



# HÄNDEL-JAHRBUCH

2023

Bärenreiter



# HÄNDEL-JAHRBUCH

Herausgegeben von der  
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale)  
in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale)

69. Jahrgang 2023



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2023

Schriftleitung: Annette Landgraf  
c/o Sekretariat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Händel-Haus  
Große Nikolaistraße 5  
D – 06108 Halle (Saale)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

eBook-Version 2023

© 2023 Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten

Die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgt auf Wunsch und in Verantwortung der Autoren.  
Jede Verwertung des in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützten Werkes bedarf der Ge-  
nehmigung des Verlages.

Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle

Satz: Annette Landgraf  
ISBN 978-3-7618-7290-1  
ISSN 2749-2745 (online)  
DBV 344-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

Vorbemerkung	9
Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 28. Mai 2022	
Wolfgang Hirschmann, Halle Arnold Schering und die Welt Händels	13
Orlando und die Geschichte der Opern Händels im 20. und 21. Jahrhundert Internationale wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle (Saale) vom 30. Mai bis 1. Juni 2022	
Andreas Waczkat, Göttingen Die Göttinger Händel-Festspiele 1920–1922 als Prototyp: Akteure und Netzwerke	37
Lawrence Zazzo, Newcastle Handel, Hagen, and <i>Werktreue</i> : In search of an historically-informed approach to musical alterations in Handel opera revivals	53
Kordula Knaus, Bayreuth <i>Orlando furioso</i> auf der Musiktheaterbühne: Von der Barockoper bis zu Olga Neuwirths fiktiver musikalischer Biographie <i>Orlando</i> (2019)	69
Reinhard Strohm, Oxford Londoner Opernpaare im Diskurs der Adelsgesellschaft (mit Bemerkungen zur Textlichkeit von Opern damals und heute)	81
John H. Roberts, Berkeley Handel's First Pastorals: More on <i>Florindo</i> and <i>Daphne</i>	93
Graydon Beeks, Claremont The Pre-Publication Circulation and Scoring of Handel's Op. 2 Trio Sonatas	117

Alexander Aichele, Halle Auf der Suche nach dem verlorenen Verstand: Die aristotelische Lehre von den Seelenteilen (und andere antike Psychologien) in Händels <i>Orlando</i>	135
Thomas Seedorf, Karlsruhe Wer singt die Titelpartie? Besetzungsoptionen in Händels <i>Orlando</i>	147
Carlo Lanfossi, Milan <i>Orlando</i> in Analysis: Modern Performances as Textual Treatment	157
Matthew Gardner, Tübingen Singers and Creativity in <i>Orlando</i> and <i>Alcina</i>	173
Berthold Over, Greifswald/Magdeburg Die Arien des Ariost: <i>Favourite Songs</i> -Publikationen aus <i>Orlando furioso</i> -Opern	189
Colin Timms, Birmingham Sorcery in the Libretto of Handel's <i>Orlando</i>	205
David Kimbell, Ely "Qual vento, che gira il cervello" – operatic irrationality in a rational age: Some remarks on <i>Orlando</i>	223
Donald Burrows, Milton Keynes 1959, 1985: The anniversary Festivals in Halle and their importance	241
Freie Forschungsbeiträge	
Cathal Twomey, Dublin From "Dreary Shore" to "Lucid Skies": Divinity, Mortality, and Ironic Self-Borrowing in an Aria from Handel's <i>The Choice of Hercules</i>	255
Jens Wehmann, Halle Was bedeutet „der freyen Künste ergebener“?	267

David Vickers, Manchester “Their Sound is gone out into all Lands”: Period-instrument recordings of <i>Messiah</i> , 1980–2020	275
 Berichte und Informationen	
Theresa Stiller, Halle Szenische und konzertante Aufführungen von Händel-Opern sowie szenische Aufführungen von Händel-Oratorien und Händel-Kantaten im Jahr 2022	321
Wolfgang Hirschmann, Halle Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft zur Mitgliederversammlung 2022	335
Ehrenmitgliedschaften	343
Arnold Jacobshagen, Köln Laudatio auf den Händelpreisträger 2022, Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann	347
Neuerscheinungen 2022 (Auswahl) zusammengestellt von Jens Wehmann, Stiftung Händel-Haus Halle	351





## Vorbemerkung

Sehr geehrte liebe Leserinnen und Leser,

im letzten Jahr konnten wir eine fast normale Händel-Konferenz abhalten. Nur ein Referent musste ganz absagen, zwei konnten nicht anreisen, wurden aber online zugeschaltet. Alle Redner haben ihre Texte eingereicht, und niemand wurde wegen geschlossener Bibliotheken an den Forschungsarbeiten gehindert. So gibt der vorliegende Band des Händel-Jahrbuches die Beiträge zur Konferenz komplett wieder. Dank gilt den Autoren für die rechtzeitige Einreichung ihrer Manuskripte und die gute Zusammenarbeit.

1922 wurden die Händel-Festspiele mit Händels Oper *Orlando* im Stadttheater Halle eröffnet. Deshalb stand diese Oper auch im Fokus der Konferenz unter dem Titel „*Orlando* und die Geschichte der Opern Händels im 20. und 21. Jahrhundert“. Ausgerichtet wurde sie von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft und der Stiftung Händel-Haus Halle. Im einhundertsten Jubiläumsjahr der Festspiele hat der Präsident unserer Gesellschaft den Festvortrag gehalten, und zwar über den Festvortrag von Arnold Schering vor einhundert Jahren beim ersten Festival. Sie finden ihn gleich am Beginn des vorliegenden Bandes.

Mit *Orlandos Liebeswahn* erklang damals in Händels Geburtsstadt zum ersten Mal eine seiner Opern. Das Werk war seit 1733, dem Jahr der Uraufführung, nie wieder gespielt worden. Die Renaissance der Händel-Oper, die bereits 1920 mit *Rodelinda* in Göttingen begonnen hatte, lieferte einen guten Einstieg in das Thema. Doch die Beiträge beschäftigen sich nicht nur mit der Rezeptionsgeschichte, sondern auch mit philosophischen Betrachtungen, verschiedenen Aspekten des Opernstoffes wie Zauberei, Wahn und Vernunft und modernen Aufführungen oder Händels Möglichkeiten bei der Rollenbesetzung.

An zwei Nachmittagen der Konferenz fanden Roundtables statt, und dem zweiten entstammt der Beitrag von Donald Burrows über die Anfänge und die Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis in Halle.

Es gibt auch wieder interessante freie Beiträge. Cathal Twomey ließ sich von den Forschungen von Colin Timms für die letztjährige Konferenz anregen, der sich mit der Ironie in Händels Werken beschäftigte, und er fand ein neues Beispiel bei der Übernahme von Musik aus *Alceste* in *The Choice of Hercules*. Jens Wehmann ging der Frage nach, was Händels Unterschrift *Der freyen Künste ergebener* unter dem Trauergedicht für seinen Vater über den Knaben aussagt. In der Fachliteratur wurde

sie bisher immer als Indiz dafür gesehen, dass Händel sich bereits in jungen Jahren als Künstler sah. Der Beitrag von David Vickers über Tonaufnahmen des *Messiah* auf historischen Instrumenten stammt aus der Konferenz des vergangenen Jahres. Ergänzt wird der Artikel durch einen Anhang mit einer chronologischen Diskographie. In dem Teil „Berichte und Informationen“ enthält der Band, wie gewöhnlich, eine Übersicht über die szenischen Aufführungen von Händel-Opern und Oratorien sowie konzertanten Operaufführungen im vergangenen Jahr, den Bericht des Präsidenten und Informationen zu unseren neuen Ehrenmitgliedern. Jens Wehmann hat auch in diesem Jahr wieder eine Liste der Neuerscheinungen 2022 zusammengestellt.

Wolfgang Hirschmann erhielt den Händel-Preis der Stadt Halle, vergeben durch die Stiftung Händel-Haus. Er ist seit über einem Jahrzehnt in der Händel-Forschung in Halle aktiv und setzte dabei äußerst wichtige Akzente, beispielsweise als einer von zwei Editionsleitern und als Mitglied des Editorial Boards der Hallischen Händel-Ausgabe und veröffentlichte wichtige Beiträge für die Händelforschung. Die Laudatio von Arnold Jacobshagen ist im letzten Teil dieses Bandes abgedruckt.

Der Festvortrag und Andreas Waczkat's Text über die Göttinger Händel-Festspiele 1920–1922 stoßen ganz sicher auf das breite Interesse der Leser, aber auch die Spezialartikel dürften wieder ihr Publikum finden. Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Stöbern und Lesen.

Annette Landgraf

Festvortrag  
im Rahmen der Händel-Festspiele  
in Halle (Saale)  
am 28. Mai 2022



Wolfgang Hirschmann, Halle

## Arnold Schering und die Welt Händels<sup>1</sup>

Seit vielen Jahren schon habe ich die Ehre und das Vergnügen, die Referentin oder den Referenten des Wissenschaftlichen Festvortrages anlässlich der Händel-Festspiele kurz vorzustellen. Dies können wir uns im Jubiläumsjahr 2022 mit seiner Hommage an das erste Händel-Fest von 1922 sparen, denn der Blick geht heute zurück auf den ersten Festvortrag vor einhundert Jahren und seinen Verfasser: Es soll im Folgenden um den Musikwissenschaftler Arnold Schering und seine Festrede „Die Welt Händels“ gehen, gehalten hier in der Aula der Martin-Luther-Universität, die damals Friedrichs-Universität hieß, am Samstag, dem 27. Mai 1922, dem dritten Tag des Händelfestes, um 11 Uhr, gerahmt von Musik eines Bläserensembles mit Pauken unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Alfred Rahlwes, das die Ouvertüre zu Händels Feuerwerksmusik und einen Marsch aus *Rinaldo* vortrug. Eine etwas undeutliche Abbildung aus der Besprechung des Händel-Festes in der *Musical Times*<sup>2</sup> (siehe Abb. 1) zeigt uns Arnold Schering während der Festtage im Gespräch mit dem Gambisten Edmund van der Straeten (im Bild rechts) und dem Historiker Bernhard Weißenborn (links), der kurz zuvor nachgewiesen hatte, dass das Geburtshaus Händels das Haus „Zum Gelben Hirschen“ war.



Abb. 1

- 1 Der Text des Festvortrags in der Aula der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wurde für die vorliegende Druckfassung geringfügig erweitert und mit Zitatnachweisen sowie Literaturhinweisen versehen. Dr. Juliane Riepe, Dr. Anna Schaefer, Dr. Alexander Aichele und Christoph Kellermann danke ich für ihre freundliche Unterstützung bei der Ausarbeitung und Präsentation des Vortrags.
- 2 Edmund van der Straeten, *The Handel Festival at Halle*, in: *The Musical Times*, Jahrgang 1922, 1. Juli 1922, S. 487–489, die Abbildung auf S. 488.

Solch ein Vortrag über einen Vortrag ist ein herausforderndes Unterfangen, da hier drei verschiedene Zeitebenen miteinander verspannt sind: die Epoche Händels, die Zeit um 1922 und unsere heutige Situation des Jahres 2022. Ich werde versuchen, allen drei Ebenen im Nachfolgenden gerecht zu werden.

## 1.

Zunächst möchte ich Ihnen den Musikwissenschaftler Arnold Schering etwas näherbringen. Wenn ich mich hier im Raum umblicke, um nach materiellen Zeugnissen seines Wirkens in Halle zu suchen, so fällt mein Blick auf den Orgelprospekt hinter mir: Die Errichtung der Aula-Orgel im Jahr 1926 ist der engagierten Zusammenarbeit zwischen Arnold Schering als ordentlichem Professor am musikwissenschaftlichen Seminar, dem Juristen Max Fleischmann als dem damaligen Rektor der Universität und dem Organisten der Moritzkirche, Adolf Wieber, zu danken. Konzipiert wurde die Aula-Orgel nicht nur als Instrument zur Untermalung akademischer Feiern und für die Veranstaltung von Konzerten, sondern auf Anregung von Schering auch als Demonstrationsinstrument für den Klang der Barockorgel.<sup>3</sup> Das Zusammenspiel von Musikwissenschaft und Musikpraxis, das sich hierin dokumentiert, war eine Zielsetzung, die Schering sein gesamtes akademisches Leben hindurch verfolgte. In einem programmatischen Vortrag von 1925 über „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart“ hatte Schering deutlich gemacht, dass die Musikwissenschaft über die „reine Tatsachenforschung“ hinausstrebe, „indem sie das Erforschte und Erkannte in den Dienst der unmittelbaren lebendigen Kunstübung stellt und so eine Brücke schlägt von der Studierstube des Gelehrten zu dem außerhalb pulsierenden praktischen Musikleben“.<sup>4</sup> Dieser Brückenschlag ist damals wie heute ein wesentliches

---

3 Vgl. Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann, *Arnold Schering, die Orgelbewegung und die Aula-Orgel in Halle*, in: *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, hrsg. von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann und Tomi Mäkelä, Hildesheim etc. 2017 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 98), S. 13–24.

4 Arnold Schering, *Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart*, in: *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926 (Reprint Wiesbaden 1969), S. 9–20, hier S. 9. Vgl. Peter Cahn, *Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 1960er Jahren*, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart etc. 2000, S. 233–256, hier S. 234–241. Zur Biographie Scherings vgl. neben den einschlägigen Lexikonartikeln in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* sowie *The*

Anliegen der Musikwissenschaft und der Händelforschung in Halle, er gehört heute zur sogenannten Third Mission, und die Aula-Orgel dokumentiert dies immer dann, wenn der Universitätsorganist Wolfgang Kupke auf diesem Instrument spielt.

In gewisser Hinsicht war die Praxisorientierung Arnold Schering in die Wiege gelegt. Er wurde in Breslau im Jahr 1877 in ein musikliebendes Elternhaus geboren und bildete sich zunächst auf der Violine bis zur Konzertsreife aus – zu seinen akademischen Lehrern im Violinspiel an der Musikhochschule in Berlin gehörte kein Geringerer als der berühmte Geigenvirtuose Joseph Joachim. Schering wechselte freilich in die Geisteswissenschaften und studierte Musikgeschichte bei Oskar Fleischer, Musikpsychologie bei Carl Stumpf, Deutsche Literaturgeschichte bei Erich Schmidt und Philosophie bei Wilhelm Dilthey. Gerade die Prägungen in den beiden Nebenfächern waren für Scherings weitere Arbeiten bedeutsam. In Hermann Kretzschmar fand er dann an der Universität Leipzig einen Doktorvater, dessen hermeneutische Methode ihn stark beeinflusste. Getreu dem von Wilhelm Dilthey propagierten Dreischritt „Hineinversetzen, Nachbilden, Nacherleben“ hatte Kretzschmar eine Form der Musikbetrachtung entwickelt, die auf Einfühlung beruhte und den jeweiligen Werkgehalt gerne in außermusikalischen Bezügen suchte: Der Hörer sollte durch diese Deutungen zu einem ebenso wahren wie intensiven Kunsterleben angeleitet werden.<sup>5</sup> Schering spürte diesen Gehalten vor allem in der Dichtung nach, mit der ihn eine enthusiastische, aber, wie zu zeigen ist, gewiss auch problematische Beziehung verband.

Nachdem sich Schering 1907 in Leipzig habilitiert hatte und dort 1915 außerordentlicher Professor geworden war, nahm er im Jahr 1920 den Ruf auf die Pro-

---

*New Grove Dictionary of Music and Musicians* Günter Schenk und Regina Meyer, *Biographische Studien über die Mitglieder des Professorenzirkels „Spirituskreis“*, Halle 2007, S. 360–372.

- 5 In einem programmatischen Vortrag von 1914 (*Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 9 [1914], S. 168–175) hatte Schering die Rolle der Hermeneutik in diesem Sinne auf ein Art musikalischer Empfindungshilfe eingegrenzt: „Denn der vernünftige, von den Grenzen seiner Kunst überzeugte Hermeneut [...] will kein Prophet dessen sein, was der Komponist sich hier und dort ‚gedacht‘ hat – das wäre Überhebung oder Charlatanerie; er will nur dafür sorgen, daß möglichst viele musikalische Spannungs- und Lösungskonflikte empfunden, und zwar möglichst intensiv empfunden werden. Er will das Erlebte nicht ersetzen, sondern vorbereiten. Und da Worte und Begriffe dabei versagen, so sieht er sich gezwungen, Analogien und Bilder heranzuziehen und wird versuchen, Assoziationen und Gedankenverknüpfungen herbeizuführen“ (S. 171). Mit seinen späteren Arbeiten zu Beethoven hat Schering die selbst gezogenen Grenzen überschritten und eine Form der Hermeneutik (unter dem Titel einer musikalischen Symbolkunde) als Erklärung der Werkgenese betrieben, die er hier noch als „Charlatanerie“ ablehnt.

fessur in Halle als Nachfolger von Hermann Abert an – als ein Musikforscher mit Schwerpunkten in der Geschichte des Oratoriums, des Instrumentalkonzerts und der Orgelmesse des 16. Jahrhunderts, der Geschichte der Aufführungspraxis, der Musikgeschichte Leipzigs sowie in der Schütz- und der Bachforschung (er hatte 1908 in Uppsala die Urfassung von Heinrich Schütz' *Weihnachtshistorie* wiederentdeckt); und mit den 1914 erstmals erschienenen *Tabellen zur Musikgeschichte* hatte er ein Hilfsmittel zum Verständnis der europäischen Musik und ihrer zeitgeschichtlichen Kontextualisierung geschaffen, das in zahlreichen Auflagen revidiert, aktualisiert und bis in unsere Tage weitergeführt worden ist.<sup>6</sup>

Schering war kein Händel-Spezialist (auch diese Eigenart teilt er mit späteren Inhabern der Professur für Historische Musikwissenschaft in Halle), aber in seinen Studien zum Instrumentalkonzert, mehr noch zum Oratorium hatte er sich auch mit Händels Schaffen auseinandergesetzt; ja bereits 1918 war der Musikwissenschaftler – Stichwort „Schering und die Dichtung“ – mit einem seinem Lehrer Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag gewidmeten Dramolett in zwei Akten hervorgetreten mit dem Titel *Der junge Händel*.<sup>7</sup> Die naheliegende Erwartung, Schering habe hier Händels Jugendjahre in Halle porträtiert, zerstreut sich schnell, wenn man auf die Personenliste des Dramas blickt. Es geht um Hamburg, genauer um Hamburg im Jahr 1715: Händel kehrt in diesem Jahr – so der fiktive Plot des Stückes – aus London in die Stadt zurück, an deren Opernhaus er tatsächlich von 1703 bis 1705 gewirkt hatte. Er trifft die alten Freunde und Kollegen, Sängerinnen und Sänger wieder; ja sogar ein anonym bleibendes „junges Mädchen“, das mit Händel damals in Liebe verbunden gewesen war und auf ihn gewartet hatte, tritt auf. Er lässt sich freilich auf nichts Weiteres ein, denn: „Für itzo, daß bin ich gewiß, stehet mein Leben in einer höheren Macht, und Großes wartet meiner.“<sup>8</sup> Überhaupt sind die Gründe für seinen Besuch in Hamburg andere: Er rettet die finanziell angeschlagene Oper durch die (historisch verbürgte) Aufführung seiner Erfolgs-

---

6 Arnold Schering, *Tabellen zur Musikgeschichte*, Leipzig 1914, <sup>4</sup>1934, <sup>5</sup>1962 bis zur Gegenwart ergänzt von Hans Joachim Moser. *Neue Tabellen zur Musikgeschichte* sind 2003 erschienen, revidiert und ergänzt von Frank Reinisch. Im angelsächsischen Sprachbereich wirkte Schering vor allem durch seine *Musikgeschichte in Beispielen* (Leipzig 1931), die 1950 in englischer Übersetzung erschien und in den USA viel benutzt wurde.

7 Arnold Schering, *Der junge Händel. Ein dramatisches Spiel vorgestellt in zweien Aufzügen durch Bernhard Christoph Breitkopfens seel. Erben: Breitkopf und Härtel 1918*. Einen Überblick der belletristischen Händel-Literatur bietet Annette Landgraf, *The German Belletristic Literature about George Frideric Handel: Fact and Fancy*, in: *Musicorum* 14 (2013): *Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et la figure haendélienne*, hrsg. von Pierre Degott und Pierre Dubois, Université François-Rabelais de Tours, S. 75–85.

8 Schering, *Der junge Händel* (wie Anm. 7), S. 60f.



oper *Rinaldo*, die Geld in die Kassen spült und den Opernliebhaber Cyril von Wiche dazu bringt, seine Brieftasche zu öffnen; nebenbei hält er noch eine flammende Ansprache für die Oper und verweist den pietistischen Operngegner Pastor Winkler in die Schranken. Aber auch die Sehnsucht nach der Mutter hat ihn hergeführt:

Lebet [...] in Halle annoch die alte Mutter, so mir das Theuerste auff der gantzen Welt. Treibet mich mein Hertz in Jahren immer wieder dahin, daß ich sie sehe und dem Alter eine Hoffnung gebe. Stehet allda ein Häußlein, darinnen vor dreyszig Jahren das Licht erblicket, und, will mich bedüncken, reichet kein Pallast Italias oder Engellands an dieß Häußlein, da unter Schutze der liebwerthen Eltern aufwuchs.<sup>9</sup>

Bei seinem ersten Auftreten wird Händel von Schering, dem Dichter, folgendermaßen eingeführt: „Händel, 30 Jahre alt, eine aufrechte, überragende Gestalt mit kühnem, freiem Blick, tritt, eine Partitur unterm Arm herein“.<sup>10</sup> Er kann sich den Komponisten gar nicht anders vorstellen als eine in jeder Hinsicht vorbildliche, alle anderen überragende Kraftnatur. Am Ende trifft Händel gar noch den alten Organisten Johann Adam Reincken, den „Meister aller Orgel-Meister“, den „Vater unsers herrlichen teutschen Orgelspiels“, der Händel eine strahlende Zukunft prophezeit:

Steige nun gerne und leichter in's Grab, da Euch als Mann geschauet und Eure *Musicam* vernommen. Lebet darinnen etwas Zukünfftiges und gar Großes, so Kinder und Kindes-Kinder erfreuen wird biß auff lange. Sehe vor Euch auffgethan ein Leben, wie es nur wenige von uns geführet, – da ihr einen Ruff und Ruhm erlangen werdet, so unser Land erheben wird über alle.<sup>11</sup>

Die visionäre Schau Händels als deutschen Nationalkomponisten verbindet Reincken dann in seinen letzten Worten noch mit einem „Bewahret, die Ihr nach uns kömmt, auch denen Alt-Vorderen ein treu aufrichtig Gedächtniß!“<sup>12</sup> à la Hans Sachs in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Die Reincken-Anekdote hat Schering nach Johann Nikolaus Forkels Bach-Monographie von 1802 ausgestaltet, in der von einer ähnlichen Begegnung Johann Sebastian Bachs mit dem alten Organisten berichtet wird.<sup>13</sup>

---

9 Ebd., S. 49.

10 Ebd., S. 17.

11 Ebd., S. 62f.

12 Ebd., S. 63.

13 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 8; benutzt wurde die Ausgabe: *Johann Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs*

Man sollte dieses Dramolett, eine Frucht akademischer Nebenstunden, nicht überbewerten, aber einiges, das Scherings Händel-Bild des Festvortrages prägen wird, ist hier vorweggenommen: die Vorstellung einer Überlegenheit deutscher Kunst und Kultur, der Vergleich mit Bach, die dominierende Betrachtung von Musikgeschichte als Heroen- und Geniegeschichte und ein klischeehaft konservatives Geschichts- und Geschlechterbild.<sup>14</sup>

## 2.

Dies bringt mich nun also nach der Vorstellung Arnold Scherings zum zweiten Teil meines Vortrags: einer kursorischen Analyse des Festvortrags selbst.<sup>15</sup> Eines dürfte bereits jetzt deutlich sein: „Die Welt Händels“, die der Gelehrte zeichnet, ist zu einem großen Teil auch die Welt Arnold Scherings; die Fremdheit geschichtlicher Vorgänge und Konstellationen, das Phänomen der historischen Alterität, ist ihm sicherlich bewusst gewesen, wird aber ebenso bewusst klein gehalten. In dem Vortrag geht Schering in seinem Bestreben, das „Weltbild“ Händels zu erfassen, von einer Unterscheidung zwischen der äußeren Welt und der inneren Welt aus; die innere Welt Händels sei die „triebhaft von innen herausbrechende Natur seines ureigenen geistigen Menschentums“, sie sei irrational und lasse sich „nur ahnend erfassen“. Die andere, die äußere Welt großer Persönlichkeiten, ihre „Umwelt“, lasse sich indes abschreiten, „um auf diese Weise die auf sie wirkenden anziehenden und abstoßenden

---

*Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition – Quellen – Materialien*, hrsg. von Christoph Wolff unter Mitarbeit von Michael Maul, Bach-Archiv Leipzig, Kassel etc. 2008 (Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IX, Supplement 7, zugl. Bach-Dokumente 7).

- 14 Bezeichnend für Scherings deutschnationale Grundausrichtung ist die nachfolgende Stelle in seinem Vortrag *Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik*, den er beim Jahresfest für die Provinz Sachsen in Halle am 29. September 1921 hielt (im Druck erschienen Halle 1922): „Als in den Jahren nach 1800 kirchliche Indifferenz und Freigeisterei in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht hatten, waren es die Befreiungskriege auf der einen, die 300 jährige Jubelfeier der Reformation auf der anderen Seite, die die Geister wieder emporrissen und durch Männer wie Fichte und Schleiermacher neben den nationalen Gefühlen auch die religiösen wieder zum Aufklingen brachten. Wir stehen heute an einer ähnlichen Wende, nur daß heute die Schatten dunkler, viel dunkler sind als damals. Die Wormser Lutherfeier von 1921 fiel mit der tiefsten Erniedrigung unseres Volkes zusammen, – und scheinbar fern ist die Stunde, wo wir aus vollem Herzen wieder anstimmen können ‚Wach auf, es nahet gen den Tag‘“ (S. 15). Zu den bis in unsere Gegenwart greifbaren Folgen von Johann Gottlieb Fichtes deutschnationalen Schriften vgl. Alexander Aichele, *Deutsch denken: Die Philosophie der Neuen Rechten*, Stuttgart etc. 2022.
- 15 Die Zitatnachweise folgen dem Erstdruck: Arnold Schering, *Die Welt Händels*, in: *Halbmonatschrift für Schulmusikpflege. Zeitschrift zur Hebung und Pflege des Schulgesanges* 17 (1922), S. 73–83.

Kräfte kennen zu lernen.“<sup>16</sup> Diesen zweiten Weg beschreitet Schering, und er folgt dabei den biographischen Stationen des Komponisten: Kindheit und Jugend in Halle, die Jahre in Hamburg, die Italienreise, die kurze Zeit als Hofkapellmeister in Hannover und dann sein langes Wirken in Großbritannien bis zu seinem Tod.

Gleich wenn es um Händels Jugend- und Studienzeit in Halle geht, stellt Schering fest, dass der junge Musiker „von den Morgenschauern der deutschen Aufklärung, die von dieser Stadt ausging, bis ans Herz hinan berührt worden sei“, und er nennt zugleich deren Errungenschaften: „Freiheit der Wissenschaft, Freiheit des Glaubens, Freiheit des Gewissens“ und „der moderne Toleranzbegriff“.<sup>17</sup> Der Gelehrte schlägt sofort einen Bogen nach England, denn nirgendwo anders als in England konnte Händel diese Grundlagen seiner „Welt- und Lebensanschauung“ vollenden, „England, das früher als alle anderen Länder das Mittelalter überwunden, den Gottesstaat abgeschafft, Religions- und Gewissensfreiheit proklamiert und zuerst großartige mildtätige Stiftungen zum Wohle des Bürgertums geschaffen hatte.“<sup>18</sup> In Bezug auf Halle bringt Schering neben Christian Thomasius an dieser Stelle auch August Hermann Francke ins Spiel, er ist überzeugt: Händels spätere Londoner Benefizkonzerte, sein Eintreten für das Foundling Hospital erklären sich „mit einer tief im Herzen bewahrten und gewiß von keinem Engländer geahnten Dankbarkeit gegen den großen Hallischen Wohltäter aus seiner Jugendzeit“.<sup>19</sup>

Wie argumentiert Schering hier? Nicht mit historischen Dokumenten, sondern eher mit einer auf Einfühlung beruhenden Einsicht in den Charakter Händels. Das ist ein durchgehender Zug der Schering'schen Darstellung: Er weiß ziemlich genau, was in Händels Kopf so vorging, weil er es fühlt und ahnt und weil es sich in sein Weltbild fügt, und seine eingangs gemachte methodische Prämisse, die „innere Welt“ Händels sei irrational und unzugänglich, wird von ihm ständig umgangen. Schering weiß, dass Händel das Vorbild Franckes in sich trug, als er seine *Messias*-Aufführungen zugunsten des Londoner Findlingshauses veranstaltete.

Aber zurück zu Scherings Konstruktion des politischen Weltbildes Händels. An späterer Stelle des Vortrags, wenn es um England unter Königin Anne und König George I. geht, wird er ganz deutlich:

Die Grundlagen des modernen Europa, hier wurden sie damals gelegt: mit der Unterdrückung des Absolutismus, mit den *Habeas corpus* Akten zum Schutze der

---

16 Ebd., S. 73.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 73f.

19 Ebd., S. 74.

persönlichen Freiheit, der Pressefreiheit, dem Toleranzedikt und anderen humanen Maßregeln, die heute feste Kulturbegriffe geworden sind.<sup>20</sup>

Wohlgermerkt: Genau in dieser freiheitlichen äußeren Welt der englischen Verhältnisse und nur dort konnte Händel nach der Prägung durch die hallenser Frühaufklärung seine große Kunst vollkommen entfalten. Eigentümlich genug lässt sich aus der Interpretation Scherings sowohl das Händelbild der späteren DDR vom aufgeklärten Wegbereiter des realen Sozialismus wie auch das der BRD vom kosmopolitischen Komponisten eines demokratisch geeinten Europas destillieren.<sup>21</sup> So könnten wir auch heute Schering als aufrechten Demokraten (oder Sozialisten) symbolisch umarmen, wenn da nicht eine ganz andere Betrachtungsweise den gesamten Vortrag durchdringen würde, die nun genauer zu durchleuchten ist.

Schering trägt anlässlich der Italien-Reise des Komponisten eine massive Kritik der dort vorherrschenden Opernform vor: Sie biete lediglich Typen und keine Individuen, nirgends bleibe ein „Rest von Problematischem“, die italienische Barockoper betrachte die Menschennatur „als etwas durchaus Einfaches, Problemloses“.<sup>22</sup> All den italienischen Opernkomponisten des frühen 18. Jahrhunderts, auch Johann Adolph Hasse, fehle „der dunkle, geheimnisvolle Unterton des Warm-Menschlichen, das Durchflutetsein von Ahnungsgefühlen, das Abgetönte, Rembrandthafte [...], das die späteren Gestalten Händels so hoch über alles ähnliche hinaushebt“; Händel gestalte, anders als die italienischen Musiker, „wirkliche Menschen, denen du unbeirrt in die letzten Herzfalten schauen kannst“.<sup>23</sup> Schering geht nun noch einen Schritt weiter und erklärt diese Kunst der musikdramatischen Menschengestaltung mit Händels „urgermanische[m] Gemüt“.<sup>24</sup> Erst durch seine „Rückkehr zum germanischen Norden“, also nach England, dem „Land Shakespeares“, „taut aufs neue seine

---

20 Ebd., S. 81.

21 Zu den Händel-Bildern im Deutschland des 20. Jahrhunderts und ihren Voraussetzungen vgl. grundlegend: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe, Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext*, 2 Teile, Beeskow 2004 (Studien der Stiftung Händel-Haus 2/1 und 2/2), darin in Bd. 2/2 vor allem auf S. 3–62 Juliane Riepe, „Händel-Bilder im Deutschland des Nationalsozialismus und der DDR“; Lars Klingberg, Juliane Riepe, *Politische Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels*, Beeskow 2021 (Studien der Stiftung Händel-Haus 6).

22 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 75.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 82. Zu dem Vorstellungskomplex von Händels vermeintlichem Germanen- oder Deutschtum vgl. Riepe, „Händel-Bilder“ (wie Anm. 21), S. 9–21.

deutsche Poetennatur auf.“<sup>25</sup> Es verwundert nicht, dass die eingangs erwähnte Besprechung des Händel-Festes in der *Musical Times* an der Rede Scherings vor allem hervorhebt, dass der Gelehrte deutlich gemacht habe, dass „Handel’s genius could never have attained its proper development but for his coming to England“.<sup>26</sup>

Woher kommt diese klischeehafte Vorstellung von einer spezifisch germanischen Wesens- und Gefühlstiefe, die sich in Scherings Verständnis zugleich mit einer „schlichte[n] Herzlichkeit des Gefühls“<sup>27</sup> paart und in Händels „deutsche[r] Kraftnatur“<sup>28</sup> Triumphe gefeiert habe?

Nun: Der Festredner aktiviert hier Vorstellungswelten, die seit dem späten 18. Jahrhundert das deutsche Händel-Bild maßgeblich geprägt haben; lassen Sie mich dies exemplarisch an zwei Namen aufzeigen, die Schering nennt: Rembrandt und Shakespeare. Wenn Schering in seinem Festvortrag im Zusammenhang mit der „germanischen“ Charakterisierungskunst Händels „das Abgetönte, Rembrandthafte“<sup>29</sup> erwähnte, dann konnte er sich sicher sein, dass bei seiner Zuhörerschaft sofort die Assoziation zu einem der Hausbücher deutschnationaler Kunst- und Kulturbetrachtung aufgerufen wurde: dem 1890 anonym unter dem Titel *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen* erschienene Bestseller von Julius Langbehn, der innerhalb von zwei Jahren 39 Auflagen erlebt hatte und 1922, im Jahr des Festvortrags, im Leipziger Verlag Hirschfeld in der 72. bis 76. Auflage erschienen war.<sup>30</sup> Hier finden wir die Verbindung von germanischem Kunst- und Kulturkreis, der den Niederländer Rembrandt ebenso umfasst wie den Engländer Shakespeare, mit einem Programm der Erneuerung des deutschen Volkes hin zu einer neuen Klassik in populärer Formulierung: „In seiner eigenen Art und auf seine eigene Art klassisch zu sein, das ist das Beste, was das deutsche Volk von seinem künstlerisch-politischen Erzieher Rembrandt lernen kann. Das Klassische ist zugleich das rein Volkstümliche.“<sup>31</sup> In Langbehns mit pleonastischer Rhetorik vorgetragendem Rundumschlag zur Erkun-

---

25 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 75.

26 van der Straeten, *The Handel Festival at Halle* (wie Anm. 2), S. 489.

27 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 75.

28 Ebd., S. 81.

29 Wie Anm. 23.

30 [Julius Langbehn, Benedikt Momme Rissen], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, 72.–76. Auflage. Autorisierte Neuausgabe. Geordnet und gesichtet nach Weisungen des Verfassers, Leipzig 1922.

31 Ebd., S. 280.

ding des deutsch-germanischen Wesens ist aber nicht Händel,<sup>32</sup> sondern sind Bach und Beethoven seine musikalischen Helden. Hier eine für seine populistischen Formulierungsstrategien bezeichnende Stellungnahme zu Bach und Rembrandt:

Stark, wohlgezogen und fein – ist der Charakter der Bachschen Musik; an ihr und zu ihr sollen sich die Deutschen hinaufbilden; stark[,] wohlgezogen und fein – ist der Gehalt der Rembrandtschen Malerei; in sie sollen die Deutschen sich versenken. Das „wohltemperierte Klavier“, welches der eine und die sorgsam entwickelte Skala des „Helldunkels“, welche der andere hinterließ, sind höchste Bildungsmittel; sie sind es im eigentlichen wie im uneigentlichen, im fachkünstlerischen wie im menschlichen Sinne; sie sind es im deutschen Sinne.<sup>33</sup>

Für Schering musste es darum gehen, Händel auf das Niveau des idealen Deutschtums zu heben, das Bach und Beethoven schon lange zuerkannt worden war. Neben dem Verweis auf den „Rembrandtdeutschen“ spielt Schering die Karte der Gleichsetzung mit Shakespeare aus: Die vermeintliche Wesensverwandtheit beider Künstler hatte der Historiker Georg Gottfried Gervinus in seinem 1868 erschienenen Buch *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst* breit ausgearbeitet.<sup>34</sup> Gervinus, der mit Friedrich Chrysander an der ersten Händel-Gesamtausgabe mitarbeitete und in diesem Rahmen vor allem englische Oratorientexte ins Deutsche übersetzte, geht von einer Unterscheidung zwischen einem romanischen und einem seiner Ansicht nach höherstehenden germanischen Kulturkreis aus, dem Shakespeare wie auch Händel angehört hätten, und wie Schering sieht er in Händels englischen Oratorien den Übergang von der romanischen in die germanische Kunstübung endgültig vollzogen.

Erst in den späten Oratorien nach *Messiah* habe Händel Gervinus zufolge die Höhe der Charakterisierungskunst Shakespeares erreicht; ja Gervinus versteigt sich sogar zu der Überzeugung, dass Händel in diesen letzten Werken „das Musikdrama, die germanische Oper (möchte man sagen), außerhalb der Bühne zu einem höchsten [...] Ziele“ geführt habe; „er ward durch diese Werke der eigentliche Gründer der

---

32 Auf Händel verweist das Buch (zumindest in der Auflage von 1922) nur an einer Stelle, bezeichnenderweise in dem Kapitel „Edles und unedles Judentum“: „In Händels Oratorien hat sich echt alttestamentlicher Charakter zu echt deutschem Charakter verklärt; starker menschlicher Geist lebt in ihnen; und sanfter göttlicher Geist spricht aus ihnen“ (S. 362).

33 *Rembrandt als Erzieher* (wie [Anm. 30](#)), Kapitel „Das Vorbild für heute: Rembrandt“, S. 57.

34 Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868. Vgl. Martin Geck, *Shakespeare und Händel. Aufstieg, Peripetie und Niedergang eines kulturgeschichtlichen Diskurses*, in: *Händel unter Deutschen*, München 2006 (Musik-Konzepte. Neue Folge, Heft 131), S. 53–66.

großen, erhabenen dramatischen Musik als den man Gluck gewöhnlich, und nur darum preist, weil jene oratorischen Musikdramen in der Geschichte der Oper nie genannt worden sind, da sie einmal den Namen nicht tragen und für die Bühne freilich nicht bestimmt waren.<sup>35</sup>

Die späten Oratorien als „germanische Oper“ – Schering greift diesen Gedanken nicht direkt auf, sieht aber dafür den *Messiah* als ein „Denkmal rein germanischer Religiosität“.<sup>36</sup>

Ein weiterer Vorstellungskomplex, der Scherings Händel-Bild durchzieht, ist der Vergleich mit Bach, ein Vergleich, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts fast reflexhaft wieder und wieder gezogen worden ist, obwohl doch die Dokumente für eine historische Verbindung der beiden Männer äußerst spärlich sind. Schering versucht sie als historisches Kontrastpaar zu deuten, so etwa hinsichtlich ihrer Weltläufigkeit und ihrer Fähigkeit, sich in höher gestellten Kreisen zu bewegen:

Sich unter Leuten von Geist ungezwungen als Gleicher und Gleichen zu bewegen, mag ihm [Händel] angeboren gewesen sein, ganz im Gegensatz zu Sebastian Bach, dem bis zuletzt ein Tropfen drückenden Untertanengefühls im Blute blieb.<sup>37</sup>

Die Unterstellung, dass sich Händel in keinem Stadium seiner Karriere als Untertan habe fühlen müssen, ist weder zu belegen noch ist sie historisch naheliegend. Das System der Patronage, das Händels gesamter Laufbahn zugrunde lag, ist kein modernes Mäzenatentum, und es ist gewiss nicht so, dass Händel in Italien, wie Schering insinuiert, fortlaufend „wie ein junger Halbgott gefeiert“<sup>38</sup> worden wäre. Juliane Riepe hat in ihrem Buch *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise* diese (immer noch kursierenden) Klischee-Vorstellungen zurechtgerückt.<sup>39</sup> An anderer Stelle hebt Schering die „kathedralhafte Mächtigkeit“ von Händels Hallelujas hervor, der zugleich ein „Ur-Volkstümliche[s]“ innewohne,<sup>40</sup> und kommt zu dem Schluss: „Bach war Pre-

---

35 Gervinus, *Händel und Shakespeare* (wie Anm. 34), S. 384.

36 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 82. Zu den historischen Hintergründen und Konsequenzen der „germanischen Religiosität“ vgl. die Beiträge in: *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, hrsg. von Uwe Puschner und Clemens Vollnhals, Göttingen 2022 (Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung, Bd. 47).

37 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 74.

38 Ebd.

39 Juliane Riepe, *Händel vor dem Fernrohr. Die Italienreise*, Beeskow 2013 (Studien der Stiftung Händel-Haus 1), Kapitel V, besonders S. 273–277 und passim.

40 Schering, *Die Welt Händels* (wie Anm. 15), S. 81.

diger des Heiligen vor seiner Gemeinde, Händel der Volksredner vor dem Forum einer ganzen Nation.“<sup>41</sup>

Wir werden noch sehen, dass die Überzeugung, dass im England des 18. Jahrhunderts ein Musiker zu einer ganzen Nation gesprochen habe, ihn auch zu einer Vorbildfigur für eine Erneuerung der deutschen Musik im Jahr 1922 prädestinierte. Die Ähnlichkeit mit Theodor Wiesengrund Adornos berühmter Sentenz von Beethovens Sinfonien als „Volksreden an die Menschheit“<sup>42</sup> mag zufällig sein, sei aber an dieser Stelle kurz vermerkt.

Nicht nur Bezugnahmen auf den großen Bach, sondern auch auf andere, vor allem literarische Heldengestalten werden von Schering über den gesamten Text wie ein Gespinst von überzeitlichen Geistesverwandtschaften verteilt. Über den „urgermanisch“<sup>43</sup> wesensverwandten Shakespeare habe ich schon gesprochen; bei Händels Italienreise fällt Schering natürlich Goethe ein, und er ist sich sicher, dass Händel wie Goethe nach Italien reiste, um sich selbst „an den Gegenständen kennenzulernen“.<sup>44</sup> Derlei anachronistische Konstruktionen betreffen auch Mozart: „Siegreich wie der junge Mozart, nur innerlich bei weitem reifer“<sup>45</sup> wird Händel in Italien zur Berühmtheit; unvermeidlich auch Vergleiche mit Richard Wagner – er und Händel waren „geborene Männer der Oeffentlichkeit“<sup>46</sup> – und Beethoven: Händels Opern gehören zu seinen Oratorien wie „Beethovens Streichquartette zu seinen Symphonien“<sup>47</sup> und nochmals Goethe versus Voltaire: Goethes *Iphigenie auf Tauris* sei ja „keine Voltairesche Alexandrinertragödie geworden“, und so sei auch Händels Umgang mit der Antike in *Acis und Galatea*, *Semele* und *Herakles* etwas ganz anderes als die „pseudo-antiken Heldenschauspiele“ eines Metastasio und Hasse.<sup>48</sup> Und nochmals und wieder Goethe, wenn es um den „psychologische[n] Scharfblick“ geht, mit dem Händel die „Frauenseele“ durchleuchtet habe; die Frauenfiguren der späten Oratorien – Susanna, Theodora und Iphis – erscheinen dem Festredner als

---

41 Ebd. Zu dem Vorstellungskomplex von Händel als dem „Volkstümlichen“ vgl. Riepe, „Händel-Bilder“ (wie [Anm. 21](#)), S. 21–25.

42 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1973, S. 281.

43 Wie [Anm. 24](#).

44 Schering, *Die Welt Händels* (wie [Anm. 15](#)), S. 74; eine der historischen Realität näher stehende Einschätzung bei Riepe, *Händel vor dem Fernrohr* (wie [Anm. 39](#)), S. 120f.

45 Schering, *Die Welt Händels* (wie [Anm. 15](#)), S. 74.

46 Ebd., S. 81.

47 Ebd., S. 82.

48 Ebd.



„Verherrlichungen des ‚Ewig-Weiblichen‘“.49 Was nun eigentlich die Schlussverse von Goethes *Faust II* mit ihrer (extrem interpretationsbedürftigen) Sentenz „Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan“ zum besseren Verständnis der späten Oratorien Händels beitragen können, bleibt schleierhaft. Hinsichtlich Scherings Verehrung von Goethes *Faust* muss man sich bewusst machen, dass er 1919 in Leipzig eine Bühnenmusik zu diesem Werk komponiert hatte<sup>50</sup> und dass er in den 1930er-Jahren eine Reihe von Beethovens Werken als „Faust“-Kompositionen apostrophieren sollte – dazu komme ich gleich noch.

Welche Funktion hat dieses Namedropping? Nun, zum einen soll es wohl die weitausgreifende humanistisch-idealistische Bildung des Festredners dokumentieren, zum anderen aber dient es der Konstruktion Händels als einer überragenden Künstlerfigur, die in einen imaginären Dialog mit den Geistesgrößen vor allem des deutschen Idealismus und der deutschen Klassik – dazu kommen noch die „wesensverwandten“ Shakespeare und Rembrandt – gestellt und gesehen wird.

Am Ende des Vortrags versucht Schering seine Händel-Deutung auf wenige prägnante Formeln zuzuspitzen und wendet sie zugleich auf die aktuelle Situation des deutschen Kultur- und Musiklebens an. Bei Händel würde das „Allerletzte an Persönlichkeitswerten“ gegeben und dennoch sei seine Kunst „monumental“; diese, wie Schering pointiert, „Synthese von Barock und Romantik“ würden „wir“, also seine Zeitgenossen, „sehnender denn je“ suchen.<sup>51</sup> Wenn ich Schering recht verstehe, schwebt ihm also ein überwältigender, volkstümlich-nationaler Kolossalstil vor, der zugleich in die innersten Seelenfalten der deutsch-germanischen Gemühtiefe vordringen kann. Hierin sieht er die „Sehnsucht“, die seine Zeit an Händel „heranträgt“. Und er ist überzeugt:

so haben auch wir einen Händel, der zwischen den Zeilen zu lesen gibt, was u n s , gerade uns heute beschäftigt. Wir fühlen aufs neue, daß die innere Welt Händels nicht wesentlich verschieden von der unsrigen ist. Und das ist gut so! Der Grad der Schätzung Händels kann unbedingt als Maßstab für die Gesundheit der Musikanschauung einer Zeit genommen werden.<sup>52</sup>

---

49 Ebd.

50 Vgl. *Festschrift Arnold Schering. Zum sechzigsten Geburtstag*, in Verbindung mit Max Schneider und Gotthold Frotscher hrsg. von Helmuth Osthoff, Walter Serauky, Adam Adrio, Berlin 1937, S. 10: „Musik zu Goethes ‚Faust‘ [ungedrukt]. – Uraufführung am 5. IV. 1919 im Leipziger Schauspielhaus [17 Aufführungen].“

51 Schering, *Die Welt Händels* (wie [Anm. 15](#)), S. 82.

52 Ebd. Zu dem Topos „Händel, der Gesunde“ vgl. Riepe, „Händel-Bilder“ (wie [Anm. 21](#)), S. 30–34.

So erhofft sich Schering also von der Musik Händels eine Gesundung der deutschen Musikkultur nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs, die aus der „erfühlten“ Übereinstimmung der inneren Welten Händels und der Zeitgenossen Scherings hervorgehen könne, und überträgt dem halleischen Händelfest von 1922 damit einen kulturpolitischen Auftrag von nationaler Tragweite.

### 3.

Die hoch gestimmte Emphase der Rede Scherings ist zweifelsohne zu einem Gutteil dem festlichen Anlass geschuldet; und ich bin der Überzeugung, dass seine Beschwörung der überragenden Größe der deutschen Musik und ihrer germanischen Wurzeln sich durchaus mit seinem Bekenntnis zu einem toleranten, von Pressefreiheit, persönlicher Freiheit, Gewissens-, Glaubens- und Wissenschaftsfreiheit bestimmten Europa im Mai 1922, und damit dreieinhalb Jahre nach der Gründung der Weimarer Republik, vertragen konnte. Das änderte sich freilich in dem Moment, als das deutsche Denken und die deutsche Kultur mit einem aggressiven, gewaltbereiten Nationalismus, einem rassistisch und antisemitisch ausgerichteten Vernichtungswillen und der Unterdrückung all jener Freiheitsrechte verbunden wurden, die Schering als die Grundlage des modernen Europas ansah. Dies bringt mich zum dritten Teil meines Vortrags: die Geschichte der Festrede nach 1922.

Nach dem Erstdruck im August 1922 in einer pädagogischen Zeitschrift, der *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege*,<sup>53</sup> nahm Rudolf Steglich 1932 die Rede (in leicht verändertem Wortlaut) in den 5. Jahrgang des *Händel-Jahrbuchs* auf,<sup>54</sup> und nochmals wurde sie 1940 in einer Aufsatzsammlung Scherings mit dem Titel *Von großen Meistern der Musik* publiziert.<sup>55</sup> Man darf daraus schließen, dass der Musikwissenschaftler in seinen Ausführungen Wesentliches zu Händel niedergelegt sah und dass auch die interessierte Öffentlichkeit diese Ansicht mit ihm teilte.

Schering hatte nach 1922 in Halle rasch Karriere gemacht: Er wurde 1924 in den Spirituskreis aufgenommen, einen (aus höchstens zwölf Mitgliedern bestehenden) elitären Bund von Professoren der Friedrichs-Universität, die aus der geisteswissenschaftlichen, der theologischen und der juristischen Fakultät kamen;<sup>56</sup> 1925 veröf-

---

53 Wie [Anm. 15](#).

54 Arnold Schering, *Die Welt Händels*, in: *Händel-Jahrbuch* 5 (1932), S. 5–24.

55 Arnold Schering, *Von großen Meistern der Musik*, Leipzig 1940, S. 45–71: „Die Welt Händels“.

56 Literatur siehe [Anm. 4](#).

fentlichte er eine Bearbeitung von Händels *Messias*,<sup>57</sup> die bis in die 1980er-Jahren vom Peters Musikverlag vertrieben wurde, 1927 wurde er Vorsitzender der Händel-Gesellschaft in Halle und wirkte als Dekan der Philosophischen Fakultät. 1928 nahm er dann (wieder als Nachfolger von Hermann Abert) den Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft der Universität in Berlin an, wodurch sich seine finanzielle Situation schlagartig verbesserte,<sup>58</sup> in den Jahren danach stand er im Zenit seiner Karriere, er galt als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Musikwissenschaftler Deutschlands, und dieser Zenit schneidet sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der Etablierung des NS-Staates. Schering geriet in den Strudel der Umwälzungen: Unter seiner Präsidentschaft in den Jahren 1933 bis 1936 erfolgte die Gleichschaltung der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft im Sinne der NS-Ideologie, und der Gelehrte war auch an der Suspendierung seines jüdischen Kollegen Alfred Einstein als Herausgeber der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* beteiligt.<sup>59</sup> Juliane Riepe und Lars Klingberg sehen Schering als einen Wissenschaftler, der sich dem neuen Regime „diskret“ angepasst habe:

Verglichen mit dem Verhalten anderer akademisch etablierter Fachkollegen hielt sich seine Anpassungsbereitschaft aber durchaus in Grenzen. Obzwar er in seinen Schriften bisweilen seiner Freude über den Sieg des Nationalsozialismus Ausdruck gab, folgte er der NS-Rassenideologie nicht und trat auch nicht der NSDAP bei.<sup>60</sup>

Ähnlich urteilt Glenn Stanley:

Sicher ist, dass Arnold Schering ein opportunistischer Karrierist gewesen ist. Ein Mitläufer, ein Befürworter der Regierung und des Krieges in seinen ersten Etappen, ein konservativer, deutscher Nationalist. [...] Widersprüche im Denken und Handeln kennzeichnen die innere und äußere Laufbahn Scherings während der

57 Zu dieser Bearbeitung vgl. Gerlach, Klingberg, Riepe, Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels* (wie [Anm. 21](#)), Bd. 1, S. 187–189, sowie Bd. 2, S. 295f.

58 Vgl. Schenk/Meyer, *Biographische Studien* (wie [Anm. 4](#)), S. 366: „Trotz der dringenden Bitte des Kurators der Universität Halle vom 21.7.1927 an den Minister, Scherings Stelle doch in ein Ordinariat umzuwandeln, da dieser in mehr als kläglichen Verhältnissen lebe und man es nicht zulassen dürfe, daß einer der besten Musikwissenschaftler Not leide und gesundheitliche Schäden davon trage, erhält Schering die gewünschte Stelle nicht in Halle, sondern in Berlin.“

59 Dazu ausführlich Pamela Potter, *The Deutsche Musikgesellschaft, 1918–1938*, in: *Journal of Musicological Research* 11 (1991), S. 151–176.

60 Klingberg/Riepe, *Politische Instrumentalisierung* (wie [Anm. 21](#)), S. 389–393, hier S. 390.

Weimarer Republik und des Dritten Reichs, wie die divergierenden Tendenzen in seinen Schriften zu jüdischen Themen [...] bezeugen.<sup>61</sup>

Wann mag dem Gelehrten aufgefallen sein, dass die Freiheitsideale des modernen Europas, die er in seiner hallenser Festrede so eindringlich beschworen hatte, mit Füßen getreten wurden? 1940 jedenfalls sah er sich veranlasst (oder wurde dazu veranlasst), in dem Wiederabdruck der Rede in der Aufsatzsammlung gewisse Konzessionen an das neue Denken einzurücken: Den Musikgelehrten Adolph Bernhard Marx und den Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, die er 1922 als besondere Förderer der Händel'schen Kunst erwähnt hatte, ließ er nun lieber weg,<sup>62</sup> da beide jüdischer Herkunft waren; und anlässlich der israelitischen Oratorien Händels sieht er sich zu der Präzisierung veranlasst, diese hätten „mit Jüdischem und Judentum [...], außer den Namen und der Stoffquelle, in Wirklichkeit nicht das Geringste zu tun“; die „völlige dichterische Neuschöpfung“ lasse „alles Fremdrassige versinken.“<sup>63</sup>

In den 1930er-Jahren trat Arnold Schering mit einer neuen Beethoven-Deutung hervor, die in den Werken versteckte esoterische Programme nachzuweisen versuchte;<sup>64</sup> diese nunmehr enträtselten Programme speisten sich alle aus literarischen Quellen. Nach „Beethoven und die Idee“ und „Beethoven und sein Ich“ rief Schering mit „Beethoven und die Dichtung“ ein neues Paradigma der Beethoven-Deutung aus.<sup>65</sup> So gab es Schering zufolge fünf Shakespeare-Streichquartette, drei *Faust*-Streichquartette und neun Shakespeare-Klaviersonaten, drei Schiller-Klaviersonaten sowie eine Symphonie (die Siebte) und ein Streichquartett nach *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und einiges Weitere. Die in ihrer methodischen Begründung fragwürdige, in ihren Interpretationen abenteuerliche Hermeneutik stieß auf hef-

61 Glenn Stanley, *Arnold Schering – ein Nazi-Musikologe? Dokumentation und Analyse*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), S. 119–133, hier S. 133.

62 Schering, *Die Welt Händels*: 1922 (wie [Anm. 15](#)), S. 82; 1940 (wie [Anm. 55](#)), S. 71.

63 Schering, *Die Welt Händels*: 1922 (wie [Anm. 15](#)), S. 82; 1940 (wie [Anm. 55](#)), S. 68. Vgl. dazu den detaillierten Vergleich in: Gerlach, Klingberg, Riepe, Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels* (wie [Anm. 21](#)), Bd. 2, S. 80–84, hier S. 83f.

64 Vor allem Arnold Schering, *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934, und ders., *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936; zur theoretischen Grundlegung ders., *Musikalische Symbolkunde*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 42 (1935), S. 15–30. Vgl. aus der Forschungsliteratur zu diesem Gegenstand vor allem Arno Forchert, *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), S. 41–52; Bernd Sponheuer, *Anmerkungen zu der Kontroverse über Scherings Beethoven-Deutung in den 30er-Jahren*, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 341–352.

65 Schering, *Beethoven und die Dichtung* (wie [Anm. 64](#)), S. 63.

tigste Ablehnung im Kreis seiner Fachkollegen, bei Musikkritikern, Komponisten und in der musikalischen Öffentlichkeit. Welchen Erkenntniswert hat die Annahme, der langsame Mittelsatz der Klaviersonate op. 57 (der „Appassionata“) beruhe auf dem Gesang der Hexen am Hexenkessel in Shakespeares *Macbeth*,<sup>66</sup> wenn es keinerlei konkrete Belege für diese These gibt? Scherings Hang zu Spekulationen und apodiktischen Aussagen, der bereits in der Händel-Rede spürbar war, führt hier auf hermeneutische Irrwege.

Zwei Konsequenzen waren zu beobachten: Zum einen war Scherings Ruf in der Fachöffentlichkeit angeschlagen, zum anderen erfolgte auch „eine hoch ideologische Abrechnung mit Schering hinter den Kulissen“, in deren Folge der einflussreiche NS-Musik-Ideologe Herbert Gerigk sich 1937 in einem Grußwort im *Völkischen Beobachter* zu Scherings 60. Geburtstag vornehm, aber vernehmbar, von ihm distanzierte und seine Beethoven-Deutungen vehement ablehnte.<sup>67</sup> Gleichzeitig feierten ihn seine Kolleginnen und Kollegen mit einer Festschrift als einen Forscher, dem „wir seit der Jahrhundertwende eine Fülle wichtigster, ergebnisreichster Arbeiten“ verdanken würden, „die mehr als einmal unsere Musikanschauung und unser Musizieren entscheidend beeinflusst haben“.<sup>68</sup> Der Gelehrte begann sich in den Folgejahren aus verschiedenen Aufgabenbereichen und Ämtern zurückzuziehen. Sein Lebensweg endete am 7. Mai 1941; an diesem Tag starb Arnold Schering an den Folgen eines Schlaganfalls.

Man sieht: Arnold Schering und seine hallenser Festrede sind ein komplexer Gegenstand, in dem sich die Widersprüche eines Gelehrten-daseins, aber auch der deutschen Geschichte zwischen Kaiserreich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus widerspiegeln. Darin liegt ihre besondere, über den Moment hinausragende historische Aussagekraft.

#### 4.

Ich möchte nun heute nicht bei der kritischen Analyse der Festrede von 1922 stehen bleiben, sondern abschließend, teilweise *ex negativo*, in einem vierten Teil versuchen, einige produktive, vielleicht sogar kreative Funken aus der Festrede zu schlagen. Ich habe mich gewundert, dass Arnold Schering bei seinen Erwägungen zur inneren Welt Händels kein Wort darüber verliert, dass diese innere Welt vor allem die eines Musikers war. Sicherlich: Händel war ein Komponist im Umfeld der Macht, seine

---

66 Schering, *Beethoven in neuer Deutung* (wie Anm. 64), S. 90f.

67 Stanley, *Arnold Schering – ein Nazi-Musikologe?* (wie Anm. 61), S. 126f., Zitat S. 126.

68 So sein hallenser Nachfolger Max Schneider in seiner Laudatio, in: *Festschrift Arnold Schering* (wie Anm. 50), S. V.

Krönungsmusiken verherrlichten das englische Herrscherhaus, viele seiner Oratorien waren mit konkreten politischen Zielsetzungen verbunden und bereits zu seinen Lebzeiten Gegenstand vielfältiger politischer Deutungen,<sup>69</sup> und seine Opern feierten die Ideale einer aristokratischen Welt, die sich durch diese Kunstform von anderen Gesellschaftsschichten abgrenzte. Dennoch war Händel zeit seines Lebens vor allem mit dem Studium, der Erfindung, der Einstudierung, der Aufführung, der Lehre und Organisation von Musik beschäftigt, und es ist gewiss keine triviale Annahme, hierin den Dreh- und Angelpunkt seiner inneren Welt zu sehen.

Händels reich überlieferte Musikhandschriften können uns einiges erzählen über diese innere Welt als Musiker. Hierzu nur ein Beispiel: Ich zeige Ihnen hier eine Seite aus dem Autograph der Oper *Giustino* aus dem Jahr 1736 (Bl. 39<sup>v</sup>, s. Abb. 2).<sup>70</sup>



**Abb. 2**

69 Dazu nach wie vor grundlegend: Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.

70 London, British Library, Signatur R.M.20.b.4, Bl. 39<sup>v</sup>. Das Autograph kann eingesehen werden unter: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.b.4\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=r.m.20.b.4_f001r) [18.9.2022].