



HÄNDEL-JAHRBUCH

2024

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)

70. Jahrgang 2024



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2024

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 2024

© 2024 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 Genehmigung des Verlages.

Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle

Satz: Annette Landgraf

ISBN 978-3-7618-7299-4

ISSN 2749-2745 (online)

DBV 353-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorbemerkung	9
Annette Landgraf Terence Best (29. Dezember 1929 – 10. Januar 2024) Erinnerungen und Nachruf	11
Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 27. Mai 2023	
Arnold Jacobshagen, Köln Streit um die Oper – von Händel bis heute	17
<i>Politik der Oper</i> <i>Händels Opernakademien 1719–1737</i> Referate der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz 2023 in Halle (Saale)	
Anne Desler, Edinburgh ‘Monstrous Abominable Pleasures’: Climate Determinism, Anti-Popery and English Resistance to Early Eighteenth-Century Italian Opera	35
Xavier Cervantes, Toulouse (Frankreich) “Null'altra Musica è qui gradita che la nostra”? Cultural Politics, Anti-Catholic Anxiety, and the Italian Operatic Community in London in the 1720s	51
Diana Blichmann, Rom „Al legittimo re la sua corona“: Lord Burlington als Widmungsträger der „jakobitischen Rebellionsoper“ <i>Astarto</i>	73
John H. Roberts, Berkeley Skirmishing Before the Battle: The Scarlatti-Roseingrave <i>Narciso</i> of 1720	89
Graydon Beeks, Claremont <i>Coriolano</i> Transformed: The Early History of Ariosti's First Royal Academy Opera	109

David Vickers, Manchester 'Sense and Significancy': perceptions and images of Senesino in London, 1720–1736	125
Michael Burden, Oxford Competing with Handel: Porpora's "Third Style" of composition in London	149
Carole Taylor, London The World of Patronage in Handel's London, 1719–1742	165
Yiyun Liu, Sheffield "Ancient Music" in Handel: The Ramifications of the Bononcini-Lotti Affair on the Academy's Experiment in English Opera	183
Gesa zur Nieden, Greifswald „favourite Songs, incoherently put together“: Alexander Popes Händel-Bild der Jahre 1734–1737 im Lichte der <i>Favourite Songs</i>	197
Ina Knoth, Hannover George Bickhams <i>Musical Entertainer</i> als kulturpolitisches Forum	215
Donald Burrows, Milton Keynes, UK Some reflections on the relationship between Handel and John Christopher Smith	239
Colin Timms, Birmingham Handel Translators: Humphreys, Oldmixon and Anonymous	257
Ivan Ćurković, Zagreb Operatic Margins: The Reception of G. F. Handel in Croatia and Hungary	279

Freie Forschungsbeiträge

Reinhard Strohm, Oxford
Händels und Rollis Oper *Scipione* (1726): Textvorlagen, Aussage,
künstlerische Gestaltung 307

Konstanze Musketa, Halle
„allerley curiose materien“: Die Erwähnung Händels
im Reisetagebuch des Johann Andreas Manitius 343

Annette Landgraf, Halle
Giovanni Bononcini's Oper *Farnace* 1723 in London 349

Berichte und Informationen

Theresa Stiller, Halle
Szenische und konzertante Aufführungen von Händel-Opern
sowie szenische Aufführungen von Händel-Oratorien und
Händel-Kantaten im Jahr 2023 375

Wolfgang Hirschmann, Halle
Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft
zur Mitgliederversammlung am 27. Mai 2023 389

Neuerscheinungen 2023
zusammengestellt von Jens Wehmann, Stiftung Händel-Haus Halle 397

Arne Stollberg
Rezension 417

Vorbemerkung

Liebe Leserinnen und Leser,

die Normalität ist wieder eingekehrt, Corona ist nunmehr eine unbedeutende Randerscheinung, und hinter uns liegt eine Händel-Konferenz über die Politik in der Oper, die sich nicht nur auf das achtzehnte Jahrhundert beschränkt hat. Die Beiträge von Arnold Jacobshagen und Carole Taylor umgreifen die Finanzen der Oper bis hin zur Gegenwart. Es ist stets ein brennendes Thema: Opern auf die Bühne zu bringen ist so teuer, dass eine starke finanzielle Unterstützung nötig ist, denn mit Eintrittsgeldern lässt sich eine Opernaufführung nicht finanzieren. Allerdings gibt es auch noch das Problem, dass die Oper für das Publikum attraktiv sein muss, damit man nicht vor leeren Häusern spielt, und dass die Hauptlast der Kulturausgaben vom Staat getragen werden muss – das jedoch in einer Größenordnung, die eine gute Qualität der Aufführungen garantieren kann. Nicht umsonst sind schon im 18. Jahrhundert die Opernunternehmen regelmäßig bankrott gegangen, auch wenn der Souverän jährlich eine schöne Summe beigesteuert hat. Doch die Impressarios haben sich nie ganz entmutigen lassen und wieder neue Gesellschaften gegründet.

Ein guter Teil der Beiträge widmet sich den politischen Einflüssen auf die Oper im 18. Jahrhundert – dem Antikatholizismus in England, jakobitischen Anspielungen in den Operntexten, dem Widerstand gegen die italienischen Einflüsse in der Oper oder der Rivalität unter den Komponisten. Es werden Opern von Händels Zeitgenossen untersucht, und die Auseinandersetzung mit Bononcini spielt eine große Rolle, auch unter dem Aspekt seiner Religionszugehörigkeit. David Vickers hat einen unterhaltsamen Beitrag zur Wahrnehmung des Starkastraten Senesino in London verfasst, Gesa zu Nieden schreibt über Popes Händel-Rezeption. Ina Knoth untersuchte George Bickhams *Musical Entertainer* – eine Sammlung von Songs, erschienen zwischen 1737 und 1740, die auch Rückschlüsse auf das Kulturleben zulässt.

Donald Burrows erklärt die Beziehungen Händels zu seinem Assistenten Smith senior, und Colin Timms hat sich mit den Übersetzern von Händels italienischen Operntexten für die Libretti beschäftigt: Wer waren sie und wie haben sie gearbeitet? Ivan Ćurković erforschte die Händel-Rezeption in Kroatien und Ungarn, die erst im 20. Jahrhundert einsetzte, wobei die ungarische eine längere Tradition hat und von der Händel-Renaissance in Göttingen und auch den späteren Aufführungen in Halle beeinflusst worden ist.

Auch in diesem Jahr gibt es wieder drei freie Beiträge, darunter ein kurioses Händel-Dokument, das auf einem Missverständnis beruht. Reinhard Strohm hat einen wichtigen Beitrag zu Händels und Rollis Oper *Scipione* beigesteuert, aus dem

man all das erfahren kann, was das Vorwort seines neuen Gesamtausgabenbands gesprengt hätte. Und schließlich habe ich selbst noch einen Artikel zu Bononcinis Oper *Farnace* beigesteuert.

Wie gewohnt, finden Sie in der Rubrik „Berichte und Informationen“ die aktuelle Übersicht über die szenischen Aufführungen von Händels Werken von Theresa Stiller, den Bericht des Präsidenten und die neueste Händel-Bibliographie, zusammengestellt von Jens Wehmann. Als besondere Lektüre empfehle ich die Rezension von Arne Stollberg am Ende des Bandes. Wie Sie sehen, bietet das diesjährige Jahrbuch eine breite Fülle interessanter Lektüre. Ich bedanke mich bei allen Textautoren für die rechtzeitige Einsendung der Beiträge. Sie machen dieses Buch erst möglich.

Wir sind sehr traurig, dass im Januar unser ehemaliger Editionsleiter Dr. h.c. Terence Best im Dezember im Alter von 94 Jahren verstorben ist. Einen von persönlichen Erinnerungen bereicherten Nachruf finden Sie im Anschluss an das Vorwort.

Doch es gibt auch eine wirklich erfreuliche Botschaft: Unsere Vizepräsidentin Dr. Hanna John feiert in diesem Jahr ihren 80.(!) Geburtstag – unglaublich, aber wahr. Liebe Frau John, wir gratulieren Ihnen ganz herzlich und freuen uns auf die weitere Zusammenarbeit.

Annette Landgraf

*In my old age I still visit Halle every year,
and play a significant role in the production of the edition.*

Terence Best (29. Dezember 1929 – 10. Januar 2024) Erinnerungen und Nachruf



Terence Best an seinem letzten Tag in Halle
im Juni 2018
© Simon Payne

„Handelians are never strangers!“ entgegnete er, als ich einst das Wort im falschen Zusammenhang verwendet hatte. Ja, „Handelians“ sind wirklich eine freundschaftlich verbundene, wohlwollende und sehr spezialisierte Gemeinschaft, die sich für die Erforschung von Händels Leben und Werk und die Verbreitung seiner Musik auf höchstem Niveau einsetzt. Mit Terence Best haben wir am 10. Januar 2024 einen unserer hervorragendsten ehemaligen Herausgeber verloren, und wir haben uns

am 29. Januar in der Chapel der Brentwood School würdig von ihm verabschiedet. Es erklangen alle einschlägigen Händel-Stücke, die gewöhnlich bei einem solchen Ereignis gespielt werden, wie der Trauermarsch aus Saul und „Ombra mai fu“.

Zum ersten Mal begegnete er mir im Februar 1985 in einem Seminarraum im Löwengebäude der Martin-Luther-Universität. Zur Händel-Konferenz im Jubiläumsjahr 1985 hielt er einen Vortrag über Händels Ouvertürenbearbeitungen für Cembalo. Ein Jahr später begann ich meine Arbeit in der Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe mit der Durchsicht des Manuskripts zu seinem Band „Einzeln überlieferte Instrumentalwerke II“. Die Korrespondenz lief nur über den Editionsleiter, und Telefongespräche nach England waren zu DDR-Zeiten unmöglich. Umso wertvoller waren die konstruktiven Arbeitsgespräche während der alljährlichen Händel-Festspiele, zu denen er von 1973 bis 2018 regelmäßig kam. Er brachte sehr viele neue Ideen und Erkenntnisse in editionstechnischer Hinsicht in die Arbeit ein.

Terence Martin George Best, geboren am 29. Dezember 1929 in Derby (Großbritannien), war ein ausgebildeter Pianist (1948 Lizentiat der Royal Academy of Music).

Außerdem studierte er Modern Languages und erwarb 1951 in Oxford (Jesus College) den Grad des Bachelor of Arts (Französisch, Italienisch). Im Anschluss an den Militärdienst in der Royal Artillery in England, Hong Kong sowie an der Front im Korea-Krieg und nach dem Erwerb des Master's Degree war er von 1956 bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1990 im Schuldienst in Brentwood (Essex) tätig. Seine Anstellung begann in der Position des „Head of Modern Languages“, seine Karriere beendete er als „Head of the Sixth Form“. Daneben wirkte er als Cembalist, Chorsänger und Chordirigent im Bereich der älteren Musik und gelangte so zur intensiven musikalischen und zunehmend auch wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Komponisten Georg Friedrich Händel. Unter der Anleitung des prominenten englischen Musikforschers und Spezialisten für historische Aufführungspraxis Professor Thurston Dart begann Terence Best 1966 seine Editionstätigkeit für die Hallische Händel-Ausgabe (HHA). Von 1970 bis 2015 gab er 21 Bände heraus. 1984 wurde er ein Mitglied des Editorial Board der HHA, und 1998 übernahm er zusammen mit Prof. Dr. Wolfgang Ruf die Editionsleitung, die er bis 2019 innehatte. 1987 gründete er das Handel Institute London mit, das seit Jahren eng mit dem Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität und dem Händel-Haus Halle kooperiert. 2018 wurde er zum Honorary Fellow des Handel Institute ernannt. Die Open University in Milton Keynes, England, berief ihn 1999 zum Visiting Senior Research Fellow. Bereits 1990 hat ihn die Stadt Halle mit dem Händel-Preis geehrt. Im Juni 2003 verlieh ihm die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg die Ehrendoktorwürde, und 2010 wurde er zum Ehrenmitglied der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft ernannt, der er von 1998 bis 2023 als einer der Vizepräsidenten vorstand.

Terence Best war eine weltweit anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Musikphilologie und der Händel-Editionspraxis. Wir haben ihn ebenso als einen engen großzügigen Freund und Mitstreiter geschätzt, der im Händel-Haus auf dem Weg in die Räume der für lange Zeit im Dachgeschoss untergebrachten Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe nicht nur viele Heldentode erlitten hat, analog der unbekannteren Bach-Kantate „Auf diesen Treppen werde ich sterben“, sondern der sich auch auf sein Weizenbier oder Saltimbocca alla Romana und ein Glas Rotwein beim Italiener freuen konnte.

Er hatte die letzten 16 Jahre der DDR erlebt, den Fall der Mauer und die Wiedervereinigung. In den Jahren der deutschen Teilung konnte man nur bis Hannover fliegen und musste dann die innerdeutsche Grenze auf der Straße überqueren. Ursprünglich fungierte er freiwillig als Chauffeur für die englischen und amerikanischen Kollegen. Er mietete ein Auto am Flughafen Hannover, um nach Halle zu gelangen, und später, als man die Reise auch einfacher bewältigen konnte, blieb er noch

für viele Jahre der Fahrer der Gruppe. Darum ranken sich auch einige Legenden: Im Februar 1985 rutschte er bei Glatteis mit dem Auto in der Nähe von Magdeburg auf die Bahnleise, kam aber wieder frei, nachdem Donald Burrows ihm geraten hatte, doch einmal den Motor zu starten; ein anderes Mal wurde er von den Einlasskräften der Eröffnungsfeier im Stadthaus in Halle für den Diener von Winton Dean gehalten. Letzterem wurde großzügig erlaubt, seinen „Mann“ doch mit nach oben zu nehmen.

Damit kannten wir hier in Halle aber nur seine eine Seite, jene, die seinem privaten und beruflichen Umfeld in England erst später bewusst wurde. Nun haben wir mehr über ihn erfahren: Er liebte seinen Beruf als Lehrer und war an der Brentwood School überaus geschätzt. Dort unterrichtete er Französisch und führte später den Italienischunterricht ein. Außerdem gab er Kurse, in denen er die Grundlagen der klassischen Musik vermittelte. Als versierter Cembalist begleitete er den Schulchor und half bei der Ausbildung von Sängerinnen und Sängern. Außerdem trat er häufig in lokalen Konzerten auf und spielte Kammermusik. Manchmal organisierte er Busreisen zur English National Opera in London, wo einige seiner Schüler zum ersten Mal eine Oper live erleben konnten. Sein Cembalo hat er an die Schule gegeben, es wurde zu seiner Beerdigung gespielt.

Terence war jemand, der seine Gefühle nicht zur Schau trug. Beschrieben wurde er als streng und immer gut vorbereitet. In seinem Unterricht verlangte er bedingungslose Aufmerksamkeit und duldet keine Zeitverschwendung. Adam, der Sohn seiner Freundin, beschrieb ihn so: „Wenn er Schüler dabei erwischte, wie sie herumalberten oder nicht aufpassten, verfinsterte sich sein Gesicht – es war ein bisschen wie der „Sturm“ in Beethovens Pastoralsymphonie –, und er erteilte eine kurze, aber scharfe verbale Zurechtweisung, die sich anfühlte, als hätte man einen Eimer Eiswasser übergekippt bekommen.“

Während seines Kriegsdienstes führte er Tagebücher, die jetzt vielleicht von den Hinterbliebenen transkribiert werden und einmal an ein Museum gegeben werden könnten. Aus den Aufzeichnungen geht hervor, dass er ein Sprachtalent war. Er schaffte es, sich außer Deutsch etwas Portugiesisch und Koreanisch anzueignen, was ihm an der Front sehr nützlich war.

Er begeisterte sich auch für Cricket, einen Sport, den wir Deutschen vermutlich nicht wirklich verstehen. Er wirkte nicht nur als Schiedsrichter bei den Cricket-Spielen der Schule, sondern war selbst auch Mitglied im Brentwood Cricket Club.

Eine eigene Familie hatte er nicht gegründet. Vera Sweeting, eine Witwe, die 1967 mit ihrem Sohn Adam in eine Wohnung in demselben Haus einzog, in dem Terence lebte, wurde eine sehr enge Freundin. Außerdem hatte er drei Patensöhne, um die er sich intensiv kümmerte, bei denen er teilweise die Stelle des verlorenen Vaters

vertrat. Pate zu sein war eine Aufgabe, die er genauso ernst nahm und gewissenhaft ausführte, wie alles andere in seinem Leben.

Seine hohe ethische Denkart zeigt sich auch bei der Verteilung seines Nachlasses, denn er bedachte nicht nur seine ehemalige Universität, sondern auch Großbritanniens führende Kinderschutzorganisation NSPCC und das St Francis Hospice in Romford. So scheint es ganz in seinem Sinne gewesen zu sein, dass die Familie anstelle von Blumen um Spenden für die Alzheimer's Society gebeten hat. Dem hat sich die Händel-Gesellschaft gerne angeschlossen.

Annette Landgraf

Festvortrag
im Rahmen der Händel-Festspiele
in Halle (Saale)
am 27. Mai 2023

Arnold Jacobshagen, Köln

Streit um die Oper – von Händel bis heute

Um die Oper wird bekanntlich seit Jahrhunderten gestritten, und dies nicht erst seit Händel. Der sehr weit gefasste Titel meines Vortrags reagiert auf den Wunsch der Festspielleitung, „aus dem historischen Rückblick heraus auch Einblicke in den gegenwärtigen Opernbetrieb“ zu gewähren, denn „in Anbetracht der Situation der öffentlichen Haushalte und den damit verbundenen sogenannten freiwilligen Leistungen der kommunalen Kulturförderung“ sei es „zu befürchten, dass es in der Öffentlichkeit eine Diskussion geben wird, ob und in welcher Form die Gesellschaft sich Theater und insbesondere Oper noch leisten möchte oder kann.“¹ Zunächst einmal sei hierzu Entwarnung signalisiert: Es scheint mir nicht zweifelhaft, dass sich die Gesellschaft auch in Zukunft Theater und Oper leisten kann und leisten wird, denn es handelt sich um ganz zentrale, unerlässliche Bestandteile unserer Kultur. Aber die Frage, in welcher Form und in welchem Umfang wir auch künftig Opernvorstellungen erleben können, wird tatsächlich Gegenstand intensiver Diskussionen sein, auf die wir uns gut vorbereiten müssen. Und in der Tat kann der Blick in die Vergangenheit hierbei wertvolle Hinweise liefern. Gerade Händel ist aus historischer Perspektive ein besonders interessanter Fall, denn der Komponist war auch als Opernunternehmer mehrfach mit dramatischen Krisensituationen konfrontiert, für die er Lösungen finden musste – was ihm zumeist, aber nicht immer gelungen ist.

Historische Vergleiche über Jahrhunderte hinweg mögen methodisch nicht unproblematisch erscheinen, doch viele Kontinuitäten und Strukturveränderungen unseres Kulturlebens werden erst in der weiten Perspektive der „longue durée“ besonders deutlich erkennbar. Die außerordentliche Vielfalt und Dichte, welche die deutsche Theaterlandschaft im internationalen Vergleich auch heute noch auszeichnet, hat sich historisch seit dem 17. Jahrhundert infolge der territorialen Kleinteiligkeit der Herrschaften im ehemaligen Heiligen Römischen Reich entwickelt. An zahlreichen größeren, mittleren und kleineren Fürstenhöfen etablierten sich Hoftheater und Hofkapellen, deren Tradition sich über Jahrhunderte hinweg bis in die föderale Struktur der heutigen Bundesrepublik Deutschland nachvollziehen lässt. Inzwischen heißen sie nicht mehr Hoftheater und Hofkapellen, sondern Staatstheater und Staatskapellen, aber die Institutionen sind häufig noch dieselben, wie ein Blick auf die Landkarte des deutschen Musiktheaters zeigt. Das Repertoire der höfischen

1 Aus dem Einladungsschreiben des Intendanten der Händel-Festspiele Clemens Birnbaum an den Verfasser vom 16. August 2022.

Bühnen war breit angelegt und umfasste die unterschiedlichen Sparten von Oper, Drama und Ballett. Ebenso typisch war die internationale Prägung einer Musikkultur, die das deutsche Schauspiel mit der italienischen Oper und dem französischen Musik- und Tanztheater in Beziehung setzte. Gemeinsam mit den bürgerlichen Privattheatern und den seit dem 19. Jahrhundert entstehenden städtischen Orchestern und kommunalen Bühnen entwickelte sich auf diese Weise ein dichtes Netzwerk der darstellenden Künste von erstaunlicher Diversität. Und dieses Netzwerk – mit der Oper im Zentrum – bildet bis heute das Rückgrat unserer deutschen Kulturlandschaft, das es nicht nur zu bewahren, sondern weiterzuentwickeln und immer wieder neu zu beleben gilt.

Worüber wurde und wird im Hinblick auf die Oper am allermeisten gestritten? Vor allem drei Punkte sollen im Folgenden im Zentrum stehen, nämlich zunächst einmal die Oper als Gattung und Institution, sodann natürlich auch die Finanzierung, und – last but not least – das Publikum. Und in dieser Reihenfolge sind auch die drei Abschnitte des vorliegenden Beitrags gegliedert, nämlich „1. Streit um die Oper – von Händel bis heute“, „2. Opernfinanzierung – die Quadratur des Kreises“, und „3. Publikumsverwöhnung – wer geht (noch) in die Oper?“

Streit um die Oper

An Auseinandersetzungen um die Kunstform Oper mangelte es in den vergangenen Jahrzehnten nicht. Spätestens seit den 1950er Jahren galt die Oper in intellektuellen Kreisen ästhetisch, gesellschaftlich und politisch als zunehmend diskreditiert. Es sei nur an Theodor W. Adornos zahlreiche Polemiken gegen die „bürgerliche Oper“ oder an den (freilich nicht wörtlich gemeinten) Aufruf von Pierre Boulez zur Sprengung der Opernhäuser erinnert.² Adorno wollte am Modell der Oper „eine Denkgewohnheit erschüttern, welche das Fragwürdige unreflektierter musiksoziologischer Betrachtung exemplarisch verkörpert: die Annahme, der ästhetische Stand musikalischer Formen und Gebilde und ihre gesellschaftliche Funktion harmonierten ohne weiteres“.³ Doch nicht nur die lange Zeit verbreitete Auffassung von der Oper als einer elitären, womöglich gar undemokratischen und ästhetisch obsoleten Kunstform provozierte das Aufkommen buchstäblicher Anti-Opern. Man glaubte an das Innovationspotenzial eines dezidiert „experimentellen Musiktheaters“ und wollte

2 Pierre Boulez, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ *Spiegel-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez*, in: *Der Spiegel*, Nr. 40, 1967, S. 166–171.

3 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M. 1962, S. 90.

sich auch begrifflich von der Oper distanzieren.⁴ Heute dürfen wir nüchtern bilanzieren, dass hiervon in der Bühnenpraxis wenig übriggeblieben ist. Eine lebensfähige Alternative zur Oper hat sich daraus nicht entwickelt, sondern eher eine Reihe musikalischer Versuchsanordnungen, die in der Summe die elementare Erkenntnis zu bestätigen scheinen, dass Experimente eben auch schiefgehen können. Aber sie sind gleichwohl dringend erforderlich, um Innovationen hervorzubringen.

Das war vor rund dreihundert Jahren kaum anders, wie uns die Anfänge der italienischen Oper in England verdeutlichen. Als Georg Friedrich Händel 1710 nach London kam, musste er sich um das Innovationspotenzial seiner Kunstprodukte eigentlich noch keine Sorgen machen: Sein *Rinaldo* war die erste eigens für England komponierte italienische Oper überhaupt, die öffentliche Aufmerksamkeit konnte somit vorausgesetzt werden. Um den Erfolg abzusichern, hatte er zahlreiche seiner größten Hits in *Rinaldo* wiederverwertet. Zudem war mit dem Kastraten Nicola Grimaldi (gen. Nicolini) einer der international führenden Gesangsvirtuosen verpflichtet worden, was ebenfalls eine enorme öffentliche Aufmerksamkeit auf dieses Ereignis lenkte. Händel war ein Meister der Innovation wie auch der Tradition, der sich gern auf Bewährtes verließ, aber auch mit großer Erfindungskraft auf Krisensituationen reagierte. Nach einer schwierigen Anfangsphase der englischen Oper in London feierte Händel mit der Royal Academy of Music seine größten Opernerfolge.

„Wer bey diesen Zeiten etwas in der Music zu praestiren vermeinet, der begibt sich nach Engelland. In Italien und Franckreich ist was zu hören und zu lernen; in Engelland was zu verdienen“ – so Johann Mattheson im Jahre 1713.⁵ Auch Georg Friedrich Händel war zu dieser Einsicht gelangt und hatte sich bereits zwei Jahre vorher nach England begeben. Und wie keinen zweiten Komponisten seiner Zeit Zweifel es ihm dort gelingen, etwas zu verdienen. Als Unternehmer trat Händel jedoch erst 1729 in Erscheinung, als er gemeinsam mit dem Schweizer Impresario Johann Jakob Heidegger die Leitung der so genannten Zweiten Academy übernahm. In dieser fünfjährigen Phase hatte es Händel mit erheblicher Konkurrenz zu tun: In diese Zeit fällt sowohl die Blüte der Ballad opera als auch die Gründung der konkurrierenden Opera of the Nobility im Jahre 1733. Als Theaterleiter suchte Handel diesen

4 Auch in der akademischen Musikforschung wurde lange Zeit eine distanzierte Haltung zur Oper kultiviert. Charakteristisch hierfür ist die Gliederung des vierzehnbändigen Standardwerks *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, welches keinen Band über die Oper enthält, stattdessen aber einen über *Experimentelles Tanz- und Musiktheater* (hrsg. von Frieder Reininghaus und Katja Schneider, Laaber 2004).

5 Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 211.

Krisenszenarien mit künstlerischen Innovationen zu begegnen. Bereits in der ersten Spielzeit schlug Händel mit der satirischen Oper *Partenope* (1730) eine ganz neue Richtung ein. Den größten Saisonenerfolg erzielte jedoch das von Händel arrangierte Pasticcio *Ormisda*, dessen Musik Händel diversen Opern von nicht weniger als neun verschiedenen Komponisten entnahm (Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse, Giuseppe Orlandini, Nicola Porpora, Stefano Andrea Fiorè, Leonardo Leo, Geminiano Giacomelli, Domenico Natale Sarri, Giovanni Antonio Gay), die überwiegend den moderneren neapolitanischen Stil vertraten.

Die zweite Academy befand sich von Beginn an in ökonomischen Schwierigkeiten, denen Händel ständig mit neuen künstlerischen und programmatischen Lösungen begegnen musste. So wurden Werke unterschiedlicher Gattungen, stilistischer Prägungen und verschiedener Sprachen auf den Spielplan gesetzt. Im Mai 1732 kam sein erstes englisches Oratorium *Esther* (HWV 50b) im King's Theatre auf die Bühne. Zudem wurde am Haymarket im Juni 1732 eine englisch-italienische Mischfassung der Serenata *Acis and Galatea* (HWV 49b) präsentiert. In der nächsten Spielzeit kam 1733 mit *Deborah* ein weiteres Oratorium hinzu, um die Fortsetzung des Spielbetriebes während der Fastenzeit zu ermöglichen. Hierbei stellte die Verdopplung der Eintrittspreise eine besonders umstrittene, indes notwendige unternehmerische Entscheidung dar.⁶

Als der Vertrag zwischen Händel und Heidegger ausgelaufen war und die Opera of the Nobility 1734 das King's Theatre übernommen hatte, erhielt Händel das Angebot, das Covent Garden Theatre an zwei Abenden pro Woche mit einer eigenen Opernkompanie zu bespielen. Neben der Einführung des englischen Oratoriums nahm Händel in Covent Garden mit dem Orgelkonzert eine weitere Neuerung zur Abrundung des Spielplans in der Fastenzeit hinzu. Zugleich erreichte die Opernkonzurrenz einen Höhepunkt: Während die Nobility mit Farinelli (Carlo Broschi) den berühmtesten Kastraten der Epoche engagieren konnte, verpflichtete Händel die Tänzerin Marie Sallé und sah sich veranlasst, seine Opern um ausgedehnte Balletteinlagen zu bereichern. Inzwischen waren Oper und Oratorium zwei feste Repertoiresäulen, die einander saisonal ergänzten. Nach dem Triumph des *Messiah* im Jahre 1742 brachte Händel, jeweils in der Fastenzeit, nur noch Oratorien zur Uraufführung und verzichtete vollständig auf die Opernkomposition. In London florierte die italienische Oper auch weiterhin, jedoch in einem moderneren Stil, den Händel nicht mehr bedienen konnte oder wollte. Seine Entwicklung vom Opern- zum Oratorienkomponisten reflektiert in bemerkenswerter Weise die Dialektik von Tradition

6 Vgl. Ellen T. Harris, *Handel the Investor*, in: *Music & Letters* 85/4 (2004), S. 521–575: S. 537.

und Innovation. Stilistisch konnte er sich treu bleiben, während er sozioökonomisch den Wandel vom Hofmusiker zum modernen Kulturunternehmer personifizierte – auch wenn er weiterhin auf Patronage angewiesen war.

Von solchen Innovationen scheint der heutige Opernbetrieb weit entfernt zu sein. Das „aktuellste“ Stück des Kernrepertoires, Giacomo Puccinis *Turandot*, ist bereits rund 100 Jahre alt – der Komponist starb bekanntlich 1924 kurz vor der Vollendung seines letzten Werkes. Zwar wurden von den insgesamt 860 Opern, die in den Jahren 2014 bis 2019 in Deutschland auf den Spielplänen standen, immerhin fast die Hälfte nach 1945 komponiert, doch schaffte es kaum eine von ihnen, sich fest im Repertoire zu etablieren.⁷ Im Unterschied zur Zeit Händels leidet die Oper heute also an einem Innovationsproblem: Es gibt viel zu wenige neue Werke, die noch ihr Publikum erreichen würden.

Der Mangel an erfolgreichen neuen Opern wird vor allem durch eine Aufwertung der Inszenierung kompensiert. Im so genannten „Regietheater“ verstehen sich die Regisseure als die eigentlichen Werkschöpfer bzw. Autoren. Entscheidend für die Modernität eines Stückes ist demnach nicht der Kompositionszeitpunkt der Musik, sondern die Aktualität der Darbietung bzw. der intendierten gesellschaftlichen Aussage. Diese Auffassung hat auch aus wissenschaftlicher Perspektive, etwa jener der Theatersemiotik, durchaus ihre Berechtigung. So lässt sich der Theorie Erika Fischer-Lichtes zufolge eine Theateraufführung in mindestens 16 verschiedene Bedeutungsebenen oder Zeichensysteme zergliedern, unter denen die Musik lediglich eine einzige repräsentiert.⁸ Selbst wenn diese jahrhundertealt ist und in historisch informierter Aufführungspraxis dargeboten wird, stehen der Inszenierung somit zahlreiche weitere Darstellungsebenen zur Verfügung, um aus einer historischen Oper eine aktuelle und zeitgemäße Performance, mithin ein modernes Musiktheater zu generieren.

In der aktuellen Diskussion um das „Regietheater“ wird oft ein Kontrast zwischen der zunehmenden Freiheit der Inszenierung und einer konsequent „historisch informierten“ musikalischen Darbietung betont. Dass etwa der Regisseur Peter Selars die Titelfigur in Händels *Giulio Cesare* zum Präsidenten der Vereinigten Staaten transformierte und von einem Countertenor singen ließ, wurde in den 1980er Jahren

7 Angaben nach dem Pressedossier *Opernrepertoire in Deutschland* des Deutschen Musikinformationszentrums, <https://miz.org/de/presse/opernrepertoire-in-deutschland> (03.01.2024).

8 Daneben betrachtet Fischer-Lichte auch Geräusche, linguistische Zeichen, paralinguistische Zeichen, mimische Zeichen, gestische Zeichen, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung als eigene Zeichensysteme des Theaters. Erika Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, in: dies., *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, Tübingen 1983, ⁴1998, S. 28.

teilweise noch als skandalös empfunden, erscheint aber heute beinahe selbst schon als eine „historisch“ gewordene Form der Aufführungspraxis in der Opernregie, die seither dutzendmal kopiert worden ist – nicht nur bei Händel.⁹ Andererseits besteht natürlich auch die Option, durch die Verwendung barocker Kostüme, Gestik, Tanz, Dekoration und Beleuchtung möglichst sämtliche Aufführungsdimensionen zu historisieren. Für eine solche szenische Form von „Werktreue“ hat es gerade im Bereich der Händel-Interpretation in den letzten Jahrzehnten verdienstvolle Ansätze gegeben. Allerdings sind auch einem solchen Ansatz enge Grenzen gesetzt. Eine vollständige historische Rekonstruktion ist ohnehin nicht möglich, da nur vergleichsweise spärliche Informationen über die originalen Händel-Inszenierungen überliefert sind.

Opernfinanzierung – die Quadratur des Kreises

Im deutschen Musikbetrieb ist die Oper bei weitem der größte Kostenverursacher. Von den gesamten öffentlichen Kulturausgaben des Bundes, der Länder und der Gemeinden in Höhe von rund 14,5 Milliarden Euro im Jahre 2020 entfielen mehr als ein Drittel auf die Bereiche Theater und Musik.¹⁰ Hiervon wiederum geht der Löwenanteil, d. h. mehr als drei Milliarden Euro pro Jahr, allein an die Öffentlichen Bühnen und Orchester.¹¹ Oper und Orchester werden oft als musikalische „Hochkultur“ bezeichnet – ein zugegebenermaßen antiquierter und erklärungsbedürftiger Begriff. Manche mögen damit ein „elitäres“ Kunstverständnis, einen „bürgerlichen“ Bildungskanon oder einen „reaktionären“ Wertehimmel verbinden. Indes haben sich die Diskurse und Kulturbegriffe im Laufe der vergangenen Jahrzehnte erheblich differenziert. Als normativer Gegenbegriff zur sogenannten Populärkultur dürfte die Hochkultur inzwischen weitgehend ausgedient haben. Ich möchte unter „Hochkultur“ ganz pragmatisch diejenige Kultur verstanden wissen, die besonders hohe staatliche Subventionen in Anspruch nehmen muss. Verglichen damit benötigt die

9 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Rekonstruktion und Verwandlung. Zur Analyse und Interpretation zeitgenössischer Händel-Inszenierungen*, in: *Händel-Jahrbuch* 56 (2010), S. 485–506.

10 Angaben nach dem *Kulturfinanzbericht 2020*, hrsg. von den Statistischen Ämtern des Bundes und der Länder, S. 31. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile (6.2.2024).

11 Angaben nach der *Theaterstatistik 2020/2021* des Deutschen Bühnenvereins, S. 235. <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> (6.2.2024).

so genannte „freie Szene“ der Bereiche Klassik und Jazz nur eine sehr geringe und die Popmusik in der Regel gar keine öffentliche Unterstützung.

Subventionen in einer solchen Größenordnung bedürfen und bedurften stets der kulturpolitischen Legitimation, in der Gegenwart nicht anders als in der Vergangenheit. Daher überrascht es nicht, dass nicht nur über die Oper als solche, sondern auch über ihre Finanzierung schon immer gestritten wurde. Das war zur Zeit Händels nicht anders als heute. Denn zu allen Zeiten waren Opernproduktionen von hohem künstlerischem Rang grundsätzlich auf Patronage, Privilegien und Subventionen angewiesen. Die älteste vollständig überlieferte Oper gelangte im Jahre 1600 in Florenz anlässlich der Hochzeit des französischen Königs Heinrich des IV. mit Maria de' Medici zur Aufführung, *L'Euridice* von Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri.¹² Dieses Vorbild weckte die Begehrlichkeit anderer Fürsten, darunter jene des Herzogs von Mantua Vincenzo Gonzaga, der seinen Hofkomponisten Claudio Monteverdi wenige Jahre später mit der Vertonung desselben Sujets beauftragte und so die Entstehung von *L'Orfeo* veranlasste, der ältesten noch heute regelmäßig gespielten Oper.¹³

Monteverdis Schlüsselrolle in der Frühgeschichte der Oper hängt wesentlich mit seinem Wechsel nach Venedig zusammen, wo er 1613 das Amt des Markuskapellmeisters übernahm. Er war bereits siebzig Jahre alt, als er hier Zeuge der wichtigsten Zäsur in der frühen Operngeschichte wurde, nämlich der Eröffnung des ersten öffentlichen, privatunternehmerisch geführten Opernhauses im Jahre 1637. Der erstaunlich rasante Erfolg der neuen Kunstform zeigt sich darin, dass allein in Venedig innerhalb weniger Jahre drei weitere öffentliche Opernbühnen entstanden.¹⁴ Es wird

12 Peris *Euridice* war nur eines von drei Musiktheaterwerken, die bei der Hochzeit 1600 in Florenz zur Aufführung kamen, und zudem das kürzeste und am wenigsten spektakuläre. Tatsächlich sollten die Medici bei den nächsten großen Gelegenheiten wieder auf die traditionelleren Intermedien setzen und erst 1628 erneut eine Hochzeitsoper in Auftrag geben.

13 Für die lediglich konzertante Aufführung dieses Werkes im Jahre 1607 gab es keinen besonderen festlichen Anlass abgesehen vom Karneval, der fortan die wichtigste Spielzeit für Opern in Italien bleiben sollte. Zur Frühgeschichte der italienischen Oper vgl. die grundlegende Darstellung von Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 11), Nachdruck in *Geschichte der Oper*, Bd. 1, hrsg. von ders., Laaber 2006, bes. S. 61–139.

14 Die Uraufführung der *Andromeda* von Francesco Manelli im Teatro S. Cassiano in Venedig 1637 bezeichnet den Beginn des öffentlichen Operntheaters. 1639 eröffnete das Teatro SS Giovanni e Paolo, 1640 das Teatro San Moisè und 1641 das Teatro Novissimo. Zur Entwicklung der venezianischen Oper vgl. insb. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley 1991, sowie Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2004.

oft betont, dass der Übergang von der höfischen Festoper zur kommerziellen venezianischen Karnevalsoper unter dem ökonomischen Zwang des Konkurrenzdrucks zu Einsparungen führte, die den Verlust bisheriger Ausstattungsmerkmale zur Folge gehabt hätten. Tatsächlich deuten etwa der Rückgang von Chören und Balletten sowie die Reduzierung der Orchesterbesetzungen hierauf hin. Zugleich konzentrierte sich das Interesse zunehmend auf den virtuosen Sologesang, dessen Entwicklung im Zeitalter der international gefeierten Kastraten und Primadonnen das bis in die Gegenwart fortwirkende „Starsystem“ hervorbrachte.¹⁵

Es hatte sich indes bereits in Venedig schnell gezeigt, dass das Geschäft des Opernunternehmers aus sich allein heraus nicht dauerhaft rentabel geführt werden konnte. Der neue Berufsstand des *Impresarios* war stets auf vielfältige Formen von Patronage und auf ein sehr komplexes Mischfinanzierungssystem angewiesen, das von Bühne zu Bühne und von Spielzeit zu Spielzeit wechseln konnte.¹⁶ Die wichtigste architektonische Neuerung und zugleich die wichtigste Finanzierungsquelle der venezianischen Oper waren die Logen (*palchi*). Der wirtschaftliche Erfolg eines Theaterbetriebs hing wesentlich davon ab, nach welchem System aus dem Logenbesitz Gewinne erzielt werden konnten (zumeist durch Pachtverträge oder Verkauf) und wem diese Erträge zugute kamen (dem Theaterbesitzer oder dem *Impresario*).¹⁷ Auch im 18. und teilweise noch im 19. Jahrhundert wurde in Italien vielerorts die ökonomische Existenz der Oper durch überwiegend adlige *palchisti* (Logenpächter bzw. Logenbesitzer) gesichert, die bereit waren, einen Teil ihres Vermögens in Logen zu investieren, die sie nur an relativ wenigen Abenden im Jahr während der zeitlich eng befristeten *stagioni* nutzen konnten. Zugleich hing die Bereitschaft zur Übernahme der Theaterleitung häufig davon ab, dass dem *Impresario* das Monopol zur Ausrichtung von Glücksspielen übertragen wurde, aus deren Erlösen die Defizite der Opernproduktionen ausgeglichen werden konnten.¹⁸

15 Vgl. Beth und Jonathan Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford/New York 2006, S. 173–213; John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, New York 1992; Clemens Hoegel, *Ökonomie der Oper. Grundlagen für das Musiktheater-Management*, Bonn 1995, S. 108–126.

16 Vgl. John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984, erweiterte italienische Ausgabe: *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Turin 1985, S. 15–36.

17 Vgl. Glixon, *Inventing the Business of Opera* (wie Anm. 15), bes. S. 17–33.

18 Als in der Restaurationsepoche nach 1814 die Glücksspiele in Italien verboten wurden, traten direkte Subventionen der politischen Administration an ihre Stelle. Vgl. Rosselli, *L'impresario d'opera* (wie Anm. 16), bes. S. 68–73.

In London waren langfristige Nutzungsrechte von Theaterlogen nicht üblich. Vielmehr beruhte das englische Theatersystem traditionell auf dem vorstellungsbezogenen Einzelplatzverkauf, also demselben Prinzip, das heute weltweit üblich ist.¹⁹ Umso härter war die Konkurrenz, der sich die italienische Oper hier ausgesetzt sah: Während die Londoner Schauspielbühnen nahezu ganzjährig und sechsmal wöchentlich spielten, war die italienische Oper nur dienstags und samstags während des halben Jahres geöffnet, insgesamt also nur an rund fünfzig Abenden je Saison. Zudem waren Schauspielergagen moderat, die der italienischen Gesangsstars aber exorbitant.²⁰ So überrascht es nicht, dass die Londoner Opernimpresarii des frühen 18. Jahrhunderts reihenweise in Existenznöte gerieten. Besonders bekannt ist das Beispiel von Owen Swiney, der sich in Händels zweiter Londoner Saison nach der Premiere von *Teseo* (1713) mit den Kasseneinnahmen ins Ausland absetzte, ohne die Künstler und Gläubiger bezahlt zu haben – im Operngeschäft alles andere als ein Einzelfall.

Erst 1720 sollte es gelingen, mit der Eröffnung der Royal Academy of Music die italienische Oper in London zumindest vorübergehend auf eine stabilere Grundlage zu stellen.²¹ Dabei handelte es sich um einen privatunternehmerisch geführten Aktienbetrieb, der sich lediglich der Schirmherrschaft des Königs und einer jährlichen Subvention in Höhe von tausend Pfund erfreute. Seine wichtigsten Einnahmequellen waren Eintrittskarten und Subskriptionen, die jedoch in der Regel nicht ausreichten, um die immensen Personalkosten zu decken. Bereits die erste Spielzeit der Royal Academy war deutlich defizitär: Geschätzten Gesamteinnahmen von rund £ 11.000 standen Ausgaben in Höhe von £ 13.700 gegenüber, davon allein £ 10.500 an Gagen für Sänger, Tänzer, Orchestermusiker, Komponisten und Librettisten.²²

Als designerter musikalischer Direktor der Royal Academy war Händel vor Beginn der ersten Spielzeit damit beauftragt worden, in Italien und Deutschland die berühmtesten verfügbaren Sänger unter Vertrag zu nehmen.²³ An Händels Opern für

19 Vgl. die Übersicht zu den einzelnen Londoner Bühnen in *The London Stage, Part 3: 1729–1747*, hrsg. von Arthur H. Scouten, Carbondale/Illinois 1961, Introduction, bes. S. xix–xlvi; Judith Milhous und Robert D. Hume, *Handel's London – the theatres*, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hrsg. von Donald Burrows, Cambridge 1997, S. 55–63; S. 58.

20 Vgl. Judith Milhous und Robert D. Hume, *Opera Salaries in Eighteenth-Century London*, in: *Journal of the American Musicological Society* 46 (1993), S. 26–83.

21 Vgl. bes. Judith Milhous und Robert D. Hume, *New Light on Handel and The Royal Academy of Music in 1720*, in: *Theatre Journal* 35 (1983), S. 149–167 sowie Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music 1719–1728*, New York und London 1989.

22 Milhous und Hume, *Handel's London – the theatres* (wie Anm. 19), S. 55–63; S. 59.

23 Anlässlich der Hochzeit des sächsischen Thronfolgers Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josefa konnte er in Dresden die Gesangsstars Francesco Bernardi (genannt Senesino),

die Royal Academy und ihre Nachfolgeunternehmen lässt sich die Entwicklung des Star- wie auch des Gagensystems bestens studieren. Es etablierte sich ein strikter Zusammenhang zwischen der Rollenhierarchie in den einzelnen Opern, der Rangordnung der Sänger innerhalb des Ensembles, der Anzahl der den einzelnen Interpreten zugewiesenen Arien und den jeweils gezahlten Gagen. Von 1720 bis 1733 hatte der Altkastrat Francesco Bernardi genannt Senesino unangefochten die Führungsrolle im Londoner Opernensemble inne: Seine Gage blieb gewöhnlich unübertroffen, ebenso der Umfang seiner Partien, und die meisten Opern, in denen Senesino auftrat, sind nach den Rollen benannt, die er in ihnen verkörperte: so *Radamisto* (zweite Fassung, 1720), *Muzio Scevola* (1721), *Floridante* (1721), *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Alessandro* (1726), *Admeto* (1726), *Riccardo Primo* (1727), *Siroe* (1728), *Tolomeo* (1728), *Porro* (1731), *Rinaldo* (zweite Fassung, 1731), *Ezio* (1732), *Sosarme* (1732) und *Orlando* (1733), um nur die von Händel für Senesino komponierten Opern zu nennen.

Die hohen Sängergagen absorbierten den größten Anteil der Budgets und waren dafür verantwortlich, dass die kurzlebigen Londoner Opernunternehmen des 18. Jahrhunderts regelmäßig hohe Defizite erwirtschafteten, die immer wieder durch vermögende Sponsoren ausgeglichen werden mussten.²⁴ Dennoch sorgten das hohe gesellschaftliche Prestige und die Präsenz internationaler Gesangstars für eine konstante Nachfrage nach italienischer Oper, deren Attraktion trotz ihrer strukturellen Finanzprobleme und entgegen der beliebten Meistererzählung ihrer angeblichen „Überwindung“ durch das englische Oratorium in London nicht nur das 18., sondern auch das 19. Jahrhundert hindurch ungebrochen blieb.

Allerdings waren für den allmählichen Spielplanwechsel von der Oper zum Oratorium, den Händel um 1740 vollzog, durchaus auch finanzielle Gründe mitentscheidend: „Konzertante“ Oratorienaufführungen waren wesentlich preiswerter zu realisieren als diejenigen aufwändiger Bühnenproduktionen. Und Händel, der zu dieser Zeit in großem Stil als Musikunternehmer tätig war, reagierte weitblickend auf die ökonomischen Krisen im Londoner Kulturbetrieb. Auch heute zeichnet sich im Opernbetrieb eine zunehmende Tendenz in Richtung konzertanter Opernaufführungen ab, die sich künftig möglicherweise noch verstärken dürfte. Wegen des viel

Margherita Durastanti, Maria Maddalena Salvai, Matteo Berselli und Giuseppe Boschi hören, die alle später auch in London in Händels Opern zum Zuge kommen sollten. Hierzu siehe vor allem C. Steven LaRue, *Handel and his Singers. The Creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728*, Oxford 1995.

24 Vgl. Judith Milhous und Robert D. Hume, *Box Office Reports for Five Operas Mounted by Handel in London, 1732–1734*, in: *Harvard Bulletin* 26 (1978), S. 245–266; dies., *Handel's Opera Finances in 1732–33*, in: *The Musical Times* 125 (1984), S. 86–89.

geringeren Personalbedarfs lassen sich mit konzertanten Operaufführungen bei unveränderten Eintrittspreisen enorme Einsparungen realisieren.

Der Löwenanteil der finanziellen Lasten der Opernhäuser entfällt auch heutzutage auf die Personalkosten, die durchschnittlich mit rund 75% der Etats zu Buche schlagen. Die Bühnen Halle beispielsweise beschäftigen in ihren verschiedenen Sparten (Oper, Ballett, Schauspiel) insgesamt 467 fest angestellte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.²⁵ Dass Opernproduktionen aus strukturellen Gründen nicht kostendeckend arbeiten können und auf Zuwendungen von dritter Seite angewiesen sind, ist eine allgemein anerkannte ökonomische Tatsache. Vor allem aus dem großen Personalbedarf lässt sich ihr „ökonomisches Dilemma“ ermessen, das bereits in den 1960er Jahren von William J. Baumol und William G. Bowen analysiert wurde.²⁶ Die so genannte „Baumolsche Kostenkrankheit“ ergibt sich aus der Tatsache, dass in den darstellenden Künsten – ökonomisch gesprochen – „Produktivitätssteigerungen“ im künstlerischen Bereich unmöglich sind.²⁷ Ein einfaches Beispiel mag dies veranschaulichen. Die Herstellung eines beliebigen Gebrauchsgegenstandes erforderte vor hundert oder zweihundert Jahren ein Vielfaches an Arbeitszeit gegenüber der industriellen heutigen Produktion eines vergleichbaren Objekts. Eine Operaufführung hingegen dauerte damals genauso so lang wie heute, und auch die Probenzeit und die Anzahl der Mitwirkenden hat sich keineswegs verringert. Während also im gleichen Zeitraum in fast allen Wirtschaftsbereichen immense Produktivitätssteigerungen eine rasante Lohnentwicklung ermöglichten, gilt Entsprechendes für die darstellenden Künste und speziell für das Musiktheater ganz offensichtlich nicht. Vielmehr entwickelte sich ein ständig wachsender Zuschussbedarf, der auch durch sehr starke Erhöhungen der Eintrittspreise nicht ausgeglichen werden kann. Aus diesem Grund liegt heute der Betriebszuschuss für jede Eintrittskarte zu einem Opernbesuch bei oft mehr als zweihundert Euro.²⁸ Diese ökonomischen Bedingungen sind ausschlaggebend dafür, dass allein durch Sparmaßnahmen und effizientes Management das

25 Vgl. *Theaterstatistik 2020/2021* des Deutschen Bühnenvereins, S. 107. <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> (6.2.2024).

26 William J. Baumol und William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York 1966.

27 Vgl. Clemens Hoegl, *Das ökonomische Dilemma: Musik um welchen Preis?*, in: *Musik und Kulturbetrieb. Medien – Märkte – Institutionen*, hrsg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber 2006 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), S. 166–177.

28 Beispielsweise betrug in der Spielzeit 2018/19 der Betriebszuschuss je Eintrittskarte bei der Deutschen Oper Berlin 203,08 € und bei der Staatsoper Unter den Linden Berlin 238,08 €. Vgl. *Theaterstatistik 2018/2019* des Deutschen Bühnenvereins, S. 191f. Infolge der Corona-Pandemie musste jede Eintrittskarte der Staatsoper Unter den Linden in der Spielzeit 2020/21 sogar mit 3.149,75 €

strukturelle Finanzierungsproblem des Musiktheaters nicht zu lösen ist. Zwar haben die Bühnen in den letzten Jahren bestehende Rationalisierungsspielräume genutzt und konnten trotz sinkender Zuschüsse ihre Einspielergebnisse (d.h. die durch Eigeneinnahmen gedeckten prozentualen Anteile an den Gesamtausgaben des Theaters) im ersten Jahrzehnt des neuen Millenniums von durchschnittlich 16 auf fast 20 % steigern. Gleichwohl sind somit immer noch rund 80% der Ausgaben nicht durch Kasseneinnahmen gedeckt. Musiktheaterbetriebe sind also notwendigerweise Zuschussbetriebe, deren Unterhalt durch die Erfüllung ihres kulturpolitischen Auftrages legitimiert wird.

Publikumsverwöhnung: Wer geht (noch) in die Oper?

„Publikumsbeschimpfung“ nannte Peter Handke sein berühmtestes Theaterstück. Darin werden die bemitleidenswerten Kulturkonsumierenden unter anderem als Asoziale, Herdentiere, Gernegroße, Schrumpfermanen, Mitläufer, Tollhäusler, Ohrfeigengesichter und Gesinnungslumpen angesprochen – und aus Rücksicht auf die Political Correctness muss hier auf die Wiedergabe weiterer Schmähungen des 2019 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichneten Dichters verzichtet werden. Die Lektüre von Handkes Stück aus dem Jahr 1966 kann dieser Tage aus diversen Gründen nur wärmstens empfohlen werden.

Die Zeiten haben sich offensichtlich geändert in den letzten mehr als fünfzig Jahren. Wer heute Kultur anbieten möchte, tut gut daran, sein Publikum besser nicht zu beschimpfen, sondern zu verwöhnen. Und hierfür sollte man seine Kundschaft möglichst gut kennen. Das gilt für die Musik nicht weniger als für das Theater. Denn das Publikum der einzelnen musikalischen Stilrichtungen und Genres unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht: Altersstruktur, Bildungsgrad, Haushaltseinkommen, Lebensstil und Familiensituation sind besonders wichtige, aber keineswegs die einzigen Faktoren, die hierbei eine Rolle spielen.

Es mag an dieser Stelle von Interesse sein, das Publikum Händels in unterschiedlichen historischen Epochen in den Blick zu nehmen. Während er im 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem als Repräsentant des bürgerlichen Chorwesens eine große Popularität besaß und in der DDR nachgerade als Volkskomponist inszeniert wurde, war der Opern- und Oratorienbesuch zu seinen Lebzeiten in London aus finanziellen Gründen nur einer sehr kleinen gesellschaftlichen Elite möglich. David

bezuschusst werden. Vgl. *Theaterstatistik 2020/2021* des Deutschen Bühnenvereins (wie Anm. 25), S. 177

Hunters Untersuchungen zu den Einkommensverhältnissen unterschiedlicher englischer Gesellschaftsschichten des frühen 18. Jahrhunderts und ihrem Musikkonsum zeigen deutlich auf, dass allein aufgrund der Höhe der Eintrittspreise der überwältigenden Mehrheit der britischen Bevölkerung der Besuch des King's Theatre, der Covent Garden Opera und auch der Oratorienaufführungen im Foundling Hospital unmöglich war.²⁹ So verfügten damals nur etwa 3% der englischen Haushalte über ein Familieneinkommen von mehr als 200 Pfund pro Jahr, das mindestens erforderlich war, um gelegentliche Besuche der italienischen Oper oder des Oratoriums finanzieren zu können.³⁰

Unter diesen Voraussetzungen nimmt es nicht Wunder, dass auch Händel bisweilen Probleme hatte, genügend Publikum in seine Opernaufführungen zu locken. Nachdem er Ende 1737 wiederum mit dem Impresario Johann Jakob Heidegger ans King's Theatre zurückgekehrt war, erreichte im Frühjahr 1738 selbst die heute so beliebte Oper *Serse* nur die bescheidene Anzahl von fünf Vorstellungen. Heidegger sah sich daher gezwungen, die bereits geplante Opernspielzeit 1738/39 mangels zahlungskräftigen Publikums abzusagen. Somit blieb Händel kaum eine andere Wahl, als sich mit *Saul* und *Israel in Egypt* wieder verstärkt der Komposition von Oratorien zuzuwenden. Als allein verantwortlicher Musikunternehmer stellten Oratorien ein wesentlich geringeres Risiko dar, als eine ganze Opernsaison auf die Beine zu stellen. Der rückläufigen Publikumsnachfrage begegnete er mit einer deutlich geringeren Vorstellungszahl während der Fastenzeit. Da Händel unterschiedslos für beide Gattungen dieselben hohen Eintrittspreise verlangen konnte, genügten ihm wenige Oratorienaufführungen, um finanziell auf seine Kosten zu kommen.

Der Gegensatz der Situation des 18. Jahrhunderts zu unseren heutigen Verhältnissen ist offensichtlich, zum einen, weil die aktuelle gesellschaftliche Einkommensverteilung wesentlich ausgewogener ist, und zum anderen, weil die öffentlichen Opernhäuser in Deutschland, wie wir gesehen haben, heute im Durchschnitt mehr als 80% ihres Gesamtbudgets aus öffentlichen Zuschüssen erhalten, um allen Bevölkerungsgruppen den Zugang zu ermöglichen. Gleichwohl ist das Publikum der am stärksten subventionierten Musikangebote auch heute noch zumeist überdurchschnittlich wohlhabend, überdurchschnittlich gebildet und überdurchschnittlich alt. Da finanzielle Gründe kaum noch dafür ausschlaggebend sind, Teile der Gesellschaft

29 David Hunter, *Patronizing Handel, Inventing Audiences. The Intersections of Class, Money, Music and History*, in: *Early Music* 28/1 (2000), S. 32–49.

30 Ebd., S. 33.

vom Theaterbesuch auszuschließen, muss es heute das Ziel sein, möglichst auch bislang opernferne Bevölkerungsgruppen als Publikum zu gewinnen.

Publikumsbefragungen ermöglichen es, wesentlich präzisere Auskünfte zu erhalten, damit potentielle Zielgruppen angesprochen und durch maßgeschneiderte Angebote in die Säle gelockt werden können. Opernhäuser und Konzertveranstalter versuchen durch stark ermäßigte Eintrittskarten für bestimmte Publikumsgruppen ihre „Auslastung“ (d.h. die Besucherzahl im Verhältnis zur Anzahl der vorhandenen Plätze) zu erhöhen. Verfügt beispielsweise ein Saal über 1.200 Plätze, so errechnet sich für eine Vorstellung mit 900 Besuchern eine Auslastung von 75 %. Um die Auslastung zu steigern, muss das Besucherpotenzial möglichst optimal ausgeschöpft werden. Dabei befinden sich die Kulturanbieter in Konkurrenz zu zahlreichen anderen Veranstaltungsangeboten. Orchester und Musiktheater genießen allerdings – von den großen Metropolen und Ballungsräumen abgesehen – insofern eine Monopolstellung, als es innerhalb ihres Einzugsbereichs in der Regel keine konkurrierenden Klangkörper- und Opernangebote gibt. Die bedeutenden Zuschüsse, die Theater und Orchester benötigen, werden durch die Erfüllung eines kulturpolitischen Auftrages legitimiert. Die Berechtigung der Länder und Kommunen, diese Finanzierung zu übernehmen, ergibt sich aus der Tatsache, dass eine Deckung der gesellschaftlichen Nachfrage an Konzerten und Theatervorstellungen von hoher Qualität durch nicht subventionierte Privatbetriebe zu erheblichen Preiserhöhungen und Angebotseinschränkungen führen würde. Auch das Repertoire würde erheblichen Schaden nehmen, da viele Produktionen keinen Markt mehr fänden. Der kulturpolitische Auftrag zielt also sowohl auf die Vielfalt des Angebotes als auch auf die Niederschwelligkeit des Konzert- oder Theaterbesuchs.

Ob dieser Auftrag auch tatsächlich erfüllt wird, lässt sich kontrovers diskutieren. Sparzwänge führen dazu, dass überwiegend Besserverdienende an den Kulturangeboten partizipieren und zugleich immer mehr „Mainstream“ angeboten wird. Daneben kann das Nachfrageproblem, das sich pandemiebedingt noch erheblich verschärft hat, durchaus Schließungen oder Fusionen von Theatern und Orchester zur Folge haben. Unter dem Stichwort „Kulturinfarkt“ haben Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel und Stephan Opitz bereits vor zehn Jahren resümiert, dass in Deutschland ein Überangebot an staatlich finanzierter Kultur herrschen würde.³¹ Die vier Autoren versuchten, den Mythos vom Kulturstaat zu „entlarven“ und gegen

31 Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, Stephan Opitz, *Der Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012.