

I. „ZEPTEr ODER ZAUBERSTAB“ – Händels Frauen

„Händel geriet eines Tages mit der Cuzzoni in Wortstreit, weil sie die Arie ‚Falsa imagine‘ in der Oper ‚Ottone‘ nicht singen wollte. [...] ‚Ich weiß wohl, dass Ihr eine leibhaftige Teufelin seid, aber ich will Euch weisen, dass ich Beezebub, der Teufel Obrister, bin.‘ Darauf fassete er sie mitten um den Leib und schwur, er wollte sie aus dem Fenster werfen, wenn sie weitere Worte machen würde.“¹

Zarte Töne waren Georg Friedrich Händels Sache offenbar nicht, wenn es um den Umgang mit dem „schönen Geschlecht“ ging. Zumal dann nicht, wenn der Meister einmal wieder von jener cholерischen „Passion“ heimgesucht wurde, die selbst der Prince von Wales fürchtete.²

Ein paar Jahre darauf ließ aber auch Händels Fenstersturz-Primadonna das volle Ausmaß ihrer Unberechenbarkeit erkennen. Aus Anlass einer Admeto-Aufführung kam es auf offener Bühne zu bürgerkriegsartigen Szenen zwischen ihr und einer Sängerin namens Faustina Bordoni, die in den Londoner Gazetten einen schonungslosen Niederschlag fand: „[...] es ist doch wirklich eine Schande, dass zwei wohlgezogene Damen einander Hure und Dirne nennen, schimpfen und raufen wie irgendwelche Marktweiber“.³

In der Streitschrift „Die rivalisierenden Königinnen“ wird Händel tags darauf als schicksalsergebener, ratloser Augenzeuge mit folgendem Wortlaut dargestellt: „Ich halt dafür, man lässt sie ruhig fechten / hier gießt man Öl zur Flamme, wollt man schlichten / wenn müde, legt ihr Rasen sich von selbst.“

Ein anderes Blatt beschreibt ihn im Angesicht der kampfestrunkenen Primadonnen als autoritären, unfreiwilligen Verursacher einer regelrechten Slapstickszene: „Faustina legt mit einem Zepter Cuzzonis Nase flach, Cuzzoni schlägt ihr mit einer vergoldeten Lederkrone den Schädel ein: Händel, der dem Kampf ein schnelles Ende machen will, feuert sie mit einer Kesselpauke an: ein ziellos geworfener Reichsapfel trifft den Hohepriester an der Schläfe; er taumelt von der Bühne“.⁴ Offenbar wusste der Mann nicht recht, was er wollte.

Das undurchschaubare Verhältnis von Georg Friedrich Händel zu den Frauen ist der „Batzdorfer Hofkapelle“ Anlass genug, seine extravagantesten Frauenfiguren einmal ganz gezielt auf den Spielplan zu setzen, eine der wandlungsfähigsten Sängerinnen unserer Zeit einzuladen und mit ihr gemeinsam dann die ganz großen Legenden der europäischen Geschichtsbücher aufzuschlagen.

Ob wir darin Königinnen begegnen, oder ob wir es mit Hexen zu tun bekommen, ob sie ein Zepter in der Hand halten oder einen Zauberstab, Händels Frauen sind vor allem eines: Sie sind bei aller Streitbarkeit am Ende immer feine, verwundbare Geschöpfe, denen man nur in Ausnahmefällen einmal damit drohen darf, sie aus dem Fenster zu werfen.

II. „KRIEG UND KLAG“

Zwischen 1618 und 1648 macht der Dreißigjährige Krieg eine stattliche Anzahl von Metropolen dem Erdboden gleich und entvölkert unzählige Siedlungen.

Weil sich Kursachsen mal auf kaiserlicher, dann wieder auf schwedischer Seite an den Kampfhandlungen beteiligt, erleidet auch Dresden selbst schwere Schäden. Hunger, Pest und wirtschaftlicher Niedergang legen während der letzten Kriegshälfte nicht zuletzt das Musikleben in der Wirkungsstätte Heinrich Schützs lahm. Er selbst beschreibt, dass „die löbliche Music von den anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in unserm lieben Vater-Lande Teutscher Nation nicht allein in grosses Abnehmen gerathen, sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden“.⁵

¹ John Mainwaring: „Memoirs of the life of the late G. Fr. Handel“, London 1760 in der Übersetzung Johann Matthesons (Hamburg 1761)

² überliefert in: Richard Friedenthal: „Händel“, Hamburg 1959, S. 9f.

³ Zeitzeugnisse zitiert in Christopher Hogwood: „Händel“, Frankfurt a. M. / Leipzig 2000, S. 155f.

⁴ ebd.

⁵ zitiert aus Erich H. Müller: „Heinrich Schütz - Gesammelte Briefe und Schriften“, Regensburg 1931

Kaum ein Mensch, der sich während dieser Zeit je mit etwas anderem abgibt, als mit der Sorge um das bloße Überleben. Allein das Deutsche Reich opfert den Gefechten bis zum Beginn der Friedensverhandlungen rund ein Drittel seiner Untertanen.

Kein Wunder, dass die übriggebliebenen Musiker ausgerechnet zu dieser Zeit in ganz Europa musikalische Schlachtengemälde in den grellsten Farben zu Papier bringen und der italienische Titel „*Battaglia*“ – deutsch „Schlacht“ – zu einem regelrechten Genrebegriff unter Tondichtern arriviert.

Claudio Monteverdi neigt in seinen „*Combattimenti*“ zu scharfen, kriegerischen Rhythmen und beißenden Wiederholungen einzelner Töne, und noch Heinrich Ignaz Franz Biber zeichnet bizarre musikalische Skizzen von wütenden Kriegsgöttern, „*liederlichen Gesellschaften*“ und „*verwundten Musquetieren*“, wenn er eine „*Battaglia*“ zu Papier bringt.

Das „*Memento Mori*“ barocker Lyriker fasst als stilprägende Parole auch in der musikalischen Rhetorik des 17. Jahrhunderts Fuß, und die Tonsprache der Zeit legt im Spannungsfeld zwischen aufregenden Schlachtenschilderungen und bewegenden Trauergesängen ihre suggestivsten Potenziale an den Tag.

Diesseits und Jenseits, Schein und Sein, Sinneslust und Todesnähe bilden die Demarkationspunkte einer Seelenlandschaft, deren Horizont nach über dreihundert Jahren wohl kaum eine Kunstgattung ähnlich unverblümt zu schildern vermag wie die Sprache der Musik.

III „DER TRIUMPH DES PAN“ – Johann Georg Pisendels Oboenkonzerte für August den Starken

Die Waldbewohner des alten Griechenland kennen Pan als lebenslustigen Zeitgenossen. Er isst gern, feiert oft und trinkt gelegentlich zu viel. Wer ihn je während seiner Siesta stört, fängt sich in der Regel drakonische Strafen ein. Letzteres führt dazu, dass der hauptberufliche Hirtengott nicht einmal bei seiner eigenen Klientel so richtig beliebt ist. Und weil der ziegenbärtige, übergewichtige Sonderling aus dem Busch mit seinen Bocksfüßen und Hörnern außerdem nicht gerade eine Schönheit verkörpert, bleibt er auch in Liebesdingen zeitlebens ein Bruchpilot. Die Nymphe Syrinx verwandelt sich etwa lieber in ein Schilfrohr, als dass sie sich ausgerechnet dem liebestrunken hinter ihr her humpelnden Pan hingibt. Wahrscheinlich hätte sie freiwillig die Gestalt einer Brennnessel angenommen, wenn ihr vorher klar gewesen wäre, dass ihr Verfolger sich rasch mit ihrem neuen Aussehen abfinden wird und am Ende eine Art vorgeschichtlicher Tröte aus dem Schilfrohr bastelt. Fortan nervt der gehörnte Liebhaber seine Nachbarn im Wald mit regelmäßigen Übungsstunden und nimmt gelegentlich sogar an den prominentesten Musikwettbewerben seiner Zeit teil. Der römische Dichter Ovid weiß von einem Concours, bei dem Pan mit seinem selbstgebauten Blasinstrument ausgerechnet gegen den obersten Kapellmeister des griechischen Götterhimmels – Apollon – antritt, der zu diesem Zeitpunkt längst für ein recht manierliches Geigespiel bekannt ist. Der Fall wird zum Eklat: Mindestens ein Zuhörer verlässt die Szenerie mit körperlichen Blessuren, und der Hirtengott verliert den Wettstreit haushoch. Seither gehört der Vorfall zu den beliebtesten Musiker-Episoden, die sich Geiger immer wieder gern erzählen, wenn es gilt, ihr Primat gegenüber den Bläsern auf historische Füße zu stellen.

Die „Batzdorfer Hofkapelle“ schreibt Ovids Geschichte neu und inszeniert die Konstellation des antiken „Concerto“ zwischen Pan und Apollon noch einmal. Ausgerechnet mit lauter Oboenkonzerten aus der Privatbibliothek von Dresdens berühmtestem Geiger – Johann Georg Pisendel – wollen die Musiker den Beweis antreten, dass Blasinstrumente hin und wieder auch schön sein können, dass Streicher es durchaus aushalten, bescheiden im Hintergrund zu bleiben, und dass ein Zusammentreffen von apollinischen und dionysischen Instrumenten – zweitausend Jahre nach Ovid – auch ohne körperliche Blessuren für das Publikum ausgehen kann.

(Wenn Sie das Konzert besuchen, sollten Sie den Oboisten vielleicht nur nicht direkt während seiner Siesta ansprechen.)

<Bild einfügen>

Jan Wildens (?): Der Wettstreit zwischen Apoll und Pan, Antwerpen 1640 (auf dem Innendeckel des Joannes-Ruckers-Cembalos der Alexander-und-Alexandrina-von-Velen-Stiftung, Schloss Ringenberg) [Foto: Bernd Kamer, Bild nicht rechtlich geschützt]

IV. „HÄNDEL IN DRESDEN“

Offenbar führt die Liaison zwischen sächsischer Gründlichkeit und italienischem Kunstimport in Dresden schon unter Kurfürst Johann Georg III. (1647 – 1691) dazu, dass ausgerechnet längs der Elbe eine maßgebliche Kaderschmiede für den italienischen Operngesang aus dem Boden wächst. Viele Jugendliche kommen fortan aus dem fernen Italien nach Dresden, um dort die renommiertesten italienischen Gesangslehrer zu treffen.⁶ Und so erstaunt es auch nicht weiter, dass sich Georg Friedrich Händel ausgerechnet nach Dresden aufmacht, als er im Jahr 1719 neue Sänger für die Londoner „Royal Academy of Music“ sucht.⁷

Sein Besuch hinterlässt nicht nur Lücken im Dresdner Opernensemble. Er verursacht in der Musikwelt des Elbflorenz auch eine nie zuvor dagewesene Begeisterung für Händels Musik. Dass es sich bei den zahlreichen Handschriften, die bis heute in der Sächsischen Staats- und Universitätsbibliothek aufbewahrt werden, überwiegend um Instrumentalmusik handelt, kann nur zum Teil mit dem Verlust erklärt werden, den das Sängersenemble von Dresden nach Händels Besuch 1719 zu verkraften hat. Viel entscheidender ist die Offenheit der Musik Georg Friedrich Händels, die den Mitgliedern der Hofkapelle – allen voran ihrem Primgeiger Johann Georg Pisendel – immer wieder Gelegenheit zu fantasievollen, neuen Arrangements bietet. Stimmverdopplungen, Erweiterungen beim Umfang der Sätze und vergrößerte Besetzungen offenbaren bis heute eine unbändige Freude der Dresdner an allen Formen von Opulenz und Ausstattungszauber. Die „Batzdorfer Hofkapelle“ hat sich von einem über zweihundertfünfzig Jahre alten Virus infizieren lassen und spielt bis heute mit ansteckender Begeisterung Pisendels gutgenährte Umschriften von Händels ohnedies nicht gerade hohlwangiger Musik.

V. Giovanni Alberto Ristori: „LE FATE“ (Dresden 1736)

Die Musiklexika der Gegenwart zollen Giovanni Alberto Ristori in der Regel nur einen schwachen Tribut im Telegrammstil. Zu seiner Zeit ist er hochberühmt, und in Dresden arriviert der Sohn eines fahrenden Opern- und Theatertruppenleiters in der Tradition der „*Commedia dell' Arte*“ unter dem Ehrentitel „*Compositeur de la Musique Italienne*“ zum Star. Seine große Leidenschaft gilt ganz offensichtlich dem kurzweiligen, knappen Musikdrama: Ristoris bekanntes Oeuvre umfasst allein 20 Opern und Singspiele, sowie mindestens vier Intermezzi.

Als „*Le Fate*“ am 10. August des Jahres 1736 in Dresden uraufgeführt wird, steht das italienische Opernensemble der Residenzstadt in voller Blüte, und die Musik des Wahlsachsen aus Bologna war an der Elbe seit mindestens zehn Jahren den Erfolg gewohnt.⁸

Mit Witz, Tempo, ironischen Brechungen und poetischer Tiefe erobert das „*Dramma per Musica*“ zu Ariostos Rittergeschichte „*Orlando furioso*“ auch diesmal wieder die Herzen des kursächsischen Publikums.

Der Plot ist rasch erzählt: Die böse Zauberin Alcina hält den kühnen Recken Ruggiero als unfreiwilligen Geliebten auf einer einsamen Insel gefangen. Der seinerseits kann sich mit der Situation nicht recht anfreunden. Erstens geraten Berufshelden wie Ruggiero auf einsamen Inseln zwangsläufig in die Arbeitslosigkeit, andererseits ist er schließlich nicht zum Spaß da. Viel lieber wäre er mit seiner eigenen Geliebten, einer tapferen Amazone namens Bradamante zusammen, aber die ist weit weg. Meint er jedenfalls. In Wirklichkeit hat Bradamante längst einen kühnen Rettungsplan

⁶ Panja Mücke: „Sorgfältig arrangierter Sängerimport“, Beitrag zum Symposium „Institutionalität und Geschichtlichkeit/ Venedig-Dresden. Ideale Projektion und kulturelle Modellierung“ der Technischen Universität Dresden, Dresden 2007

⁷ John Mainwaring: „Memoirs of the life of the late G. Fr. Handel“, London 1760

⁸ „Calandro“ (Stefano Benedetto Pallavicino), commedia per musica (2. Sept. 1726 Dresden; Karneval 1728 ebd.; 1731 Moskau), „Un pazzo ne fa cento, ovvero Don Chisciotte“ (ders. nach Miguel de Cervantes), commedia per musica (25. Febr. 1727 Dresden)

ausgearbeitet: Weil sie um die unersättliche Liebesbesessenheit der bössartigen Kidnapperin weiß, schiffte sie selbst in der Verkleidung eines knackigen Jünglings auf der Insel ein, um dort sogleich von Alcina gefangengenommen zu werden, auf diese Weise ihren traurigen Helden wiederzusehen und ihn am Ende in ihre starken Arme zu schließen.

Beinahe wäre der heroische Stoff selbst als Gefangener auf einer Art einsamer Insel (der Dresdner Staatsbibliothek) unter einer dicken Staubschicht zugrunde gegangen, hätten ihn nicht die Mitglieder der „Batzdorfer Hofkapelle“ in der Verkleidung kühner Forscher beherzt aus seinen Fesseln befreit. Der preisgekrönte Schauspieler und Kabarettist Michael Quast hat sich freundlicherweise bereiterklärt, dem erlösten Gefangenen bei seiner Wiedereingliederung in die menschliche Gesellschaft als Bewährungshelfer zur Seite zu stehen. Wundersam, wie sich Geschichten wiederholen können...

VI. „FRÜHLINGSERWACHEN“

Von dem beschaulichen Flussufer im Vordergrund führt eine Brücke über massive Pfeiler und Bögen stadteinwärts. Auf der gegenüberliegenden Seite reihen sich Palazzi und Bürgerhäuser aneinander. Ein gravitatischer Kuppelbau krönt die Silhouette.

Wer zum ersten Mal den Ansichten Dresdens aus der Hand des venezianischen Vedutenmalers Bernardo Bellotto gegenübersteht, der könnte glauben, eine bedeutende italienische Metropole vor sich zu haben. Der Sinnestäuschung liegt ein durchdachtes Arrangement kursächsischer Städteplaner zugrunde, dessen Wurzeln weit ins 17. Jahrhundert zurückreichen.

Gut möglich, dass der entscheidende Anstoß zu dem epochemachenden sächsisch-italienischen Kulturtransfer lange vor der Einführung des Venezianischen Karnevals und der Gründung eines ersten Italienischen Opernhauses in Dresden von den federführenden Musikern der Stadt ausgeht. Der kurfürstlich sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz hat vor Anbruch seiner Dienstzeit in Dresden schon ausführliche Studien bei Giovanni Gabrieli in Venedig absolviert, und als der Dreißigjährige Krieg die Stadt Ende der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts kurzfristig zur kulturellen Einöde verdammt, da fährt er 1628 abermals in die Lagunenstadt, um seinem kriegsversehrten schöpferischen Geist – diesmal im Haus Claudio Monteverdis – wieder auf die Beine zu helfen.

Seit der Erstaufführung von Monteverdis *L' Orfeo* im Jahr 1607 gilt der Tondichter als Taufpate (wenn nicht als „Erfinder“) der italienischen Oper, und im Jahr vor seiner zweiten Venedigreise hat Heinrich Schütz unter dem Titel *„Dafne“* selbst das erste deutsche Werk dieses Genres auf die Bühne gebracht.

Seitdem lautet die Amtssprache unter Dresdner Klangrednern Italienisch (wenn auch hier und da mit einem unüberhörbaren landesüblichen Akzent), und die experimentierfreudige Heimat der Oper erscheint aus kursächsischem Blickwinkel wie das Land eines immerwährenden musikalischen Frühlings.

Viele Instrumentalisten, die zur Zeit des 17. Jahrhunderts in Dresden Karriere machen, tragen italienische Namen: Carlo Farina (1626 – 1629 Konzertmeister) etwa, oder Vincenzo Albrici (1659 – 1680 Kapellmeister), Pietro Andrea Ziani (1667 – 1668, Komponist) oder Carlo Pallavicino (80er Jahre des 17. Jh., Komponist).

Die „Batzdorfer Hofkapelle“ richtet mit ihrem Programm ‚Frühlingserwachen‘ - Dresdner Streichermusik des 17. Jahrhunderts“ ein Schlaglicht auf die aufregende Liaison zwischen Sachsen und Italienern, und sie erzählt dabei vom Beginn einer kulturellen Transferleistung, die die kursächsische Hauptstadt schließlich in das Gewand jener italienischen Metropole kleiden würde, die wir bis heute von den Veduten Bellottos unter dem Namen „Elbflorenz“ kennen.

<Bild einfügen>

Bernardo Bellotto („Canaletto“):Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke, 1748

VII. „IL FILOSOFO CONVINTO IN AMORE“ – Oper von Johann Friedrich Agricola (1720 – 1774)

Stellen Sie sich doch einmal folgende Szene vor: Ein schrulliger, ergrauter Herr wird in seiner Einsamkeit plötzlich von einer attraktiven (ihm nicht ganz unbekanntem) jungen Frau behelligt, die ihrem Gegenüber bald zu verstehen gibt, dass sie ihn – sagen wir – sympathisch findet. Er macht nicht viel Federlesens und weist ihr die Tür.

Womöglich lebt er bereits in einer glücklichen Ehe, oder er ist ihr Mathematiklehrer (und sie gehört zur Kategorie „Versetzung gefährdet“), vielleicht hat eine(r) von beiden eine ansteckende Krankheit, oder das Privatleben des älteren Herrn steht unter der Fuchtel des Zölibats. Weit gefehlt: Der Mann arbeitet hauptberuflich als Philosoph und vertritt eine bemerkenswerte Lehrmeinung: Der Fluch der Menschheit ist die Gier, und das weibliche Geschlecht ist die Inkarnation dieser Menschheitsgeißel.

Aber die junge Frau lässt nicht locker. Offensichtlich ist sie verliebt. Als sie ihrem Gegenüber die Neigung offenbaren will, muss sie erst eine Metapher gebrauchen, bevor er versteht: Ihr Gemüt steht „in Flammen“. Beherzt greift der Philosoph den nächstbesten Wassereimer und gießt ihr – um damit dem beklagenswerten Zustand der Frau ein Ende zu setzen – dessen Inhalt auf der Stelle über den Kopf.

Zweierbeziehungen können ja so umwerfend beginnen...

Vor allem, wenn Carlo Goldoni das Drehbuch schreibt. Sein „*Dramma giocoso*“ versorgt das Opernpublikum zur Mitte des 18. Jahrhunderts mit allem, was der gepflegte Humor der Zeit erfordert: Mit einem fantastischen Material voller Spektakel, unerwarteten Wendungen und ausgefallenen Pointen.

Die Musik, die der Bach-Eleve Johann Friedrich Agricola 1750 dazu schreibt, verhilft dem Dreißigjährigen zu seiner ersten Festanstellung als Hofkompositeur der Königlichen Kapelle in Berlin, und sein „*Divertimento, Il filosofo convinto in amore*“⁹ arriviert innerhalb kürzester Zeit mit über sechzig historisch verbrieften Aufführungen zum unangefochtenen Liebling des Opernpublikums.

Auch die „Batzdorfer Hofkapelle“ hat das Zwei-Personen-Stück seit einem knappen Jahrzehnt mit wachsender Begeisterung im Programm. Die anhaltenden Tourneeerfolge, die das Ensemble mit diesem Stück nach wie vor einspielt, dokumentieren auch heute noch augenfällig den einzigartigen Esprit von Goldonis Geschichte und Agricolas Musik (und natürlich auch von der Batzdorfer Inszenierung).

Übrigens erweist sich die junge Dame aus der Geschichte trotz der Entgleisung des Philosophen mit dem Wassereimer weder als sonderlich erkältungsanfällig, noch als bemerkenswert nachtragend. Offenbar liebt sie den wunderlichen Denker wirklich. Und am Ende wird sich ihre Ausdauer auszahlen. Wie es dazu kommt, das soll Herr Goldoni Ihnen am besten selbst erzählen. Vorab nur so viel: Einfach macht er es ihr nicht.

VIII. „DRESDNER GIPFELTREFFEN“

Für das Kurfürstentum Sachsen ist im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ein „goldenes Zeitalter“ angebrochen. Spätestens nachdem der zerstrittene Hochadel von Polen im Juni 1697 mit August dem Starken ausgerechnet einen Sachsen zum neuen König gewählt hat, arriviert das Königreich zu einem veritablen Global Player im europäischen Spiel um die Macht.

Während das Territorium sich nach Osten ausweitet, richten sich die Antennen der Dresdner Kulturkanäle einvernehmlich südwärts.

Schon 1695 hat der Kurprinz mit großer Begeisterung Elemente des venezianischen Karnevals an die Elbe geholt, und bald darauf kommt in Dresden auch die „*Commedia dell' arte*“ in Mode. Italienisch inspirierte Prachtbauten aus der Zeit sollen das Stadtbild noch über viele Generationen als „*Deutsches Florenz*“^{9b} kennzeichnen.

⁹ erste Erwähnung des Begriffs b. Johann Gottfried Herder in: „*Adrastea*“, Artikel: „Kunstsammlungen in Dresden“, Jg. 1802

Dieser Geschmackstransfer betrifft aber keinesfalls nur die bildende Kunst und den Karneval. Lange vor Charles Burneys Reiseberichten tragen die vielfältigen Aufzeichnungen, die August der Starke und sein Sohn Friedrich August von ihren Italienaufenthalten mit nach Hause bringen, unverkennbare Züge eines „*Musikalischen Tagebuchs*“.

Nebst den dazugehörigen Musikern arriviert die italienische Musik in den ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts nach und nach zu Dresdens liebster Importware.

Bei alledem erstaunt es nicht, wenn auch die Dresdner Hofkapelle europaweit zu den angesehensten Ensembles der Epoche aufsteigt. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass es sich dabei nicht allein um ein Gipfeltreffen der berühmtesten Musiker ihrer Zeit handelt. Der Kurfürst muss einem bis dato beispiellosen Panoptikum unberechenbarer Querköpfe gegenübergestanden haben, wann immer er den Klängen seiner Hofkapelle sein Ohr schenkte.

Die Szenerie und einige ihrer Darsteller:

- 1. Johann Georg Pisendel:** Geiger, verbringt ein ganzes Jahr auf Kosten des Kurfürsten bei Antonio Vivaldi in Venedig und wird später zum erstem großen Verfechter von dessen exaltiertem Violinstil in Deutschland.
- 2. Jean-Baptiste Volumier:** Sparring-Partner Pisendels und Konzertmeister der Hofkapelle mit spanischem Blut in den Adern und französischer Bildung im Rücken.
- 3. Francesco Maria Veracini:** italienischer Exzentriker, läuft in Dresden zu Hochform auf und springt während eines Streits mit seinem Kollegen Johann David Heinichen (vgl. Ziff. 5) vor Wut aus dem Fenster des zweiten Stockwerks, – seitdem gehbehindert.
- 4. Silvius Leopold Weiß:** einer der bestbezahlten Arbeitskräfte Augusts des Starken, muss eine Auszeit einlegen, nachdem ihm ein Geiger des Orchesters 1722 aus Boshaftigkeit fast den Daumen abbeißt¹⁰, spielt nach seiner Genesung aber gern wieder mit dem Lautenisten Francesco Arigoni zusammen und improvisiert ab 1739 gelegentlich sogar mit Johann Sebastian Bach um die Wette.
- 5. Johann David Heinichen:** hitziger Zelot am Schreibtisch, in Debatten (vgl. Ziff. 3) und am Instrument, studiert gründlich die italienische Generalbasslehre und versetzt seine deutschen Kollegen mit einem selbstgeschriebenen Lehrwerk über vollgriffige Akkorde und raffinierte Dissonanzen (gelegentlich bis heute) in Angst und Schrecken.

IX. „GEISTLICHE MOTETTEN UND KONZERTE VON JAN DISMAS ZELENKA UND JOHANN ADOLF HASSE“

Spätestens seit Claudio Monteverdi im Jahr 1610 den Vermerk „*Da Concerto composta*“ – also „zum Konzertieren komponiert“ – auf das Titelblatt seiner Marienvesper geschrieben hat, ist es mit der heilen Welt in der katholischen Kirchenmusik vorbei. Die traditionelle Regel, nach der Klänge innerhalb von Kirchenmauern einem großen Unisono mit dem Chor der Engel gewidmet sind¹¹, während Musik, die sich allzu aufreizend der Sinne ihrer Zuhörer bemächtigt, als lasterhaftes Machwerk draußen bleiben muss¹², hat ausgedient.

Monteverdis „*Concerto*“ meint zwar noch lange nicht den modernen Begriff eines „Konzertes“, für das man Eintritt zahlt, und nach dessen Schlussakkord das Auditorium – mit Blick auf eine kostenlose Zugabe – möglichst lautstark und anhaltend applaudiert, aber es beschreibt dennoch einen Vorgang, der an der Kirche und deren Kernbotschaft meilenweit vorbeigeht. Monteverdis „*Concerto*“ meint in erster Linie ein unterhaltsames „*Scharmützel*“ zwischen einzelnen Musikern oder festen Gruppen des Orchesters¹³. Dass solche Gesellschaftsspiele schön klingen und obendrein Spaß machen, begreifen die Kirchenväter schnell, aber ob sie unbedingt im Altarraum einer Kirche stattfinden müssen, darüber sind sie sich – offiziell jedenfalls – bis heute nicht ganz einig.

¹⁰ vgl. Ernst Gottlieb Baron: „Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten“, Gotha 1727, der Beißer hieß übrigens „Petit“ und war ein französischer oder Schweizer Geiger. Er verdächtigte Weiß gegen ihn bei Hofe zu intrigieren.

¹¹ Reinhold Hammerstein: „Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters“, Bern, 1962

¹² Susanna Kubarth: „Musik im Kirchenraum“, Graz 2006

¹³ Michael Praetorius: „Syntagma Musicum [III]“, Wolfenbüttel 1619, S. 4ff.

Während die Kurie noch streitet, arrivierte das „*Concerto Ecclesiastico*“ schon wenige Jahre nach dem Erstdruck der Marienvesper hinter dem Rücken von Amtsmännern und Konzilen zum gängigen Genrebegriff in der Kirchenmusik. Der Dresdner Hofkomponist Jan Dismas Zelenka und sein Kapellmeisterkollege Johann Adolf Hasse repräsentieren bereits die vierte Generation von Komponisten, die sich dem Geistlichen Konzert widmen. Während Zelenkas Ausbildung in Prag und Wien stattgefunden hat, stammt Hasse aus dem hohen Norden und hat sich seine ersten Meriten als Operntenor in Hamburg und Braunschweig verdient. Unabhängig voneinander bereisen beide mit Neapel und Venedig noch einmal ausgiebig das Elysium des italienischen Operngesangs, bevor sie – für ihre Leistungen längst hochdekoriert – in kurfürstlich sächsische Dienste nach Dresden gehen.

Der Spagat zwischen „Konzert“ und „Kirche“ behindert ihre Vorstellung von Kirchenmusik ebenso wenig wie die Unterschiede zwischen Libretto und Liturgie. Und bei Johann Adolf Hasse hat der Divenkult längst Vorfahrt vor jedweder Schweigegebote von Frauen in der Kirche: Das Konzert „*Fuge insidias*“ scheint ebenso wie sein „*Inter undas*“ der Venezianischen Primadonna Cattarina Licini auf den Leib geschrieben zu sein.

Am Ende veranschaulichen die geistlichen Motetten und Konzerte der beiden kursächsischen Hofmusiker, wie einvernehmlich die Dresdner Residenz höfische Festbankette und himmlische Gastmahle im gleichen Topf zubereitet hat.

X. „GLANZLICHTER DES BAROCK“

Instrumentalwerke für die Hofkapelle zu schreiben, das ist in Dresden nicht allein Sache von Dirigenten und Konzertmeistern (wie etwa Johann Georg Pisendel). Einfache Ensemblemitglieder – der Geiger Francesco Maria Veracini oder der Cembalist Johann David Heinichen – steuern ebenfalls Werke zum Repertoire der Gruppe bei. Und wer verreist, bringt den Orchesterkollegen in aller Regel mindestens ein klingendes Souvenir aus der Fremde mit (Pisendel ist frenetischer Vivaldi-Anhänger), das dann ebenso selbstverständlich in den gemeinsamen Fundus wandert wie diejenigen Werke, die auswärtige Kapellmeister – etwa Händel – bei ihrem Dresden-Besuch im Handgepäck haben.

So arrivierte der Dresdner Hof mit seiner Kapelle und deren Bibliothek im 18. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten europäischen Zentren in Sachen „Musik“. Noch Jean-Jacques Rousseau erwähnt die Dresdner Hofkapelle in seinem „*Dictionnaire de Musique*“ als „*erstrangig in Europa*“ und beschreibt sie hinsichtlich Aufstellung, Bibliothek und Disziplin als Musterbeispiel eines Orchesters schlechthin.

Die Mitglieder der „Batzdorfer Hofkapelle“ haben das Repertoire des Orchesters zur Zeit Augusts des Starken aus den Regalen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek hervorgeholt, sorgsam gesichtet und studiert.

Ihr Programm „Glanzlichter des Barock“ bildet einen Querschnitt aus Eigenkompositionen der Dresdner Orchestermitglieder des 18. Jahrhunderts, ihren Reisemitbringern und den Gaben angereicherter Gastkapellmeister. Es entfesselt ein Feuerwerk voller Highlights italienisch inspirierter Barockmusik, dessen Lichtfontänen bis heute mühelos über den Staub der Jahrhunderte hinwegfegen.

XI. „ACI, GALATEA E POLIFEMO“ – Szenische Produktion einer Serenata von Georg Friedrich Händel

Auch wenn Georg Friedrich Händel nicht gerade als Mann ausschweifender Affären bekannt geworden ist, scheint ihn doch zeitlebens eine verborgene Obsession für groteske Paarkonstellationen und schräge Beziehungen zu beflügeln. Gleich drei Mal widmet er seine Aufmerksamkeit einer Dreiecksbeziehung, in der zwei Personen auf nicht natürliche Weise ihr Leben lassen und bei der ausgerechnet ein Monster die großen erotischen Sehnsüchte des Publikums auf die Bühne bringt.

Kein Stoff für zarte Gemüter.

Als Händel sich der Geschichte zum ersten Mal annimmt, ist er dreiundzwanzig Jahre alt, und er tut es im Auftrag der Herzogin von Sanseverino in Neapel, die ihrer Nichte Berenice mit der „*Serenata à tre*“ über den Fall „*Aci, Galatea e*

Polifemo“ aus der Feder des Deutschen im Juli 1708 das wohl unpassendste Hochzeitsgeschenk auf den Gabentisch legt, das je ein Brautpaar überreicht bekommen hat.

Ausgangspunkt des Librettos ist ein einvernehmlich glückliches Paar: Galatea liebt Aci, und Aci liebt Galatea (wie hoffentlich auch die Nichte der Herzogin von Sanseverino ihren Bräutigam liebt). Das hätte gut Jahre lang so weitergehen können, wäre da nicht der wollüstige Zyklop Polifemo gewesen, der sich ebenso taktlos wie angriffslustig zwischen Galatea und ihren Geliebten Aci drängt. Auch wenn die Frau sich der dämonischen Verführungskraft des „*mostruso amante*“ nicht ganz entziehen kann, bleiben Polifemos Avancen zunächst unerhört. Das ärgert Polifemo, und kurzerhand räumt er seinen Nebenbuhler Aci aus dem Weg. Aber weil Galatea kein Blut sehen kann (und vermutlich am wenigsten das ihres Geliebten), bringt sie noch einmal Blut in die Szene (das sie dann selbst freilich nicht mehr sehen muss), indem sie schließlich ihrem eigenen, jungen Leben ein jähes Ende setzt.

Auch Georg Friedrich Händels Musik spart nicht mit grellen Farben. Ein tiefes Schwarz kennzeichnet die Basspartie Polifemos, schrille Streicher-Pizzicati und ein plakativer Umgang mit den Tonarten unterstreichen die Handlung einer unvergleichlich abgründigen Geschichte.

Dabei hätte er sich die Mühe eigentlich gar nicht machen müssen. Jedenfalls nicht für die „Batzdorfer Hofkapelle“. Hier betritt nämlich zu Aci, Galatea und Polifemo auch Michael Quast die Bühne, der als Conférencier, Kommentator und einer der schlagfertigsten Schauspieler, die das Land zu bieten hat, seine Finger in die offenen Wunden einer hoffnungslos überanstrengten Dreierbeziehung legt. Aber das konnte Händel 1708 ja noch nicht ahnen.