

Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels „Ode for the Birthday of Queen Anne“*

von Rainer Bayreuther (Freiburg i. Br.)

I. Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik

Wie lässt sich das Politische in politischer Musik bestimmen? Eine übliche Antwortstrategie lautet: Das Politische in politischer Musik ergibt sich aus dem politischen Anlass, zu dem die Musik aufgeführt wird. Damit ist die Vorstellung verbunden, dass Musik so etwas wie einen ästhetischen Rahmen des politischen Anlasses bildet. Ist der musikalische Rahmen zum Beispiel „edel“, „aufwändig“ oder „pompös“, besteht in der Regel die Erwartung, dass sich solche ästhetischen Qualitäten von der Musik auf das gerahmte politische Geschehen übertragen.

Zu einem etwas weitergehenden, substanziell aber nicht wirklich anderen Begriff von politischer Musik kommt man, wenn man statt „Rahmen“ die Kategorie „Inszenierung“ verwendet. Wenn Musik ein politisches Ereignis inszeniert, so ist damit die Vorstellung verbunden, dass das politische Geschehen sich selbst nur ungenügend medial artikuliert und diese Artikulation durch die musikalische Inszenierung komplettiert oder überhaupt erst ins Werk gesetzt wird. Lässt zum Beispiel ein Politiker bei einer Wahlkampfveranstaltung einen bekannten Song oder eigens gestaltete musikalische Klänge abspielen, dann bezweckt er in der Regel damit, dass die Musik nicht nur für die passende ästhetische Aura sorgt, sondern darüber hinaus gehende politische Qualitäten repräsentiert, die der Politiker seinem Auftreten, seiner Person und seiner politischen Botschaft auch selbst zuschreibt, von denen er aber glaubt, sie ließen sich durch den verbalen und visuellen Teil seines Auftretens nicht artikulieren. In einem prinzipiellen Punkt besteht aber zwischen „Inszenierung“ und „Rahmen“ kein Unterschied: Auch in der musikalischen „Inszenierung“ gibt der politische Anlass die politischen Inhalte vor; die musikalische Inszenierung verhilft den Inhalten nur zum sinnlichen Scheinen und zur emotiven Verstärkung.

Mit diesen beiden Konzepten ist im Wesentlichen ein Forschungsprogramm zum Zusammenhang von Politik und Künsten umrissen, das Wolfgang J. Mommsen als den älteren von zwei substanziell unterschiedlichen Zugängen zum Thema benannt hat.¹ In diesem Programm lassen sich Politik- und Geschichtswissenschaft von den Kunstwissenschaften interdisziplinär zuarbeiten. Das Programm impliziert eine prinzipielle Nichtzusammengehörigkeit der beiden Felder Kunst und Politik, die punktuell, anlassbezogen und mit bestimmten Techniken der ästhetischen Chiffrierung und Dechiffrierung zusammengefügt

* Für eine Diskussion meiner Argumente danke ich herzlich Wilfried von Bredow (Marburg), Albrecht von Massow (Weimar) und Jürg Stenzl (Salzburg). Der Text sei dem Alfred Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald und seinem langjährigen wissenschaftlichen Geschäftsführer Reinold Schmücker gewidmet.

¹ Wolfgang J. Mommsen, *Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland* (= Schriften des Historischen Kollegs München), München 1994, S. 5.



werden.² Ein alternatives Forschungsprogramm sieht Mommsen bei Thomas Nipperdey ausgearbeitet.³ Nipperdey geht von einem handlungstheoretischen Begriff des Politischen aus: Der politische Raum bildet sich überhaupt erst durch Akteure, die bezogen auf ein staatliches Gemeinwesen handeln. Die Gesamtheit der Sichtweisen, Wahrnehmungen, Einstellungen und Zugriffe konstituiert überhaupt erst das politische Feld. In diesem Sinn kann der Musiker ebenso politisch Handelnder sein wie ein Machthaber. Ich halte ausschließlich das zweite Forschungsprogramm für tragfähig.

Einen dritten Ansatz, die Frage, was politische Musik ist zu beantworten, hat Frank Schneider bei Arnold Schönberg ausgemacht:⁴ Musik ist politisch, insofern jeder musikalische Akteur von der politischen Realität seiner Zeit durchdrungen ist. Dieses Durchdrungensein schlage sich mehr oder weniger bewusst immer musikalisch nieder. Dieses Argument halte ich für gänzlich ungenügend, es besagt alles und nichts. Es erlaubt keine klare Bestimmung, was das Politische sein soll; es erklärt pauschal jede Musik zu politischer Musik, sofern der Komponist nicht in völliger Isolation lebt; es erklärt in keiner Weise, warum und wie Musik eine politische Aussage sein kann. Man kann es ad absurdum führen, indem man es umdreht und behauptet, weil jeder politische Akteur auch von der Musik seiner Zeit durchdrungen sei, sei Politik immer musikalisch. Ohne den Gedanken, dass ein musikalischer Akteur eine politische Intention hat, kommt eine Theorie politischer Musik nicht aus.

Bleiben wir also bei den beiden ersten Ansätzen. Argumentative Grundlage des ersten Ansatzes ist oft die musikalische Autonomieästhetik ab Mitte des 18. Jahrhunderts. Musik, die der Autonomieästhetik verpflichtet ist, ziehe sich aus der Sphäre des Gesellschaftlichen und Politischen zurück und forme eine autonome Kunstwelt aus. Der schöne Schein ist gemäß dieser Position die Chiffre einer politischen Utopie, die der Künstler den realen politischen Verhältnissen entgegenstellt. Dies ist eine etwa in der Frankfurter Schule anzutreffende Position. Das Verhältnis von Kunst und Politik kann sich in einer Spanne von gleichgültiger Beziehungslosigkeit bis zu direkter Entgegensetzung und Konfrontation bewegen. Erst durch seine Autonomie kann gemäß dieser Position der schöne Schein der Kunst zur harten Realität der Politik in ein dialektisches Wiedereinander treten. Klassiker dieser Position sind Herbert Marcuse und Theodor W. Adorno.⁵ In ihr formte sich eine „Ästhetik des Protests“⁶ aus. Marcuses und Adornos Schriften sind wohlbekannt; ich zitiere stattdessen Hans Werner Henze: „Im 16. und 17. Jahrhundert konnte die Musik sich selbst und die ihr gegebene Zeit verwirklichen und glorifizieren, weil sie

² Jürg Stenzl, „Reinlichkeitsgefühl in Kunstdingen. ‚Politische Musik‘ – Skizze einer Begriffsgeschichte“, in: *Musik-Texte* 39 (April 1991), S. 48–55, hat gezeigt, dass zwar seit dem 19. Jahrhundert allenthalben von politischer Musik gesprochen wird, aber in einer Weise, bei der die Begriffe „Musik“ und „Politik“ als nicht zusammengehörig aufgefasst werden (S. 50). Wurzel der Nichtzusammengehörigkeit ist die romantische Musikästhetik mit ihrem Begriff der Absolutheit und Reinheit der Musik.

³ Mommsen, S. 6, sich beziehend auf Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918*, 2 Bde., München 1990–1992. Vgl. auch Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, wenngleich mir hier die Rolle der Künste nicht nur als vorpolitische Grundlage des Politischen, sondern als Gegenwelt zum Politischen völlig überakzentuiert erscheint.

⁴ Frank Schneider, „Welt, was frag ich nach dir?“. Politischer Geist in musikalischen Gedanken“, in: *MusikTexte* 39 (April 1991), S. 33–38.

⁵ Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965 (etwa S. 88); Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970.

⁶ So Karl Markus Michel, „Ein Kranz für die Literatur. Fünf Variationen über eine These“, in: *Kursbuch* 15 (November 1968), S. 169–186.



von ihr getragen wurde. Später ist sie, aus gesellschaftlichen Zusammenhängen immer mehr gelöst, auch immer mehr zu einem individualistischen Tun geworden – und heute [1963] ähnelt sie, die doch eigentlich anreden, offen sein will, nahezu einem Geheimkult, anfechtbar, manchmal wirklich verfolgt, auf der Flucht vor Gefahren, wie von der Vermassung, Verallgemeinerung unter Diktatoren, und andernorts vor den Gemeinplätzen ästhetischer Tagesparolen.⁷ Der Versuch, aus dem Autonomiegedanken der Kunst solche Konsequenzen für ihre politische Stellung zu ziehen, leidet an einem gravierenden Mangel. Vorausgesetzt wird, mit der Autonomie würde die Kunst sich außerhalb des politischen Felds platzieren und von dieser Position im Off aus ein widerständiger politischer Faktor sein können. Das hält den geschichtlichen Fakten nicht stand. Im 19. Jahrhundert war Autonomie ein zentraler musikästhetischer Gedanke. Auf ihm beruht das Wesen der meisten bürgerlichen musikalischen Institutionen. Die Lehrergesangvereine, das Universitätsmusikwesen, ja selbst kirchlich verankerte Domchöre und Oratorienvereine ruhten mit ihrer eigeninitiativen bürgerlichen Verfassung auf der Vorstellung, dass Musik und Musikleben sich aus sich selber formen und eine eigene Sphäre komplementär zu Staat und Kirche im engeren Sinn ausbilden. Die großen Musikfeste des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* waren autonom aus der Musik geboren und folgten eben nicht politischen oder religiösen Anlässen. Aber gerade in ihrer Autonomie, die sich ihre Kunst und ihre Institutionen selbst schuf, anstatt sich Funktionen und Zwecke vom Staat diktieren zu lassen, verstand sich die Musik als ein politischer Faktor sui generis. Just in ihrer ästhetischen und institutionellen Unabhängigkeit vom Politischen beanspruchte sie eine zentrale Rolle im Gemeinwesen. Franz Liszts Positionierung von Weimar als nationale Musikkulturstadt und Richard Wagners Festspielidee⁸ beruhen in ihrem Kern auf der Autonomie der Musik. Aus genau diesem Grund reklamierten sie eine politische Rolle, die nach ihrer Auffassung der Staat selbst nicht von sich aus besetzen konnte, die aber für das Gemeinwohl unerlässlich sei. Auch in der DDR gab es Verfechter einer musikalischen Autonomieästhetik, deren Autonomie nur von Seiten des Staates der Opposition verdächtig war, die aber selbst autonomer Musik eine viel grundsätzlichere politische Valenz zubilligten, die nicht in der Dichotomie von politischer Funktionalisierung und politischem Protest aufging.⁹ Diese Vorstellung autonomer Musik und autonomer musikalischer Institutionen, die sich gerade deshalb als politisch begreifen, hat sich im Wesentlichen bis heute erhalten.

⁷ Hans Werner Henze, „Musik als Resistenzverhalten“ (Vortrag am 28. Januar 1963 an der Technischen Universität Berlin), in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975*, München 1976, S. 90–97, hier: S. 91.

⁸ Vgl. etwa Wagners Äußerungen zum Zusammenhang von Kunst und Politik in „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851), in: Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 6, S. 199–325, hier: S. 286. Wagner fasst sich hier als Künstler auf, der sich nie „eigentlich mit Politik beschäftigt“ hat – und gerade damit begründet er seine politische Aktivität bei der Revolution von 1848: Das „wahre Wesen der Revolution“ sind für Wagner nicht die Aufständischen auf den Barrikaden und nicht die „Heuchelei der politischen Parteien“ (ebd.). Wagner sieht sich „weder [als] republikaner, noch demokrat, noch socialist, noch kommunist“, „Eine Mitteilung an meine Freunde“ [ursprüngliche Fassung], in: Richard Wagner, *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, hrsg. von Werner Breig und Hartmut Fladt, Mainz 1976 (= Sämtliche Werke 29,1), S. 54. Er begreift sich als wahrer Revolutionär, indem er mit seiner Kunst das Bewusstsein der Menschen verändert und dadurch die Politik an ihrem Ursprung beeinflusst (Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6, S. 286 f.). Zum Politikbegriff Wagners siehe Rüdiger Jacobs, *Revolutionstheorie und Staatskritik in Richard Wagners Schriften. Perspektiven metapolitischen Denkens*, Würzburg 2010. Siehe weitere Belege zum Begriff politischer Musik im deutschen Musikschritum des 19. Jahrhunderts bei Stenzl, „Reinlichkeit in Kunstdingen“, S. 50–52.

⁹ Vgl. Albrecht von Massow, „Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus“, in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2004, S. 157–164.



Aus diesem Grunde ist es irrig, aus der Autonomieästhetik eine genuine Apolitizität der Künste abzuleiten, die in eine sekundäre dissidente Politizität des Protests umgemünzt werden könne. Gerade im Status der Autonomie wird deutlich, dass in der Musik selbstbestimmte Personen agieren, die selbstbestimmte Akte der Äußerung vollziehen. Das ist selbst noch nicht politisch, aber es ist eine von zwei wesentlichen Eigenschaften politischer Musik. Die andere ist, dass die selbstbestimmten Äußerungsakte ausdrücklich auf das Gemeinwesen bezogen sind. Die Eigenschaft der Autonomie des Äußerungsakts ist in genau der politischen Sphäre unabdingbar, die sich durch die Interessen von Individuen konstituiert. Damit wird weder die vorliegende Theorie politischer Musik noch die Möglichkeit politischer Musik überhaupt auf die Ära der Autonomieästhetik eingeschränkt. Das wäre eine absurde Implikation: Auch vor, wahrscheinlich auch nach einer von Autonomie geprägten Musik hat es politische Musik gegeben und wird es sie geben. Die beiden Eigenschaften bilden sehr wohl politische Musik ab, die vor und nach der Ära der Autonomie entstanden ist, sofern man die erste Eigenschaft dahingehend verallgemeinert, dass in der Musik genau die Autorinstanz agiert, die auch die politische Sphäre konstituiert. Das ist – wie ich zeigen möchte – zur Zeit Händels das Volk; im 19. Jahrhundert ist es der individuelle Bürger; vor der Aufklärung im 18. Jahrhundert bis zurück zur Antike waren es göttliche Mächte. Die autonome Kunst und der autonome Künstler sind nur eine von mehreren Konkretisationen dieser allgemeinen Verfasstheit politischer Musik.

Aus diesem Grund halte ich es für falsch, die politische Wirksamkeit von Musik als „subversiv“¹⁰ aufzufassen, eine Formulierung Henzes, unter die sich einige wichtige Bewegungen politischer Musik von der Arbeitermusik der 1920er-Jahre über die marxistische Musikästhetik und den politisierten Rock der 1960er-Jahre bis hin zum politisch unkorrekten und just deshalb politischen Hip-Hop summieren lassen. Das Konzept ist in sich widersprüchlich. Das lässt sich an der 1966 uraufgeführten Oper *Die Bassariden* (nach Euripides' *Die Bacchanten*) zeigen. Henze, der zu dieser Zeit einer marxistischen Ästhetik anhing, wählte ein Sujet, in dem ein drangsaliertes Volk gegen seinen Herrscher aufbegehrt. Der rationale, asketische König Pentheus unterdrückt die ästhetisch-sinnliche Entfaltung des Volkes, indem er ihm den rauschhaften Dionysoskult verbietet. Diese spontanen ästhetischen Kräfte müssen sich zwar aus einer – aus Herrsicht – illegitimen Position heraus Geltung verschaffen. Und freilich repräsentiert das Volk die chaotische, unzivilisierte *Conditio humana*, die gegen das Ordnungsethos des politischen Herrschers und den von ihm repräsentierten Staat steht. Aber dadurch ist das Ästhetische mitnichten in einer „subversiven“ Rolle. Gerade indem beide Streitparteien das Sinnliche und Triebhafte zu einem Politikum machen, erkennen sie die politische Valenz von Musik und Kultus an. Die ästhetische Daseinsweise ist nach dem Selbstverständnis des Volks ein genuiner politischer Faktor, dessen Legitimität nicht vom momentanen Herrscher abhängig sein kann. Auf der anderen Seite der politischen Frontlinie muss Pentheus seine politische Macht aufgeben und damit die ästhetische Artikulation des plebisitären Willens als politischen Machtfaktor anerkennen.

Meine bisherigen Überlegungen sind von einem Grundproblem aller politischen Theorien durchzogen, das erstmals Carl Schmitt benannte und das in der Politologie zu einem

¹⁰ Hans Werner Henze, „Musik ist nolens volens politisch“ (Interview mit J. A. Makowsky 1969), in: ders., *Musik und Politik*, S. 132–140, hier: S. 137.



Standardargument geworden ist. Politische Theorie tendiert zu der zirkelschlüssigen Grundannahme, das Politische werde durch den Staat definiert, der Staat durch das Politische.¹¹ Dass sich die Musikforschung, die sich politischer Musik widmet, bisher so gut wie gar nicht mit solchen Grundproblemen politischer Theorien auseinandergesetzt hat, ist ein erstaunliches Versäumnis. Hier nämlich liegen die grundlegenden Schwierigkeiten, die sich in die Erforschung und Theoriebildung politischer Musik bis in die Einzelheiten fortpflanzen. Der von Schmitt benannte Zirkel ist eine solche Schwierigkeit. Er führt in der Musikforschung zu der tautologischen Annahme, politische Musik müsse von der Politik her definiert werden. Wenn man das Politische und den Staat zirkulär miteinander verschränkt, bleibt kein anderer genuiner politischer Ort als der Staat, und zwar der je real existierende Staat. In der politischen Theorie und in der Theorie politischer Musik kann dann auch der gleiche Einwand erhoben werden: Wenn man eine Sphäre des Politischen als a priori gegeben betrachtet, lässt sich nicht mehr angemessen verstehen, welche Einstellungen welcher Akteure und welche kulturellen Codierungen die Sphäre des Politischen konstituieren. Die je real existierende politische Sphäre weist dann Musik diese und jene politische Funktion zu; oder umgekehrt entzieht sich dann Musik dieser und jener politischen Funktion, die ihr zugewiesen wurde, durch Verweigerung, Protest, Berufung auf ihren utopischen Charakter oder durch *l'art pour l'art*. Als mit der Erosion und schließlich dem Ende der sozialistischen Staaten seit den 1980er-Jahren der repressive Charakter der Funktionalisierung seitens der Politik entfiel, entfiel auch der Impuls, gegen die Funktionalisierung zu opponieren. Wissensgeschichtlich nicht zufällig war dies dann just die Zeit, in der der kulturwissenschaftliche Ansatz von politischer Musik als Inszenierung des Politischen reüssierte. In den 1970er-Jahren hätte er noch unter Ideologieverdacht gestanden.

Es ist ein Begriff politischer Musik erforderlich, der die Tautologie der beiden Auffassungen von der Funktionalisierung oder dem Protest als Existenzformen politischer Musik überwindet: die Tautologie, dass beide nur zwei Seiten derselben Medaille einer von vornherein gegebenen politischen Sphäre sind. Es wird mithin ein Begriff politischer Musik gebraucht, der den politischen Akteur und sein politisches Medium nicht vom Staat her definiert. Dieser Aufgabe gelten meine Überlegungen.

Ein autonomes Kunstwerk als politischen Protest aufzufassen ist immer eine Deutung des Kunstwerks. Der Akt des Schaffens wird als autonom aufgefasst und muss als autonom aufgefasst werden, damit sich die Widerständigkeit des Kunstwerks überhaupt erst ergibt. Es spielt nämlich charakteristischerweise nur eine untergeordnete Rolle, ob der politische Widerstand auf der ästhetischen Ebene explizit oder implizit, womöglich gar nur ex negativo gegeben ist. Damit hat sich dann die jeweilige kunstwissenschaftliche Disziplin zu beschäftigen. In beiden Fällen bleibt das Politische auf der Ebene der Bedeutung und der Deutung des Werks, von der dann, um methodisch kohärent zu bleiben, der nichtpolitische autonome Schaffensakt getrennt gehalten werden muss. Im expliziten Fall erbringt der Künstler selbst den Nachweis, mit seinem Kunstwerk von der autonomen Warte aus in die politische Sphäre hineinwirken zu wollen. Im impliziten Fall muss die jeweilige kunstwissenschaftliche Disziplin es ihm nachweisen. Immer aber ist die Hinwendung des

¹¹ Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1996, besonders S. 20 f., erstmals erschienen in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 58 (1/1927), S. 1–33.



Künstlers zur politischen Sphäre eine dezidiert eingenommene Haltung, die für das jeweils einzelne Kunstwerk gilt und für das nächste unterbleiben könnte.

Aller auftragsgebundenen Kunst kann man auf diese Weise offensichtlich nicht wissenschaftlich Herr werden. Hier kann eine politische Deutung des Kunstwerks vom Schaffensakt und den anderen Entstehungsbedingungen gar nicht getrennt werden. Die politische Deutung ist mithin tautologisch, also irrelevant. Aber ich möchte betonen, dass der Fall der Auftragsbindung von der politischen Deutung autonomer Kunstwerke nur graduell unterschieden ist. In einer prinzipiellen Eigenschaft sind sie identisch: Die politische Bedeutung des Kunstwerks wird von der gegebenen politischen Sphäre gestiftet. Die politische Bedeutung, die die einzelnen ästhetischen Schichten des Werks bekommen, ist gänzlich von den jeweils existierenden politischen Verhältnissen hergeleitet. Hier wie dort bleibt die politische Deutung arbiträr und äußerlich zur ästhetischen Substanz. Man könnte das ästhetische Gerüst auch mit einer anderen Bedeutung aufladen, ob politisch oder nicht. Ich möchte diese – meiner Auffassung nach im Hinblick auf eine Theoriebildung unzureichende – Herangehensweise einen semantischen Theorietypus politischer Kunst nennen.

Für die Bildende Kunst ist eine semantische Theorie politischer Kunst in den letzten Jahren vor allem von Klaus von Beyme verfolgt worden.¹² Für die Musik haben Rainer Dollase,¹³ Dieter Senghaas¹⁴ und jüngst Helmut Rösing¹⁵ semantische Theorien vorgelegt. Auf letztere gehe ich ausführlicher ein, denn an ihr wird eine prinzipielle Problemstellung des Themas deutlich. Wie Senghaas geht Rösing davon aus, dass es ein rein musikalisches

¹² Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a. M. 1998, besonders das theoretische Kapitel „Umriss einer Kunstpolitologie“, S. 7–37. Siehe auch ders., „Ende der politischen Kunst? Von den Avantgarden der klassischen Moderne zur Postmoderne“, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht des XIII. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 16.–21.9.2004 in Weimar*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel u. a. 2010, Bd. 2, S. 228–244.

¹³ Rainer Dollase, „Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung erhält oder auch nicht“, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hrsg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 109–126. Dollases Theorie lautet im Kern: „Der Kontext macht Musik politisch.“ (S. 113).

¹⁴ Vgl. *Vom hörbaren Frieden*, hrsg. von Hartmut Lück und Dieter Senghaas, Frankfurt a. M. 2005; Dieter Senghaas, *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt a. M. 2001; ders., „Quasi una fantasia. Frieden hörbar machen und ästhetisch grundieren“, in: *Navigieren in der Weltgesellschaft. Festschrift für Rainer Tetzlaff*, hrsg. von Ulf Engel u. a. (= *Demokratie und Entwicklung* 58), Münster 2005, S. 245–256; ders., „Wie den Frieden in Töne setzen?“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 11/2005, <www.bpb.de/publikationen/LOJJP8N.html>, 24.4.2010. Die zahlreichen Beispiele von Kriegs- und Friedensmusiken vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, die Senghaas in „Wie den Frieden in Töne setzen?“ anführt, folgen durchweg dem semantischen Erklärungsansatz des Beschriftens, auch dort, wo er die These „Frieden ohne Worte, ohne Beschriftung der Musik: das ist immer ein kompositorisches Wagnis“ (ebd.) diskutiert. An anderer Stelle operiert Senghaas mit dem Begriff der „Friedensphantasien“, die in Musik Gestalt gewinnen könnten, vgl. Senghaas, *Klänge des Friedens*, S. 9–31; ebenso in ders., „Wie den Frieden denken, verbildlichen und in Töne setzen?“, in: *Vom hörbaren Frieden*, S. 15–50, hier: S. 27 und S. 35 ff. Der Begriff des Friedens ist ein politischer Begriff. Folglich erfordert es eine Theorie des Politischen, um scharf zu stellen, wie sich diese politische Kategorie mit der Musik genau verbindet. Eine solche Theorie ist bei Senghaas aber nicht zu finden. Faktisch folgen seine friedenspolitischen Interpretationen der zahlreichen Musikstücke dem semantischen Theorietypus. So sagt Senghaas denn auch: „Frieden erschließt sich also dem Hörer von Musik gemäß solcher (und anderer) subjektiven Projektionen, mit denen er, ausgehend von seinem Alltagsbewusstsein und ganz auf die eigene Sinneswelt bezogen, ‚naiv‘ Kompositionen begegnet oder diese regelrecht sucht.“, Senghaas, *Klänge des Friedens*, S. 16.

¹⁵ Helmut Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, in: *Musikforum* 5 (4/2007), S. 18–20. In ausführlicherer Fassung: Ders., „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, in: *The World's All Out of Tune*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* 32), Bielefeld 2004, S. 155–168.



Substrat jeder Musik gibt, das für sich prinzipiell unpolitisch ist.¹⁶ Dieses Substrat könne eine „Aufladung mit politischen Inhalten“ erfahren.¹⁷ Rösing spricht von „semantischen Beschriftungen“¹⁸ der Musik mit politischen Gehalten. Wird die Beschriftung vom musikalischen Autor selbst vorgenommen, sei es durch Textwahl, sei es durch Verwendung politisch codierter musikalischer Elemente, bezeichnet Rösing die Musik als „politische Musik“. Geschieht die semantische Beschriftung durch Dritte, etwa eine bestimmte Rezeption beim Publikum, eine bestimmte Verwendung seitens der Kommunikationsmedien usw., spricht Rösing von „politisierte Musik“. Eine zentrale Eigenschaft dieser semantischen Theorie ist, dass die politischen Beschriftungen als weitgehend beliebig revidierbar aufgefasst werden. Damit wären die sehr unterschiedlichen politischen Verwendungen oft ein und derselben Musik zu erklären, von denen Rösing zahlreiche Beispiele gibt und denen ich in einer Studie zur Musik im Jugoslawienkrieg nachgegangen bin.¹⁹

Der kritische Punkt der semantischen Theorie ist, wie das musikalische Substrat zu einem politischen Gehalt kommt. Beachten wir zunächst, dass Rösing den politischen Gehalt grundsätzlich als „Semantem“²⁰ auffasst, und zwar nicht nur dort, wo zu einem gegebenen musikalischen Substrat etwa ein politischer Text hinzutritt, sondern auch dort, wo der musikalische Autor sein Stück in bestimmter Weise komponiert, damit es den politischen Gehalt repräsentiert. So ist impliziert, dass der Autor anders komponiert hätte, hätte er einen anderen oder gar keinen politischen Gehalt ausdrücken wollen. Lassen wir den trivialen Fall beiseite, dass es sich bei der bestimmten Weise der Komposition um eine politische Chiffre handelt, etwa um die Melodie einer Nationalhymne, und nehmen die eigentliche Problemstellung in den Blick, dass der Komponist seine politische Intention in bestimmten Einstellungen der musikalischen Parameter ausdrückt, zum Beispiel, indem er eine laute Dynamik wählt, einen wilden Rhythmus oder – das wird der Fall in Händels *Ode* sein – eine bestimmte Besetzungsregie der Chorstimmen. Eine semantische Theorie erläutert das so, dass diese Parametereinstellungen nicht per se politisch sind – denn laute Dynamik, wilder Rhythmus und bestimmte Anordnung der Chorstimmen haben eben nicht an sich selbst politische Bedeutung. Vielmehr ist gemäß der semantischen Theorie die politische Bedeutung auch hier ein Semantem.

Wo aber soll das Semantem herkommen? Rösing muss annehmen, dass der Autor, bevor er seine kompositorische Entscheidung trifft, es dem Kontext des Stücks entnimmt, also den Umständen der Aufführung, seinem eigenen Vorverständnis, dem Vorverständnis des Publikums usw.²¹ Wo auch immer man das Semantem ansiedelt: Wenn man es nicht in der Musik selbst ansiedeln möchte, um die Vorstellung der apriorischen politischen

¹⁶ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 20. Sachlich koinzidierend unterscheiden Senghaas und Lück zwischen „dem Bezeichnenden, eben den Klängen, und dem Bezeichneten, dem Inhalt“ (Senghaas und Lück, *Vom hörbaren Frieden*, Vorwort, S. 10). Dieser Inhalt, der hörbare Frieden, könne nur als „mögliche[r] semantische[r] Hintergrund“ (ebd., S. 10) gefasst werden. Konsequenterweise muss man dann zwischen der Musik als solcher und ihrer Friedenssemantik unterscheiden: „Und auch die Klänge des Friedens sind in erster Linie Musik und als solche zu beurteilen.“ (ebd., S. 1.)

¹⁷ Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 19.

¹⁸ Ebd. Der Begriff der politischen „Beschriftung“ von Kunstwerken wird bereits bei Senghaas, „Wie den Frieden denken, verbildlichen und in Töne setzen?“, S. 31, und in weiteren seiner Aufsätze verwendet.

¹⁹ Rainer Bayreuther, „Umriss eines Forschungsfelds ‚Musik und Bürgerkrieg‘ am Beispiel des Jugoslawienkonflikts“, in: *Kunst, Kultur und Bürgerkrieg. Formen kultureller Auseinandersetzung mit Bürgerkriegsgewalt im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Isabella von Treskow u. a., Berlin 2005, S. 175–210.

²⁰ Rösing, „9/11. Wie politisch kann Musik sein?“, S. 163.

²¹ Rösing nennt den Kontext in beiden Aufsätzen den „musikalischen Zirkulationsprozess“.

Bedeutungslosigkeit von musikalischen Faktoren zu bewahren, gibt man die Unterscheidung zwischen politischer und politisierter Musik faktisch auf. Jede Musik mit politischer Bedeutung ist dann letztlich politisierte Musik, politisiert durch ein unabhängig von der Komposition existierendes Semantem. Erkennbar will Rösing diese Konsequenz vermeiden; er will die Möglichkeit retten, dass ein Musiker eine politische Intention kompositorisch realisieren kann. Aber ich glaube, in jeder Theorie, die den politischen Gehalt von Musik als Semantik auffasst, ist die Konsequenz unausweichlich. In der Auffassung, der politische Gehalt von Musik sei ein Semantem, liegt eine *Petitio principii*: Die kompositorische Entscheidung für ein bestimmtes musikalisches Merkmal, die der Grund für die Politisierung des Kontexts sein sollte, benötigt selbst einen politischen Kontext, damit das musikalische Merkmal ein politisches ist.

Semantische Theorien politischer Musik sind eine nützliche Heuristik, sich dem Thema zu nähern. Sie bleiben aber auf die Bedeutungsebene beschränkt und weichen der Ontologie des Politischen in politischer Musik aus. Ich vermute den argumentativen Fehler der semantischen Theorien, der in eine *Petitio principii* mündet, in der Unterscheidung zwischen der an sich unpolitischen kompositorischen Faktur und dem politischen Semantem. Das Politische von politischer Musik muss ursprünglicher gedacht werden. Es scheint im musikalischen Akt selbst zu liegen in einer Weise, dass zwischen an sich unpolitischen musikalischen Faktoren und einem politischen Semantem nicht unterschieden werden kann, dass also die vermeintliche Bedeutungsreinheit des „an sich“ wie auch die vermeintliche Nachträglichkeit des „Semantems“ verschwinden. Der Akt des Musikmachens selbst ist das Politische, sofern der musikalische Akteur eine politische Intention hat. Aus dem Akt folgt die musikalische Faktur mit einer gewissen Notwendigkeit und wird in derselben Notwendigkeit politisch verstanden, ohne dass dafür eine politische Semantik decodiert werden müsste.

Um das zu verdeutlichen, sei das von Rösing angeführte Beispiel Jimi Hendrix²² aufgegriffen. Gemäß dem semantischen Theoriemodell muss man Jimi Hendrix einerseits als genuine Musiker auffassen, andererseits als einen genuine *Homo politicus*, der dann und wann die beiden Sphären kombinierte und bestimmte Songs mit politischen Aussagen „beschriftete“. Die beiden Sphären werden als autonom angenommen. Um den Gehalt der politischen Aussage in Gänze zu erfassen, wird die Musik nicht benötigt, denn er müsste vollständig von der politischen Sphäre herzuleiten sein. Zwar ließe sich der politische Gehalt in der kompositorischen Faktur aufzeigen. Aber dieses Aufzeigen erklärte nicht, was es eigentlich erklären möchte, nämlich wie die kompositorischen Merkmale zu ihrem politischen Gehalt kommen. Die politischen Gehalte von Jimi Hendrix und von anderen Woodstock-Musikern sind von dem musikalischen Stil, der Art und Weise der musikalischen Darbietung und der Weise des Publikums, die Musik hörend zu praktizieren, genuin mitkonstituiert. Die Wildheit, mit der Jimi Hendrix in Woodstock 1969 *The Star-Spangled Banner* interpretierte, bekommt nicht vom Semantem der amerikanischen Nationalhymne her einen politischen Gehalt, sondern umgekehrt kann der politische Gehalt des Absingens der amerikanischen Nationalhymne in der Weise von Jimi Hendrix erst von der Wildheit her bestimmt werden, mit der hier ein Musiker sein Amerikanischsein ausdrückt. Die Tatsache, dass die amerikanische Hymne das Amerikanischsein in-

²² Rösing, „Politik und Musik – politische Musik“, S. 18.

diziert, und weitere Politiken, die man in Woodstock 1969 damit assoziierte wie etwa den Vietnamkrieg oder den Rassenkonflikt, sind Semanteme, die nicht annähernd explizieren können, welche Fülle an politischem Gehalt darin liegt, dass Jimi Hendrix das Amerikanischsein mit den Mitteln seines Gitarrenstils in einer bestimmten Weise konkretisierte. Man kann sogar sagen, bei dem Anlass, die amerikanische Hymne zu spielen, kommt die Politizität, die in Jimi Henrix' Gitarrenstil generell liegt, zur Konkretisation.

Analog zu diesem Argument werde ich unten darlegen, dass der politische Gehalt von Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne* nicht als Semantem losgelöst von der Musik existiert. Würde man das Politische im Sinn des semantischen Theoriemodells separiert von der Musik bestimmen wollen, wäre sein Gehalt ein anderer. Den so einfachen wie weit reichenden Grund hierfür hat Mathias Spahlinger auf den Punkt gebracht: „die in musik thematisierten denkformen und fühlweisen sind denen, mit denen staat gemacht wird, analog oder sie sind diese selbst.“²³ Das begreifen, mehr oder weniger instinktiv, auch die Politiker. Es ist symptomatisch, dass Machthaber, die ihre Interessen durch Kunst bedroht sehen, den betreffenden Kunstwerken nicht einfach die ihnen genehme Deutung entgegensetzen oder diese durch Repressalien erzwingen. Sie verbieten die Kunst komplett und bringen im Extremfall den Künstler zum Schweigen. Derlei Maßnahmen *ad personam* zeigen, dass sich politische Kunst nicht in Bedeutungen und Symbolen erschöpft, denen man nur andere Bedeutungen und Symboliken entgegensetzen hätte.

Ich habe an anderer Stelle ein Argument entwickelt, wie man das Politische von Musik, die in politischem Auftrag komponiert wurde, jenseits der politischen Auftragsbindung verstehen kann.²⁴ Damit wäre eine Bestimmung des politischen Gehalts auftragsgebundener Musik auch unabhängig von der Semantik, die mit dem Auftrag gegeben ist, möglich. Unabhängig heißt nicht notwendig konträr, aber eben abgekoppelt. Ich behaupte, dass die unabhängige Politizität von politisch in Auftrag gegebener Musik der Auftragsbindung nicht widersprechen muss, sondern im Gegenteil ein konstitutives Moment der Auftraggeberschaft sein kann. Die politische Auftraggeberschaft von politischer Musik war bis ins 18. Jahrhundert der Normalfall. Es geht also darum, einen Ansatz zu finden, der diesen Normalfall abdeckt, ohne in die Tautologie zu verfallen, das Politische der Musik vom politischen Auftrag her zu verstehen. Das Argument sei hier kurz skizziert.

Politische Aufträge an Komponisten, Textdichter und Bildende Künstler im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit haben in der Regel zum Inhalt, mit dem künstlerischen Medium den amtierenden Herrscher und seinen Herrschaftsbereich darzustellen. Das Porträt eines Königs etwa bildet nicht den Körper des Königs als solchen ab, sondern den amtierenden König mit seinen Amtsinsignien. Die Musik, die ein Herrscher für eine Krönung oder eine Hochzeit bestellt, soll nicht die individuelle Persönlichkeit des Repräsentierten charakterisieren, sondern die Herrscherperson. Der Herrscher hat, wie englische Kronjuristen im 17. Jahrhundert feststellten, zwei Körper, einen „body natural“ und einen „body politic“.²⁵ Nur letzteren stellen die politischen Künste dar. Ist der Darstellungsgegenstand

²³ Mathias Spahlinger, „wirklichkeit des bewusstseins und unwirklichkeit für das bewusstsein. politische aspekte der musik“, in: *MusikTexte* 39 (April 1991), S. 39–41, hier: S. 41.

²⁴ Rainer Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“, in: *Intellektuelle avant la lettre. Kritisches Denken und Interventionsformen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Rainer Bayreuther u. a., Wiesbaden 2010, S. 33–75.

²⁵ Zit. nach Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 29.



das Volk, oder allgemeiner etwas, das im Verfügungsbereich des Herrschers ist, wird nicht das Volk an sich dargestellt, sondern das politische Verhältnis, das das Volk im Mächteverhältnis zum Herrscher einnimmt. Kurz: Politische Auftragskunst hat nicht Menschen an sich darzustellen, sondern den Homo politicus. Aus diesem trivialen Faktum ergibt sich eine weitreichende Konsequenz. Der jeweilige Mensch ist nicht weniger, aber auch nicht mehr als eine aktuelle Konkretisation des politischen Amtes. Die Qualitäten, die Standards und das Ethos des politischen Amtes bestehen für sich und hängen nicht von der aktuellen Konkretisation ab. Die in Auftrag gegebenen Werke der Musik oder der Bildenden Kunst repräsentieren die aktuelle Konkretisation und die Qualitäten, die Standards und das Ethos des Amtes *zugleich*. Durch diese Gleichzeitigkeit muss sich der Herrscher an den Eigenschaften des Amtes messen lassen. Das Auftragskunstwerk ist eine explizite Aufforderung, den Vergleich zu ziehen. Obwohl auftragsgebunden und obwohl repräsentierend und inszenierend, hat die Kunst hier eine unabhängige Stellung, die der konkrete Herrscher nicht nach Willkür manipulieren kann. Die politische Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist panegyrisch und normativ zugleich. Sie ist eine genuine Artikulation politischer Verhältnisse, ohne von den Interessen der realen Politik wesentlich bestimmt zu werden. Gerade die voraufgeklärte panegyrische Kunst ist politisch in einem Sinn, der sich nicht von der realen Politik herleiten lässt und der sich gegen die zirkelschlüssige Vereinnahmung von ihrer Seite verwahren kann.

Wollen totalitäre Regime die Musik instrumentalisieren, müssen sie an diesem Hebel ansetzen. Es reicht nicht bzw. kann sogar gefährlich in ihrem Sinne sein, einfach ein panegyrisches Stück in Auftrag zu geben. In der DDR wurden, um dem vorzubeugen, auch solche Kategorien, die den Staat moralisch-politisch tragen sollten, aber genau deshalb eigentlich nicht in seiner Verfügung stehen dürften, vorsorglich von der sozialistischen Doktrin her definiert. Den Komponisten wurde vorgegeben, was im Sozialismus das Menschliche zu sein habe. Dann erst wurde ihnen gestattet, mit der Kategorie des Menschlichen künstlerisch zu arbeiten.²⁶ In den sozialistischen Staaten des 20. Jahrhunderts blieb Komponisten nicht viel mehr Spielraum, als mit ihrer Musik zwischen politischer Indienstnahme und politischem Protest zu oszillieren. Wer den dritten Weg einer musikalischen Autonomieästhetik verfolgte, zeigte sich vorderhand als unpolitisch, die latente Politizität autonomer Musik wurde von staatlicher Seite aber durchaus registriert.²⁷ Dass die Dichotomie von Funktionalisierung und Protest dem Ethos vieler Komponisten in der DDR und ihrem eigentlichen Begriff einer politischen Kunst widersprach, zeigte sich in der Wendezeit, als sich die staatliche Repression lockerte. Hier konnten sie erstmals artikulieren, ihr eigentliches Anliegen sei gewesen, mit der Musik selbst sich am Bau des Politischen zu beteiligen, ohne doktrinär diktiert zu bekommen, was konkret das Politische zu sein habe. Eben das sei ihnen verweigert worden.

Eine Musikforschung, die die Musik in totalitären Staaten unter funktionalistischen Vorzeichen betrachtet, begibt sich in den Zirkel einer a priori gegebenen politischen Sphä-

²⁶ Siehe Albrecht von Massow, „Probleme einer kommunistischen Legitimation von Kunst“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2007, S. 163–175.

²⁷ Siehe von Massow, „Autonomieästhetik im Sozialistischen Realismus“. Vgl. auch die Diskussion zwischen Albrecht von Massow und Friedrich Goldmann in: *Zwischen Macht und Freiheit*, S. 165–176.



re. Man kann es dahingehend zuspitzen: Sie nimmt, beabsichtigt oder nicht, die interessengeleitete Sichtweise der Machthaber an.²⁸

So wie eine angemessene Theorie des Politischen dem von Carl Schmitt diagnostizierten Zirkel entkommen muss, so muss eine angemessene Erforschung des Politischen von Musik einen Ansatzpunkt außerhalb der jeweils staatlich definierten politischen Sphäre finden. Das ist nicht nur für die Erforschung der Musik in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts notwendig. Auch politische Musik des Mittelalters, der Renaissance und, wie ich zeigen möchte, Händels Musik für die englische Krone lassen sich in ihrer politischen Valenz nur angemessen verstehen, wenn man betrachtet, wie die jeweilige Musik das politische Feld genuin konstituiert und inwiefern sie eine genuine politische Äußerung und nicht nur eine klangliche Ausstattung politisch vorgegebener Akte ist. Dabei kann man sich an neueren Formulierungen dessen, was Kulturwissenschaft ihrem Wesen nach sein muss, orientieren. Eine medial definierte Disziplin wie die Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft zu verstehen, wird einzig dann sinnvoll, wenn Kultur nicht als der Kontext verstanden wird, in den Musik gestellt ist und von dem aus Musik strukturiert wird, sondern wenn umgekehrt gefragt wird, welche religiösen, politischen und sozialen Lebensräume sich durch die Musik überhaupt erst ergeben und wie sie von der Musik konstituiert und strukturiert werden. Ansätze hierfür bieten die Geschichtswissenschaft²⁹ und einige neuere musikwissenschaftliche Untersuchungen.³⁰

Jede Musik, in der sich ein genuin politischer Akteur artikuliert, ist potenziell politische Musik. Dieser Akteur kann der Komponist sein. Er kann aber auch der Musiker sein, der seine politische Akteursrolle realisiert, indem er zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort ein Konzert gibt. Auch das Publikum realisiert seine politische Akteursrolle, wenn es zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort der Aufführung einer bestimmten Musik beiwohnt. Wohlgemerkt: Hier wird politische Musik keineswegs vom politischen Anlass her bestimmt. Sie ist politisch, weil ihre Akteure genuin politische Akteure sind, die ihre Politizität im konkreten Fall realisieren. Die politische Signifikanz von Zeit und Ort wird durch die Tatsache und die Art der Aufführung wesentlich mitbestimmt. Die Akteure realisieren ihre Politizität freilich nicht immer, wenn sie Musik machen; daher die Einschränkung in obiger Definition auf das Potenzielle der Politizität von Musik.

Man muss neben Komponist, Musiker und Hörer eine vierte Klasse von genuinen politischen Akteuren in Erwägung ziehen, die sich in Musik artikulieren können. Das sind politische Akteure, als deren Artikulationsmedium sich die Musik versteht, auch wenn

²⁸ Das hat Hanns-Werner Heister, Art. „Politische Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1661–1682, hier: Sp. 1662 und 1664, klar erkannt.

²⁹ Etwa Barbara Stollberg-Rilinger, „Zeremoniell als politisches Verfahren. Rangordnungen und Rangstreit als Strukturmerkmale des frühneuzeitlichen Reichstags“, in: *Neue Studien zur frühneuzeitlichen Reichsgeschichte*, hrsg. von Johannes Kunisch, Berlin 1997, S. 91–132; Gerd Althoff, „Die Kultur der Zeichen und Symbole“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002), S. 1–17, auch in: ders., *Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter*, Darmstadt 2003, S. 274–297.

³⁰ Vgl. „Musik als kulturelle Repräsentation – Einleitung“, in: *Feste – Opern – Prozessionen. Musik als kulturelle Repräsentation*, hrsg. von Katharina Hottmann und Christine Siebert (= Jahrbuch Musik und Gender 1), Hildesheim 2008, S. 13–25. Eine scharfe, berechtigte Kritik des üblichen Begriffs eines ‚Kontexts‘ von Musik bei Albrecht von Massow, „Ästhetik und Analyse“, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 129–174, besonders S. 166 ff. Zur Kritik der Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft und Ansätzen einer Neubestimmung vgl. das Themenheft *Musikwissenschaft – Kulturwissenschaft* in: *Musiktheorie* 24/4 (2009).



sie selbst nicht am konkreten musikalischen Geschehen beteiligt sind. Im Mittelalter galt Gott als der eigentliche Autor der Musik; der Komponist hatte die Musik Gottes lediglich in akustische Realität zu überführen. Gott war im mittelalterlichen Verständnis der maßgebliche politische Akteur. Bei Thomas von Aquin ist das politische System („iustitia politica“) identisch mit dem Naturgesetz, und das heißt: mit dem göttlichen Gesetz.³¹ Wird diese Akteursrolle bei einem politischen Anlass, zu dem Musik erklingt, realisiert, ist die Musik politische Musik qua ihres Akteurs Gott. Entsprechendes gilt für das Volk als genuin politischer Akteur. Volkslieder oder Musik, in der sich das Volk artikuliert, sind politische Musik, wenn in einem konkreten musikalischen Geschehen diese Akteursrolle realisiert wird und das musikalische Handeln eine politische Intention hat. Dazu muss das Volk nicht physisch anwesend sein.

Von hier aus kann das eigentümliche Verhältnis der Affirmativität von Kunst und ihrer Politizität bestimmt werden. Die Frankfurter Schule hatte den Künsten ein gebrochenes, dialektisches Verhältnis zur Politik zugewiesen, weil Kunst zum Affirmativen tendiere. Die Künste müssten sich daher der Politik entziehen, um nicht zur Affirmation beliebiger politischer Interessen funktionalisiert zu werden. Angesichts der bisherigen Überlegungen halte ich diese Auffassung für falsch.³² Kunst affirmiert ihre Akteure als politische Akteure. Jürg Stenzl hat das im Hinblick auf die Musik des italienischen Faschismus mit dem glücklichen Begriff der „Konkretisierung“³³ bezeichnet: Im musikalischen Werk konkretisiert sich der je individuelle Erfahrungshorizont, die politische Einstellung und das politische Handeln eines Komponisten oder eines politischen Akteurs, der in der Dramatis persona eines Stücks sich artikuliert. Das musikalische Werk ist die Stelle, an der sich der politische Akteur und sein politisches Agieren zu einer politischen Artikulation vereinigen. Mit seiner Ästhetik affirmiert das musikalische Werk seine politischen Akteure. Dass dies die aktuellen Machthaber mit einem Interesse am politischen Status quo sind, wie die Frankfurter Schule befürchtete, ist nur einer von vielen konkreten Fällen dieser allgemeinen Bestimmung politischer Musik.

Diese Umriss einer Theorie politischer Musik ergeben sich, wenn man Nipperdeys Einsicht ernst nimmt, dass sich das Politische durch seine politischen Akteure konstituiert. Aus diesen Umrissen ergibt sich ein spezifisches Forschungsprogramm politischer Musik: Die ästhetische Perspektivierung des politischen Willens der politischen Akteure der Musik ist der ausschließliche Zugang zu dem, was das Politische politischer Musik ausmacht. Zwischen politischem „Kontext“ einer Musik und dem politischen Raum, den sie selbst erzeugt, ist dann nicht mehr zu trennen. Das musikalische Werk selbst als Brennpunkt des musikalischen Handelns der musikalischen Akteure hat in das Zentrum der Forschung zu treten in einer Weise, in der zwischen dem musikalischen Notentext und der politischen Textur, die es generiert, kein Unterschied gemacht wird.

³¹ Thomas von Aquin, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 23 a. 6, ad 3.

³² Mein Urteil „falsch“ ist musikgeschichtlich folgendermaßen zu verstehen: Selbstverständlich handelten die musikalischen Akteure, die sich dem Begriff politischer Musik der Frankfurter Schule verpflichtet fühlten, in ihrem Bewusstsein gemäß diesem Begriff. Aus jeder Auffassung heraus kann gehandelt werden. Die Musikgeschichte, die mit diesem Handeln gemacht wird, legitimiert aber die Auffassung noch nicht als irgendwie historisch wahr. Sie kann falsch sein, wenn sie das Handeln der Akteure in ihrer Zeit unzureichend erklärt. Wenn ich die Auffassung der Frankfurter Schule für falsch halte, dann in dem Sinn, dass sie das musikalische Handeln ihrer eigenen Akteure unzureichend erklärt.

³³ Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990, S. 20. Vgl. etwa Stenzls Ausführungen zu Nono ebd., S. 198 ff.



Eine Überlegung zur Geschichtlichkeit meines Begriffs politischer Musik: Man mag sich darüber wundern, wie oft die Formulierung des „genuinen“ musikalischen Akteurs gefallen ist. Das zeigt an, dass das Politische von Musik sachlich an der Stelle angesiedelt ist, an der Meinung und Macht als Konstituenten der Politik „gestiftet“ werden, wie Jacques Derrida treffend sagt.³⁴ Diese Akte des Stiftens von politischer Macht können nicht innerhalb einer politisch schon konstituierten historischen Phase gedacht werden. Sie sind vorgeschichtlich; sie stiften Geschichte, indem sie politische Macht stiften, die Geschichte macht. Aus diesem Grund ist der hier entwickelte Begriff politischer Musik nicht auf eine bestimmte historische Phase eingeschränkt und bedarf einer Einschränkung auch nicht. Er erhebt den Anspruch und muss ihn erheben können, so allgemein zu sein, dass die unterschiedlichen Konkretisierungen von politischer Macht, die es etwa zwischen der griechischen Antike und der DDR, zwischen frühneuzeitlichem Absolutismus und dem Bürgerstaat des 19. Jahrhunderts gibt, gleichermaßen erfasst werden. Ich werde unten am Beispiel Händel zeigen, dass diese Allgemeinheit nicht die Möglichkeit historischer Differenzierungen beeinträchtigt. Man sollte nicht in den historizistischen Fehler abgleiten, nach den geschichtlichen und gegebenenfalls politischen Bedingungen von Musik zu fragen. Die adäquate Frage ist stattdessen, welche geschichtlichen Bedingungen durch Musik (mit)gestiftet werden. Das musikalische Werk und die musikalischen Akteure als genuine politische Akteure aufzufassen impliziert, dass sich die geschichtliche Fragestellung in dieser Weise umkehrt.

Die Unterschiedslosigkeit des politischen musikalischen Werks und der politischen Textur, die es ins Werk setzt, kann das politische Ereignis von Musik genannt werden. In der Abhandlung *Was ist religiöse Musik?* habe ich versucht, den Begriff des Ereignisses für die Musik zu bestimmen, dort für das religiöse Ereignis von Musik.³⁵ So wie sich in religiöser Musik nach meiner Auffassung zwischen der Musik als religiösem Erfahrungsgegenstand (sofern jemand eine religiöse Erfahrung mit Musik macht) und dem, was landläufig der religiöse Kontext von religiöser Musik genannt wird, nicht trennen lässt, so führt die getrennte Betrachtung von politischer Musik und einem politischen Kontext zu einer künstlichen Trennung in zwei Aspekte, die eigentlich zu ein und demselben Sachverhalt gehören. Diesen einen Sachverhalt nenne ich das Ereignis. Zentrales Merkmal des Ereignisses ist, dass die Formierung von religiösen bzw. politischen Erfahrungsmodi und die unmittelbare Erfahrung des musikalischen Werks, das als religiöse bzw. als politische Musik aufgefasst wird, im Ereignis zusammenschießen. So wie es unsachgemäß ist, religiöse Musik dadurch zu definieren, dass gegebene religiöse Erfahrungshorizonte an ein Musikstück von außen herangetragen werden, so ist es unsachgemäß, politische Musik von gegebenen politischen Erfahrungshorizonten her zu definieren. So wie der sachgemäße Untersuchungsgegenstand religiöser Musik das religiöse Ereignis von Musik ist, so ist der sachgemäße Untersuchungsgegenstand politischer Musik das politische Ereignis von Musik.

³⁴ Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt a. M. 1991, S. 28.

³⁵ Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler 2010, besonders Abschnitt 31.

II. Händels *Ode for the Birthday of Queen Anne*

Einige wenige Bemerkungen zur Entstehung der *Ode* sowie zu ihrer textlichen und musikalischen Anlage:³⁶ Händel war 1710 mit der Oper *Rinaldo* im Gepäck nach England gekommen. Das Werk wurde enthusiastisch aufgenommen und sicherte Händel die Gunst des Publikums wie auch die Aufmerksamkeit des Hofes. Im Jahr 1712 erhielt er drei staatliche Kompositionsaufträge. Das politisch dominierende Thema dieses Jahres waren die Friedensverhandlungen zwischen England und Frankreich im Spanischen Erbfolgekrieg. Ein Abschluss stand kurz bevor. Händel erhielt den Auftrag, zwei Friedensmusiken auf lateinische Texte schreiben, ein *Te Deum* und ein *Jubilate*. Diese beiden Stücke, die 1713 zur Aufführung kamen und unter dem Titel *Utrechter Te Deum* (HWV 278) und *Utrechter Jubilate* (HWV 279) bekannt wurden, stehen in engem Zusammenhang mit der *Ode*, deren Aufführung für den Geburtstag der Königin am 6. Februar 1713 vorgesehen war. Wie in den beiden anderen Werken sollte in der englischsprachigen *Ode* der Königin als Friedensbringerin gehuldigt werden. Der Dichter und Journalist Ambrose Philips wurde beauftragt, einen Text mit dem Refrain „The day that gave great Anna birth / who fix'd a lasting peace on earth“ zu schreiben.³⁷ Der Abschluss der Verhandlungen verzögerte sich jedoch über den Geburtstag hinaus, zudem war die Königin erkrankt. Die Aufführung des wahrscheinlich schon im Januar 1713 von Händel fertig komponierten Stücks wurde verschoben und fand erst am Geburtstag des Folgejahrs 1714 statt.

Der Text der *Ode* besteht aus sieben vierzeiligen Strophen, die mit dem zweizeiligen Refrain alternieren. In jeder Strophe wird ein Bereich aus Natur und Kultur geschildert, der sich zur Feier eines „day“ bereitmacht, der dann im Refrain jeweils auf die Königin hin konkretisiert wird. Händel nutzt die enge lexische und metrische Verbindung von Strophe und Refrain und fügt beide zu jeweils einem musikalischen Formteil zusammen. So entsteht ein rund halbstündiges Oratorium in sieben Nummern. Formal schließt sich das Stück durch die Wiederholung der Vertonung des ersten Refrains am Schluss.

Mehrere Strophen von Philips' Gedicht beginnen mit einem auffordernden „Let ...“. In der zweiten Strophe heißt es: „Let all the winged race with joy“, die dritte beginnt mit „Let flocks and herds their fear forget“, die sechste mit „Let Envy then conceal her head“. Auch die übrigen Strophen haben auffordernden Charakter. So bekommen alle Strophen eine Semantik der Aufforderung, einen herausragenden „day“ zu feiern. Die Semantik des Refrains konkretisiert diesen in den Strophen jeweils unspezifisch bleibenden Tag als den Geburtstag von Königin Anne.

Die eigentliche politische Struktur der *Ode* erschließt sich über diese Semantik noch kaum. Sie kommt erst in den Blick, wenn man fragt, welche politischen Akteure die Stro-

³⁶ Für eine ausführliche Darstellung siehe Rainer Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine. Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74“, in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, hrsg. von Michael Zywiets, Laaber 2010 (= Das Händel-Handbuch 3), im Druck. Zu weiteren Details der Entstehungsgeschichte vgl. Stoddard Lincoln, „Handel's Music for Queen Anne“, in: *Musical Quarterly* 45 (1959), S. 191–207 (Lincolns Datierung der Uraufführung in das Jahr 1713 ist mittlerweile revidiert); Michael Custodis, „Kunst und Karriere. Georg Friedrich Händels Ode *Eternal Source of Light Divine*“, in: *AfMw* 65 (2008), S. 225–241; Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie* (= Das Händel-Handbuch 1), Laaber 2008, S. 105–110.

³⁷ Der zu Händels Zeit anonym gebliebene Autor wurde erst vor wenigen Jahren identifiziert. Zu stilistischen und politischen Argumenten für Philips' Autorschaft vgl. James A. Winn, „Style and Politics in the Philips-Handel Ode for Queen Anne's Birthday, 1713“, in: *Music & Letters* 89 (2008), S. 547–561.

phen und den Refrain jeweils artikulieren. Hierfür sind die Sprechakte des Aufforderns zu etwas in der Strophe und dem darauf antwortenden Nachkommen der Aufforderung im Refrain relevant. Ich bezeichne das als das responsoriale Prinzip der *Ode*. Ein Vorsänger, von Händel als Solo oder Soloensemble realisiert, trägt in der Strophe die Aufforderung vor, im Refrain antwortet der Chor. Dieses responsoriale Prinzip ist die kompositorische Grundidee des Stücks und lässt sich an zahlreichen musikalischen Merkmalen zeigen.³⁸

In den responsorial einander zugeordneten Teilen äußern die politischen Akteure nicht nur einen politischen Gehalt, sie werden durch die responsoriale Struktur überhaupt erst zu Akteuren. Mit dem „Let ...“ wird eine Gruppe inauguriert, eine politische Rolle einzunehmen. Indem sie diese Rolle im Refrain annimmt, reklamiert sie eine politische Verantwortung für die politische Aussage des Refrains. Sie reklamiert also via Huldigung die Macht, der Königin die Ehre und die politischen Machtbefugnisse für einen Friedensschluss zuzusprechen. Was das kompositorisch bedeutet, lässt sich an der siebten Strophe erkennen. Zunächst wird solistisch und arios der Wunsch „United nations shall combine“ vorgetragen. Das könnte der fromme, politisch irrelevante Wunsch eines Einzelnen sein. Das, was folgt, macht ihn aber zu einem Teil der politischen Handlung. Ein Doppelchor, den Händel an dieser Stelle zum einzigen Mal im Stück verwendet, fällt ein, nimmt die Worte auf und macht dadurch den Einzelnen zu einem Vordenker und Vorsänger des Volkswillens. Die Parole wird nun zwischen den beiden Chören hin und her geworfen und entwickelt sich weiter zur dritten und vierten Zeile „that Anna's actions are divine, / and this the most important day!“. Hier konstituiert sich nicht nur eine politische Aussage. Wäre es Händel nur darum gegangen, hätte er die Worte vielleicht plakativer oder mit größerer Klangpracht vertont. Hier konstituiert sich die politische Aussagefähigkeit des Chors, und zwar kompositorisch. Händel fügt die Statements der beiden Chöre immer dichter ineinander, bis sie sich im Refrain wieder einhörig zusammenfinden. Die Aussage „that Anna's actions are divine / and this the most important day“ hat sich in einem musikalischen Vorgang von einer vereinzelt Meinungsäußerung über einen Prozess der politischen Willensbildung zu einer geschlossenen politischen Aussage des Kollektivs entwickelt. Das Adjektiv „divine“ lässt sich hier nur noch als Bezeichnung dafür lesen, dass die Königin die exekutive und die legislative Macht innehat. Im Unterschied zum mittelalterlichen Politikbegriff kann es nicht mehr bedeuten, dass die Königin die Macht von Gott verliehen bekommt. Seit Niccolò Machiavellis politischer Theorie war Gott als Grundlage des Politischen suspendiert. Im England der Händelzeit ist der Souverän das Volk. Es hat sich in einem demokratischen Akt zu einer Art Parlament zusammengefunden, das den Herrscher ermächtigt. Dieser Akt hat bei Händel ausschließlich musikalische Existenz. Hier wird nicht in irgendeiner semantischen oder symbolischen Weise auf politische Verhältnisse angespielt. Indem die *Ode* erklingt und Musiker wie Publikum sich die kompositorische Struktur zu eigen machen, vollzieht sich die Ermächtigung. Das Politische der *Ode* liegt nicht darin, politische Gehalte musikalisch zu chiffrieren, sondern politische Akte musikalisch zu vollziehen.

Der singuläre Sprecher der Strophen gehört zu der Gruppe, die im Refrain spricht; nichts im Text oder in der Vertonung weist darauf hin, dass der Sprecher der Strophe nicht aus den Reihen des Volks stammt und stattdessen selbst ein hoher politischer Amtsträger wäre. In der *Ode* spricht das Volk zu sich selbst. Es spricht sich damit die Macht, die im Refrain

³⁸ Vgl. ausführlich Bayreuther, „Eternal Source of Light Divine“.

zum Ausdruck kommt, selber zu. In diesem Zu-sich-selber-sprechen, das in keinem anderen realpolitischen oder juristischen Akt existiert, sondern ausschließlich im ästhetischen Akt der *Ode*, konstituiert sich das politische Feld. Damit ist nicht nur in meiner wissenschaftlichen Analyse des musikalischen Werks, sondern im musikalischen Werk selber der schlechte Zirkel unterlaufen, das Politische des Werks nur aufgrund präexistenter politischer Verhältnisse erfassen zu können.

Wie dieser Akt sich kompositorisch darstellt, sei an der fünften Strophe der *Ode* „Kind health descends on downy wings“ gezeigt. Händel verwirklicht hier das responsoriale Prinzip in einer eigentümlich verschachtelten Weise, die sonst im Stück nicht vorkommt. Strophe und Refrain verhalten sich responsorisch zueinander, obwohl sie getrennte Nummern sind. Die Strophe ist formal eine in sich geschlossene Da-capo-Arie mit kurzem B-Teil (T. 366–371) und einer wörtlichen, vollständigen Wiederholung des A-Teils (T. 346–365).³⁹ Im Refrain würde man eigentlich den Chor erwarten, denn dieser Besetzungsregie folgen die meisten anderen Strophen-Refrain-Paare. Er wird aber von den beiden Duettstimmen begonnen. Erst nach rund der Hälfte des Stücks tritt der Chor hinzu. Innerhalb der Chorpassage differenziert Händel ein drittes Mal zwischen einer einzelnen Chorstimme und dem vollständigen Chor. Es liegt damit eine dreifach in sich verschachtelte responsoriale Struktur vor: 1. Der solistischen Strophe antwortet der Chor mit dem Refrain. 2. Innerhalb des Refrains antwortet wiederum das Kollektiv den solistischen Vorsängern (Refrain T. 402 ff.). 3. Innerhalb der chorischen Antwort antwortet ein drittes Mal der gesamte Chor einem kleineren Teil des Chors (Refrain T. 406–415). In diesem dritten Responsorium skandieren die Soprane dreimal eine Floskel, die jeweils eine Stufe höher erklingt; der Chor rückt harmonisch nach (F-Dur → G-Dur → a-Moll). Beim vierten Mal sind die Stimmen dann vereint. Hier findet eine formal äußerst disziplinierte Selbstbefragung des Kollektivs über die Gültigkeit der politischen Bedeutung des Refraintexts statt, die eine musikalische und nur eine musikalische Existenz hat.

Die kompositorische Technik der sich in die Höhe schraubenden responsorialen Struktur innerhalb des Chors hat Händel zwanzig Jahre später in den berühmten Passagen „Lord of Hosts“ und „King of Kings, and Lord of Lords“ des *Messiah* aufgegriffen. Erstere stammt aus dem Chor „Lift up your heads“. Das Stück beginnt mit einer Frage des Chors: „Who is the King of glory?“ fragen die Männerstimmen (T. 11 ff.). Die Frage steht am Anfang des Stücks, ist also musikalisch offen. Händel setzt kein affirmatives Statement an den Anfang, das im Folgenden nur ausdifferenziert würde. Des Weiteren handelt es sich um eine Selbstbefragung des Chors. Wäre die Frage an eine autoritäre Instanz gerichtet und ‚von oben‘ entschieden worden, sei es vom Himmel oder vom Thron, dann wären ganz andere politische Verhältnisse konstituiert worden als mit der Selbstbefragung. Indem der Chor sich selbst befragt, autorisiert er sich selbst als legitimen Antwortgeber. Die Frauenstimmen (T. 16 ff.) geben auf die Frage nicht eine einmalige, gewissermaßen fertige Antwort „The Lord strong and mighty“. In einer dreifachen musikalischen Sequenz, die die Kadenzfunktionen durchschreitet und auf einer neuen harmonischen Ebene endet (über die Doppeldominante auf der Dominante C-Dur) bildet sich die Antwort erst heraus. In den folgenden Takten verdichtet Händel die Antwort durch engräumigere Sequenzierung, bis sie schließlich in die zweifache definitive Antwort (T. 53 f.) mündet. Derselbe

³⁹ Taktangaben der *Ode* und des *Messiah* im Folgenden nach der Hallischen Händel-Ausgabe.

Vorgang wiederholt sich auf die Worte „The Lord of Hosts“ (T. 55 ff.), und zwar mit der sich in die Höhe schraubenden Sequenztechnik, die Händel im dritten Responsorium im Refrain zur fünften Strophe der *Ode* entwickelt hatte. Entsprechend lässt sich die Passage „King of Kings / and Lord of Lords“ im „Hallelujah“ des *Messiah* (T. 51 ff.) auffassen. Das sind musikalisch ausgestaltete Prozesse der politischen Meinungsbildung. Wiederum ist zu betonen, dass hier keine Symbolik und keine Inszenierung eines außermusikalischen politischen Vorgangs mit musikalischen Mitteln vorliegen kann. Der politische Vorgang existiert nämlich nicht jenseits der Musik, die ihm nur das ästhetische Gewand lieferte. Das Politische dieser Musik besteht darin, den politischen Vorgang als solchen zur Existenz zu bringen.

Für die beschriebenen responsorialen Akte der *Ode for the Birthday of Queen Anne* und des *Messiah* ist demnach charakteristisch, dass das Volk an sich selbst eine Aufforderung zur Bestätigung einer bestimmten politischen Konstellation richtet, der es nachkommen, im Fall eines Falles die Bestätigung aber auch verweigern kann. Es tritt keine politische Instanz auf, die das Volk zu einer bestimmten Antwort zwänge. Geschichtlich gesehen behielt der responsoriale Sprechakt das ganze 18. Jahrhundert hindurch soziale und politische Relevanz, kulminierend in der Französischen Revolution, in der das Volk seine Herrscher berief und abberief. Es hat sicher viele musikalische und institutionelle Ursachen, aber eben auch diesen politischen Grund, dass Händels oratorische Musik in Deutschland nach 1789, Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, als bruchlos zeitgenössische Musik aufgefasst und aufgeführt wurde,⁴⁰ während seine Zeitgenossen Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann über den Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts erst wiederentdeckt werden mussten. Bachs Musik gehörte in die politische Geschichte, während Händels Musik aktuelle Politik war. Insbesondere gilt das für den Händel des *Messiah*. Bachs Messias in der *Matthäuspassion* ist der demütig leidende Christus, dem das Volk durch sein Mitleiden sich noch unterwirft. Der Messias in Händels *Messiah* dagegen wird, wie die Königin der *Ode*, vom Volk per responsorialer Bestätigung zum Machthaber erkoren. Genau für diese Musik war die *Ode for the Birthday of Queen Anne* das Initial und das Modell.⁴¹

Inwiefern könnte das responsoriale Prinzip in politischer Musik des frühen 18. Jahrhunderts charakteristisch für die politische Situation in England sein? In keinem anderen europäischen Staat hatte der Parlamentarismus eine ähnlich starke Stellung im politischen System erlangt wie in England. Die einzige Ausnahme sind vielleicht einige Freie Reichsstädte in Deutschland mit einflussreichen Bürgerschaften, für deren politische Musik es interessant wäre, im Hinblick auf politische Artikulationsakte untersucht zu werden.⁴² In England war das 17. Jahrhundert eine Ära des harten, oft blutigen Konflikts zwischen Krone und Parlament gewesen. Sie endete zugunsten des Parlaments, das spätestens mit

⁴⁰ Vgl. die Beiträge in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit*, hrsg. von Gudrun Busch und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2000.

⁴¹ Im *Utrechter Te Deum* wie auch im *Utrechter Jubilate* finden sich einige Passagen, in denen auf den Huldigungsgesang von Solisten, Solistenensembles oder einzelnen Chorstimmen das Chortutti antwortet. Gegenüber der *Ode* fehlt dort aber der auffordernde und implizit fragende Charakter der Solisten. Es lässt sich dort deshalb nicht sagen, dass die Macht durch das Tutti konstituiert wird; die musikalische Struktur repräsentiert nur die – schlichtere und konventionellere, bei Bach oder Telemann ebenso anzutreffende – Zusammensetzung des Volks aus Individuen.

⁴² Vgl. am Beispiel Hamburgs im frühen 18. Jahrhundert Bayreuther, „Strukturen politischer Kritik in der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.



der Glorious Revolution und der Bill of Rights im Jahr 1689 zum maßgeblichen Machtzentrum wurde. England blieb Monarchie, aber der Monarch war einer von Volkes Gnaden. Bei ihm liegt die absolutistische Macht, aber nicht mehr aufgrund Gottesgnadentum und Erbfolge, sondern aufgrund eines letztlich demokratischen Akts. Die Erbfolge gab nur noch vor, wer König werden durfte und wer nicht. Sie war aber nicht der politisch ausschlaggebende Faktor, dass der Erbfolger König wurde. Dieser Faktor war das Parlament. Das englische Parlament verstand sich als der „body politic“ des Königs. Es war die sprechende oder handelnde Körperschaft, wenn der politische Körper des Königs sprach oder handelte.⁴³ Erst aufgrund dieser Verfasstheit der parlamentarischen Monarchie in England um 1700 ist ein politischer Akt der Selbstbefragung möglich, wie er im responsorialen Prinzip von Händels *Ode* vorliegt.⁴⁴

Es kann also bei der Herausarbeitung des Politischen in Händels *Ode* nicht darum gehen, in der Musik symbolische Repräsentationen der politischen Verhältnisse in England aufzuspüren. Das ist gelegentlich gemacht worden und hat sein eigenes Recht, bedarf aber der sorgfältigen theoretischen Einordnung. So konnte etwa Ruth Smith in Händels späteren Oratorienlibretti über alttestamentliche Stoffe vielfache Bezüge zur Glorious Revolution und zur Erbfolge im Haus Hannover nachweisen.⁴⁵ Bleibt man hierbei stehen, ergibt sich nichts weiter als das, was Rösing die politische „Beschriftung“ von Musik genannt hat. Mein Weg des Verstehens der *Ode* zielt auf das grundlegend Politische der Musik selbst. Zum Politischen der Musik verhalten sich Beobachtungen wie die von Smith wie Symptome. Sie liefern politische Bedeutungen. Warum aber der Musik überhaupt eine politische Deutungsmacht zusteht, kann sich nur aus dem Politischen der Musik selber ergeben. Wenn man dabei stehen bliebe zu konstatieren, dass sich im Libretto der *Ode* symbolisch die parlamentarischen Verhältnisse im England des frühen 18. Jahrhunderts spiegeln, wäre die Rückfrage zu stellen, warum die Musik überhaupt etwas dazu zu sagen haben soll. Sie hat etwas dazu zu sagen, weil sie das parlamentarische Machtgefüge, dass sich das Volk versammelt und sich in einem geregelten Verfahren politische Entscheidungsbefugnis zuweist, selbst konstituiert. Sie repräsentiert es nicht nur symbolisch, sie inszeniert es auch nicht, sie konstituiert es. Ohne Händels *Ode* mit ihrer Aufforderung im „Let ...“ und der Antwort des Volks hätte in einem krude machtpolitischen Sinn das Volk nicht die Macht, die es mit ihr hat.

Das Pendant zum frühen Parlamentarismus in England ist die politische Theorie des Gesellschaftsvertrags. Zwar hat die Denkfigur Vorläufer in der antiken Philosophie. Aber bei zwei englischen Philosophen des 17. Jahrhunderts wird die Idee des Gesellschaftsvertrags erstmals formuliert und bildet den Ausgangspunkt politischer Theorien: bei Thomas

⁴³ Vgl. Kantorowicz, S. 42–44.

⁴⁴ Ein Komplement zu dieser Auffassung ist Udo Bermbach, „Dein Wunsch zu regieren muß oberstes Gesetz sein‘ – Betrachtungen zu Händels Herrschergestalten“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 12 (2008), S. 33–50. Bermbach arbeitet an Händels Opern der 1720er-Jahre einen machiavellistischen Herrschertypus heraus, wie er in dem staatsrechtlichen Essay *The Idea of a Patriot King* entwickelt ist, den Henry St. John Bolingbroke, ein ehemaliger Minister von Queen Anne, in den 1720er-Jahren verfasste. Bolingbrokes Konzeption ist eine einseitige Sichtweise, die den Herrschertypus von Gottes Gnaden gegenüber dem Parlament übergewichtet. Schon bei Machiavelli war das Gottesgnadentum als Grundlage der Politik entfallen. In meinem Verständnis der politischen Struktur von Händels Musik wird demgegenüber die Machtbalance der beiden Institutionen akzentuiert.

⁴⁵ Ruth Smith, „Handel's Israelite Librettos and English Politics 1732–52“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 195–215.



Hobbes und John Locke.⁴⁶ Der Gesellschaftsvertrag ist der Akt, mit dem sich Individuen zu einer Gesellschaft mit staatlicher Ordnung zusammenschließen. In Hobbes' Konzeption wird der Staat von einem Herrscher angeführt, der mit Zwang und Schrecken regiert. Entscheidend aber ist, dass diese Zwangsherrschaft keine religiöse Basis mehr hat, sondern eine demokratische. Sie setzt die Ordnung durch, zu der im Gesellschaftsvertrag alle ihren Willen bekundet haben. Nimmt man Hobbes' politische Theorie als Grundlage des Königtums um 1700, dann läuft jegliche Panegyrik, die diesem Königtum huldigt, darauf hinaus, einem Herrscher von Volkes Gnaden zu huldigen. Genau diese Struktur von Herrschaft artikuliert Händels Musik. Als politische „Beschriftung“ lässt sich Königin Anne identifizieren. Das ist aber nur die semantische Außenseite. Man versteht die Huldigung nur zur Hälfte, wenn man sie auf diese Semantik beschränkt.⁴⁷ Es bleibt ausgeblendet, wer der politische Souverän ist, der den politischen Sprechakt der Huldigung vollzieht und der die Künste in Anspruch nimmt, um sich zu artikulieren. Die Huldigung und ihre Inszenierung sind selbst Machtfaktoren. Hannah Arendt hat – Jahrzehnte vor dem „spatial turn“ – erkannt, dass der politische Raum, in dem Fahnen schwingen und Musik erklingt, nicht vom jeweiligen Machthaber aufgespannt wird, sondern von den Menschen, die „handelnd und sprechend miteinander umgehen“⁴⁸, also politische Macht konstituieren. Politische Musik setzt keinen solchen existierenden Raum voraus, um in ihm zu erklingen. Sie ist am Aufspannen des Raums und den Regeln des Diskurses, die in ihm gelten, selbst beteiligt. In diesem Sinn lässt sich für Händels Musik sagen: Der politische Gehalt der *Ode* ist die pluralistische und plebiszitäre Struktur des englischen Königtums.

Der Gesellschaftsvertrag der englischen politischen Philosophie ist eine eigentümliche Entität. Seine Existenz ist nicht von der Art, dass es einen realen Akt des Vertragsschlusses gegeben hätte und einen Text, in dem er verbal niedergelegt wäre. Er ist eine fiktive Entität, die sich realpolitisch nur in Gestalt vieler aufeinander bezogener Gesetze und in Gestalt des Herrschers zeigt, der auf seiner Grundlage herrscht und ihn durchsetzt. Er ist aber mehr als eine abstrakte Denkfigur. Seine verbale Existenz ist der politische Diskurs, seine ästhetische Existenz ist der politische Raum in den medialen Dimensionen, die ihn aufspannen. Die politische Musik ist eine dieser Dimensionen.

Betrachtet man nur die Art der politischen Semantik, ließe sich zwischen Händels Musik in politischer Auftraggeberschaft auf der Britischen Insel und etwa Bachs auftragsgebundener politischer Musik auf dem Kontinent kaum unterscheiden. Beides erschiene als Huldigungsmusik für einen Monarchen. Analysiert man aber die politischen Faktoren, die sich in der Musik und als Musik artikulieren und das jeweilige politische Feld konstituieren, erkennt man beträchtliche Unterschiede. Die Unterschiede reichen bis in die

⁴⁶ Thomas Hobbes, *De Cive*, London 1642, hier Bd. 2; ders., *Leviathan*, London 1651 und John Locke, *The Second Treatise of Government*, London 1690.

⁴⁷ So zum Beispiel die Auffassung von Huldigung in der literaturwissenschaftlichen Studie von Jan Andres, „Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“. *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2005. Vgl. auch Wolfgang Hirschmann, „Glückwünschendes Freuden=Licht – Die deutschsprachige Serenata im Kontext der barocken Casualpoesie“, in: *Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Friedhelm Brusniak (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), Köln 1994, S. 75–117, der den juristischen Akt der Huldigung als Eid auf den Herrscher zum Definitionskriterium von Huldigungsmusik erklärt (S. 90–93). Gemäß dieser Definition ist Händels Stück keine Huldigungsmusik, denn sie wurde nicht anlässlich eines Treueeids aufgeführt. Hirschmanns Präzisierung ist aber wertvoll; sie macht deutlich, wie sich im Huldigungsakt politische Macht und Machtverhältnisse konstituieren.

⁴⁸ Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967, S. 193. Siehe auch dies., *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, hrsg. von Ronald Beiner, München und Zürich 1985.

Satztechnik, und hier zeigt sich, dass das rein Musikalische keineswegs unpolitisch ist. Wenn Bach in seinen politischen Kantaten Chöre zu vertonen hat, in denen ein Kollektiv im Angesicht einer Herrscherperson spricht, also eine Situation vorliegt, in der politische Macht artikuliert wird, verwendet er in keinem einzigen Fall eine Struktur, die dem responsorialen Prinzip Händels ähnelt. Meistens lässt er das Kollektiv choralartig singen, zum Beispiel im Schlusschor der *Jagdkantate* (BWV 208), einer Geburtstagskantate für den Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, fast zeitgleich mit Händels *Ode* entstanden und am 23. Februar 1713 in Weimar aufgeführt. Oft verwendet Bach für den Sprechakt des Kollektivs auch polyphon mehr oder weniger aufgelockerte Kantionalsätze, etwa im Eingangsschor der Kantate *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (BWV 213) oder im Schlusschor der Kantate *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde* (BWV 206). Dieser Satztypus zeichnet sich ebenfalls dadurch aus, gerade keine responsorialen Strukturen zu haben. Auch die doppelchörige Anlage im gleichnamigen Eingangsschor von *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) repräsentiert ein in zwei Gruppen geteiltes Kollektiv. In ihm konstituiert sich politische Einheit in Vielfalt, aber keine Ermächtigung. Die Äußerungsakte des politischen Kollektivs in Bachs Musik sind demütig, nicht demokratisch. Das Kollektiv stellt sich als Untertan in ein Machtgefüge, ohne für sich die Möglichkeit der Ermächtigung zu reklamieren. Aber auch dieses Sich-stellen ist ein politischer Akt. Wie der Gesellschaftsvertrag der englischen Politik hat dieser Akt kaum eine institutionelle, sondern vor allem eine ästhetische Existenz: In demselben Sinn, in dem Händels *Ode* der gesellschaftsvertragliche Akt ist, ist Bachs Musik dieser demütige Akt. Das Politische von Musik als die jeweilige Konstituierung der politischen Verhältnisse aufzufassen, blendet also nicht die Unterschiede im politischen Inhalt aus. Diese Unterschiede sind keine der Semantik, es sind solche der kompositorischen Faktur, in der Musik politisch werden kann.