 im Berliner Dom aufgeführt wurde*; http://www.berlinerdom.de/component/option,com_docman/task,doc_view/gid,1113/lang,de (aufgerufen am 1.12.2015).

⁴⁸ Claudia Keller, »Bachs Johannespassion. Du bist voll Erbarmen«, in: *Der Tagesspiegel* vom 19.3.2012; <http://www.tagesspiegel.de/kultur/bachs-johannespassion-du-bist-voll-erbarmen/6342512.html> (aufgerufen am 1.12.2015).

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Bach betreffend siehe u. a. Eduard Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen – Nationalsozialismus. Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt a. M. u. a. 2011, S. 330, 337–340. Einer der in der NS-Zeit aktivsten Verfechter einer Neutextierung geistlicher Vokalwerke Bachs, der Dirigent Gerhart Stiebler, versuchte mit dem Verweis auf Bachs Parodietechnik auch noch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Anhänger für sein Anliegen zu finden; siehe dazu Riepe, »Wird dann nicht Musik doch zum Bekenntnis, wenn sie mit Inbrunst geübt wird?«, S. 617. Noch in den 1960er und 1970er Jahren warb der Kirchenmusiker Richard Plath um Unterstützung für Änderungen an Bachs Kantaten- und Oratorientexten; ders., »Neue Texte zu Bachs Kantaten?«, in: *Musik und Kirche* 37 (1967), S. 161f.; ders., »Zur Textproblematik von Teil 6 des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach«, in: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 286f.; ders., »Zum Problem von J. S. Bachs Kantaten- und Oratorientexten«, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), S. 77f.

⁵¹ Siehe hierzu Riepe, »Händels Oratorien im »Dritten Reich««, S. 21f.; vgl. dazu im selben Band, Teil 1, Dok. 1.a.5 (S. 79–87), Dok. 1.a.6 (S. 87f.), Dok. 1.a.13 (S. 108–110), Dok. 1.b.18.8 (S. 240f.) und Dok. 1.b.18.9 (S. 241). Speziell in Bezug auf Händels *Messias* siehe Riepe, »Wird dann nicht Musik doch zum Bekenntnis, wenn sie mit Inbrunst geübt wird?«, S. 627f.; vgl. dazu im selben Band, Teil 2, Dok. 5.a.4 (S. 651f.) und Dok. 5.b.1 (S. 707–709).

ren Gruppe, und dass dieser Wunsch eine Umformung rechtfertige. Neben dieses Argument tritt nicht selten ein weiteres: die Behauptung, auch für den Komponisten selbst gelte, dass sein eigentliches inhaltliches Anliegen kein partikuläres (etwa spezifisch jüdisches oder christliches), sondern ein allgemeinemenschliches gewesen sei,⁵² weshalb man nur in seinem Sinne handle, wenn man den Text von seiner zeitbedingten Einkleidung befreit und ihm Allgemeingültigkeit verschafft.

Politisch-ideologische Instrumentalisierung kann neben dem Werk auch die Aufführung betreffen. Hier sind vor allem Opern- und Oratorien-Inszenierungen Einfallstore der weltanschaulichen Umdeutung. Seit die Oper im 19. Jahrhundert zum Repertoiretheater wurde, empfand man das Bedürfnis, in früherer Zeit entstandene Werke an die Gegenwart anzupassen, sie in der Aufführung zu aktualisieren. Da es bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine Selbstverständlichkeit war, Händels Opern und Oratorien in deutscher Übersetzung aufzuführen, war es vergleichsweise leicht, nicht nur in der Bühnendarstellung den Bogen zur Gegenwart zu schlagen, sondern auch auf dem Weg über die Texte.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich in deutschen Textfassungen von Händel-Oratorien und -Opern die Technik der Durchtextierung, d. h. die Praxis, Wortwiederholungen (vor allem in Da-capo-Arien) durch neugedichteten Text zu ersetzen. Dass diese Technik dazu genutzt werden kann, Rollen und Handlungsverläufe umzudeuten, liegt auf der Hand. In den 1950er und 1960er Jahren gehörte die Durchtextierung zu den Charakteristika der hallischen Opernpraxis. So stilisierte Heinz Rückert in der seinerzeit berühmten Inszenierung des *Poro* 1956 Alessandro zum lächerlich-brutalen Eroberer und Poro zum Volkshelden, womit er die Figuren mit der sozialistischen Geschichts- und Gesellschaftsauffassung in Einklang brachte.⁵³ Die hallische Praxis der Durchtextierung wurde im Ausland, aber auch in der Bundesrepublik Deutschland teils kritisiert, teils für überzeugend befunden.⁵⁴

Die Eingriffe, die man sich in der Bundesrepublik erlaubte, betrafen weniger den Text als die Bühnendarstellung, waren aber seit dem Siegeszug des sogenannten Regietheaters in ihrer ideologisch-politischen Tendenz kaum weniger weitreichend.

In Westdeutschland betrachteten es Regisseure als ihre Aufgabe (so der Regisseur Joachim Herz), dem Publikum die Möglichkeit zu geben, »Parallelen zum Heute zu ziehen«⁵⁵ – das heißt auch: zur jüngsten Vergangenheit und ihrer Deutung. Im westdeutschen Regietheater der 1980er Jahre verknüpfte man die Handlung der alttestamentlichen Oratorien Händels bei szenischen Aufführungen fast unweigerlich mit dem nationalsozialistischen Judenmord. Im Händel-Jubiläumsjahr 1985 wurde bei gleich zwei szenischen Aufführungen von Händel-Oratorien die Handlung in ein nationalsozialis-

⁵² Vgl. ebd., Dok. 3.42 (S. 192–197), Dok. 3.47 (S. 214–216) und Dok. 4.d.10 (S. 452–465); vgl. auch Riepe, »Wird dann nicht Musik doch zum Bekenntnis, wenn sie mit Inbrunst geübt wird?« und Klingberg, »Die Debatte um die Religiosität von Händels *Messias* 1958«.

⁵³ Spiegler, »Zur ideologischen Bewertung«, S. 329. Johanna Rudolph sah in der Umbenennung des Titels dieser Oper, die bei Metastasio *Alessandro nell' Indie* heißt, in *Poro* einen Beleg für Händels »antiabsolutistische Haltung«; dies., *Händelrenaissance*, Bd. 2: *Händels Rolle als Aufklärer*, Berlin u. a. 1969, S. 13.

⁵⁴ Kritisch äußerte sich z. B. Wolfgang Rehm, »Händelfestspiele 1956«, in: *Musica* 10 (1956), S. 509–512, hier: S. 511: Rückert verkenne mit seiner Überbetonung der Arientexte »das Kernproblem des barocken Musikdramas«, und sein neu geschaffener Text enthalte »unerträgliche Platitüden, die der Musik Händels vollkommen widersprechen«. Hingegen konnte ein anderer westdeutscher Beobachter der rückertischen Textbehandlung durchaus etwas Positives abgewinnen: Mit der Durchtextierung der Arien vermeide Rückert »die ermüdenden dauernden Wortwiederholungen« und ermögliche »ein Weiterspinnen der Gedanken in phantasievoller freier Gestaltung«; Hinrich Schlüter, »Händel zwischen Halle und Hamburg«, in: *Europa Journal* 1 (1956), S. 40.

⁵⁵ Joachim Herz, »Meine Erfahrungen als Regisseur Händelscher Werke«, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988 (*Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe* 2), S. 213–222, hier: S. 214.

tisches Ghetto oder KZ versetzt (Harry Kupfer, *Belsazar*, Hamburg; Matthias Remus, *Samson*, Hamburg).⁵⁶ Bei Herbert Wernickes Inszenierung des *Judas Maccabaens* 1980 in München geschah dies auch um den Preis einer sehr weitgehenden Umdeutung der Handlung. Der Freiheitskampf und Sieg des Judas Makkabäus und der Israeliten ist hier nicht mehr als eine illusorische Vision der Juden im Lager; Judas wird schließlich erschossen, die Juden auf Lastwagen abtransportiert. Das »Seht den Sieger, ruhmgekrönt« gilt nicht ihm, sondern dem anonymen Diktator.⁵⁷

Ein geradezu eherner Grundsatz des sogenannten Regietheaters besteht darin, die Darstellung der im originalen Text als groß, heldisch und/oder tragisch gezeichneten Hauptfiguren ironisch-satirisch zu brechen – andere Lösungen sind (so scheint es) gar nicht möglich. Wernickes *Jephtha* (Bremen 1982) ist demzufolge auch kein tragischer Held, sondern ein tumber Spieß, der seine Tochter eigenhändig umbringt.⁵⁸

Hier und in zahllosen anderen Fällen nimmt der Regisseur unter Berufung auf die künstlerische Freiheit und die Notwendigkeit der Aktualisierung Eingriffe in die Handlung vor und ignoriert bewusst die ursprüngliche Intention eines Werkes. Dass sich mit solchen Inszenierungen auch die weltanschaulich-politische Aussage eines Stückes ändert, wird seit einigen Jahrzehnten allgemein akzeptiert, während man das gleiche Vorgehen verurteilt, wenn es in einer Diktatur praktiziert wird. Ausschlaggebend für die Akzeptanz solcher Instrumentalisierungen ist demnach nicht die Art und Weise des Umgangs mit einem musikalischen Werk der Vergangenheit, sondern die Weltanschauung, aus der heraus die Instrumentalisierung geschieht. Wie häufig auch in Diktaturen wird das eigentliche Motiv meist nicht explizit genannt, das Problem nämlich, dass die der Komposition inhärente Weltsicht inzwischen als obsolet, ja, als inakzeptabel begriffen wird und man daraus eigentlich nur zweierlei Konsequenzen ziehen kann: entweder das Werk nicht mehr aufzuführen oder es in einen neuen weltanschaulichen Rahmen zu stellen (zu »aktualisieren«).⁵⁹

Die Praktiken des Regietheaters machen gewöhnlich vor der musikalischen Realisierung halt; der Notentext wird meist nicht angetastet. Dass aber auch die Art und Weise der musikalischen Darbietung ideologisch-politisch begriffen werden kann, zeigt ein Detail der Rezeption der sogenannten historischen Aufführungspraxis in der DDR.

Die Hüterin des reinen marxistischen Händel-Bildes, Johanna Rudolph, versuchte 1967/68, die Auslieferung einer Schallplatte mit einer Einspielung von Händels *Neun deutschen Arien* zu verhindern. Sie erklärte diese Interpretation für »konterrevolutionär«, weil die Sängerin, die Potsdamer Sopranistin Adele Stolte, die (damals in der DDR noch kaum bekannte) Praxis angewandt hatte, in den Wiederholungsteilen die Melodien mit Verzerrungen zu versehen.⁶⁰ Rudolph erblickte offenbar in der da-

⁵⁶ Vgl. Heinz Josef Herbolt, »Spielend das Ghetto überwinden«, in: *Die Zeit* vom 29.3.1985; <http://www.zeit.de/1985/14/spielend-das-ghetto-ueberwinden> (aufgerufen am 1.12.2015).

⁵⁷ Außerdem wurde das Oratorium stark gekürzt, nach demselben Schema übrigens, das im 19. und frühen 20. Jahrhundert verbreitet war: einen großen Teil der Arien und Rezitative strich Wernicke; die meisten Chöre blieben. Nach Wolfgang Schreiber, »Visionen der Gefangenschaft. Händels »Judas Maccabäus« als modernes Musiktheater in München«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 36. Jg., Ausgabe M, Nr. 47 vom 25.2.1980, S. 16, strich Wernicke »etwa die Hälfte der Arien und Rezitative, übernahm aber von den 14 Chören elf in seine Fassung«.

⁵⁸ Nach <http://www.abendblatt.de/archiv/1982/article203253529/Dieser-Jephtha-muss-sein-blutiges-Werk-zu-Endefuehren.html#> (aufgerufen am 1.12.2015).

⁵⁹ Eine Erläuterung dieser Frage müssen wir uns aus Platzgründen für unseren in Vorbereitung befindlichen Projektband aufsparen.

⁶⁰ Wolfram Iwer, »Biografie im Dialog«, in: *Adele Stolte. »Ich bin vernügt mit meinem Glücke«. Gesungen – gelebt – bewahrt*, hrsg. vom Förderverein der Potsdamer Kantorei an der Erlöserkirche e. V., Potsdam 2007, S. 17–47, hier: S. 32.

mals im Westen aufgekommenen Bewegung der historischen Aufführungspraxis eine Spielart westlicher Ideologie,⁶¹ mithin eine Form ›politisch-ideologischer Diversion‹⁶².

4. Wirkung von politischer Instrumentalisierung

So zentral die Frage nach der Wirkung instrumentalisierter Musik ist, so schwer ist sie zu beantworten. Dies hat teils methodische, teils quellentechnische Gründe. Zum einen dokumentieren die vorhandenen Quellen meist nur die Instrumentalisierungs-Intention, sagen aber nichts über die tatsächlich erzielte Wirkung aus. Wirkungsabsicht und Wirkung können nicht ohne Weiteres gleichgesetzt werden. In Büchern, Aufsätzen und Reden wird ein bestimmtes Händel-Bild entworfen – ob die Leser und Hörer es sich zu eigen machten, bleibt häufig offen. Das gleiche gilt analog für Bearbeitungen und Inszenierungen. Vor allem unter Diktaturbedingungen werden sich einige Rezipienten ihren Teil gedacht haben, ohne solche abweichenden Meinungen aber zu äußern (schon gar nicht schriftlich). Für die Forschung heißt dies, dass sie sich bisweilen nur auf Indizien stützen kann, die wiederum nicht immer eindeutig zu interpretieren sind.

Ein solches Indiz sind zum Beispiel die handschriftlichen Eintragungen des Tenors Helmut Melchert in einem Klavierauszug von Hermann Stephanis *Jephtha*-Bearbeitung *Das Opfer*.⁶³ Stephanis hatte in seiner Bearbeitung des Textes den originalen Werktitel sowie die Rollennamen geändert und auch sonst alle Bezüge auf das Alte Testament getilgt. Melchert, der damals offensichtlich die Titelrolle einstudierte, strich den Bearbeitungstitel und ersetzte ihn durch den originalen. Außerdem fügte er anstelle der Rollenbezeichnung »Der Heerführer« bei jedem Einsatz wieder »Jephta« ein. Fraglich ist, wie diese Eintragungen zu deuten sind. Behielt man bei der Aufführung die chryсандersche Textfassung bei und griff auf Stephanis Ausgabe nur aus praktischen Gründen zurück – oder sang Melchert letztlich doch das, was in den Noten stand, sodass er mit seinen Eintragungen nur seinen stummen Protest dokumentierte?

Zum anderen wäre zu fragen, wie die Wirkung (oder Nichtwirkung) von politischer Instrumentalisierung aussehen würde, wie sie sich niederschlägt, wie sie greifbar wird.

Einige Varianten sind aus den Quellen immerhin ablesbar:

4.1 Politisch-ideologische Instrumentalisierung wird nicht wahrgenommen

Bei der Durchsicht von Dokumenten zur westdeutschen Rezeption der DDR-Händel-Pflege fällt auf, dass die dortige Instrumentalisierung oft ausgeblendet und die entsprechende Praxis von Rezen-

⁶¹ Dass Rudolph ein Gespür dafür gehabt haben könnte, dass die Bewegung der historischen Aufführungspraxis damals tatsächlich latente Züge einer Ideologie aufwies, dürfte wenig wahrscheinlich sein. Zumindest kann von einer generellen Behinderung dieser Bewegung in der DDR nicht gesprochen werden. So kam es immer wieder zu Auftritten von Pionieren der historisch-informierten Aufführungspraxis bei den hallischen Händel-Festspielen. Insbesondere erregte der Auftritt John Eliot Gardiners und seiner englischen Ensembles mit *Israel in Egypt* zum Händel-Jubiläum 1985 in Fachkreisen große Resonanz. Davon zeugt etwa die Reaktion von Musikfachleuten in einer am 27.12.1985 vom Rundfunk der DDR gesendeten Gesprächssendung im Rahmen der Sendereihe »Radio-DDR-Musikkclub«: *Bach, Händel, Schütz und kein Ende – Eine Retrospektive des Jahres 1985* (Deutsches Rundfunkarchiv, Standort: Potsdam-Babelsberg, Archivnummer: StMG4605).

⁶² Diesen 1956/57 in der DDR entstandenen und erstmals 1958 von der Leitung des Ministeriums für Staatssicherheit definierten Begriff gebrauchten die kommunistischen Geheimdienste für das Einschleusen westlichen Gedankengutes in die sozialistische Welt; vgl. Roger Engelmann, Artikel »Diversion, politisch-ideologische (PID, PiD)«, in: *Das MfS-Lexikon. Begriffe, Personen und Strukturen der Staatssicherheit der DDR*, hrsg. von dems. u. a., Berlin 2012, S. 72. Im *Wörterbuch der politisch-operativen Arbeit* des Ministeriums für Staatssicherheit wurde 1985 »Politisch-ideologische Diversion« definiert als »Bestandteil der gegen den realen Sozialismus gerichteten Subversion des Feindes, der die subversiven Angriffe auf ideologischem Gebiet umfaßt«; *Das Wörterbuch der Staatssicherheit. Definitionen zur »politisch-operativen Arbeit«*, hrsg. von Siegfried Suckut, Berlin 1996 (*Analysen und Dokumente* 5), S. 303.

⁶³ Vgl. Riepe, »Händels Oratorien im ›Dritten Reich‹«, S. 59, S. 149 (Dok. 1.a.34) und S. 150f. (Abb. 1.a.5).

senten als bloße Kulturpflege wahrgenommen wurde. Zum Beispiel hat ein westdeutscher Berichterstatter in einem ausführlichen Zeitschriftenartikel über die Aktivitäten in beiden deutschen Staaten zum Händel-Jubiläum 1959 den staatlich-zeremoniellen Charakter der Händel-Ehrung der DDR ignoriert. Entweder hat er ihn gar nicht bemerkt oder er hielt ihn für nicht erwähnenswert. Bezeichnenderweise handelte es sich hier um einen Bericht, der in der antikommunistischen, mit CIA-Geldern finanzierten Zeitschrift *Der Monat* erschien.⁶⁴

4.2 Politische Instrumentalisierung wird geleugnet

Hermann Stephani und Fritz Stein, die im »Dritten Reich« Händel-Oratorien bearbeitet hatten, erklärten später, dies sei geschehen, um Händels Musik, die ja sonst nicht mehr hätte aufgeführt werden können, auf diese Weise zu »retten«.⁶⁵

4.3 Politisch-ideologische Instrumentalisierung wird als das erkannt, was sie ist

Der Musikwissenschaftler und Journalist Hans Georg Fellmann lehnte bereits 1934 in einer der Zentrumsparterie nahestehenden Kölner Zeitung die Bearbeitung der alttestamentlichen Händel-Oratorien mit klaren Worten ab und bezeichnete sie als »Barbarei«.⁶⁶

In einem 1943 erschienenen Aufsatz merkte Eugen Schmitz zu Recht an, dass sich in den jüngsten Komponisten-Biographien »die Charakterbilder aus dem Beschaulichen ins Kämpferische gewandelt« hätten; er sah dies aber positiv als Beleg dafür, dass sich die deutsche Musikforschung pflichtgemäß an den »Stimmungen der Zeit« orientiere.⁶⁷

4.4 Politische Instrumentalisierung wird unterstellt, auch wo sie (vermutlich oder nachweislich) nicht existiert

1985 inszenierte Harry Kupfer, damals Chefregisseur der Komischen Oper in (Ost-)Berlin, in Hamburg Händels *Belsazar*. In der westdeutschen Zeitschrift *Musica* deutete der Musikkritiker Georg-Friedrich Kühn diese Inszenierung als Form der politischen Kritik, die so in der DDR selbst schwerlich möglich sei.⁶⁸ Unabhängig davon, ob hier tatsächlich politische Instrumentalisierung beabsichtigt

⁶⁴ Horst Koezler, »Bilanz des Händel-Jahres«, in: *Der Monat*, 12. Jg., Heft 136 (Januar 1960), S. 60–66. Über diesen Bericht siehe die Korrespondenz zwischen den Funktionären Albert Norden und Johanna Rudolph. Am 26. Januar 1960 schrieb Norden: »Lass Dir bitte die neue Nummer des »Monat« zeigen, den Melvin Lasky in Westberlin herausgibt. Dort wird unserer Händel-Forschung und vor allem unseren Hallenser Aufführungen ein eindrucksvoller Tribut gezollt – sehr bemerkenswert bei diesem Stinkblatt.« Am 11. Februar 1960 antwortete Johanna Rudolph: »Der Artikel im »Monat«, auf den Du mich aufmerksam gemacht hast, ist sehr aufschlußreich. Die Leute mußten sich benehmen wie Bileams Esel. Natürlich winden sie sich auch in Widersprüchen, aber das sollen sie mit sich selber abmachen.« Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, DY 30/IV 2/2.028/54.

⁶⁵ Stephani rechtfertigte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges seine Bearbeitung der Oratorien *Judas Maccabaeus* und *Jephta* mit der Behauptung, es sei seine Absicht gewesen, »jene beiden alttestamentarischen Oratorien vor völliger Erloschenheit zu retten«; Brief an Oberstudiendirektor Steinmeier vom 19.7.1945, zitiert in: Sabine Henze-Döhring, »Er lebte nur seiner Musik ...« – Hermann Stephani als Gründer des Marburger Musikwissenschaftlichen Seminars und Collegium musicum«, in: *Germanistik und Kunstwissenschaften im »Dritten Reich«. Marburger Entwicklungen 1920–1950*, hrsg. von Kai Köhler, Burghard Dedner und Waltraud Strickhausen, München 2005 (*Academia Marburgensis* 10), S. 83–95, Online-Fassung: <http://www.uni-marburg.de/musik-in-hessen/biografien/hermannstephani>, wiederabgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 248 (Dok. 1.b.18.18). Fritz Stein behauptete, mit seiner Umarbeitung von Händels *Occasional Oratorio* dieses Werk »für die Praxis gerettet« zu haben; Brief an Ernst Hermann Meyer vom 30.11.1959, abgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 221–223 (Dok. 1.b.17.10).

⁶⁶ F. [vermutlich Hans Georg Fellmann], »Sind Händels biblische Oratorien noch zeitgemäß?«, in: *Kölnische Volkszeitung und Handelsblatt*, 75. Jg., Nr. 195 vom 20.7.1934, [S. 7].

⁶⁷ Eugen Schmitz, »Deutsche Musikforschung im Kriege«, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1943, S. 71–77, hier: S. 72f.

⁶⁸ Georg-Friedrich Kühn, »Nach dem Sieg wird es schwieriger«. Das Musiktheater der DDR als Zeitbühne, Idee – und Vorstelllung«, in: *Musica* 39 (1985), S. 444–448, hier: S. 445.

war, wird sie aus politischen Gründen unterstellt, so als wäre es undenkbar, dass ein DDR-Regisseur, der ein Händel-Oratorium im Westen inszeniert, diese Gelegenheit nicht dazu nutzt, um politische Kritik an der DDR zu üben.

5. Grenzen der politischen Instrumentalisierung bzw. Gründe für ihr Scheitern

Gleichgültig, ob politische Instrumentalisierung oder die Absicht dazu wahrgenommen, gelehnt oder unterstellt wird – ob sie ihre Wirkung tatsächlich erreicht, bleibt weitgehend offen. Etwas anderes lässt sich hingegen durchaus dokumentieren: die Tatsache, dass politische Instrumentalisierung ihre Grenzen hat, ja, manchmal scheitert. Diese Grenzen der Instrumentalisierung bzw. die Gründe für ihr Scheitern könnte man, was die Händel-Rezeption im 20. Jahrhundert betrifft, etwa wie folgt bündeln.

5.1 Grenzen im sich als (partiell) dann doch ungeeignet erweisenden Objekt/Medium

Der Begriff der Instrumentalisierung impliziert, dass auf ein Objekt zurückgegriffen wird, dem ursprünglich ein anderer Sinn, eine andere Funktion zugeordnet war. Die Möglichkeit, dass sich das jeweils gewählte Objekt als letztlich ungeeignet erweisen kann, ist also immer gegeben – umso mehr dann, wenn dieses Objekt einer ganz anderen historischen Epoche entstammt als der, in welcher es eingesetzt werden soll. Zur Instrumentalisierung Händels gehört einerseits die stereotype Behauptung, die Musik dieses Komponisten sei wie für die Gegenwart geschaffen, er selbst sei ein Vorkämpfer der eigenen Ideale gewesen.⁶⁹ Andererseits setzt seine Instrumentalisierung einen Prozess der Zurichtung, der Umformung voraus: Die historische Figur muss passend gemacht werden.

Was Händel betrifft, ist im Nationalsozialismus vor allem zweierlei anstößig: Händels zweifelhaftes »Deutschtum« (die Tatsache, dass der Komponist Deutschland früh verließ und nie wieder für längere Zeit zurückkehrte) und die »jüdischen« Sujets seiner berühmtesten und wirkungsvollsten Werke, der alttestamentlichen Oratorien. Auf die »Zurechtdeutung« dieser beiden störenden Elemente wurde viel argumentative Energie verwandt. Der Erfolg war sehr begrenzt. Schon kurz nach der »Machtergreifung« war eine »fast allgemein gewordene Ablehnung Händelscher Oratorien mit alttestamentlichen Texten« und ihre »fast vollkommene Ausschaltung« aus dem Konzertbetrieb zu beobachten.⁷⁰ Zwar fehlen verlässliche Zahlen, doch scheint es, dass auch die auf »Entjudung« abzielenden Oratorienbearbeitungen hier keine wirkliche Abhilfe boten.⁷¹

5.2 Uneindeutigkeit/Widersprüchlichkeit der Botschaft

Lagen die Gründe für das Scheitern hier im Objekt, das sich partiell, aber eben doch in einem entscheidenden Element als ungeeignet erwies, so zeigt gerade der Umgang mit Händels alttestamentlichen Oratorien im »Dritten Reich« die Komplexität und Widersprüchlichkeit solcher Instrumentalisierungsprozesse.

Von staatlicher Seite hatte man mehrfach erklärt, dass einer Aufführung dieser Werke in unbearbeiteter Form nichts entgegenstünde. Diese klar formulierte staatliche Bestimmung wurde faktisch ignoriert; die Bürger betrieben Händelpflege nach ihren eigenen Maßstäben, indem sie die Oratorien

⁶⁹ Vgl. Riepe, »Händel-Bilder«, S. 35–38.

⁷⁰ Max Hinrichsen, Brief an Kurt von Wolfurt vom 28.3.1934 und die beigelegte Stellungnahme von Wilhelm Weismann; Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand: Preußische Akademie der Künste, Akte 1156, abgedruckt in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 98f. (Dok. 1.a.10.b und Dok. 1.a.10.c).

⁷¹ Gleichlautende Aussagen wie die in der vorhergehenden Anmerkung zitierten finden sich auch in den 1930er und frühen 1940er Jahren; vgl. Riepe, »Händels Oratorien im »Dritten Reich««, S. 36f. Hingegen sind vergleichsweise hohe Aufführungszahlen der Stephani-Bearbeitungen belegbar.

entweder gar nicht mehr oder in bearbeiteter (d. h. »entjudeter«) Form aufführten – formal gegen die Intentionen des Staates, aber sinngemäß in ihrem angewandten Antisemitismus staatlicher als der Staat. Dies konnte zu grotesken Resultaten führen: Bei der Vorbereitung der Erstaufführung von Hermann Stephanis *Judas Maccabaens*-Bearbeitung *Der Feldherr* im Juni 1940 in Halle mochte man nichts falsch machen und fragte beim Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an, ob gegen die Aufführung der Bearbeitung Bedenken bestünden. Ein eigens gedruckter Zettel⁷² mit der Unbedenklichkeitserklärung des Ministeriums wurde bei der Erstaufführung verteilt.

Ganz offensichtlich hat der Staat hier seine Intentionen nicht wirksam vermitteln können – oder besser gesagt: Wo der Staat Ausnahmen von der zentralen Doktrin des Antisemitismus zuließ, mochten die Bürger davon (aus Angst, Überzeugung oder Opportunismus) nichts wissen und blieben lieber bei der Regel als bei der Ausnahme. Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit scheiterte hier in doppelter Weise: zum einen am gewählten Medium, das sich dann doch als ungeeignet erwies, zum anderen an den Adressaten, die als eigene Akteure auftraten und staatliche Intentionen missachteten, indem sie sie überboten.

5.3 Ungeeignetes Vorgehen der Akteure

Grenzen der Instrumentalisierung bzw. ihr Scheitern können im Vorgehen der Akteure begründet sein.

Bei den Händel-Bearbeitungen des »Dritten Reiches« lassen sich unterschiedliche Strategien beobachten: Man strebte bei der Neufassung der Texte Überzeitlichkeit an oder umgekehrt einen konkreten historischen Bezug, änderte nur Details oder verfasste einen gänzlich neuen Text. Die Quellen deuten darauf, dass Bearbeitungen mit einer vollständigen Neudichtung des Textes bei einem Teil des Publikums Befremden hervorriefen. Mehr noch galt dies interessanterweise für Textfassungen, die in extremer Weise gegenwartsbezogen waren (etwa auf die aktuellen Kriegseignisse anspielten) oder überdeutlich dem Führer huldigten. Dies betrifft Wollongs *Freiheitsoratorium* und Burtes *Held und Friedenbringer*. Beide Bearbeitungen konnten sich in der Praxis nicht durchsetzen und wurden nur wenige Male bzw. gar nicht aufgeführt. Manches empfand man auch in seiner sprachlichen Übersteigerung als geschmacklos und lächerlich: Über Kurt Willimcziks *Messias*-Bearbeitung *Heliand* urteilte Hans Joachim Moser, sie sei in ihrer »Germano-Maniertheit [...] vielfach unfreiwillig komisch«; er lehnte daher eine staatliche Förderung ab.

5.4 Milieubedingte Grenzen

Politische Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit ist offenkundig schwieriger in gesellschaftlichen Milieus, die eine dezidiert andere Weltanschauung haben als die Akteure der Instrumentalisierung.

In der NS-Zeit gab es innerhalb Deutschlands keine im Druck veröffentlichte Kritik an der Praxis, Händels Oratorien zu »entjuden« – abgesehen von zwei (uns bekannten) Ausnahmen, die beide in Zeitungen erschienen, die der katholischen Zentrumspartei nahestanden und einige Jahre später ihr Erscheinen einstellen mussten.⁷³

5.5 Freiräume/Nischen

Generell existierten auch in Diktaturen gewisse Freiräume, in denen politische Einflussnahme nur begrenzt stattfand.

⁷² Reproduziert in: Gerlach/Klingberg/Riepe/Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen*, Teil 1, S. 241 (Dok 1.b.18.9).

⁷³ 1934 in der *Kölnischen Volkszeitung und Handelsblatt*, 1936 ein Protest gegen Hermann Burtes *Judas Maccabaens*-Bearbeitung in der *Germania. Zeitung für das Deutsche Volk*; siehe Riepe, »Händels Oratorien im »Dritten Reich«, S. 65.

Die Feuilletons vieler Zeitungen boten auch unter Diktaturbedingungen bisweilen erstaunlich große journalistische Freiräume, da die Pressezensur bei der Berichterstattung zu künstlerischen Ereignissen in der Regel weniger restriktiv gehandhabt wurde als bei unmittelbar politischen Themen. So wurde im NS-Staat das goebbelssche »Verbot« der Kunstkritik in der Praxis der musikalischen Berichterstattung kaum wirksam,⁷⁴ und auch in der DDR behielt die Musikkritik trotz einiger Gleichschaltungsversuche der SED ihr traditionelles bürgerlich-feuilletonistisches Gepräge, was insbesondere für die Presse der »Blockparteien« zutraf. So fällt bei der Durchsicht der in den 1950er und 1960er Jahren in der zentralen Zeitung der Ost-CDU *Neue Zeit* erschienenen Berichte zu den hallischen Händel-Festspielen auf, welch großes Maß an Kritik möglich war, sofern die Autoren die politischen Tabus respektierten.⁷⁵

5.6 Politische Entwicklungen

Zu beobachten ist auch, dass politische Entwicklungen die Möglichkeiten der Instrumentalisierung beeinflussen. So kann mit dem Sich-Abschwächen einer Ideologie auch die Intensität der Instrumentalisierung abnehmen.

In den letzten Jahren der DDR verblasste das in den 1950er Jahren entworfene marxistische Händel-Bild – und damit das ideologische Fundament der Instrumentalisierung des Komponisten – immer mehr. Dieser Prozess der Entideologisierung machte sich auch aufführungspraktisch bemerkbar: durch eine Öffnung für internationale Trends. Es verschwanden alte Vorbehalte gegenüber der historischen Aufführungspraxis, und in die Händel-Opern-Pflege hielt das Regietheater Einzug.

Es ist kaum verwunderlich, dass sich auch der politische Umbruch der Jahre 1989/90 in der Händel-Pflege spiegelt, besser gesagt: in ihrer Kontextualisierung.

Das Programmheft zu den Festspielen des Jahres 1987 enthält noch dogmatische Aussagen zur Pflege und Aneignung des künstlerischen Erbes der Vergangenheit als »eines der Wesensmerkmale der sozialistischen Kultur«. Drei Jahre später zeigt (so könnte man das sehen) die »kapitalistische Unkultur ihre hässliche Fratze und setzt den Namen einer Zigarettenmarke (»Milde Sorte«) auf das Cover des Programmheftes – buchstäblich über die Initiale Händels: kommerzielle Indienstnahme ersetzt politische Instrumentalisierung – Händel wird käuflich.⁷⁶

Wenn wir im wiedervereinigten Deutschland Schwierigkeiten haben mögen, eine politische Instrumentalisierung Händels zu erkennen, sollte uns dies also jedenfalls nicht vorschnell zu der Annahme verleiten, dass es dergleichen hier (und überhaupt in Demokratien) nicht gibt. Denn es ist schwerlich zu übersehen, dass der Komponist und sein Werk – so, wie wir beides wahrnehmen und deuten – an unsere Welt, an unser Denken, auch an unsere Sicht auf Geschichte und Politik angeglichen werden, heute kaum weniger als früher. Auch in der heutigen Zeit bilden Ideologien die Grundlage des Diskurses, mag dies auch weniger offenkundig sein als etwa in den Diktaturen. Es wird eine Herausforderung für die künftige Forschung sein, die Wechselwirkung zwischen diesen ideologischen Prozessen und der Sicht auf Musik der Vergangenheit offenzulegen und zu analysieren.

⁷⁴ Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 284.

⁷⁵ Vgl. etwa wh. [= Wolfgang Hanke], »Händelpflege am Schweideweg. Streiflichter von den diesjährigen Händelfestspielen in Halle«, in: *Neue Zeit*, 13. Jg., Ausgabe 136 vom 15. Juni 1957, S. 4, oder ders., »Junger Feldherr des alten Rom. Zur Aufführung von Händels »Scipio« in Halle«, in: *Neue Zeit*, 20. Jg., Ausgabe 163 vom 15. Juli 1965, S. 6.

⁷⁶ 36. *Händel-Festspiele der Deutschen Demokratischen Republik in Halle (Saale) vom 12. bis 16. Juni 1987*, [Programmheft], Redaktion: Walther Siegmund-Schultze und Annerose Koch, Halle (Saale) [1987], S. 91; 39. *Händel-Festspiele vom 8. bis 12. Juni 1990 in Georg Friedrich Händels Geburtsstadt Halle/Saale*, [Programmheft], Redaktion: Hanna John und Patricia Reese, Reichertshausen [1990].