Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Artikel: Bach und Händel in den deutschen Diktaturen

Autor: Gartmann, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858634

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bach und Händel in den deutschen Diktaturen

Thomas Gartmann

Bereits einige Jahre nach der Wende besuchte ich die Händel-Festspiele in der Händelstadt Halle. Bei der Begrüßung sprach die für Kultur zuständige Stadträtin begeistert von «unserem großen Kommunisten» Händel. Die Festgemeinde bemerkte natürlich diesen Freud'schen Versprecher, schwieg aber pikiert, so wie sie es eben auch gelernt hatte.

Dass Händel – wie in geringerem Maße auch Bach – vom Staat vereinnahmt wird, hat Tradition und erklärt sich aus deren Beliebtheit wie auch aus deren Eignung, mit den großen Chören die Stimme der Massen zu verkörpern. In beinahe ungebrochener Kontinuität versuchte man die beiden als Staatskomponisten zu reklamieren. Beide deutschen Diktaturen des letzten Jahrhunderts hatten mit dem großen Erbe der kulturellen Vergangenheit aber ihre liebe Mühe, sobald es um geistliche Musik ging. Dabei entwickelten sie unterschiedliche Strategien, sie zu vereinnahmen, vom Verunglimpfen oder Totschweigen bis zum Umdeuten, Neuarrangieren, Neutextieren, Neubearbeiten.

Nationalisieren, Entjuden, Säkularisieren sind die hier vorweggenommenen Losungen. Doch auch diese stehen in einer ganzen langen Reihe vergleichbarer Bestrebungen und haben so ihre Vorgeschichte – eine erschreckende Kontinuität, wie wir gleich sehen werden.

Händel, ab 1727 britischer Staatsbürger, wird immer wieder als deutscher Komponist geradezu nationalistisch verherrlicht und als «Unser Händel» vereinnahmt. In einer mutmaßlich von Daniel Gottlob Türk vorgenommenen deutschsprachigen Bearbeitung des Oratoriums *Judas Maccabäus* von 1805 verraten die Kürzungen bereits auch einen latenten Antisemitismus: Wie Katrin Eberl gezeigt hat, treffen sie vor allem jene Stücke, in denen Freiheit für Judäa ersehnt wird. Auch textlich gibt es Eingriffe. So wird aus dem spezifischen jüdischen «Sion» ein allgemeineres «dem Edlen».[1]

Im Kulturkampf galt Händel dann als Ikone des deutschen Protestantismus: «Auch seine stets festgehaltene protestantische Gesinnung zeigt uns Händel ganz als Deutschen: denn damals, wie heute, waren die

1 Katrin Eberl-Ruf, «Eine bisher unbekannte Quelle von Händels *Judas Maccabäus* in deutscher Bearbeitung», in: *Händel-Jahrbuch*, 56 (2010), S. 351–373.

Begriffe: protestantisch und deutsch, sowie ultramontan und römisch, synonyme», hält der Berliner Hofkirchenmusikdirektor Emil Naumann 1873 fest.[2] Schließlich feierte bereits das originale Oratorium die Niederschlagung des schottischen, also katholischen Jakobitenaufstands durch die königlich-englischen Truppen. Für die deutschen Oratorienchöre des 19. Jahrhunderts bilden Händels Oratorien dann verlässliche Stützen, und das Oratorium *Judas Maccabäus* wird laut Hermann Kretschmar im 19. Jahrhundert zum fast ständigen Festoratorium.

In der Weimarer Republik dient *Judas Maccabäus* – wie auch die anderen Oratorien Händels – dank seiner fast volkstümlichen Fasslichkeit einem Bekenntnis der Masse zur Demokratie, bei den Arbeiterchören und Arbeiter-Sängerbünden einem solchen zum Sozialismus. Anlässlich der Festspiele in Halle 1922 schreibt Hermann Abert zur Bedeutung Händels für die Demokratie:

> Wir haben es hauptsächlich ihm mit zu verdanken, daß wir heute die Musik als Gemeingut aller Volksschichten betrachten dürfen. [...] Als Händel sich dieses Publikum aber erobert hatte, schenkte er ihm zugleich in seinem Oratorium die erste demokratische Kunstgattung in modernem Sinn, Volkstümlichkeit und höchste Kunst im engsten Verein, durch ihre ethische Kraft nicht minder überwältigend als durch die künstlerische.[3]

Nun hat es mich natürlich interessiert, in welcher Form wir diesem Oratorium, dem *Judas Maccabäus*, hier und heute in Schweizer Bibliotheken begegnen. Sowohl in der Zentralbibliothek Zürich wie in der Universitätsbibliothek Basel stehen neben den kritischen Gesamtausgaben Klavierauszüge für den praktischen Gebrauch zur Verfügung. Und beide Male handelt es sich um eine Ausgabe, betitelt mit *Judas Makkabäus. Vaterländisches Oratorium in der Neubearbeitung von Hermann Stephani.*[4]

Öffnet man nun den Klavierauszug, fällt auf, dass es viele Kürzungen gibt, Umstellungen, vor allem aber textliche Eingriffe. Selbstverständlich ist nur ein deutscher Text unterlegt. Und hier springt ins Auge, wie gegenüber dem Original vor allem zahlreiche jüdische Begriffe getilgt sind: Aus «Juda» wird «Das Volk», oder – als geographischer Begriff – die «Heimat»; «Judas Stamm» wird «unser[n] Stamm» (und später «Volk»); «die Herzen von Juda» zu «dies Volk, dein eigen».

---

2 Zitiert nach: Dominik Höink, «‹Der Vielgereiste ... hielt Vaterlandsliebe und -treue allzeit hoch in Ehren›. Der ‹deutsche› Händel im Kaiserreich und in der Weimarer Republik», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 51–72, hier S. 55.

3 Hermann Abert, Geleitwort zum Hallischen Händelfest 1922, Festschrift (Halle, 1922, S. 38–39); zitiert nach Pamela M. Potter, «Händel als ‹deutscher Staatskomponist› im 20. Jahrhundert», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 21–36, hier S. 23.

4 Leipzig: Röder, 1917.

Ohne jede Zensur entsteht hier offensichtlich eine ganze Liste von Tabuwörtern. Judas wird der Feldherr, oder Held, der Israelit wird anonym (oder an einer andern Stelle zum unspezifischen Hohepriester), Solyma, der Name für Jerusalem, wird zu Vaterland, Israel «sein Volk», Jahwe Gott. Bleiben – wie wir sehen werden: *vorerst* bleiben – dürfen Josua und Zion. Aber die Tendenz ist eindeutig: Das Mitleid mit dem jüdischem Volk fällt öfters Streichungen zum Opfer – in einer, wie wir gesehen haben, schon über hundert Jahre langen unheiligen Tradition. Verharmlosend schreibt Stephani dazu, er hätte dies getan, um «in den jüdischen Geschehnissen das allgemein und ewig Menschliche zu betonen.»[5]

Neben dieser antijüdischen Richtung, die mit der deutsch-nationalistischen einhergeht, gibt es auch eine anti-religiöse: Gesänge sind bei Stephani nicht mehr «göttlich», aus dem Himmelsvater wird pantheistisch ein «Vater des Alls», statt «Tun wir's für Recht und Religion und Freiheit» wie bei Gervinius, steht neu «für Freiheit und Vaterland». Freiheit und Vaterland sind nun zentrale Begriffe. Der Held wird zum Retter. Statt «Sieg» heißt es nun: Freiheit.

Und – jetzt wird's einem mulmig: Es ist, ganz zeitgeschichtlich, die Rede von der «Schmach des Kriegs»; ideologietreu darf man nun nicht mehr «verzagt» sein. Dafür heißt es, echt germanisch: «Für uns zur Walstatt». Und als passender Schlachtruf: «Sieg und Tod». Der Doppelaufruf «Freiheit oder Tod» kommt auch zentral ins Vorwort. Erst ein Blick auf dessen Datierung bringt Aufklärung: «Eisleben, im Völkerkrieg 1914/15».

Allerdings: Schon in der Erstausgabe 1906 wird *Judas Makkabäus* in der Neubearbeitung Hermann Stephanis zum vaterländischen Oratorium. 1914 wird das Oratorium dann als Kriegspropaganda instrumentalisiert. Und dies ist die Ausgabe, die bis heute die verbreitetste ist, auch in der Schweiz. Das Textbuch von Stephanis Bearbeitung erlebte eine Auflage von 80'000 Exemplaren; 150 Aufführungen bestimmten so das Händel-Bild bis 1939.[6]

Auch in einem weiteren Chrysander-Klavierauszug von 1914 wird aufgerüstet. Hermann Kretschmar unterstreicht dort im Vorwort die Bedeutung des *Judas Maccabäus* als Identifikationsgegenstand der Deutschen. So habe man doch den Eindruck, dieses Werk sei «eigens für unsre Zeit und für unser von bedrohlicher Übermacht angefallenes Volk geschrieben.»[7]

5 Stephani, Vorwort, S. VII.

6 So Stephanis eigene Angabe, in: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe, Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext* (= Studien der Stiftung Händel-Haus, 2), Berlin: Ortus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 28.

Bearbeitung an sich war übrigens kein Sonderfall, sondern die damals übliche Form der Rezeption. 1922 wurden am Händelfest beispielsweise sämtliche Händel-Oratorien als Bearbeitungen aufgeführt, mit vielen Kürzungen,[8] weil sie arg zu lang erschienen; Wiederholungen wurden meist neu durchtextiert, wie es in der DDR bis in die 1980er-Jahre der Brauch war, um in den Arien die Wiederholungen zu beleben.

In einer weiteren Stephani-Auflage von 1920 fällt dann auch der Titel *Judas*. In seiner Neuüberarbeitung von 1939 erweist er sich als konsequent ideologietreu: «Stamm» wird neu zu «Volk», auch die Heimat wird zu Volk, das «Volk Gottes» wird gestrichen, ebenso ergeht es den «Kindern Gottes», Judas wird zum unpersönlichen Er, Makkabäus zu «der Helden Bestem» und sogar zum neuen Titelgeber: *Der Feldherr*. Die Erzählung über Josua in der dritten Person wird nun zur handelnden ersten Person dieses Feldherrn, die von den Zeitgenossen unweigerlich auf Adolf Hitler gemünzt werden musste. Und selbst die Cherubim müssen Engeln weichen, weil das Hebräische stört.

Die Absicht Stephanis ist klar, auch wenn er sie nicht direkt benennt:

> Alles Jüdische ist sorgsam entfernt, die Handlung, entindividualisiert und entstofflicht, ganz aufs Kriegerisch-Heroische reduziert, die historischen Figuren abstrahiert zu Menschentypen, die Sprache ins Emotional-Plakative gewendet.[9]

Eine Aufführungsrezension vom November 1941 aus dem besetzten siebenbürgischen Hermannstadt zeigt, dass die Kriegspropaganda der Bearbeitung auch in der Provinz angekommen und geflissentlich positiv aufgenommen wird, wobei der Kritiker Dr. M.B. sich möglichst seriös zu geben versucht:

> Wenn das Oratorium «Der Feldherr» in der Einrichtung von Hermann Stephani aufgeführt wird, so bedeutet das nicht, daß etwa die Komposition Händels eine Modernisierung nötig habe, sondern es handelt sich um den Text, der unserer Zeit nicht mehr entspricht und der einer Neufassung bedurfte, ohne die ein musikalisch wertvolles Werk wohl zur Unfruchtbarkeit verurteilt gewesen wäre. In ähnlicher Weise bemüht man sich ja auch bei Mozart immer wieder um eine bessere Fassung der Texte. Auch die Allgemeinheit seines Inhalts, der die Not eines seiner Freiheit beraubten Volkes schildert, aus dem sich dann der berufene Feldherr erhebt und das Volk wieder zu Sieg und Freiheit führt, läßt sich nun auch textlich die Ueberzeitlichkeit dieses Freiheitsoratoriums begründen, das dennoch gerade unserer Zeit besonders viel zu sagen hat.
>
> Der Glanz und der mitreißende Schwung echt Händelscher Prägung, der sich aus der düsteren Klage des ersten Aktes in einer großen allmählichen Steigerung erhebt,

7 Hermann Kretschmar, Geleitwort zu *Judas Maccabäus*, Hamburg 1913, zitiert nach Höink, «Der Vielgereiste», S. 60.

8 Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 18.

9 Ebd., S. 28.

lebte [!] in vollendetem Maße in dieser Aufführung. Die gedämpfte Trauer des ersten Aktes gelang dem einleitenden Chor in einem einheitlichen Wurf von tiefem Ausdruck. Die gleiche Echtheit des Gefühls beherrschte auch die Chöre, die Kampfesmut, Begeisterung und schließlich Siegesjubel verkünden, denn der Bachchor ist in der Hand seines Leiters ein sorgfältig geschultes Instrument, das jeder leisesten Anregung nachkommt. Trotz der durch die Zeitumstände bedingten schwächeren Besetzung der Männerstimmen war das Gleichgewicht des Chores nicht gestört und jede Stimme klang gleich rund und voll und in ihrer charakteristischen Tönung.[10]

Wie kam es nun dazu, dass solch gravierende Eingriffe für notwendig befunden wurden?

Mit der Machtübernahme der Nazis 1933 standen diese bald vor einem mehrfachen Dilemma: Händels Oratorien bildeten weiterhin die Stützen des deutschen Chorwesens. Aber Händel war Engländer, der Stoff biblisch, die Namen lauteten hebräisch und die Themen waren jüdisch. Was die Nationalität betraf, da konnte man gut an die Tradition des 19. Jahrhunderts anschließen und Händel als Deutschen reklamieren. Verblieben die drei anderen Probleme. Bereits wurde der Zusammenbruch des deutschen Chorwesens an die Wand gemalt. Oder, das Dilemma auf den Punkt gebracht:

Wie schmerzlich wäre es, wenn nun, in einem neuen, anderen Deutschland, dieser Händelsche Geist gerade mit seinen größten Werken nicht endlich vollkräftig wirken könnte der fremden Herkunft gewisser Namen und Geschichten wegen! Nicht diese Namen sind wesentlich, wir brauchen sie nicht. Die Menschen, die sie tragen, sind in Händels Werk von *unserm* Fleisch und Blut. *Das* ist wesentlich. Darauf zu verzichten, hieße Verzicht leisten auf eine der mächtigsten Kraftquellen, die uns die deutsche Kunst bisher geschenkt hat.[11]

Dies war keine leere Mahnung. Noch 1940 schrieb Friedrich Herzfeld betrübt:

Fast alle Oratorien Händels mußten in den letzten Jahren wegen ihrer Textinhalte unaufgeführt bleiben. Das war so sehr zu bedauern, weil Händels monumentale, von artechter Deutschheit erfüllte Tonsprache das lauterste Gleichnis vom Geiste unserer Zeit zu sein berufen wäre.[12]

---

10 M.B., Rezension *Der Feldherr*, in: *Südostdeutsche Tageszeitung*, 1. November 1941, wiederabgedruckt in: Klaus-Peter Koch, «*Festoratorium*, *Der Feldherr* und *Das Opfer* in Hermannstadt (Sibiu). Zu den Aufführungen Händelscher oratorischer Werke in Siebenbürgen», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 153–177, hier S. 165.

11 Rudolf Steglich, «[Zu Händels Oratorien und insbesondere zu seinem *Messias*]», in: ders., *Georg Friedrich Händel. Leben und Werk*, Leipzig [1939], S. 71–76, abgedruckt in: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 2, S. 688–691, hier S. 691.

12 Zit. nach Eduard Mutschelknauss, *Wege und Grenzen der Politisierung. Zum Kontext der Bachjahre 1935 und 1950*, Berlin: Logos, 2003, S. 17.

Zulassungen oder Verbote der Händel-Oratorien folgten sich in raschem Wechsel. Dies bekommt auch etwa der Schweizer Willy Burkhard zu spüren, als er für sein Oratorium *Das Gesicht Jesajas* beim Schott-Verlag vorspricht: Im Juni 1935 reagiert der Verlag sehr skeptisch auf die Anfrage: «Hinsichtlich der *Gestaltung* des Textes» gäbe es keine Bedenken. Aber: «In Deutschland sind jetzt nach langem hin und her wenigstens die alttestamentarischen Oratorien Händels wieder zugelassen»[13], wobei der Verlag verschweigt, dass diese Erlaubnis öfters arisierenden Neutextierungen zu verdanken war. Das Sujet bleibe jedoch tabu, zumal wenn es von einem zeitgenössischen Komponisten und dazu noch von einem aus dem Ausland bearbeitet werde. Ob die Textänderung vom Juli 1934 von den expliziteren «Töchter Israels» auf das poetischere (und theologisch korrekte und texttreue) «Töchter Zions» den zunehmend grassierenden Antisemitismus entschärfen sollte, ist schwer zu sagen. Im Oratorium *Das Jahr* hat der überängstliche Burkhard im Kompositionsprozess dann Textänderungen vorgenommen, die heute sehr ambivalente Einschätzungen erfahren müssen. Dies zeigt jedenfalls, dass sich auch in der Schweiz in vorauseilendem Gehorsam Anpassungen und Anbiederungen ergaben, zumal wenn man für die Verbreitung eines Werks den deutschen Markt mit einschloss.[14]

Zur Frage des Geistlichen betonte Hugo Leichtentritt zwar schon 1924, Händeloratorien seien keine kirchliche Musik und Händel kein Prediger, aber die Mehrheit hielt es mit Reichardt: Händel verkörpere den wahren Charakter edler Kirchenmusik.[15] Immerhin hatte Händel seinen *Samson* ein «geistlich-musikalisches Drama» genannt, den *Messias* ein «Sacred oratorio».

Dieser *Messias* wurde deshalb als biblisch überfremdet bezeichnet, und der führende Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser schlug vor, den *Messias* zu «entjüdeln und einzudeutschen, um ihn für das Bildungserlebnis des germanischen Menschen zu retten».[16] Wenigstens wurde nicht versucht, ihn totzuschweigen wie Mendelssohns Violinkonzert oder dessen *Sommernachtstraum*, die man verzweifelt durch «arische» Werke ersetzen wollte. Richard Eichenauer präzisiert dabei diese Bestrebungen:

---

13 Brief vom 7. Juni 1935 vom Verlag Schott mit dem Kürzel «U/lm» an Willy Burkhard, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Willy Burkhard.

14 Vgl. Thomas Gartmann, «Ahnung einer neuen Weltordnung? Einige Beobachtungen zu Willy Burkhards Oratorien», in: *«Das Oratorium nimmt einen recht eigenartigen Platz innerhalb der musikalischen Formen ein.» Elf Studien zum Oratorium in der Schweiz im 20. Jahrhundert*, hg. von Antonio Baldassarre, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (im Druck).

15 Eberl-Ruf, «Eine bisher unbekannte Quelle», S. 372.

16 Hans Joachim Moser, *Georg Friedrich Händel*, Kassel: Bärenreiter [1941], S. 65 f.

Es fällt mir gar nicht ein, Händels Oratorien mit ihrem ursprünglichen Text *als Kunstwerke* abzulehnen; ich sage lediglich: *bei deutschen Gemeinschaftsfeiern* können wir keine Texte aus dem Alten Testament mehr singen. Es bleibt uns also für solche Gelegenheiten nur die Wahl, entweder auf diese Werke zu verzichten oder die Texte umzugestalten. Und da ich vorläufig noch keine Musik sehe, die die Händelsche an Großartigkeit ersetzen könnte, mache ich eben den zweiten Vorschlag.[17]

Textanpassung wurde also die Alternative zur Nichtaufführung. Es ging dabei aber nicht nur darum, alles Jüdische aus der Öffentlichkeit zu entfernen. Es ging auch darum, dadurch die jüdische Geschichtstradition im Christentum zu leugnen.[18] Entsprechend der jeweils herrschenden Leitideologie entstanden Bearbeitungen, die von der Ausmerzung von Judaismen bis zur kompletten Neutextierung reichten – und auch einmal den *Judas* als *Wilhelmus von Nassauen* in die Niederlande verlegten.

1938 war Moser stellvertretender Leiter der nun eigens eingerichteten Reichsstelle für Musikbearbeitungen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geworden; von 1940 bis 1945 war er deren Generalsekretär, so dass er die Bearbeitungspolitik forcieren und prägen konnte. Stephani ist Vorbild für viele weitere und noch weitergehende Versionen. Nicht weniger als acht Bearbeitungen allein des *Judas Maccabäus* listet die Hallenser Forscherinnengruppe in ihren zwei gewichtigen Dokumentarbänden auf.[19]

1940 schreibt Ernst Wollong ein *Freiheitsoratorium. Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk.* Kriegspolitik steht im Zentrum. Die Arie «Komm süßer Friede» wird so in der Zweitfassung (ebenfalls von 1940) gestrichen. «Preis des Führers», «Heil, hoher Siegesheld! Teurer Führer» heißen die neuen Losungen.[20] Ganz explizit deklariert Wollong seine Version als Kriegspropaganda:

Die Musik dieses Freiheitsoratoriums ist das Hohelied der auf Gottvertrauen gestützten kriegerischen Tugend und Kraft, des deutschen HeIdentums. Kräftiger und zündender hat Händels männlicher Geist nie zum Volke gesprochen. Das Werk ist das für Deutschland gegebene Kriegsoratorium.[21]

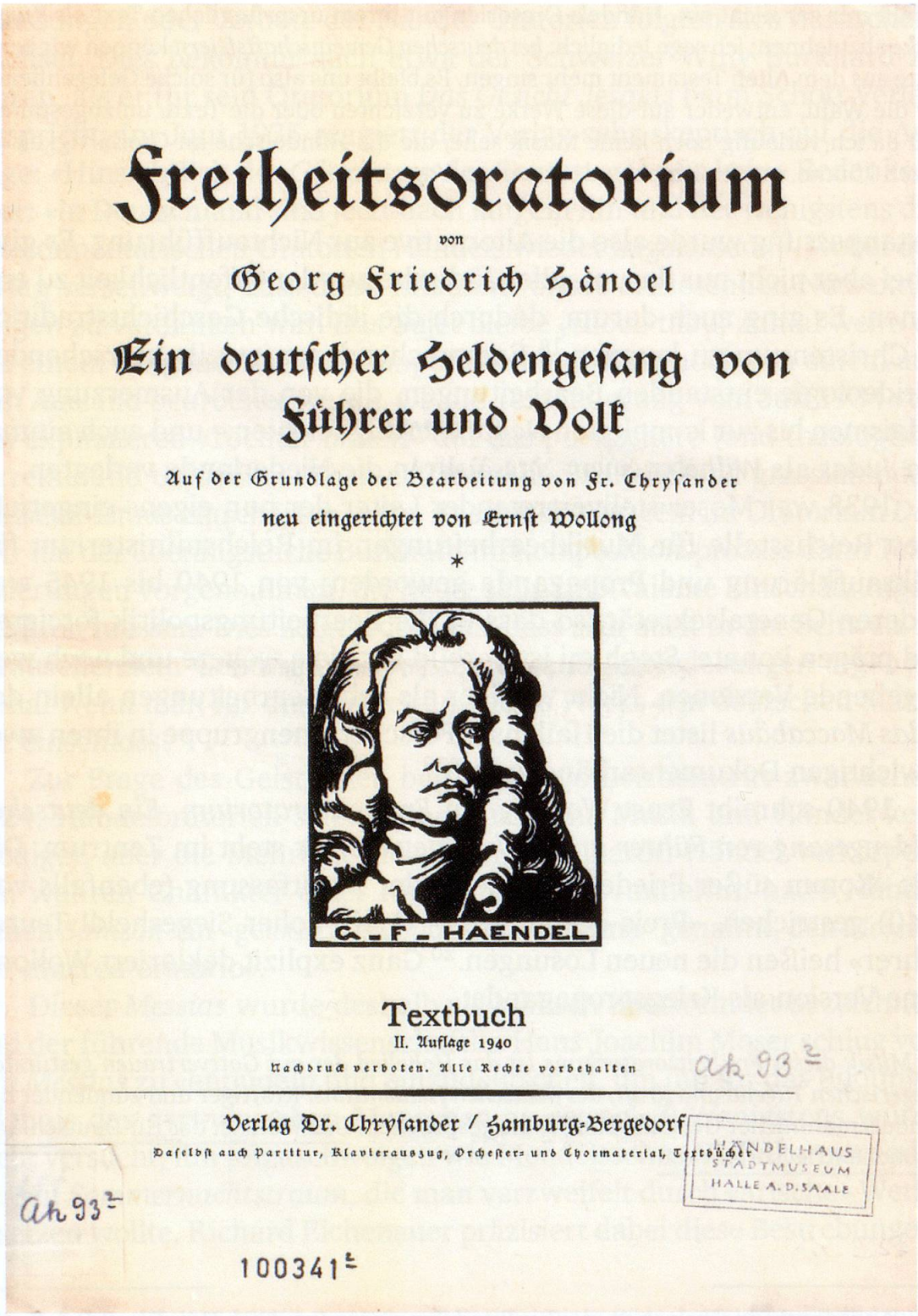
17 Abgedruckt in Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 43.

18 Vgl. Eduard Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen – Nationalsozialismus. Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt: Peter Lang, 2011, S. 398.

19 Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 19.

20 Ebd., S. 271 bzw. 269.

21 Wollong, Vorwort (dieser Absatz wurde Kretschmar von Wollong unterschoben), abgedruckt in: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 265, Hervorhebungen im Original.



Freiheitsoratorium

von

Georg Friedrich Händel

Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk

Auf der Grundlage der Bearbeitung von Fr. Chrysander

neu eingerichtet von Ernst Wollong

*

G. F. HAENDEL

Textbuch

II. Auflage 1940

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten

Ah 93 2

Verlag Dr. Chrysander / Hamburg-Bergedorf

Daselbst auch Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Chormaterial, Textbücher

HÄNDELHAUS STADTMUSEUM HALLE A. D. SAALE

Ah 93 2

100341 2

Titelseite zum Textbuch in der Bearbeitung durch Ernst Wollong, Hamburg: Chrysander, 2. Aufl. 1940.

Hier hat man nun alles beieinander: die Repatriierung des Deutschen Händel, die Arisierung, die mit einer Nationalisierung einhergeht, und schließlich die Umwandlung eines geistlich geprägten Freiheitsgebets in eine anti-individualistische Feier der Heldentugenden, instrumentalisiert zur Kriegspropaganda. Die allgemein antireligiöse Einstellung des Regimes gipfelte dann in Martin Bormanns Ausspruch von 1941, nationalsozialistische und christliche Auffassungen seien unvereinbar.[22] Die Nazi-Ideologie sogar quasi rechts überholt hat schließlich Hermann Burte, der von Werner Reinhart geförderte Opernlibrettist von Othmar Schoeck. (Durch diesen Umweg bin ich übrigens zum vorliegenden Thema gekommen.)[23]

* * *

Ähnlich wie Händel erging es auch dem zweiten bedeutenden Kirchenmusiker, Johann Sebastian Bach. Zu dessen 250-Jahr-Feier von 1935 nahm sich der gleiche Burte auch die Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* zu Ehren der Kurfürstin und Königin von Polen vor. Ausgehend vom zu «jämmerlichen» Ton der Bach'schen Kantatentexte, der nicht ins stählerne Weltbild der Nazis passte, unternahm er eine Umtextierung zur Gefallenenehrung.[24]

Dies lag ganz im aktuellen Zuge, für vaterländische Feierstunden Kirchenkantaten weltlich neu zu textieren. Mit solchen Travestien beriefen sich die Nazis übrigens auf das Parodieprinzip von Bach selbst. Vergleicht man das Original von Gottsched mit der Neubearbeitung von Burte, *Neuer Wortsatz zu J. S. Bachs Musik, den Gefallenen des Weltkriegs gewidmet*,[25] zeigt sich rasch, wo die Unterschiede liegen: Adressatin ist nun nicht mehr die Fürstin, bei Gottsched übrigens zugleich die historische Fürstin Sachsens wie die Himmelsfürstin (Salems, also Jerusalems Sterngewölbe dürfte den Nazis dabei besonders aufgestoßen sein). Nein, hier ist die Adressatin die Menschheit – genauer die deutsche Menschheit der Gegenwart. Aus der Fürsten-Heldin wird das Helden-Kollektiv. Direkt angesprochen wird dabei aber jeder Einzelne: getrauert wird um den Gatten, Bruder oder Sohn.

22 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 606.

23 Zu dessen Fassung vgl. Simeon Thompson, «Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte und der Umgang mit geistlichen Stoffen unter dem Nationalsozialismus», in diesem Band, S. 215–225.

24 Vgl. Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen*, S. 399.

25 Abgedruckt in: *Die Musik*, 27 (1935), S. 885–887.

Geändert wird auch der Ton: Aus der leicht süßlichen Sprache des mit dem Nationalsozialismus nicht kompatiblen Pietismus mit «tränendem Auge», «Tränengüssen» und schwächlichem «kraftlos, starr und matt» wird stählern abgehackter Expressionismus: «die Heimat», «jäh», «vom Wetterschlage erstarrt», «schreit auf in wildem Leid». Aus Schmerz wird Herz, anstelle des sich vor dem Tode Entfärbens tritt ein Leuchten. Buchstäblich wechselt hier die Farbe der Sprache.

Neben dem neuen Ton beachte man bei Schlüsselstellen die germanisierenden Stabreime, die Burte auch bei Schoeck bis zum Überdruss einsetzen wird: «ein Lied im Leid», «Soldaten [...] Sohn», «freudig fallend», «wer wähnt», «Leuchten liegt auf deutschen Landen», «Graus und Gräber», «Wort und Weise». Dazu wird das ganze Vokabular nationalsozialistischer Ideologie aufgeboten, von den «deutsche[n] Heldensöhne[n]», über den «reinen Kampf», den «Mann der Tat», zu «Opferwillen», «Heimat», «Opfergang», «Heldengeist», «die Schwäche der Natur bezwungen», «unsterblich wahr das deutsche Wesen», schließlich die Begriffe «Eichenkranz» und, militaristisch schnarrend: «Kampf», «Heil», «Blut», «Volk» und «Land». Europa wird dagegen zu einer «dumpfen, wahnbetörten Welt».

Zeitgeschichtlich erscheint die 1935 geschriebene Adaptation als Verklärung der Niederlage im Ersten Weltkrieg zu einem Bild des reinen Kampfes. Gleichzeitig bedeutet sie aber auch, und eben bereits 1935, Kriegspropaganda: «Zum Ziel, das der Befehl ihm weist». Eingestimmt wird bereits auf den nächsten Krieg: «Siegeskleid», «des Feldes Ehrengrau», «freudig fallend», aber auch «Siegeszuversicht», «geweihte Männerschar», «für guten Kampf gerechte Krone».

Umso irritierender wirkt dabei die Gegenstimme im ersten Rezitativ des Soprans: «Nein, keinen Krieg! Ihn will der Neid». Und: aus der Rückschau wirkt dies schon fast prophetisch – oder ist es eine nicht beachtete Kassandra, die da warnt?: «Ihr sucht im Krieg des Reiches Ende! [...] Im Kampf, den fordert irrer Wahn!» Auf solche Verse mag sich Burte später berufen haben, als es um seine ideologische Reinwaschung ging.

* * *

Anders stellte sich die Frage in der DDR: Da sowohl Bach wie Händel aus dem Osten Deutschlands stammten, lag es auf der Hand, sie als Staatskomponisten zu reklamieren und sich mit ihnen als «Kulturnation» zu definieren. Zwar findet man auch hier das Zeugnis eines Bearbeiters, dass er eine «nur einige Hebraismen»[26] beseitigende Ausgabe vorgelegt

26 Der Brief von Fritz Stein an Ernst Hermann Meyer bezieht sich diesmal allerdings auf Händels *Occasional Oratorio*. Vgl. Susanne Spiegler, «Händel-Inszenierungen

habe. Vor weitergehenden antisemitischen Eingriffen wird aber immer wieder das abschreckende Beispiel der Nazis vor Augen geführt, von denen man sich abgrenzen wollte.

Umso mehr stieß aber die religiöse Bindung der Oratorien auf. Weil man auch hier vor dem Entchristlichen nach dem Vorbild der Nazis zurückschreckte, versuchte man es mit einer Neudeutung: Die Frage, ob denn Händels Oratorien geistliche Musik seien, wurde mit einer Vehemenz verneint, die aufhorchen lässt. Nicht religiöse Bindung sei dies, sondern demokratisch, humanistisch, fortschrittlich, aufklärerisch. Das Oratorium als Volksdrama. Das Biblische sei dabei bloß antike Verkleidung, weil das die Massen kannten. Der *Messias* etwa stehe für bürgerlichen Fortschritt und Optimismus, bloß im religiösen Gewand, verlautbarte der renommierte Musikwissenschaftler Walther Siegmund-Schultze am 2. September 1958.[27] So baute sich wieder eine Partei ihr eigenes Händelbild, das sie einem ganzen Volk aufdrängte. Oder wie Pamela Potter anhand eines «Händel-Parteiaktiv»[28] in der Vorbereitung der Händelfestspiele von 1959 zusammenfasst:

> Was die biblischen Themen angehe, habe Händel sie ausgewählt, «um seine aktuellen sozialen Forderungen allgemeinverständlich gestalten zu können», da die von ihm ausgewählten Texte den Sieg des unterdrückten Volkes und der arbeitenden Menschen darstellen sollten. Es war nötig, Händels angeblichen Wunsch, am Karfreitag zu sterben, als Mythos herunterzuspielen, und *Messias* als säkulares Werk zu kategorisieren, weil es nicht um die Kreuzigung gegangen sei und so, laut Johanna Rudolph, *Messias* «eine Kampfansage gegen die ganze Geistlichkeit» gewesen sei.[29]

Gerade der große Aufwand, der hier betrieben wird, zeigt *ex negativo*, dass die Händel-Oratorien eben doch sehr wohl als geistliche Musik verstanden wurden. Die Partei wandte sich deshalb gegen die Etablierung eines Kirchenkonzerts; Christliches versuchte man hinunterzuspielen, durch Humanismus zu ersetzen. Händel müsste säkularisiert werden; er hätte seine Oratorien ja auch nicht in Kirchen aufgeführt. Im kommunistischen Parteijargon, welcher die ideologische Prägung in scheinheilig «Empfehlungen» genannte Direktiven hüllt, klingt dies dann so:

---

als Widerspiegelungen staatlicher Ideologie? Zur Bearbeitungspraxis von Opern und Oratorien im Kontext der Händel-Festspiele in der DDR», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 121–136, hier S. 132.

27 Vgl. Lars Klingberg, «Die SED-interne Debatte um die Religiosität von Händels *Messias* 1958», in: *Händel-Jahrbuch*, 59 (2013), S. 337–345, hier S. 340f.

28 So nannte die DDR von der Parteileitung gebildete Experten-Arbeitsgruppen.

29 Protokoll zur Tagung des Parteiaktivs zur Vorbereitung der Händel-Festspiele 1959, BAL DR1/76, abgedruckt in: Potter, «Händel als ‹deutscher Staatskomponist›», S. 34.

Das Anliegen einer heutigen Interpretation von Händels Werken läßt sich daher nur voll verwirklichen, wenn die Singenden von der Perspektive des realen Sozialismus, d.h. von der durch ihn gegebenen Möglichkeit einer positiven Lösung der Menschheitsprobleme überzeugt sind. [...] So sind diese [Chorwerke] für unsere sozialistische Chorbewegung eine Fundgrube revolutionären Ideengutes, Volkstümlichkeit mit dramatischer Auseinandersetzung, inniger Seelenschilderung oder auch bildhafter Beschreibung verbindend.[30]

Und so wurde Händel, wie eingangs erwähnt, zu «unserem großen Kommunisten».

Bach and Handel under the German dictatorships

Bach and Handel were pillars of national cultural policy in both Nazi Germany and the GDR – indeed, they were treated as state composers. But in their settings of Biblical topics and religious music they evaded being instrumentalised or manipulated for ideological and political ends. The *Trauerode* BWV 198 and the "Sacred Oratorio" *Judas Maccabaeus* are sacred or ecclesiastical works only at one remove, but eager (and over-eager) ideologues felt challenged by them, and as a result they were subjected to intrusive reinterpretations, often even to the "aryanisation" of certain of their concepts, and to re-writings both partial and extensive, with those responsible justifying their actions by the use of "parody" techniques for which their composers were already well known. The arrangements of Handel offer all of these: we have the repatriation of the "German" Händel, his aryanisation (which went hand in hand with his "nationalisation"), and ultimately the transformation of a religiously conceived prayer to freedom into an anti-individualistic celebration of heroic virtues that was then utilised as war propaganda. But it was precisely the aggressive emphasis on the "non-ecclesiastical" and on disguising religious aspects, even of a work such as the *Messiah*, that made spiritual connotations visible.

Using examples from the period of National Socialism and of the communist regime in the GDR, we here demonstrate both differences and continuities of approach.

30 Claus Haake, *Georg Friedrich Händel. [...] Empfehlungen zur Repertoire- und Programmgestaltung der Chöre des künstlerischen Volksschaffens der DDR*, Leipzig: Zentralhaus-Publikation, 1984, zitiert nach: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 340f.