

der DFG von einer Fragmentarisierung und De-Kontextualisierung unbedingt interdisziplinär eingebetteter Quellenbestände keine Rede – und genau das wurde in dem vorliegenden Inventar gemacht. Ziel der neuen Richtlinien ist die „Informationsversorgung“, in diesem Fall der musikwissenschaftlichen, hymnologischen und liturgiewissenschaftlichen Forschung (S. 13). Dieses Inventar verschleiert jedoch die Anzahl, Funktion und Bedeutung der Quellen in den Lüneburger Klöstern eher, als dass es Informationen bietet.

Zu fragen bleibt zuletzt noch immer, warum die Autorinnen und die Projektleitung es so eilig hatten – mit einer gründlichen, umfassenden Darstellung dieses zentralen spätmittelalterlichen Quellenbestandes wäre der Musikwissenschaft, anderen Disziplinen und der interessierten Öffentlichkeit weit mehr gedient als mit einem fragmentarischen, aber immerhin bunten Bilderbuch.

(September 2009)

Linda Maria Koldau

WINTON DEAN: *Handel's Operas 1726–1741*. Woodbridge: The Boydell Press 2006. 565 S., Abb., Nbsp.

Alle Händelianer wussten, dass der hochbetagte Winton Dean an der Fertigstellung des zweiten Opernbuches arbeitete, und sie fierten dem Erscheinen des Bandes entgegen. Der erste, eine Gemeinschaftsarbeit von John Merrill Knapp und Winton Dean, erschien 1987 und endete aus praktischen Gründen kurz vor dem Ende der Zeit der Royal Academy. Beide Bücher sollten einigermäßen gleich stark werden, und das ist fast perfekt gelungen. Der neue Band (mit 1430 g nur 115 g leichter) ist auf weißes solides Papier gedruckt, ausgestattet mit Illustrationen von Bühnebildentwürfen, dem Grundriss des Covent Garden Theatre, berühmten Sängerkarikaturen und Faksimileabbildungen aus verschiedenen Manuskripten.

Das Buch behandelt die letzten 22 von Händels 42 Opern von *Alessandro* (HWV 21) bis *Deidamia* (HWV 42) in chronologischer Folge und beginnt mit einem Kapitel über die „Rival Queens“, die rivalisierenden Operndiven Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, die sich, glaubt man den Überlieferungen, einen spektakulären Zweikampf auf offener Bühne geliefert haben sollen. Die Cuzzoni debütierte

bereits 1723 als Teofane in Händels *Ottone*, die Faustina kam im März 1726 an und sang die Partie der Rossane in *Alessandro*. Bis zum Zusammenbruch der Royal Academy 1728 arbeitete Händel mit zwei Primadonnen gleichzeitig; das war eine außerordentliche Konstellation nach kontinentalem Vorbild, nicht nur für Händel, sondern auch für das Londoner Publikum, das in zwei Parteien zerfiel. Dean beschreibt die Entwicklung des Primadonnenkrieges und die Spaltung des Publikums in ‚Cuzzonisten‘ und ‚Faustinianer‘, die die Vorstellungen durch Buhrufe und Zischen störten; er führt jedoch das frühzeitige Spielzeitende auf den Skandal bei der Vorstellung von Bononcini's *Astinatte* am 6. Juni 1727 zurück, wofür es keinen Beweis gibt. Es wird nicht völlig klar, dass es keine handgreifliche Auseinandersetzung auf der Bühne gab, sondern die Aufführung deshalb abgebrochen worden war, weil das Publikum trotz der Anwesenheit der Kronprinzessin Caroline von Ansbach massiv störte. In der folgenden Spielzeit traten beide Sängerinnen weiterhin zusammen auf, doch die Akademie geriet in immer stärkere finanzielle Schwierigkeiten. Die Sänger erhielten exorbitante Gagen und durch die erfolgreiche *Beggar's Opera* von John Gay und Christopher Pepusch wurde viel Publikum abgezogen, so dass schließlich 1728 die Royal Academy zusammenbrach und Händel und Heidegger ein neues Opernunternehmen, die sogenannte „Second Academy“, gründeten und neue Sänger engagierten.

Ausgerüstet mit weiteren Hintergrundinformationen über die Besetzung des Orchesters und dessen Klang startet der Leser in die ersten Kapitel über die Opern von 1726–1728 (*Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo primo* und *Tolomeo*). Wer Winton Deans Bücher kennt, wird sich auch in diesem schnell zurechtfinden. Er folgt seinem altbewährten Muster, das er für sein Oratorienbuch entwickelt hat. Für jede Oper steht ein Kapitel zur Verfügung, das mit einer Synopsis beginnt, mit einer Besprechung des Librettos und dessen Vorlagen fortgesetzt wird, um sich anschließend der Musik zuzuwenden. Danach behandelt Dean die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte. Dazu gehören selbstverständlich auch die Besetzungslisten und die Fassungen der Wiederaufführungen unter Händel, doch auch kurze Angaben zur modernen Rezeption. Anschließend

werden das Autograph und die zeitgenössischen Libretti beschrieben, weiterhin die Abschriften (mit Angaben zu Kopisten und zur Datierung) und Frühdrucke, die hinsichtlich des Inhalts genau examiniert wurden. Auch die Ausgabe von Chrysander und, wenn bereits erschienen, die Bände der *Hallschen Händel-Ausgabe*, werden kritisch bewertet. Dean geht auf Besonderheiten der Werke ein, wie beispielsweise die bemerkenswerten musikalischen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen von *Riccardo primo* oder auf Händels zahlreiche Entlehnungen aus Bononcini's *Xerse* für seinen eigenen *Serse*, die anhand von Notenbeispielen veranschaulicht werden.

Die drei Zwischenkapitel über die Zeit der Second Academy, in der die Opern *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Sosarme*, *Orlando* und *Arianna* uraufgeführt wurden, Händels Opernspielzeit in Covent Garden mit *Ariodante*, *Alicina*, *Atalanta*, *Armino*, *Giustino* und *Berenice* und schließlich über die letzten Opern *Faramondo*, *Serse*, *Imeneo* und *Deidamia* enthalten umfangreiche Hintergrundinformationen zum Opernbetrieb. Hier wird der Verlauf der Spielzeiten geschildert; man erfährt, welche Sänger zur Verfügung standen, welche Erfolge und Misserfolge zu verzeichnen waren, wie es um die Opernfinanzen stand. Die Opera of the Nobility war gegründet worden, später die Middlesex Opera; Händel hatte gesundheitliche Probleme, für kurze Zeit tanzte Marie Sallé in Händels Opern. Dean schreibt über John Rich und sein neues Covent Garden Theatre und auch über Händels Oratorienaufführungen.

An die Besprechung der Opern schließen sich zwei Epiloge an, das Fazit seiner großen Veröffentlichungen. Der Titel des Epiloge 1 „From Oratorio to Opera“ ist eine Reminiszenz an eine Zwischenüberschrift in Anthony Hicks' Artikel „Handel“ im *New Grove*: „9. From Opera to Oratorio“. Für Dean ist sie ein persönliches Motto, denn er kam vom Oratorium zur Oper. Ihn beeindruckte die große dramatische Dichte, die er in der Oper vermisste, er war zunächst von den szenischen Oratorienaufführungen beeindruckt, die er nicht ablehnt. Während er in seinem 1959 erschienenen Oratorienbuch noch schrieb, dass Händels Opern streng genommen theatralisch unmöglich sind, der Komponist in seinen Opern auf ihn wie ein gescheitertes Genie wirkt und dass Händel die Chance ver-

passte, eine englische Oper zu begründen, kam er im Laufe der Zeit zu der Erkenntnis, dass Händel vor allem ein Mann des Theaters war, der wusste, was auf der Bühne funktionierte: Der gewaltige Dramatiker der Oratorien erwuchs aus der Erfahrung als Opernkomponist.

Dean, geboren 1916, vier Jahre, bevor die Göttinger Händel-Renaissance begann, hatte die Gelegenheit, fast die gesamte Geschichte der Etablierung von Händels Opern auf der Bühne des 20. Jahrhunderts mit all ihren Problemen und Höhepunkten hautnah und bewusst miterleben. Diese Rezeptionserfahrung schlägt sich im Epiloge 2 „Handel's Operas on the modern Stage“ nieder. Es wird (zu Recht) kritisiert, dass in modernen szenischen Produktionen nicht auf die Wirkung der Musik vertraut wird. Die Regisseure meinten, sie müssten das Werk modernisieren. Würde man Händels Anweisungen streng befolgen und ein vernünftiges Tempo wählen, könnten die Opern durchaus in voller Länge ohne Kürzungen gespielt werden, ohne das Publikum zu langweilen. Das Kapitel ist ein Plädoyer gegen das sogenannte Regietheater, das die Idee des Regisseurs über das Werk stellt, und für die gründliche Auseinandersetzung mit dem wirklichen Konzept der Oper.

Am Ende des Buches befinden sich die Anhänge A–E. Die strukturelle Analyse ist eine Übersicht über die Art und Anzahl der Sätze in den Opern bei der Erstaufführung. Anhang B gibt eine Übersicht über die Instrumentierung, Anhang C eine Übersicht über die Aufführungen von Händels Opern zu seinen Lebzeiten und die Standorte der Libretti. Anhang D bietet eine Liste der Entlehnungen aus eigenen und fremden Kompositionen, und Anhang E ist eine Tabelle der modernen Opernaufführungen bis Ende 2005, die der Dokumentation von Manfred Rätzer, *Szenische Aufführungen von Werken Georg Friedrich Händels vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Halle 2000, und dem konstanten freundschaftlichen Kontakt beider Wissenschaftler verpflichtet ist.

Das Buch ist gut geschrieben und zeugt von einem beeindruckenden Wissen und gründlicher Forschung. Dean befindet sich in einer Position, die den gelegentlich durchscheinenden Sarkasmus und schulmeisterhafte Kritik, beispielsweise an der Ausgabe Chrysanders oder noch lebenden Autoren, unnötig macht,

ein neutralerer Tonfall bei der Auseinandersetzung mit fremden Publikationen hätte das Vergnügen noch erhöht. Chryсандers Leistung ist unbestritten, und man muss berücksichtigen, dass die Entwicklungsstände der Editions-technik und der Forschung im 19. Jahrhundert mit den gegenwärtigen nicht vergleichbar sind. Auch das Zurückfinden zum Original war ein langer historischer Prozess und ist ein Resultat aus Experimenten und wissenschaftlicher Forschung. Zwischen 1754 und 1920, in den 166 Jahren, in denen Händels Opern nicht aufgeführt wurden, ging viel Wissen um Aufführungspraxis und Ästhetik verloren, das man sich erst wieder zurückerobern musste. Manche individuellen Ansichten Deans werden nicht von allen Lesern geteilt werden.

Mit dem Erscheinen dieses Buches wurde die erste umfassende Besprechung aller dramatischen Werke Händels vervollständigt. Alle Bände sind kompakt und informativ, untermauert mit zahlreichen zeitgenössischen Dokumenten und gründlichen Quellenstudien, und sie schließen die wichtigsten Ergebnisse der jeweils modernen Forschung ein. Sie sind eine solide, unverzichtbare Grundlage für jeden, der sich mit Händels Werk beschäftigen möchte.

(März 2010)

Annette Landgraf

HANS JOACHIM MARX: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*. Laaber: Laaber-Verlag 2008. 2 Teilbände, 1125 S., Abb. (Das Händel-Handbuch. Band 1.)

*Händels Opern*. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Panja MÜCKE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 2 Teilbände, je 483 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 2.)

*Händels Instrumentalmusik*. Hrsg. von Siebert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2009. 618 S., Abb., Nbsp. (Das Händel-Handbuch. Band 5.)

Das als Supplement zur *Hallschen Händel-Ausgabe* konzipierte *Händel-Handbuch* in vier Bänden ist in die Jahre gekommen. Seit seiner Publikation in den Jahren 1978 bis 1986 hat sich nicht nur der Personenkreis der Forschenden beträchtlich verändert und erweitert, sondern auch deren Blickwinkel auf die Sache: Neben das philologische und dokumentarische Bemühen um Biographie und Werke Händels sind zunehmend Fragestellungen ge-

treten, die den Menschen Händel und sein Handeln als Interpret, Pädagoge, Komponist, Impresario und Privatperson innerhalb seiner unterschiedlichen soziokulturellen Wirkungsfelder in Deutschland, Italien und England zu verorten suchen. Dabei reicht das methodische Spektrum mittlerweile von der traditionellen Werkanalyse über gattungs- und sozialgeschichtliche Fragestellungen bis hin zu solchen der Aufführungspraxis und Genderforschung, etwa hinsichtlich der Geschlechterrollen in den Opern Händels oder zur Bedeutung der Sexualität des Komponisten für seine Musik. Grund genug also, ein neues Handbuch zu konzipieren, dass dieser kaleidoskopartigen Vielfalt Rechnung zu tragen in der Lage ist und die vorhandenen Forschungsergebnisse zu bündeln und zu erweitern sucht.

Mit insgesamt sechs umfangreichen Bänden – neben den hier besprochenen noch solche zu Oratorien, Oden und Serenaten, zur Kirchenmusik und vokalen Kammermusik sowie ein Händel-Lexikon – steht der von Hans Joachim Marx herausgegebenen Reihe *Das Händel-Handbuch* erheblich mehr Raum zur Verfügung als dem älteren *Händel-Handbuch*. Trotz dieser guten Rahmenbedingungen und neuer inhaltlicher Schwerpunkte ist es keineswegs so, dass *Das Händel-Handbuch* nun einfach das *Händel-Handbuch* ersetzen könnte. Dazu sind deren Konzeptionen einerseits zu unterschiedlich – was sich durchaus auch in einem diese Differenz akzentuierenden und Missverständnissen vorbeugenden Reihentitel hätte niederschlagen können –, andererseits fußt die im Rahmen der neuen Reihe vorgenommene Plateaubildung, wie jedes andere Handbuch auch, ganz selbstverständlich auf der bereits zur Verfügung stehenden Forschungsliteratur.

Dies gilt auch für Marx' biographische Enzyklopädie *Händel und seine Zeitgenossen*, für deren Fakten die 1985 in erweiterter Fassung publizierte Dokumentarbiographie von Otto Erich Deutsch (*Händel-Handbuch*, Band 4) als erster Ausgangspunkt diente (vgl. Marx, S. 73). Marx' Band lässt sich gewissermaßen als Resultat des seit den 1980er-Jahren stetig gewachsenen Bewusstseins für die musikhistorische Bedeutung des soziokulturellen Kontextes lesen. So betont Marx im Vorwort, ihm sei aufgefallen, „dass es nicht nur Mäzene waren, die [Händels] musikalisches Wirken beeinflussten,