

Mitteilungen



Freundes- und Förderkreis
des Händel-Hauses
zu Halle e.V.

2/2015

WERDEN SIE MITGLIED

Der »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V.« unterstützt die Arbeit der Stiftung Händel-Haus ideell und finanziell in allen Belangen, die im Zusammenhang mit dem Geburtshaus von Georg Friedrich Händel stehen. Dazu gehören die Aufgaben als Musik- und Instrumentenmuseum, die Pflege der Musik des Meisters mit Konzerten und Veranstaltungen, die Erhaltung des Hauses selbst, die Händel-Forschung und die Forschung zur regionalen Musikgeschichte.

Wenn Sie unsere Arbeit unterstützen wollen, werden Sie Mitglied unseres Freundes- und Förderkreises. Der Mitgliedsbeitrag beträgt € 25.00 für Einzelpersonen und € 30.00 für Familien im Jahr.

Das Aufnahmeformular erhalten Sie in unserer Geschäftsstelle im Händel-Haus oder Sie finden dieses unter [www.haendelhaus.de/Freundes- und Förderkreis/Mitgliedschaft](http://www.haendelhaus.de/Freundes-und-Foerdkreis/Mitgliedschaft).

Inhalt

- 5 Editorial
- 6 Interview mit dem
Regisseur Händel-Preisträger
Professor Peter Konwitschny
- 14 Wir trauern um unser Mitglied
- 15 Gerd Rienäcker,
Unterwegs zu Händel
- 24 Karin Zauft,
Italienisch oder Deutsch?
Das Für und Wider bei Auf-
führungen von Händels Opern
- 30 Claus Haake,
Wer wagt, gewinnt.
Händels *Partenope* in
Bad Lauchstädt
- 33 Manfred Rätzer,
Qualität, Internationalität
und eine Lücke im Publikum
- 36 Edwin Werner,
Wie Georg Friedrich Händel
reiste
- 42 Das Händelfestspielorchester
Halle informiert
- 44 Nachrichten aus dem
Freundeskreis
- 45 Leser für Leser
- 46 Wolfgang Hirschmann,
Regina Compton ist Händel-
Forschungspreisträger 2015
- 48 Bernd Hofestädt,
Der Stadtgottesacker zu Halle
als Begräbnisort der Familie
Händel
- 54 Dominic Gwynn,
Georg Friedrich Händels Orgeln
in England
- 61 Bernhard Prokein,
Orgelbauer – ein Traumberuf
für Thomas Schildt
- 63 Paul Natorp – der Philosoph
als Komponist
CD-Ersteinspielung mit
Kammermusik erschienen
- 65 Autoren
- 66 Hinweise für Autoren & Cartoon
- 67 Impressum



Süßes Erwachen. Made by

Dorint

Charlottenhof
Halle (Saale)

XXL Familienbrunch

Sonntags im Dorint Hotel

Charlottenhof Halle (Saale) von 11.30 - 14.00 Uhr.

Genießen Sie unseren großen Familienbrunch mit saisonal wechselnden Themen inklusive Kaffee, Tee, alkoholfreien Getränken. Wir freuen uns auf Sie!

Preise

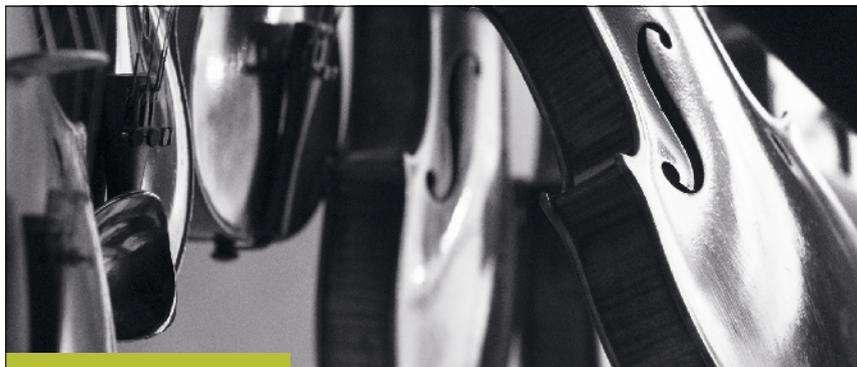
Pro Person	27,50 €
Kinder bis 6 Jahre	kostenfrei
Von 7 bis 16 Jahre	1,- € pro Lebensjahr
Ab 65 Jahre	22,00 €



Dorint Hotel
Charlottenhof Halle (Saale)
Dorotheenstraße 12
06108 Halle (Saale)

Tel.: +49 345 2923-0
Fax: +49 345 2923-100
E-Mail: info.halle-charlottenhof@dorint.com
www.dorint.com/halle

Sie werden wiederkommen.



friederike dudda | geigenbau

Inh. Friederike Rackwitz · Barfüßerstraße 9 · 06108 Halle · Tel. 0345.52.50.98.49 · www.friederike-dudda.de

Editorial

Im Dezember ist es ein Vierteljahrhundert her, dass sich der »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V.« gründete. Die Initiative ging damals vom Direktor des Händel-Hauses, Herrn Dr. Edwin Werner, und seinem Stellvertreter, Herrn Gert Richter, aus. Vorausgegangen war dieser Gründung der seit Jahrzehnten aktive »Freundeskreis des Händel-Hauses« im Kulturbund der DDR, dessen Vorsitzender der unvergessene Arno Rammelt war, Musikalienhändler in Halle und Händel-Enthusiast. Und Arno Rammelt war – daran muss bei dieser Gelegenheit erinnert werden – einer der Ideengeber für die Einrichtung jährlicher Händel-Festspiele in Halle. Für seine großen Verdienste um die Händel-Renaissance und die Händel-Pflege in der Stadt Halle erhielt er 1960 als einer der ersten den Händel-Preis.

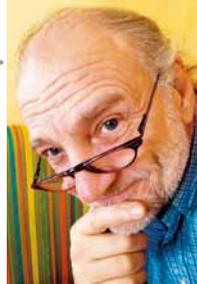
Mit der Gründung des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle« 1990 wurde nicht nur die jahrzehntelange Tradition der Unterstützung des Händel-Hauses fortgeführt, sondern auch der Vereinsgesetzgebung der Bundesrepublik Deutschland entsprochen. Die erfolgreiche Arbeit dieses Freundes- und Förderkreises ist vor allem dem langjährigen Vorsitzenden, Herrn Gert Richter, zu danken. Auf der Wahlversammlung am 5. Februar 2011 wurde er in Würdigung seiner Verdienste zum Ehrenvorsitzenden ernannt. Die unter seiner Schriftleitung herausgegebenen »Händel-Hausmitteilungen« erwiesen sich über anderthalb Jahrzehnte als Glücksfall für die Darstellung der Händel-Pflege in Halle im Allgemeinen und der musealen und wissenschaftlichen Arbeit im Händel-Haus im Besonderen. Diese weltweit gelesene Schriftenreihe findet seit 2011 ihre Fortsetzung in den »Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«.

Heute zählt der Verein etwa 350 Mitglieder in Halle, Deutschland und im Ausland, im wahrsten Sinne des Wortes »zwischen Moskau und Los Angeles«. Der Freundeskreis versteht sich als Repräsentant der interessierten Öffentlichkeit und unterstützt die Arbeit der Stiftung Händel-Haus ideell und finanziell. Mit Spenden und anderen Zuwendungen hat der Freundeskreis in den vergangenen zweieinhalb Dezennien finanzielle Mittel in sechsstelliger Größenordnung für das Händel-Haus zur Verfügung gestellt. Das Jubiläum des 25-jährigen Bestehens ist schöner Anlass, allen Mitgliedern und allen Händel-Freunden für treue Mitgliedschaft und wirksame Unterstützung der Arbeit unseres Freundes- und Förderkreises herzlich zu danken.

Christoph Rink



Interview mit dem Regisseur Händel-Preisträger Professor Peter Konwitschny



Herr Professor Konwitschny, herzlichen Dank dafür, dass wir Sie mitten in den Probenarbeiten zu *Die Eroberung von Mexico* von Wolfgang Rihm hier in Salzburg sprechen dürfen. Mit der Premiere am 26. Juli geben Sie zugleich Ihr Debüt bei diesen Festspielen. Welche Erwartungen haben Sie an das Publikum?

Ja, welche Erwartungen habe ich. Wir hätten wohl kein Bild von Picasso, wenn er immer daran gedacht hätte, was die Leute dazu sagen könnten. Es gibt zwei Möglichkeiten. Es kann schon sein, dass das Publikum jubelt. Aber das ist dann mehr aus Sensationsrummel oder es kann auch sein, dass man mächtig schimpft. Und das auch aus Sensationslust. Also das, was ich am meisten bedauere ist, dass so wenig Leute wirklich was verstehen. Die reagieren aus ganz anderen Gründen so oder so.

Das Werk von Rihm stellt sehr große Anforderungen an die Musiker, an die Sänger und natürlich auch an den Regisseur. Was wird aus Ihrer Sicht das Besondere Ihrer Inszenierung sein?

Ja, für mich ist nicht zwingend, dass die Oper in Mexiko spielt. Es handelt sich um Phantasien, Phantasmen, surreale Texte von Antonín Artaud. Und Rihm hat das nicht konkretisiert,

sondern noch weiter getrieben ins Unkonkrete und historisch Unkorrekte. Da machen sich die Azteken und die Spanier gegenseitig nieder und Cortéz ist am Ende auch tot, usw. Das Auffallendste an Rihms Konzeption ist, dass Montezuma durch eine Frau dargestellt wird. Das ist für mich der ganz entscheidende Grund für meine Konzeption, dass es sich eben um eine Geschichte zwischen Mann und Frau handelt. Es geht ja nicht nur um Mexiko, sondern es geht um Eroberung. Der Mann ist der Eroberer und die Frau ist das Opfer. Und die Europäer sind die Eroberer und die Azteken und die Indianer und die Afrikaner usw. sind eben die Opfer in unserer fünf-tausendjährigen Kultur, Unkultur, einer patriarchalischen Unkultur. Und es geht in dem Stück immer wieder um Sehnsucht nach einem Besseren, also ganz ähnlich wie bei Händel. Die Akteure tun sich ganz schlimme Dinge an, und gerade bei Händel sehen wir, wie es sein sollte, wie es sein könnte. Hier haben wir am Ende ein A-capella-Duett zwischen den beiden Toten, a capella! Und das ist ja die schönste Musik, natürlich. Und ganz eindeutig ist dann der Wunsch von Rihm, dass alles ein bisschen anders sein möge, was da zwischen uns Menschen abläuft. Mexiko ist eigentlich eher

ein äußerer Raum dafür. Aber das Stück geht viel weiter. Unsere Zivilisation ist offenbar unfähig, das Fremde als etwas Positives zu sehen, das uns weiterbringen könnte. Wir haben Angst davor, wir machen es kaputt. Leider ist das seit der Uraufführung 1992 noch aktueller geworden.

Sie haben eben auf die Uraufführung 1992 hingewiesen, damals war auch Ingo Metzmacher am Pult. Sie haben in Hamburg mit ihm seit 1998 intensiv zusammengearbeitet – zum ersten Mal 1991 in Basel mit Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* – und haben elf Inszenierungen gemeinsam mit ihm gemacht. Besteht da ein besonderes Verständnis zwischen Ihnen als Regisseur und dem Dirigenten, das sich sozusagen bei jeder neuen Inszenierung reproduzieren lässt?

Ja, bisher jedenfalls. Das liegt einfach daran, dass wir beide gerne Fußball spielen. Mit anderen Worten: Ingo steht völlig in der Welt und hat auch Spaß am Theater und auch eben am lebendigen Theater. Und ich habe Spaß an der Musik, da verstehen wir uns einfach wirklich sehr gut, er versteht meine Hinweise auf die Musik, zum Beispiel Fermaten, wie lang die sind, Tempi, und ich verstehe seine Hinweise auf die Szene, so hat er mehrere Sachen eingebracht, quasi Regie-Ideen. Wir waren nicht ängstlich genug, nicht eitel genug, und haben das gegenseitig aufgenommen. Es ist einfach eine große Lust, so miteinander einem Werk näher zu kommen.

Wenn unser Heft erscheint, ist die Premiere längst vorbei und sind die Salzburger Festspiele zu Ende. Wird es eine Aufzeichnung von dieser Inszenierung geben wie bei vielen Inszenierungen, die Sie gemacht haben?

Also das stimmt nicht. Von meinen Inszenierungen – das ist jetzt die 160. Premiere – ist nicht einmal ein Zehntel aufgezeichnet worden. Ich würde mal sagen, auch mein Salzburger Einstand wird nicht aufgezeichnet. Meine Arbeiten waren für das Fernsehen immer schon zu lebendig, im Osten wie im Westen.

Sie haben in Berlin an der Musikhochschule *Hanns Eisler* von 1965 bis 1970 Regie studiert, und mit Ruth Berghaus haben Sie am Berliner Ensemble gearbeitet. Verstehen Sie sich als Schüler von Ruth Berghaus?

Ja und nein. Ohne Ruth Berghaus wäre ich nicht der, der ich bin. Das ist ganz eindeutig. Vor allen Dingen habe ich den Anspruch an Theater gelernt. Für mich – und das habe ich von der Berghaus und von Brecht und von Dessau usw. – ist Theater eine sehr wichtige Institution innerhalb einer Gesellschaft, weil es menschen- und wertebildend ist. Vorausgesetzt, sie sehen vernünftige Inszenierungen. Insofern ist Theater für uns, also für das weitere Existieren unserer Zivilisation sehr wichtig. Und dass Theater geschlossen werden oder dass von innen heraus Theater aufhört, ist eines der Symptome des Niedergangs unserer



ganzen Zivilisation – die Kriege und die vielen verhungerten Kinder jeden Tag sind andere Symptome. Auch Werktreue habe ich gelernt, also dass das, was in dem Stück verhandelt wird, um jeden Preis über die Bühne, über die Rampe gebracht werden muss und nicht irgendeine äußeren Ideen, darauf gepappt mit Klimmbimm und Sensationen. Aber eben die Treue dem Sinne nach und nicht nach dem Buchstaben, sondern wirklich zu den Autoren, zu deren Werk. Dem auf die Spur zu kommen, ist wichtig. Ich habe allerdings neben Ruth Berghaus auch Götz Friedrich, Joachim Herz und Walter Felsenstein erlebt. Ich bediene mich dieser grundverschiedenen Theatermodelle eher eklektizistisch. Was das Werk braucht, mache ich. In jeder Aufführung muss erst einmal die Beziehung zwischen den Figuren geklärt sein. Die muss ganz konkret menschlich sein. Mit menschlich meine ich, wie und wozu wir uns verhalten.

Kurz nach diesen Salzburger Festspielen wird in München in Ihrer Inszenierung *Tristan* gegeben. Sie haben seit *Parsifal* 1995, damals auch in München, inzwischen *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan*, die *Götterdämmerung*, den *Fliegenden Holländer* inszeniert. Warum ist diese Auseinandersetzung mit dem Werk von Wagner offensichtlich für Sie so reizvoll?

Ja, ich denke, Wagner ist in gewisser Hinsicht vergleichbar mit Marx und Humboldt. Das sind die Universalgenies für mich, die ausster-

ben. Und Wagner ist für mich der letzte Komponist, der mit dem *Ring* eine umfassende Kritik unserer Zivilisation liefert. Und den *Ring* kann man ergänzen durch die anderen Stücke. Wagner sagt, was Sache ist: Entweder wir bauen unser Leben auf Gewalt, Macht, Besitz oder auf Liebe. Es ist ganz eindeutig. Ich meine, das zeigt der *Ring*. Am Ende erklingt dieses Liebesthema 23mal. Das kam, als Brünnhilde der Sieglinde sagt, dass sie schwanger sei. Dieses Thema kommt dann gar nicht mehr, aber dreiundzwanzig Mal am Ende der *Götterdämmerung*, am Ende des Ganzen, wenn alles über Bord gegangen ist. Das ist doch eine eindeutige Information, immer wieder: Denkt an die Liebe, denkt daran, das ist das Wichtige. Und diese Haltung, diese eminent politische Haltung, das finde ich, ist hochaktuell. Ich meine, wir leben in einer Welt, die sowieso höchste Gefahr läuft, durch Lieblosigkeit zugrunde zu gehen. Auch Wagners Werke sind, wie gesagt, menschen- und wertebildend. Und Wagner ist auch kein Faschist. Es ist Unsinn, das sozusagen von Hitler rückwärts zu schließen. Also, Händel liebe ich, aber auch Wagner.

Sie sind einer der führenden Vertreter des sogenannten Regietheaters. Was ist eigentlich »Regietheater«? Bedarf nicht jedes auf die Bühne gebrachte Spiel einer Regie, eigentlich jede »Kulturveranstaltung«?

Das ist einfach ein von den »Freunden

der toten Oper« erfundenes Wort, um Regie zu beschimpfen, ganz einfach.

Unter dem Begriff »Regietheater« finden sich ganz unterschiedliche Auffassungen davon, was Regie ist und was Regie heute leisten kann und soll. Können Sie dem zustimmen?

Ja, für mich ist das natürlich traurig, dass die meisten Leute eben zu wenig wissen. Für die bin ich auch einer aus dem Topf »Regietheater«, was negativ gemeint ist. Die können nicht differenzieren zwischen »Regietheater« im schlechten Sinne und meinen Inszenierungen: Im schlechten Sinne heißt einfach, dass Regie sich in den Vordergrund spielt, durch spektakuläre Ideen, die meistens überhaupt nichts mit dem Werk zu tun haben. Also: Wir spielen jetzt Rigoletto im Schlachthof – na, super! – und dann sind die eben im Schlachthof. Das geht alles, natürlich geht das. Im Schauspiel ginge das eben nicht. Es würde, sobald es losgeht, in sich zusammenbrechen. Aber wenn der Dirigent den Taktstock senkt, dann fängt die Musik an, und die geht bis zum Ende, obwohl da gar nichts gedacht wurde. Das geht so, ja. »Regietheater« ist wirklich ein Sammelbegriff dafür: Wir wollen keine Regie haben, wir wollen schöne Kostüme haben, großartige Sängernamen. Und wir wollen dann auch nicht, dass die sich bewegen. Das ist der Inhalt für diese Leute. Und Sie haben völlig recht, Theater ohne Regie gibt es gar nicht.

Man hat als Zuschauer und Hörer gelegentlich den Eindruck, dass die Szene auf der Bühne mit der Musik, die »aus dem Graben« kommt, überhaupt nicht in Zusammenhang steht. Wie sehen Sie das Verhältnis Musik und Regie?

Was ich am Anfang auch nicht wusste ist, dass Schauspiel zu inszenieren etwas ganz anderes ist, als Oper in Szene zu setzen. Man denkt, da ist in beiden Fällen eine Bühne, das ist das Gleiche. Nein, ganz und gar nicht. Das ist schon hoch dialektisch. Also Schauspiel inszenieren heißt komponieren. Ich muss als Regisseur komponieren. Ich muss das Tempo angeben, wo Pausen sind, was wiederholt wird. Eine schlechte Inszenierung, die äußerlich gut ist, aber bei der man denkt, nein, irgendwas stimmt nicht, das liegt genau daran, dass keine gute »Partitur« entstanden ist. Musik, also Oper inszenieren, da muss ich nicht komponieren, das ist schon geschehen. Ich muss aber die Musik in – Bindestrich – szenieren. Das muss ich können. Und dazu muss ich halt die Musik erfassen. Es ist ja jetzt modern geworden, dass Schauspiel- und Filmregisseure Oper inszenieren. Viele denken, prima, da ist endlich mal was Richtiges los, das ist spannend. Aber so einfach ist es nicht. Wenn diese Regisseure keine Ahnung von der Musik haben, dann ist zu erwarten, dass Musik und Inszenierung nichts miteinander zu tun haben. Das ist nicht die Lösung.



Im letzten Heft unserer »Mitteilungen« schrieb unser Mitglied, Händel-Preisträger Professor Werner Rätzer, über Ihre *Floridante*-Inszenierung: »Das war eine Operndeutung mit hohem Anspruch, intellektuelles Theater mit starken Impulsen.« Er beschreibt das also als intellektuelle Anforderung an Regisseur, Zuschauer und Zuhörer. Kann das als Maxime für Ihre gesamte Arbeit als Regisseur gelten?

Ja. Natürlich. Eine Oper ist nicht irgendwie so was Billiges, so ein Roman, den man an einem Bahnfahrschein kauft. Das ist ja eine ganze Welt, die man dort zu erzählen hat. Die Bühne ist zunächst ein leerer Raum. Und dann fängt man als Regisseur an – man macht das natürlich mit dem Bühnenbildner und mit dem Dramaturgen zusammen – die Bühne zu füllen. Dann haben wir die und die Idee. Und dann ist aber ganz wichtig, diese Idee in die Sprache des Theaters zu übersetzen. Das muss ja theatralisch zu jedem sprechen. Die Grundvoraussetzung ist erst einmal die, dass man, so weit unser Geist reicht, versucht, in die Gedankenwelt eines Werks einzudringen. Eines will ich noch hinzufügen: Humor. Humor ist für mich ganz wichtig. Da haben sich auch ganz viele aufgeregt, dass bei Wagner gelacht werden soll und bei Händel auch. Die »Freunde der toten Oper« meinten plötzlich: Das geht gar nicht: In der Oper darf man nicht lachen. Aber so verkommt die Oper zu etwas Leblosem.

Für die Inszenierung von *Floridante* in Bad Lauchstädt 1984 haben Sie ein Jahr später den Händel-Preis bekommen ...

... im Kollektiv...

... im Inszenierungskollektiv mit Karin Zauft, Werner Hintze und Kathrin Mentzel. Sie sind heute einer der am meisten geehrten und ausgezeichneten Regisseure. Spielt da für Sie der Händel-Preis noch eine Rolle?

Na klar, natürlich. Das war damals schon eine Bestätigung für mich; 1984 hatte ich überhaupt erst ein paar Jahre Oper gemacht. Meine Partnerin damals, eine Germanistin, eine wunderbare Frau, hat zu mir gesagt, Peter, du wirst hier von den alten Männern im Politbüro nie geliebt werden. Mit anderen Worten, du wirst nicht gefördert hier. Und das 1984! Da hat ja noch kein Mensch daran gedacht, dass die DDR mal zu Ende geht. In dieser Zeit war so ein Preis für mich eine Bestätigung, das war eine positive Rückkopplung zu meiner Arbeit.

Sie haben damals mit dem Dirigenten Christian Kluttig zusammengearbeitet und mit Helmut Brade als Bühnenbildner. Nach der ersten gemeinsamen Arbeit mit Helmut Brade – *Orpheus und Eurydike* 1986 in Halle – ist er neben Johannes Leiacker der Bühnenbildner, mit dem Sie am meisten zusammengearbeitet haben. Was verbindet Sie mit Helmut Brade? Helmut Brade ist nicht nur Bühnenbildner, er ist auch Dramaturg und er

ist vor allen Dingen ein ganz großartiger Mensch. Er ist wirklich gebildet und hat Humor, ist auch musikalisch. Und wenn wir ein Stück vorbereiten, dann ist das sehr speziell, wir erarbeiten uns da wie im Priesterseminar das Werk. Wir haben noch einen Dramaturgen, und da sind wir alles, also ich bin auch Bühnenbildner und Dramaturg, und Brade ist auch Regisseur und Dramaturg. Ich habe auch viel von Herrn Brade gelernt, zum Beispiel hat er mir Paris gezeigt, wichtige Stätten. Und es war nicht nur Paris, sondern es waren auch andere große Städte und auch bildende Kunst. Also Brade war und ist nach wie vor für mich ein Lehrer, der meinen Horizont sehr erweitert hat.

Obwohl Sie lange Zeit vorher schon als junger Regisseur mit Studenten an der Berliner Musikhochschule *Hanns Eisler* Seminare zur Inszenierung von Mozart-Opern gegeben haben, hat es lange gedauert, bis Sie schließlich mit *Don Giovanni* 2003 Ihre erste Mozart-Oper inszeniert haben, damals an der Komischen Oper mit Kirill Petrenko am Pult. Inzwischen haben Sie ja die *Die Zauberflöte* gemacht, *Così fan tutte* und Ihr Projekt *La Clemenza di Tito*, das 2006 in Hamburg, Tokio und Oslo auf die Bühne gebracht wurde. Hatten Sie solchen Respekt vor Mozart oder wodurch ist dieses lange Zögern zu erklären? Das stimmt nicht ganz: Ich habe die *Entführung* gemacht in Graz 1993. Aber bei mir ergibt sich eigentlich alles immer durch die Auftrags-

lage. Ich habe nämlich Angst, verantwortlich zu müssen, was an einer Bühne gespielt wird. Deshalb habe ich immer gut gefunden, wenn die Intendanten gesagt haben, das Stück, das ist was für dich. Ich bin natürlich oft gefragt worden, was wollen Sie machen, Sie können bei uns alles machen. Das war tatsächlich nicht so ganz einfach für mich. Und Mozart ist in gewisser Weise schwerer zu inszenieren als Tschaikowski, Verdi ... Vielleicht, weil da eben alles in acht Takten stattfindet. Da sind die Sensationen, diese Katastrophen nicht so hörbar. Da hat alles sein bestimmtes Maß, unglaublich. Aber es wäre falsch, wenn ich sagen würde, deshalb hätte ich mich etwa so zurückgehalten.

In Dresden haben Sie durch Ihre Inszenierung 1995 den *Friedenstag* von Strauss wohl wirklich für die Bühne gerettet. Nach meiner Kenntnis ist der *Friedenstag* erst 2014 im Pfalztheater Kaiserslautern überhaupt wieder auf die Bühne gebracht worden. Was hat Sie bewogen, diese durch ihre Entstehungszeit 1938 ideologisch belastete Oper zu inszenieren?

Weil ich denke, das stimmt nicht. Das ist ein Vorurteil. Oder anders gesagt, wenn es so sein sollte, dann gilt auch hier: Das Werk ist klüger als der Autor. Ich musste nichts verdrehen, ich musste nichts streichen, um – denk ich mal – die Botschaft zu vermitteln, Frieden ist wichtiger als Sterben und Kampf bis zum letzten Moment. Da musste ich gar nichts



verändern an dem Werk. Und es ist tatsächlich so, man sucht das Stück vergeblich auf den Spielplänen. Die Opernwelt lehnt das ab, weil es ein Stück ist, wo es um Frieden, also überhaupt sehr um Politik geht, massiv um Politik. Meine Frage ist natürlich, wieso kennt das keiner? Ja, weil die Operngesellschaft das nicht mag. Die mögen *Toska*. Und zwar so, dass man möglichst nichts Politisches merkt. Die wünschen sich die *Zauberflöte* als lustiges Märchen. Und dass zwei Menschen sich dort das Leben nehmen wollen, na ja, das sei doch nicht so ernst gemeint. Und die wollen nicht, dass ein Stück wie *Friedenstag* von Strauss publik wird, denn sonst könnte ihre Ansicht von Strauss als Bewahrer des Reaktionsären ja erschüttert werden. Dann ist der plötzlich gar nicht so ein Nazi. Aber wir wollen ihn doch als Nazi sehen. Der hat doch nicht umsonst so einen Erfolg damals gehabt. Also der *Friedenstag* wird abgelehnt, wird verschwiegen, man spricht nicht drüber, der steht in vielen Büchern nicht drin, auch nicht sein letztes Werk *Des Esels Schatten*, eine Groteske über reaktionäre Philosophie und Politik. Es hat mir natürlich Spaß gemacht zu zeigen: Seht mal hier, euer Strauss, ja, der ist gar nicht so unpolitisch; 1938 hat er dieses Antikriegsstück geschrieben, allerdings ist es in der Rezeption auf den Kopf gestellt worden.

Sie haben als Regisseur mit bedeutenden Dirigenten der Gegenwart zusammengearbeitet. Wie hat

sich die Zusammenarbeit mit solchen renommierten Dirigenten gestaltet? Hat es da nicht gelegentlich Diskussionen gegeben?

Also, ich hatte, glaube ich, Glück, dass ich einen Vater und eine Mutter hatte, die Musik gemacht haben. So kann mir jemand schwer was weiß machen, auch kein Dirigent. Also ich weiß auch in der Partitur Bescheid. Zum Beispiel hier *Die Eroberung von Mexico*. Das ist ziemlich kompliziert, da inszeniere ich aus der Partitur. Nur mit dem Klavierauszug – das kann ich gar nicht. Ich sage immer, wie könnt ihr denn das mit dem Auszug machen? Ihr müsst doch sehen, was in der Partitur los ist. Der Dirigent ist ja ein Sicherheitsfaktor in der Opernwelt, damit der Regisseur nicht zu frech wird. Denn wenn der Dirigent sagt, das kommt nicht in auf die Bühne, ist der Regisseur geliefert. Dann kann ich höchstens sagen, gebt mir mein Geld, ich gehe. Das will ich aber nicht, ich will ja arbeiten. Ich hätte in Hamburg wahrscheinlich gar keine von den elf Inszenierungen so machen können, wenn Ingo Metzger nicht den Spaß auch am Theater und den Spaß in gewisser Weise auch an der Provokation hätte. Damals der *Lohengrin* im Klassenzimmer! Aber Voraussetzung ist, dass das sinnvoll gemacht wird, nicht irgendwie so ein Unsinn. Zagrosek zum Beispiel kam immer sehr zum Ende und hat sich sehr gut angepasst und hat das mitgetragen. Soltesz auch.

Er hat ja auch den *Friedenstag* in Dresden dirigiert.

Und von Soltesz ist zum Beispiel die Idee, dass die Friedensglocken im gesamten Zuschauerraum verteilt wurden, so weit hatte ich gar nicht gedacht. Das ist doch toll, wenn ein Dirigent sagt, daraus müssen wir jetzt einen richtigen theatralischen Vorgang machen. Auch Vedernikow ist großartig. Der hat in Moskau den *Holländer* dirigiert, wo Senta eine brennende Kerze in ein Pulverfass wirft und die letzten 52 Takte nicht mehr vom Orchester gespielt werden. Ich dachte, das wird er niemals akzeptieren. Hat er aber. Eben weil er in der Lage ist, werktreu nicht dem Buchstaben nach zu denken, sondern dem Sinn nach.

Sie inszenieren im Jahr mehrere Opern an unterschiedlichen Orten in Europa. Wie können Sie diese kräftezehrende Tätigkeit bewältigen? Woher nehmen Sie die Kraft, immer wieder neue Ideen zu entwickeln?

Das kostet mich gar nicht viel Kraft, ich glaube, das ist eine Lust. Also, ich fasse meinen Beruf nicht als Arbeit in dem Sinne auf, dass er schwer ist, sondern als enorm wichtig und sinnerfüllend. Er ist mein Leben und ich erhalte Kraft durch meine Arbeit. Und ich will mit meiner Arbeit einen Beitrag leisten nicht nur für Kultur oder Kunst, sondern dergestalt, dass ich in meiner letzten Stunde sagen kann, ich habe an der Verbesserung der Welt mitgewirkt, indem ich Wahr-

heit hergestellt habe auf der Bühne, und zwar die, die im jeweiligen Stück zu finden ist. Und das heißt auch, dass ich nicht allein arbeiten kann an so einem Werk; ich komme allein nicht sehr weit. Ich brauche von Anfang an einen Bühnenbildner, einen Dramaturgen und, wenn ein Dirigent da ist, natürlich auch den. Und dann gibt es eine intensive Zusammenarbeit. Ich muss das ja dann für die Bühne umsetzen. Das geht doch nicht in ein Buch, sondern damit muss ich vor Menschen treten, die das dann machen sollen, die sich zur Verfügung stellen, mit ihrer Stimme, mit ihrem Körper, mit allem. Ich habe den Eindruck, ich brauche gar keine Kraft, also in dem Sinne, man hat eine Inszenierung gemacht und hinterher ist man fertig und man muss erst mal drei Wochen, ja, vielleicht nach Tahiti fahren oder so. Das ist für mich nicht nötig. Mein Tahiti ist jetzt Salzburg. Und die Arbeit hier ist wirklich wunderbar; alles ist sehr gut organisiert. Hier habe ich Ingo Metzmaker, ich habe Bo Skovhus und Angela Denoke. Ich kann meine Konzeption richtig gut verwirklichen. Das ist Lust und kein Geldverdienen.

Nach Ihrer Zeit in Halle von 1984 bis 1990 haben Sie keine Händel-Opern mehr inszeniert. Liegt das an den Auftraggebern oder hat sich Ihr Interessengebiet in andere Richtungen verlagert?

Nein. Das liegt an den Auftraggebern. Eigentlich wäre es mal wieder fällig.



Hätten Sie Lust, wieder einmal nach Halle zu kommen und eine Händel-Oper zu inszenieren?

Sicher. Aber nur mit Herrn Brade.

Herr Professor Konwitschny, ich danke Ihnen herzlich für die Möglichkeit zu diesem Gespräch. Ich wünsche Ihnen jetzt eine erfolg-

reiche Premiere, Verständnis für Ihre Inszenierung der Oper von Wolfgang Rihm seitens des Publikums und seitens der Rezensenten.

Für Ihre weitere künstlerische Arbeit wünschen wir Ihnen immer gute Ideen und ein gutes Team, das die Inszenierungen mit trägt.

Ihnen wünsche ich gute Gesundheit.

Wenige Tage nach diesem Gespräch zwischen Professor Peter Konwitschny und Christoph Rink wurde die Premiere der Oper von Wolfgang Rihm Die Eroberung von Mexico in Salzburg vom begeisterten Publikum gefeiert.

(vergl. u. a. Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.7.2015, Reinhard J. Brembeck, Süddeutsche Zeitung, 28. 7. 2015, Wolfram Goertz, Rheinische Post, 28.7.2015 und Joachim Lange, Mitteldeutsche Zeitung 28.7.2015).

WIR TRAUERN UM UNSER MITGLIED

Volker Herrmann

06.07.1935 – 01.09.2015

Der Ehefrau, seinen Kindern,
allen Angehörigen und Freunden des Verstorbenen
bekundet der Vorstand im Namen aller Mitglieder des
»Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«
tiefes Mitgefühl.

Wir werden das Andenken des Verstorbenen ehrend bewahren.

**Der Vorstand des
»Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e.V.«**

(Mitteilung nach Informationen an die Redaktion)

Unterwegs zu Händel¹

Für Peter Konwitschny, ohne den ich zu Händel nicht gefunden hätte

Gerd Rienäcker



I. Jahrzehntelang berührte mich Händel weniger als Bach. Natürlich hörte und musizierte ich Concerti Grossi von Händel, natürlich spielte ich auf dem Cembalo das sogenannte Harfenkonzert in B-Dur; natürlich faszinierten mich die Oper *Rodelinda* – sie wurde 1950 im Rostocker Theater gegeben – und *Der Messias* (ich hörte dieses Oratorium 1948 in der Rostocker Marienkirche).

II. Es waren die halesche und Berliner Händel-Renaissance der fünfziger und sechziger Jahre, die mir Händel sowohl näher als auch ferner rückten. Zum einen die Inszenierung der Oper *Poros* am Landestheater Halle – szenisch gesetzt von Heinz Rückert, der auch den italienischen Text ins Deutsche übertragen hatte, dirigiert von Horst-Tanu Margraf.² Hier fand keine Koloratur-Oper, sondern ein szenisch-musikalisches Drama statt, vergleichbar mit antiken Tragödien. Und das vom ersten Takt an.³ Zugespitzt in jener Szene, in der Poros' Gattin⁴ als Witwe auf dem Scheiterhaufen zu sterben begehrt.⁵ Margraf hatte dem Streichorchester und Basso continuo Holzbläser beige stellt als ausgesetzten Generalbass. Ohnehin war sein Orchester üppig besetzt, moderne Streich- und Blasinstrumente gemischt mit sogenannten historischen Instrumenten, die meist unrein spielten. Ich sehe den Dirigenten noch vor mir – ein Musikant (unlängst als »linientreu« diffamiert⁶), der der Musik mit Besessenheit zu Leibe rückte! Zum anderen die Aufführungen Händel'scher Oratorien⁷ durch den Berliner Rundfunk unter Helmut Koch⁸ – wiederum durch einen Musikanten, der Händels Chorsätze mit riesigen Crescendi anging, das Orchester intensiv, aber im Grand Détaché fast ohne agogische Abstufungen musizieren, Rezitative, Arien,

¹ Einleitung in die Vorlesungen über Georg Friedrich Händel seit 2003.

² Übrigens in deutlichem Anklang an die Göttinger Händel-Aufführungen der zwanziger Jahre. Horst-Tanu Margraf war seinerzeit Generalmusikdirektor, Heinz Rückert Operndirektor.

³ Ungewöhnlich langsam der erste Teil der Ouvertüre, ungewöhnlich auch, dass die ersten beiden Themeneinsätze der anschließenden Fuge von zwei Oboen piano gespielt wurden. (Händel übergibt den Dux den ersten, den Comes den zweiten Violinen und der Oboe; auch beginnt die Fugensexposition im forte!) Nachzuweisen, wie sehr dadurch die Substanz sowohl der Einleitung als auch des Fugenbeginns verändert wurde, ist Kinderspielen vergleichbar. Festgehalten muss aber meine Erschütterung angesichts solcher Einleitung werden, da ich den Beginn sofort mit dem Anfang der Bachschen Matthäuspasion verglich!

⁴ In der Einrichtung von Heinz Rückert wurde der Name Cleofide in Mahamaya umgewandelt. Philine Fischer sang und spielte sie mit unglaublicher Leidenschaft.

⁵ Es handelt sich um eine Ostinato-Arie mit absteigendem Bass, der unmissverständlich nicht nur auf Trauer, sondern auf den Weg ins Grab verweist.

⁶ Vgl. hierzu Arnold Jacobshagen u. a. (Hrsg.), *Händels Opern. Das Handbuch*, Teilband 1, Laaber 2009, Kapitel »Händel-Aufführungen«. Ohnehin haben die Autoren dieses Kapitels für die Hallenser Händel-Renaissance nur wenige Zeilen übrig: Erwähnenswert sind ihnen lediglich die Veränderungen der Werke; nach deren Sinn zu fragen, steht außerhalb ihrer Erwägungen. – Schade!

⁷ In deutscher Übersetzung und teilweiser Übernahme der Übersetzungen von Gervinius, u. a. *Der Messias, Samson, Saul, Judas Maccabäus, Jephtha, L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*.

⁸ Helmut Koch leitete seit den fünfziger Jahren die Solistenvereinigung und den Rundfunkchor in Ostberlin.



Chöre nahtlos ineinander gehen ließ mit dem Gespür des Dramatikers. Was in den Interpretationen von Rückert und Margraf und Koch (ebenso wie in den Göttinger Händel-Aufführungen der zwanziger Jahre!⁹) an historischer Substanz unter den Tisch fiel,¹⁰ war aufgewogen dadurch, dass Händels Werke in unsere Zeit gerückt zu sein schienen, dass sie uns etwas anzugehen hatten. Und so komplikativ die Kontexte der Händel-Renaissance sein mochten – politisch, also nicht nur ästhetisch und künstlerisch!¹¹ – so wichtig war die in ihr vermittelte Einsicht, Händel spreche heute zu uns – wer immer mit »uns«, gar mit der Wortwendung »unser Mensch«¹² gemeint sein mochte. Ich denke, solche Einsicht ist immer noch wichtig, und der Umstand, dass es eben darum ging, darf im Nachhinein nicht unter den Tisch fallen, wenn seit den frühen achtziger Jahren und durchaus rechtens die sehr herben Eingriffe der Hallenser in Händels Oper, die teils romantisierten, teils klobigen Chorszenen unter Kochs Dirigat bekrittelt werden.¹³ Vieles wissen wir heute anders. Wir müssen die Da-capo-Arien nicht zusammenstreichen, um Händels Opern als Theaterereignisse offenbar zu machen.¹⁴ Wir brauchen keine Mammut-Besetzungen,¹⁵ keine riesigen Chor-Crescendi, keine klobigen Overtüren,¹⁶ um erfahrbar zu machen, die Oratorien gingen uns etwas an! Neuere Interpretationen seit Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Nicholas McGegan, Paul McCreech und John Butt haben uns gezeigt, dass die solchem Romantizismus entgegengesetzten Versuche Neuer Sachlichkeit (oft an der Schwelle des von Opponenten als »Genuddel« oder »Nähma-

⁹ Vgl. hierzu u. a. Ulrich Etscheid, *Händels »Rodelinda«: Libretto, Komposition, Rezeption*, Kassel 1998. Etscheid widmet Oskar Hagen, seinen Bearbeitungen und Aufführungen Händelscher Opern in Göttingen ein eigenes Kapitel.

¹⁰ Oft zum Missfallen einiger Musikwissenschaftler in Ost und West! Sie wiederum wurden von den Akteuren der Operaufführungen angegriffen, ja, als unerheblich erachtet. So in einem Kolloquium während der Händel-Festspiele Februar 1966 in Halle.

¹¹ Zu erinnern ist an gleichzeitige Debatten um sozialistisch-realistische Musik, gepaart mit der Abwehr sogenannt spätbürgerlicher Modernismen – allerdings abgemildert gegenüber früheren Jahren –, zu erinnern an Debatten um die Nationaloper, um deren Scheitern, zu erinnern an große Volkskunst-Bewegungen, in denen Einsichten und Illusionen sich mischten. Das alles lässt sich nicht auf wenige Begriffe bringen, schon gar nicht auf den bloßer Irrtümer. Wohl aber spielen illusionäre Vorstellungen, bezogen auf »Volk«, »Volkstümlichkeit«, »Realismus«, »Volksmusik« eine Rolle, und dies in halb bewusstem Anklang an Konzepte der Aufklärung und Empfindsamkeit.

¹² Erst eingangs der siebziger Jahre ließ Gerhard Müller dieser Wortwendung eine vernichtende Abfuhr andeuten; dies freilich war nur in der satirischen Wochenzeitschrift »Eulenspiegel«, unter der Rubrik »Musikeule«, möglich. Müllers Kritiken dort gehören zum Besten, was Rezensionen in den siebziger und achtziger Jahren zu bieten hatten. Auf seine Satiren einzugehen überschreitet die Möglichkeit dieses Beitrags.

¹³ Auch ich goss damals die Schale meines Zornes darüber aus. Heute nehme ich davon Abstand, da mir die Eigenschaften inmitten aller Komplikationen vor Auge stehen.

¹⁴ Es war der Regisseur Peter Konwitschny, der seit 1984 in seinen Aufführungen Händel'scher Opern nicht nur das Da-capo ausdrücklich gelten ließ, sondern durch gedoppelte Handlung als unerlässlich begründete. »Das achtzehnte Jahrhundert war nicht blöd«, so Konwitschny in einem Rundtischgespräch im Herbst 1984. »Ohne Händel kein Hegel«.

¹⁵ Händels Oratorien wurden in ihrer Zeit von 24 Choristen und 30–40 Orchestermusikern aufgeführt (vgl. hierzu Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*, Göttingen 1998, Einleitung). Die auf historischen Bildern überlieferte Mammut-Besetzung einer Aufführung des *Messias* in London fand nach Händels Tod, im späten 18. Jahrhundert statt. Vgl. hierzu Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, vgl. auch die Annotationen von Christopher Hogwood und Paul McCreech zu ihren Einspielungen mehrerer Oratorien. Zur Besetzung der Opernorchester vgl. Dirk Möller, *Besetzung und Instrumentation in den Opern Georg Friedrich Händels*, Frankfurt a. M. 1989.

¹⁶ Die gelegentliche Bezeichnung »Grave« für den ersten Teil der Overtüre verweist nicht auf langsame Tempi, sondern auf bedeutsame Gesten.

schinenmusik« Bekritteltel!) gleichermaßen am Eigentlichen vorbei gingen: Sie nämlich hatten die Klang-Rede, die Theatralität der Musik unter den Tisch gekehrt.¹⁷

III. War ich von Händels Werken fasziniert, so zugleich befremdet, sobald sie in der Musikwissenschaft¹⁸, Musikpublizistik der DDR als Inkarnation des bürgerlichen Humanismus, ja, als Vorboten eines Realismus angepriesen wurden, auf den der sozialistische Realismus sich zu berufen hätte. Erst recht riefen die Gegenüberstellungen Händel-Bach meinen Argwohn hervor, zumal Bach häufig abgewertet schien: Nicht musikalisch – das hat wohl keiner gewagt! –, sondern ideologisch,¹⁹ insofern Bach zwar der Humanismus nicht abgesprochen, wohl aber die Vertonung »knechtischer« Texte als komplikatativ bewertet wurde. Noch in den siebziger Jahren wandte sich Ernst Hermann Meyer gegen die »knechtische Gesinnung« jener Texte, die Bach in seinen »Kirchenstücken« vertonte. Und Johanna Rudolph warnte vor Bachs Mystizismus. Händel hingegen sei in Text und Musik ganz auf der Höhe der Aufklärung, musikalisch der Wegbereiter für Beethoven.²⁰ Überdies habe Händel sich zu einer Einfachheit, Popularität bekannt, die für die Gegenwart dringend wäre. Händel zu erleben wäre den Arbeitern möglich; sie müssten nichts lernen, um ihn zu verstehen – so ein Gedicht eines schreibenden Arbeiters, vorgetragen auf einer Veranstaltung im Mansfelder Kombinat, als Quasi-Vorrede zu einer Aufführung des Schlusschores aus *Julius Caesar*, gesungen und gespielt von einem Laienensemble. Nicht nur im Mansfeld-Kombinat zu Eisleben, sondern allenthalben ist Händel in Ensembles sozialistischer Einrichtungen viel gesungen, viel gespielt worden, auch von Akkordeon-Ensembles; ich habe solche Ensembles mehrmals dirigiert. Von Bach ließe sich das nicht im gleichen Maße sagen. Grund genug für mich, Bach, mit dessen Kantaten und Passionen ich seit früher

¹⁷ Von »Klangrede« spricht Nikolaus Harnoncourt in seinem Buch *Klangrede* 1985, vom Theater als Ausgangspunkt und Integral barocken Musizierens Silke Leopold im Artikel »Barock« der zweiten Auflage der MGG (1994).

¹⁸ Vor allem durch Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler, Harry Goldschmidt, Johanna Rudolph, Waltherr Siegmund-Schultze: Meyer, Knepler und Goldschmidt waren seit dem Beginn der fünfziger Jahre Repräsentanten marxistischer Musikwissenschaft. Johanna Rudolph war im Ministerium für Kultur der DDR tätig. Dass im Denken und Wirken der Genannten Musikologie für die kulturpolitische Praxis und in ihr zu wirken hatte, ist, ungeachtet mancher Illusionen, mit Nachdruck hervorzuheben als Verdienst.

¹⁹ Reagierend auf sogenannt bürgerliche Bach-Exegesen, denen zufolge Bachs Schaffen allzu harmonistisch der protestantischen Kirche, ihrem gottesdienstlichen Leben einverleibt, oft auch dem (idealisierten!) Mittelalter ohne Wenn und Aber zugeschrieben wurde. Gegen solche Deutungen hatte sich auch Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* verwehrt; sie ist denn auch von namhaften Bachforschern der BRD in den siebziger Jahren in Frage gestellt worden. Natürlich spielte in der ideologischen Auseinandersetzung zwischen marxistischen und sogenannt bürgerlichen Musikwissenschaftlern der Kalte Krieg eine Rolle, ohne dass die musikologischen Verlautbarungen davon Kenntnis hatten.

²⁰ Mitzudenken ist freilich Johanna Rudolphs Lebensweg – ihr Leiden während des Nationalsozialismus (sie wurde verhaftet, gefoltert und gab unter wahnsinnigen Schmerzen Namen einiger Genossen preis), ihre Verurteilung nach dem zweiten Weltkrieg in unsäglichen Scherbengerichten ihrer Partei, der Zwang, den Namen zu ändern, d. h. ihre bisherige Identität zu tilgen. (Vgl. hierzu Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen*, Saarbrücken 2002, S. 103 ff.). Es waren ihre Visionen des klassischen Humanismus, es war ihr Händel-Verständnis, die ihr halfen, die Leiden halbwegs zu überstehen. Daraus resultiert denn auch ihre Beschäftigung mit Händel und mit seiner Zeit. Beide Bände ihres Buchs *Händel-Renaissance* (Bd. I 1960, Bd. II 1969, zugleich ihre verspätete Dissertation) sind durchaus lesenswert ungeachtet mancher Einseitigkeit.



Kindheit vertraut war, aufs Neue vorzuziehen, ja, ihn auf die gleiche Höhe der Aufklärung zu heben. (Heute weiß ich, dass Bach kein Komponist der deutschen Aufklärung, sondern ein Lutheraner ist! Es war übrigens Georg Knepler, der vor solcher Zuordnung warnte und darum ersuchte, die Mystik etlicher Kantatentexte nicht unter den Tisch zu kehren.²¹)

IV. Dass ich mich Händel aufs Neue, diesmal mit großer Emphase zuwandte, war einer Verpflichtung und mehreren Erlebnissen geschuldet.

1. ZUM EINEN VERPFLICHTUNG: Für das Studienjahr 1984/85 waren an der Berliner Humboldt-Universität Vorlesungen über die Jubilare Bach und Händel geplant – Vorlesungen, die von Hochschullehrern vor allen Studenten des Bereichs Musikwissenschaft zu halten waren. Heinz Alfred Brockhaus, Lehrstuhlleiter für Musikgeschichte, behielt sich die Bach-Vorlesung selbst vor. Ich als frisch gekürter Dozent für Theorie und Geschichte des Musiktheaters sollte die Händel-Vorlesung übernehmen, da in Händels Werk die Oper eine Rolle spielte. Und ich begann die Vorlesung so vorzubereiten, wie ich noch nie eine Vorlesung vorbereitet hatte. Wort für Wort!

2. ZUM ANDEREN MEHRERE ERLEBNISSE:

2.1 Fast zeitgleich hatte Peter Konwitschny seine erste Händel-Inszenierung²² in Bad Lauchstädt. Zu ihrer längerfristigen Vorbereitung lud er mich und vier Studenten ein.²³ Wir trafen uns alle drei bis vier Wochen fast ganztägig, gingen am Klavier Szene für Szene durch, sprachen zugleich über englische Zeitgeschichte, über Aufklärung, über Händels Leben, über die Opera seria. Und wir begriffen: Die Vorgänge der Oper *Floridante*, die Regulative der Opera seria waren uns nicht fern; es gab Schlüssel für die Arientypen, für das sogenannte Da-capo-Prinzip,²⁴ Schlüssel für die Affekte der Figuren, Schlüssel auch für das sogenannte Lieto fine – die gerade befreiten Figuren brachen angesichts der unverhofften Freiheit zusammen; an ihrer Stelle erschienen Puppen, die sich die Rollen als König, Königin, reuiger und begnadigter Besiegter wechselseitig zuspielten; der abschließende Coro-Satz hingegen beschwor die Zuschauer verzweifelt, anders, vernünftiger zu leben, als es ihnen drei Stunden lang vorgeführt worden war.²⁵ Also keine besserwisserische Ironie, die vielerorts in

²¹ So während der Abschlussdiskussion in einem Kolloquium während des Bachfestes 1975 in Leipzig.

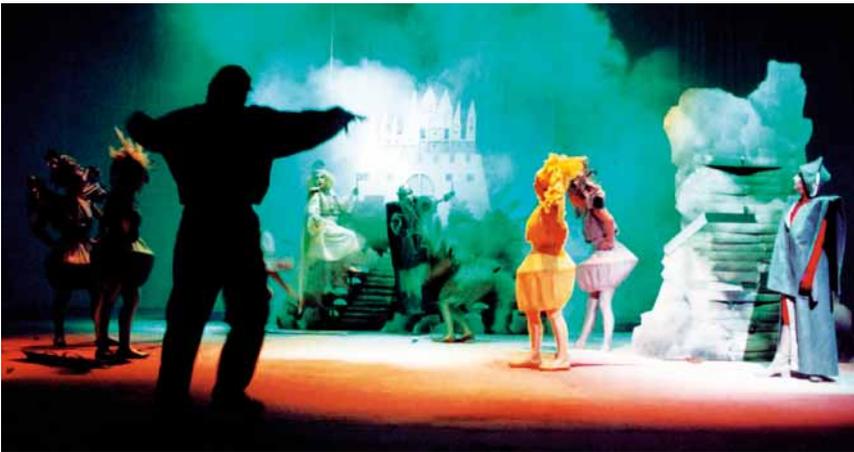
²² Konwitschny inszenierte Händels Oper *Floridante*, später die Pastorale *Acis und Galathea*; im großen Haus des Landestheaters Halle die Opern *Rinaldo* und, kurz vor der Wende, *Tamerlano*.

²³ Antje Kaiser, derzeit freischaffende Regisseurin, Aenne Quinones, Werner Hintze, derzeit Chefdramaturg der Komischen Oper, Frank Kämpfer, Rundfunk-Redakteur in Köln.

²⁴ Musikgeschichtlich eine unzulässige Vereinfachung: Reinhard Strohm hat auf die Fünf- oder Sechsteiligkeit der Opernarie verwiesen und auf die variierte Wiederkehr der ersten Teile. Vgl. Reinhard Strohm, *Die italienische Opernarie im Settecento*.

²⁵ Freilich lag solche Lösung nicht auf der Straße. Die Studenten forderten vielmehr, die Vorgänge ins Absurde zu ziehen, was ich ablehnte. Das brachte Peter Konwitschny zu seiner – mich immer noch überzeugenden – Lesart: Die Akteure traten hinter der Kasperleibühne hervor, warfen die Puppen weg und sprachen singend die Zuschauer an. Im B-Teil gingen sie auf die Zuschauer zu, die Hände ausstreckend, damit sie genommen werden. (Diese Lösung übernahm Harry Kupfer in seiner Inszenierung der Oper *Giustino* an der Komischen Oper Berlin 1985). Zu erwähnen ist ein Brief von Christian Kaden an Peter Konwitschny über Sinngebungen des Lieto fine. Konwitschny ließ den Brief im Programmheft abdrucken.

neueren Inszenierungen zu sehen war,²⁶ sondern das Ernst-Nehmen der Situationen, der Zuspitzungen, jener Lösungen, die der Rekonstruktion defekter Monarchien, aber nicht den verletzten, gefährdeten Menschen galten! Von hier aus war nach Schwierigkeiten der Aufklärung zu fragen, nach Schwierigkeiten in England, nach Konfliktsituationen in Händels Leben und Wirken. Gelegentlich liefen uns die Tränen, als wir der so häufig schön geredeten Tragödien in Händels Leben und Wirken, seiner untilgbaren Einsamkeit inmitten der Heroisierungen ansichtig wurden.²⁷ Von hier aus war es uns möglich, den uns allzu lang aufgebürdeten »Optimismus-Verkäufer«²⁸ über Bord zu werfen zugunsten eines Komponisten, der in schlimmen Zeiten unbeirrbar durchzustehen suchte – im permanenten Wechsel von Triumph und Niederlage, Gelingen und Scheitern. Interessanterweise waren es gerade neuere Händel-Interpretationen auf historischen Instrumenten, in vermeintlich kleiner Besetzung,²⁹ die unsere Händel-Bilder zu bestätigen schienen.



Peter Konwitzchny (vorn links) in einer Probe zu *Rinaldo* an der Oper Halle 1993 (aus 90 Jahre Händel-Oper in Halle, Sonderheft der Mitteilungen 2012)

2.2 Unmittelbar vor Beginn der Vorlesung hörte ich ein Oratorium, das in früheren Vorlesungen aus ideologischen Gründen fast unter den Tisch fiel: *Theodora* – dessen Stoff gelegentlich abschätzig der Heiligenlegende zugeordnet war und von den sogenannten aufklärerischen Stoffen des *Judas Maccabäus*, *Samson* weit entfernt zu sein schien.³⁰ Sofort überfielen

²⁶ Leider auch in Inszenierungen von Joachim Herz (*Xerxes* am Opernhaus Leipzig) und Harry Kupfer (*Giustino* an der Komischen Oper Berlin).

²⁷ Wolfgang Heise sagte mir, als ich ihm von meiner Händel-Vorlesung erzählte, Händel käme ihm »tragisch« vor. Wie so oft hatte er begriffen, worum es ging.

²⁸ Ich spitzte zu: Händel habe keinen Bauchladen, um Optimismus feilzubieten.

²⁹ Zu ihrer Zeit wurde die Besetzung durchaus als »groß« bewertet.

³⁰ Ein Oratorium übrigens, das bis heute relativ selten aufgeführt wird, dessen Quellenlage mit erheblichen Schwierigkeiten behaftet ist. Erst in den letzten Jahren wurde das Oratorium in die Hallische Händel-Ausgabe aufgenommen.



mich die Vorgänge – sie erinnerten an jene des Widerstandskampfes gegen Hitler, auch konnten neuere Repressionen heraufgeholt werden. Und, geschult durch Konwitschnys Arbeit, war ich von der quasi-szenischen Prägung vieler Stücke fasziniert – etwa von jener der Kerker-Musik. Und es bewegte mich die tiefe Traurigkeit, Verlorenheit, Verzweiflung vieler Arien und Chöre. Vor allem der todtraurige Schluss, in dem Händels Musik dem versöhnlichen Text ein für allemal Lügen straft.³¹ Wer den Schlusschor hört, namentlich die bittere Zurücknahme des B-Dur-Mittelteils, weiß, es gibt keine Lösung, keine Erlösung. Es überfiel mich, dass just dieses Oratorium zu Händels Lebenszeit im leeren Saal aufgeführt wurde – war es den Londoner Bürgern unerträglich?

V. Mit dem Schlusschor aus Händels *Theodora* begann ich meine Vorlesung, um immer wieder auf dieses Werk zurückzukommen. Und ich hielt diese Vorlesung – eine »schwarze Vorlesung«, in ihrer Zeit gegen die offizielle Händel-Ehrung gerichtet! – mit Leidenschaft; sie war eigentlich mein Bekenntnis in diesen Jahren. Ja, ich hielt sie mitunter gleichsam als Traumtänzer, und das mag für meine Zuhörer befremdlich gewesen sein! Wohl gemerkt: Die Vorlesung war kein Akt der Opposition, des Widerstandes, auch wenn ich einige Repräsentanten der Händel-Forschung und Händel-Pflege angriff!³² Ich wirkte in der DDR, innerhalb der SED, innerhalb gesellschaftlicher Organisationen, an Theatern, an der Humboldt-Universität. Und ich rieb mich an Vielem, das ich purem Unverstand und gravierenden Entwicklungswidersprüchen des Sozialismus zuordnete; daher galt es, Unerledigtes einzuklagen, diesseits und jenseits der Kulturpolitik. Dass ich es oft halbherzig tat, macht mir immer noch zu schaffen; dass es angesichts der Gebrechen das Eigentliche überhaupt verfehlen könnte, wurde mir erst nach der Wende klar. Immerhin sollte die Vorlesung, ebenso wie die Bach-Händel-Konferenz des Kulturbundes der DDR, die ich im Herbst 1984 zu leiten die Ehre hatte, den allzu vielen offiziellen Verlautbarungen entgegenwirken, also auch den Künstlerehrungen! Sie löste denn auch einiges Befremden aus. Damit konnte ich leben.

VI. Auf meine Händel-Vorlesung im Herbst-Semester 1984 bin ich mehrmals zurückgekommen:

1. Noch im Herbstsemester schrieb ich einen Aufsatz für das Händel-Jahrbuch 1986. Walther Siegmund-Schultze – mir gegenüber tolerant,

³¹ Händels Opern und Oratorien enthalten wenige Schlusschöre in Moll; sie aber sind berechtigt für doppelsinnige Befragungen der zugrunde liegenden Texte. Vgl. hierzu auch die Schlusschöre der Opern *Tamerlano* und *Porro*, die Schlusschöre der Oratorien *Die Wahl des Herakles* und *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*.

³² Etwa den halleischen Ordinarius Walther Siegmund-Schultze. Solcher Angriff war notwendig und überzogen zugleich: Heute muss ich auf Siegmund-Schultzes Initiativen nicht nur für Händel, sondern für die Musik des siebzehnten, achtzehnten Jahrhunderts, überdies auf seine Arbeiten für die Hallische Händel-Ausgabe verweisen. So brüchig seine theoretischen Sentenzen, so wichtig seine philologischen Arbeiten, so beeindruckend sein musikgeschichtliches Wissen.

was ich nicht unter den Tisch kehren darf! – druckte ihn ab. Auch in der halleischen Händel-Konferenz im Februar 1985 wollte mein Versuch nicht landen – er widersprach allem dem, was »wir« bislang für richtig hielten. Mit einigen halleischen Musikwissenschaftlern habe ich mich wiederholt überworfen, da meine Beobachtungen philologisch nicht zureichend gedeckt waren, da ich mich vor allem jenen Händel-Inszenierungen zur Seite stellte, die den Fachleuten nicht behagten.³³ Musikwissenschaftler haben – nicht immer, aber häufig – die Ansicht, Theater hätte nur zu »executieren« (Hegel, *Ästhetik*), was Komponisten und Librettisten aufschreiben. Nun aber ist, für Theaterwissenschaftler seit den Arbeiten von Rudolf Münz, Jochen Fiebach und Erika Fischer-Lichte eine Selbstverständlichkeit, das Werk ein Ausgangspunkt von vielen. Findet Theater in der Gegenwart statt, so Gegenwart in ihm, und wer im Theater arbeitet, hat mit vielerlei sich auseinanderzusetzen: Vor allem mit dem Hier und Heute. Daraus lässt sich nicht ableiten, man brauche das Werk nicht ernst zu nehmen, müsse es nicht studieren »ohne Unterlaß«. Peter Konwitschny wusste und weiß es anders. Die gemeinsamen Seminare im Winter 1983/84, noch einmal im Frühjahrssemester 1989 – diesmal ging es um *Tamerlan* – machten es offenbar.

2. Viermal noch hielt ich Vorlesungen über Händel: Zweimal (1984, 1992, 2003) in meinem Institut, dazwischen (2000) in Hamburg. Wesentliches – nicht alles! – konnte ich unverändert vortragen. Freilich verlor sich, spätestens in den neunziger Jahren, erst recht seit 2003, jenes quasi Schiller'sche Pathos, das meinen Vorlesungen 1984 innewohnte, mit dem ich gegen offizielle Händel-Bilder anzugehen suchte. Und es nisteten sich in meine Verklärungsversuche Fragezeichen ein: Offenbar musste etliches zurückgenommen werden – warum auch nicht?!

VII. Schärfer als ich es damals sah, sehe ich Schwierigkeiten, die das Kompositorische betreffen:

1. Ja, es gibt Einbußen in der Subtilität, wenn man die späten Oratorien mit den Opern und mit den frühen Werken der Kammermusik,³⁴ auch mit den italienischen Psalmen-Kompositionen vergleicht – gehorchen sie dem nachgerade unmenschlichen Druck, den Händel auszuhalten hatte, auch dem Verschleiß?
2. Auch sind die Themen der Oratorien viel mehr den Vorlieben der Auftraggeber eingepasst, als ich es im Jahre 1984 wahrhaben wollte – der

³³ Nach einer Inszenierung des Pasticcios *Orest* (Regie Andreas Baumann, Dramaturgie Werner Hintze) wurde der Dramaturg zu dem gerade in Halle anwesenden Ernst Hermann Meyer bestellt, der ihn scharf kritisierte. Kurz danach erschien im *Neuen Deutschland* ein Beitrag des halleischen Musikwissenschaftlers Guido Bimberg mit kritischen Anmerkungen zur Inszenierung. Das war für mich Anlaß, durch halb öffentliche Briefe, hernach als Leiter eines Kolloquiums, experimentelle künstlerische Arbeit zu verteidigen.

³⁴ Der Bach-Forscher Hans Joachim Schulze war im Herbst 1984 durch eine Aufführung früher Triosonaten derart fasziniert, dass er, die wuchernde Polyphonie hervorhebend, bedauernd fragte, was beim späteren Händel verloren gegangen sei.



- Komponist hatte sich dem sogenannten Zeitgeist zu fügen, wenn er überleben wollte in der Wildnis des Marktes.³⁵
3. Händel schuf unter weitaus schwierigen Umständen als Bach – vor allem ohne jene Assistenten, die dem Leipziger Thomaskantor in Gestalt seiner Frau und Kinder, verfügbar waren. Natürlich gab es Helfer, aber jenseits familiärer Bande und auf wenige Personen beschränkt.
 4. Händel scheiterte mehrmals, ökonomisch, auch künstlerisch – von gelegentlichem Misslingen darf, muss die Rede sein: Freilich, um ein Wort von Adorno über Gustav Mahler abzuwandeln, vom großartigen Misslingen, das so viel mehr wert ist als jegliches kleinartige Gelingen!
 5. Einzarbeiten waren – so weit es mir möglich war und ist – Resultate neuerer Händel-Forschung, der Opernforschung ohnehin: Hier warteten die wohltuend nüchternen Konstatierungen von Christopher Hogwood bis Hans Joachim Marx und Angela Baier³⁶ mit Desillusionen auf, erwiesen sich manche der von mir früher erwähnten Sachverhalte als bloße Legende, fielen einschichtige Politisierungen wie Kartenhäuser zusammen. Wenn allerdings Hans Joachim Marx, offenbar gegen Johanna Rudolph gerichtet (deren Arbeiten er nicht einmal für erwähnenswert erachtet!), Händels Oratorien aller politischen Intentionen entkleidet,³⁷ entpuppt sich sein Begriff des Politischen als einseitig. Das Politische in Musik und Theater erweist sich nicht in zugemuteter Illustration praktischer Politik, sondern hebt sich davon strikt ab. Sind die Künste parteilich, dann auf ihre Art, weitab von beflissenen Parteilichkeits-Vorstellungen mancher Politiker und Parteien, und wann immer die Künstler ihnen zu gehorchen trachteten, verrieten sie das eigentlich Politische ihrer Künste! Nicht unpolitisch sind Händels Opern und Oratorien, sondern politisch auf ihre Weise, oft jenseits des verbal Bekundbaren. Ein Gemeinplatz? Er macht uns zu schaffen.
 6. Genauer waren die Koordinaten des Händel'schen Denkens und Schaffens zu erkunden – auch und gerade jene seiner Religiosität, seiner

³⁵ Freilich war Händel, entgegen mitleidsgeprägten Interpretationen seines Lebens, niemals am Rande des finanziellen Ruins – auch dann nicht, wenn er mehrfach die Sänger nicht mehr bezahlen konnte. Durchweg verfügte er über ein beachtliches Vermögen; allerdings gab es Dürrejahre für die von ihm betriebenen Theaterakademien. Dass Händel als umtriebiger Theaterunternehmer zu Werke ging, war in London unumgänglich. Vgl. hierzu u. a. Sigrun Honisch, *Händels Finanzen zwischen 1710 und 1759*, in: *Göttinger Händel-Beiträge IX* (2002), S. 87ff.

³⁶ Vgl. u. a. Christopher Hogwood, *Handel*, London 1984; Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*, Göttingen 1998; ders. *Händel und seine Zeitgenossen*, Laaber 2008 (v. a. die Einleitung); ders., *Georg Friedrich Händel*, in: *MGG*, 2. Auflage, Personenteil; ders. in: Siegbert Rampe (Hrsg.), *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber 2009; Angela Baier, »I feel, i feel the Deity within« – *Händels Oratorien und sein Publikum*, Diss., ungedr., Oldenburg 2010. Letztgenannte Arbeit (auf die mich kürzlich Dr. Juliane Riepe aufmerksam machte) rückt der Legende, Händel habe begriffen, dass die italienische Opera seria veraltet sei, sich daher von ihr ab und dem Oratorium zugewandt, mit seinen Oratorien sich ein neues, bürgerliches erobert, endgültig zu Leibe: Opern- und Oratorien-Veranstaltungen fanden, wie durch überreiches Material belegt, vor gleichem Publikum statt – vor Angehörigen der sogenannten Upper class, die sich je nach politischer Interessenlage der italienischen Oper und dem englischen Oratorium zuwandten. Offenbar nötigten Kriege, von denen sie sich bedroht fühlten, nicht nur zur Opposition gegenüber dem kontinentalen Katholizismus wie auch gegen die italienische Opera seria, sondern zur Affinität zum antikatholisch geprägten Oratorium – dies konnte sich ändern; nach Händels Tod war die Oper aufs Neue beliebt.

³⁷ Vgl. Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, Göttingen 1998, S. 20

Gottes-Bilder. Hatte ich schon in der ersten Vorlesung Händels Religiosität eingehend darzustellen versucht (im Zusammenhang mit dem Oratorium *Theodora*), so wurden meine Vermutungen durch neuere und neueste Forschungsliteratur³⁸ weitgehend bestätigt.

7. Genauer zu bestimmen war Händels musikalischer, genauer, musiktheatraler Ort. Wenn ich jahrzehntelang verlauten ließ, Händels und Bachs Musik könne nicht miteinander verglichen werden, so habe ich bereits in den achtziger Jahren, vor allem in Gesprächen mit Walther Siegmund-Schultze, hinzugefügt: Nicht eine musik-geschichtliche, wohl aber eine theater-geschichtliche Epoche sollte Händels Namen tragen. Vom Theater Händels müsste mit gleichem Recht gesprochen, geschrieben werden wie vom Theater Shakespeares. Dass Händels Opern denen seiner Zeitgenossen hoch überlegen sind, gilt inzwischen in der Musik-geschichtsschreibung als gesichert.³⁹ Wann aber beginnt die Theater-geschichtsschreibung, von Händels Theater angemessen zu handeln?

³⁸ Vgl. u. a. Dorothea Schröder, *A sect rebellious to the Gods, and Rome. Händels Oratorium Theodora und der Methodismus*, in: *Göttinger Händel-Beiträge VI* (1996), S. 101ff., neuerdings Jin-Ah Kim, *Die Frage nach Gott. Bach und Händel im Vergleich* (Ms. 2008, noch ungedruckt). Mit Jin-Ah Kim korrespondiere ich.

³⁹ Vgl. hierzu u. a. Silke Leopold in: Carl Dahlhaus (Hrsg.) *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985.



Italienisch oder Deutsch?

Das Für und Wider bei Aufführungen von Händels Opern

Karin Zauft

Original oder Bearbeitung – diese Frage ist aktuell, seitdem sich Autoren, zumal in der darstellenden Kunst, als Urheber ihrer festgeschriebenen Schöpfungen artikulieren und die nach wie vor umstrittene Problematik dessen, was ein »Werk« überhaupt ausmacht, ins Bewusstsein von Rezipienten und Interpreten trat. Ein-gedenk der Tatsache aber, dass es sich bei jeder Bühnendarstellung zwangsläufig um eine spezifische Interpretation/Deutung handelt, gehört die fragliche Alternative Originaltext oder Übersetzung zu den brisantesten Entscheidungen einer jeden Aufführungskonzeption.

Mit dem Siegeszug der italienischen Oper über die Bühnen Europas seit dem 17. Jahrhundert war die Problematik festgeschrieben. Die Opera aus dem Land der Musik hatte sich als unantastbares Kunstereignis in den meisten europäischen Ländern durchgesetzt. Die geneigte Hörerschaft genoss den Schmelz des harmonischen Gleichklangs von Wort und Ton ebenso wie die musikorientierte Szenerie. Schließlich waren dem geübten Opernbesucher die affektgebundenen Gesten der Sänger, ihre regelgerechte Mimik oder die festgelegten Auf- und Abgänge durchaus bekannt und vertraut. Und sollte die mehr oder weniger bekannte Handlung einmal nicht so plausibel erscheinen, dann tat das schriftliche Büchlein (das Libretto) ein Übriges, das dargestellte Gesamtkunstwerk trotz fremder Sprache verständlich werden zu lassen.

Doch Gegenstimmen gegen den italienischen Gesang blieben nicht aus: Folge eines erwachenden Nationalbewusstseins bzw. unterschiedlicher ästhetischer Vorstellungen. Zahlreiche Opernzentren (Halle/Weißenfels, Hannover, Braunschweig, Hamburg u. a.) repräsentierten mit deutschsprachigen Opern ihren eigenständigen Theateranspruch, wie auch namhafte Komponisten sich für die deutsche Oper engagierten (Schütz, Telemann, Keiser u. v. a. m.). Dennoch wollte man keineswegs auf die erfolgreichen Opern Italiens verzichten und übersetzte diese kurzerhand in die deutsche Sprache. So erklang z. B. Agostino Steffanis Erfolgsoper *Henrico Leone* 1716 in Braunschweig und anderswo in einer deutschen Bearbeitung von Georg Kaspar Schürmann. Und auch andere repräsentative italienische Werke gelangten in diversen Bearbeitungen in das Repertoire der renommiertesten deutschen Bühnen. Die Hamburger Gänsemarktoper, das 1678 nach venezianischem Vorbild gegründete erste frühbürgerliche Opernunternehmen in Deutschland, nahm hierbei eine Vorrangstellung ein. Deutsche Texte gehörten auf dieser Bühne zur Selbstverständlichkeit, wollte man doch ein zahlungswilliges Publikum ansprechen und unterhalten, welches sich sowohl

aus wohlhabenden Kaufleuten und adligen Honoratioren ebenso wie aus den »niederer« Volksschichten der Leute vom Hafen zusammensetzte. Auch den sich aus allen sozialen Schichten rekrutierenden Darstellern wäre die italienische Sprache wenig willkommen gewesen. Vor allem in der von Reinhard Keiser eingeleiteten Blütezeit, später unter der Ägide von G. Ph. Telemann hielten die italienischen Opern des vormals hier in Hamburg bekannt gewordenen G. F. Händel Einzug auf der berühmten Bühne; zu ihnen gehörten *Poro*, *Riccardo I*, *Partenope*. Dem, was wir allerdings heute unter dem Begriff »Werktreue« verstehen, entsprachen diese Bearbeitungen keineswegs,¹ trotz der schon damals an den Tag gelegten Ehrfurcht gegenüber der Händel'schen Partitur. Zuweilen wurden die Arien italienisch belassen, die Rezitative aber ins Deutsche übersetzt. Fast alle Übersetzer unterlagen – wie auch in späteren Zeiten – der Verlockung, der neuen Sprache zuliebe Achtel- und Viertelnoten zu eliminieren bzw. hinzuzufügen, rhythmische Veränderungen vorzunehmen, Kadenzen und dergl. zu verändern. Häufig zog man sogar eine generelle Neukomposition vor. Man folgte damit einer gewagten Alternative, die noch im 20. Jahrhundert hin und wieder erwogen bzw. erprobt wurde. Aus der Feder von Telemann sind uns durchgängige Neuvertonungen der Rezitative bzw. weitere dramaturgische Veränderungen genannter Händel-Opern detailliert überliefert. Für uns heute sind sie überaus wertvolle und eigenständige Dokumente in der Geschichte der Aufführungspraxis.

»Im Geschmack der Zeit« bzw. »gemäß den Gegebenheiten des Theaters« – so lautete die damalige Einstellung zu jedweder Bearbeitung. Noch für Mozart war diese Freizügigkeit im Umgang mit einem tradierten »Werk« selbstverständlich.² Bis weit ins 19./20. Jahrhundert hinein behauptete sich diese allgemein gültige Forderung; und kaum eine andere Mitteilungsebene verrät im Zusammenspiel von Text, Musik und Theater (Optik, Szenerie, Räumlichkeit) ihre Zeitgebundenheit sensibler als die Sprache bzw. die Übersetzung.

Wer kennt sie nicht, die zu geflügelten Worten avancierten Formulierungen »Reich mir die Hand mein Leben«, »Ach wie so trügerisch«, »Weiß ich doch eine, die hat Dukaten« oder – wenn wir im Bereich Händels bleiben – »Es blaut die Nacht«, »Wenn langsam das klare Bächlein«! Sie wurden geliebt und angefochten. Doch sie alle sind unverkennbare Zeugen einer bestimmten zeitgebundenen Sprache und Interpretation. Darüber hinaus haben sie alle auch den Vorteil, Bruchstücke von Opern, aus welcher Zeit auch immer, unauslöschlich ins Bewusstsein von Liebhabern eingepägt zu haben. Der Begriff vom »Operndeutsch« – u. a. Ausdruck verschrobener Satzbildungen – verbreitete sich vor allem im

¹ Selbst die Titel wurden in der für die Hamburger Oper typischen Ausdrucksweise verändert. *Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofide, Königin von Indien* – so lautete z. B. der Titel jener Oper, die wir als *Poro* kennen; siehe auch Reinhold Kubik, ... *Die Hamburger Bearbeitungen von Opern Händels als Vorbilder für heutige Inszenierungen*, in *Händel-Jahrbuch* 36 (1990), S. 155–160

² Seine Messias-Bearbeitung ist hierfür nur ein beredtes Beispiel. Den deutschen Text verfasste Baron van Swieten auf der Grundlage von Gottfried Herders *Messias*. Auch die Händelbearbeitungen von Robert Franz standen unter ebenjener Maßgabe.



19. Jahrhundert, zu einer Zeit also, da alle aufgeführten Opern ausschließlich in deutschen Übersetzungen auf die Bühne kamen und Klavierauszüge mit deutschem Text den Musikalienmarkt überschwemmen. Libretti der Opern von Mozart, Bizet, Verdi oder Smetana fanden ihre Übersetzer. An Originalsprache war kaum zu denken, nahezu verboten im Sinne des Bekenntnisses zum aufblühenden Nationaltheater ebenso wie durch die Entwicklungstendenz zu einer realistischen Theaterkunst. »Bei diesen Übersetzungen ist nie weder ein dichterischer noch musikalischer Verstand tätig gewesen [...]« tadelte Richard Wagner,³ und der »Großmeister« wählte den Weg des geringsten Widerstands, indem er seine eigenen Texte verfasste, um so jeder eigenmächtigen Interpretation zu entgehen.

Die Subjektivität, die jeder Textübertragung ihre Eigenart aufprägt, zeichnet natürlich von vornherein auch deren Grenzen ab. Die Individualität des Schöpfers wie auch dessen Zeitgebundenheit bleiben stets unauslöschbare Faktoren. Erst mit dem zaghaft ans Licht tretenden historischen Bewusstsein und dem damit verbundenen Bemühen um eine historische Aufführungspraxis der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die allgemeine Diskussion um eine »werkgerechte« Interpretation alter Musik vehement und kontrovers entfacht, ohne aber generell die Notwendigkeit der deutschen Übersetzung in Frage zu stellen. Der Begriff »Werktreue«, durch Walter Felsenstein konsequent auf alle Mitteilungsebenen des Musiktheaters angewendet, erforderte neue Maßstäbe, vordergründig für die Übersetzung. Wo sind die Grenzen für die Schaffung eines »neuen« Operntextes, bzw. wieweit darf eine Übersetzung in ihrer Freizügigkeit gehen – diese Fragen rührten an die Grundfesten bisheriger Übersetzertätigkeit. Und jedem »Nachdichter« eines Opernlibrettos erwachsen aus dem hohen Anspruch »Werktreue« zwangsläufig neue Anforderungen, Grenzen und Möglichkeiten. Nach langem und zähem Wettstreit zwischen Theorie und Praxis kristallisierte sich in den 1960er Jahren im Bewusstsein der Ehrfurcht vor den ursprünglichen Schöpfern des jeweiligen Werkes ein Konsens heraus. So wörtlich wie möglich, so frei wie nötig, lautete die Maxime. Das zugrunde liegende Wort-Ton-Verhältnis avancierte zum unantastbaren oder zumindest erstrebenswerten Maßstab. Wir wissen heute längst, mit welcher Sorgfalt schon die barocken Komponisten selbst die Rezitative behandelt haben bezüglich gestischer und auch affektiver Aussagen. Und jeder, der einmal den Versuch gewagt hat, ein Händel'sches Libretto in einen deutschen Gesangstext gleiten zu lassen, weiß um die große Herausforderung dieses Unterfangens. Sie liegt u. a. in der zu befolgenden Rhythmik, in der Reimstruktur⁴ als einem wichtigen ästhetischen und Form bildenden Element, natürlich in der Sangbarkeit der Texte und nicht zuletzt in der semantischen Übereinstimmung in Wort und Ton.

³ Richard Wagner, *Oper und Drama*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, o. J., 6. Auflage, 4. Band, S. 212

⁴ Es überrascht in den Händel'schen Rezitativen immer wieder, wie geschickt das Rezitativ über seine Reimstruktur in die andere ästhetische Mitteilungsebene der Arie dynamisch überleitet.

Noch zu Beginn der Händelrenaissance in den 1920er Jahren wären derartige Überlegungen nicht annähernd in Frage gekommen. Nachdem das 19. Jahrhundert die Opern Händels aus verständlichen Gründen⁵ nicht zur Kenntnis genommen hatte, wurde ihre Wiederentdeckung für das moderne Publikum vom zwingenden Willen geleitet, die Brücke zu schlagen zwischen der bislang unbekanntem, zunächst exotisch anmutenden Kunstgattung, und der unmittelbaren eigenen Gegenwart.⁶

Ein zeitgemäßes, modernes Drama, dargestellt im Rahmen einer aristotelisch geführten – in konkreten Fällen expressionistisch interpretierten – Handlung, aber verlangte den uneingeschränkten Zugang hin zum Publikum, also die rigorose Bearbeitung der Händel'schen Vorlage einschließlich eines für alle verständlichen Textes. Die eigenmächtige Interpretation war eine zwangsläufige Folge. Sowohl Oscar Hagen in Göttingen als auch Hans Joachim Moser in Halle verfassten für ihre Händel-Aufführungen deutsche Texte. Und während sich Moser um eine originalgetreue Übersetzung bemühte⁷ – ohne sie letztlich zu erreichen –, glichen Hagens Bearbeitungen in bewusster Absicht eher freien Nachdichtungen.

»Freie Nachdichtung« – so bezeichnete ebenfalls Heinz Rückert in den 1950er Jahren seine berühmt gewordenen Übertragungen. Auch er folgte – wenngleich ganz anderen – historisch verankerten theaterästhetischen Grundsätzen. Vielen Opernbesuchern sind sie noch bekannt und vertraut, Arien wie »Wer einmal vom Dämon der Liebe verwundet«⁸ oder »Nie soll des Schiffes Steuermann«⁹ aus *Poros*. Ohne die Musik anzutasten, erweiterte Rückert mit Hilfe einer frei erfundenen fortlaufenden Dichtung den ursprünglichen Arien-Dreizeiler und setzte durch eigene psychologisch motivierte Textpassagen die Wiederholungen außer Kraft. So vermochte er es, die als Methode des realistischen Musiktheaters (Walter Felsenstein) bekannte Theaterästhetik auf die Gegebenheiten der barocken Dramaturgie Händels zu übertragen. Die sogenannte Durchtextierung gab sowohl dem Publikum als auch den Sängerdarstellern die damals notwendige Hilfestellung, indem sie anschaulich psychologische Prozesse der Figuren verdeutlichte und zeitgemäß konkretisierte. Jede Phase der realistischen »Fabelerzählung« in Musik und Darstellung wurde direkt über den deutschen Text vermittelt.

Je stärker man in den Folgejahren versuchte, sich über den deutschen Text wieder dem originalen Wort-Ton-Verhältnis anzunähern, umso spürbarer wurde die

⁵ Karin Zauft, *Händels Opern im Bann innovativer Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch*, 56 (2010), S.469–483.

⁶ Vgl. u. a. Karin Zauft, *Faszination Händel-Oper, Halles legendäre 1950er Jahre. Vorläufer – Tendenzen – Wege. Schriften des Händel-Hauses in Halle*, 2009

⁷ *Orlandos Liebeszahn* lautete der Titel seiner Orlando-Inszenierung.

⁸ Die wörtliche Übersetzung: »[...]wenn soviel zwei reizende Augen vermögen, dann verdienen die eifersüchtigen Rasereien einer unglücklichen Seele Mitleid.«

⁹ Wörtlich: »[...]ohne Sturm verirrt sich jener Steuermann, der langsam auf dem Schiff den Tag schlafend verbringt.«

Kluft zwischen Original und Übersetzung, vor allem angesichts der wachsenden Forschungserkenntnisse auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis.

Groß war der neuerliche Reiz, es mit der originalen italienischen Sprache zu versuchen. Verlockend schien die perfekte Verschmelzung von Wort und Ton, ein annähernd originaler Klang, auch eingedenk der Konsequenz, dass die »unbekannte« Sprache eine direktere Spielweise, deutlichere Gestik, Mimik und dergleichen erforderte.

Die allmähliche Loslösung von den Grundsätzen des realistischen Musiktheaters in den 1970er Jahren stellte ihrerseits neue Weichen für die Darstellung der im Publikum nunmehr fest etablierten Händel-Oper. Jenseits realistischer Theaternormative erklangen »versuchsweise« in *Partenope* 1985¹⁰ erstmals die Rezitative in deutscher Sprache, während die Arien italienisch gesungen und dargestellt wurden. Der Gesangstext war im Programmheft nachzulesen. Damit fokussierte man das Publikum auf zwei ästhetisch-dramaturgische Mitteilungsebenen und öffnete den Blick auf die neu zu entdeckende epische Erzählweise in der Händel-Oper.

DDR-Erstaufführung

FLORIDANTE

Drama per musica in drei Akten
von Paolo Antonio Rolli
nach einem Libretto von Francesco Silvani

Musik von Georg Friedrich Händel HWV 14

Deutsch-italienische Texteinrichtung
von Werner Hintze und Peter Konwitschny
auf der Grundlage der deutschen Fassung
von Karin Zauft

Musikalische Leitung	Christian Kluttig	Floridante	Annette Markert
Inszenierung	Peter Konwitschny a. G.	Prinz von Thrakien, Feldherr des persischen Heeres	
Bühne und Kostüme	Kathrin Mentzel a. G.	Oronte	Jürgen Trekel
Dramaturgie	Dr. Karin Zauft	König von Persien	
Musikalische Assistenz	Reinhart Vogel	Rossane	Juliane Claus/ Petra-Ines Strate
Regieassistenz	Regina Karpinski	Tochter Orontes	
	Klaus Arauner	Elmira	Violetta Madjarowa/ Elisabeth Wilke
	Werner Hintze	vermeintliche Tochter Orontes	
	Petra Ziegenhorn	Timante	Karin Bärngen/ Renate Leißner
Ausstattungsassistenz		Prinz von Tyros, Gefangener unter dem Namen Glicone	
		Caralbo	Jürgen Krassmann
		hoher Offizier im Dienste Orontes	

(Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge)

Händelfestspielorchester

Continuo: Reinhart Vogel (Cembalo)
Hans-Rüdiger Hulsch (Violoncello)
Mathis Christoph (Theorbe)
Kurt Wölfer (Gambe)
Horst Baermann (Kontrabaß)

Pause nach dem zweiten Akt

Insizient: Adoll Horn – Sauffleuse: Johanna Thiel – Produktionsleitung: Rolf Klemm –
Bühnentechnische Leitung: Peter Reuter – Bühneneinrichtung, verantwortlich: Axel Plock –
Belauchung: Claus Stille, Karl-Heinz Vogel – Anfertigung der Dekoration, verantwortlich:
Josef Ruscher; Heinz Truß, Wolfgang Döhler, Winfried Lemke, Ernst Haeske, Peter
Büttner jun. – Anfertigung der Kostüme, verantwortlich: Heinz Schmiedel, Karin Treldenier,
Ursula Gebhardt, Gisela Höhme – Masken: Günter Reichelt – Requisiten: Margitta Manns –
Tontechnik: Rüdiger Bergmann

Aufführungsrechte: Landestheater Halle

landes
theater
halle

Besetzungszettel der Premiere von *Floridante* am 13.05.1984 im Goethe-Theater Bad Lauchstädt

¹⁰ Regieteam Kluttig/Hinze/Zauft

Einen Schritt darüber hinaus war bereits ein Jahr zuvor Peter Konwitschny gegangen. In *Floridante* überraschten er und sein Ensemble¹¹ die »Händel-Welt« mit einer deutsch-italienischen Mischfassung, in der keineswegs nur die Rezitative bzw. Arien sprachlich getrennt waren. Vielmehr durchdrangen sich der italienische und der deutsche Text permanent und wohlüberlegt, denn beide Sprachen wurden wechselseitig als ästhetisches – gleichsam Fabel vermittelndes – Medium eingesetzt: verfremdend, episch, emotional anrührend. Ein ganz neues Spektrum öffnete sich in der Welt der Händel-Opern-Interpretation. Das Für und Wider der Textübertragung verschmolz gleichsam mit dem Strom des sich weltweit etablierenden Pluralismus theaterästhetischer Möglichkeiten und Handschriften.¹²

Pro und Kontra? Im Für und Wider zwischen Originaltext und Übersetzung wird es nie eine definitive Lösung geben. Dagegen sprechen die historische Zeitgebundenheit des Theaters, seine jeweilige Aktualität, seine ursprüngliche Lebendigkeit.

Gegenwärtig genießen wir nahezu alle Händel-Opern in der originalen Sprache, wobei eingelebte deutsche Übertexte gewünschte Informationen vermitteln und ihrerseits eine eigene ästhetische Ebene provozieren. Der neu eroberte Pluralismus des heutigen Musiktheaters – Elemente des »Regietheaters« und dergl. mehr – lassen jedweden Einsatz dramaturgischer Möglichkeiten zu, wenn es um die Erreichung eines vielschichtigen und inspirierenden Kunsterlebnisses geht.

Auf Halles Opernbühne gab 1992 *Giulio Cesare* den Auftakt für originalsprachige Händel-Opern-Aufführungen. Und wenn derzeit ein überaus junges Ensemble¹³ im Goethe-Theater Bad Lauchstädt *Partenope* in deutscher Sprache (Karin Zauft) zur Aufführung bringt, dann liegt darin ein neuerliches Bekenntnis zum realistischen Theater-Spiel mit Händels Werkvorlage und vor allem ein Bekenntnis zur unvermittelten spielerischen Kommunikation mit dem Publikum.

¹¹ Regieteam Kluttig/Baumann/Zauft

¹² Karin Zauft, *Halles Aufstieg in den Olymp*, in: *Schnell vergangen!? 10 Jahre Opernhaus Halle*, Halle 2002, S. 34–46

¹³ Eine Gemeinschaftsproduktion des Theaters *Varomodi*, der Hochschule für Evangelische Kirchenmusik Halle, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und des Goethe-Theaters Bad Lauchstädt.



Wer wagt, gewinnt

Händels *Partenope* in Bad Lauchstädt

Claus Haake

Mit einer Aufmerksamkeit verdienenden künstlerischen Ereignis meldeten sich am 25. September 2015 im Goethe-Theater Bad Lauchstädt die vorwiegend jungen Künstler des Theaters *Varomodi* zu Wort und zur Sache. In einer Gemeinschaftsproduktion mit der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik Halle, dem Institut für Musik der Martin-Luther-Universität und dem Goethe-Theater Bad Lauchstädt konnte Georg Friedrich Händels Oper *Partenope* erlebt werden. Das Stück erfreute sich mit seiner etwas fescchen Geschichte schon zu Lebzeiten des Komponisten großer Beliebtheit und wurde mehrere Jahre nicht nur in London und anderen Orten gespielt, sondern auch 1985 bei den Händel-Festspielen in Halle.

Der Bedeutung dieses Werks wurde auch Walther Siegmund-Schultze in seiner kleinen Händel-Monographie¹ gerecht: »Bemerkenswert ist die erfrischende Kürze der Arien, auch die Tatsache, dass Händel hier galantere Töne anschlägt, wie sie sich sonst erst später in der neapolitanischen Oper, beeinflusst von der neu aufkommenden Opera buffa, zeigen. Stücke wie die leichtbeschwingte Schmetterlingsarie (natürlich im 3/8-Takt) der Titelheldin, das Andante allegro-Terzett in c-Moll, das Quartett des dritten Aktes stehen ausdrucks- und besetzungsmäßig einzig da; vor allem ist das herrliche g-Moll-Largo des Arsace hervorzuheben, ein echtes Nachtstück [...]. An dieser Oper sieht man so recht, wie sehr Händel der Mozartschen Buffa vorgearbeitet hat [...].«

Trotz etlicher Streichungen bei der jetzigen Aufführung des Werks, wodurch die eigentliche Spieldauer von etwa 3 1/2 Stunden um eine Stunde verkürzt wurde, entwickelte sich unter der Regie von Anna Siegmund-Schultze eine sehr lebendige und fesselnde, aber auch vergnügliche Handlung. Dabei war die genutzte Übersetzung des Textes in die deutsche Sprache von Karin Zauft, die dramaturgisch beratend mitwirkte, für die Verständlichkeit des Bühnengeschehens durchaus von Vorteil. Die Handlung wurde in eine mit Weinranken geschmückte Schänke verlegt. Der »Kampf« um Partenope fand ohne Waffeneklirr statt. Die drei Bewerber um die Königin von Neapel veranstalteten stattdessen ein zünftiges Wein-Wetttrinken (mit fatalen Folgen für Partenope!). Wirkungsvoll wurde dieses Geschehen auf der Bühne unterstützt von einer farbenfreudigen, je nach musikalischer Situation geschickt veränderbaren Bühnengestaltung Bernd Leistners und den sehr schönen Kostümen von Susanne Berner. Die unter der sicheren und stilkundigen Leitung von Wolfgang Kupke musizierende KammerAkademie Halle, bestehend je zur Hälfte aus Mitgliedern der

¹ Walther Siegmund-Schultze, *Georg Friedrich Händel*, 4. überarbeitete Auflage, Leipzig 1980, S. 94.

Staatskapelle Halle und aus Musikstudenten, und die Cembalistin Cornelia Osterwald besorgten eine gediegene und klangschöne musikalische Grundlage für das Geschehen auf der Bühne. Sie bewiesen eindrucksvoll, dass auch ohne historische Instrumente »guter Händel« erklingen kann! Und den Solisten der Premiere war eine spürbare Freude über eine solche Aufgabe anzusehen und anzuhören: Kathleen Ziegner (Partenope), Sarina Meier (Rosmira), Lena Carina Traupe (Arsace), Editha Lambert (Armindo), Stephan Kelm (Emilio) und Benjamin Mahns-Mardy (Ormonte).



Anfangschor von Partenope im Goethe-Theater Bad Lauchstädt mit Stephan Kelm, Editha Lambert, Kathleen Ziegner, Benjamin Mahns-Mardy, Lena Carina Traupe und Sarina Meier (v. l. n. r.)

Sie alle ließen vollen Einsatz bei der Bewältigung ihrer ganz und gar nicht einfachen Partien erkennen und hatten großen Anteil an dem herzerfrischenden Opernabend. Ihre Spielfreude übertrug sich bald auf das Publikum, das mit mehrfachem Szenenapplaus für herausragende sängerische Leistungen dankte.

Am Ende fanden sich, wie im *Lieto fine* vorgesehen, die Paare Partenope und Armindo sowie Rosmira und Arsace. Das Publikum zollte der schwungvollen Inszenierung, der Leistung des Orchesters mit seinem Dirigenten und



Sarina Meier, Stephan Kelm, Editha Lambert und Lena Carina Traupe (v. l. n. r.)

den großartigen Sängern begeisterten Beifall. Hier war begabter künstlerischer Nachwuchs für die Händelpflege am Werke und man sollte sich nicht scheuen, eine solche Leistung bei Festspielen vorzustellen. Vielleicht auch einmal statt des »Zusammensuchens« von Stars?

Der Abend war kein Wagnis, sondern ein Gewinn!

Die nächsten Aufführungen der Oper *Partenope* finden am Freitag, den 20. Mai, und am Sonnabend, den 21. Mai 2016, jeweils um 19.00 Uhr im Goethe-Theater Bad Lauchstädt statt.

Qualität, Internationalität und eine Lücke im Publikum

Manfred Rätzer



Berichte in Zeitungen und Musikjournalen bestätigen die bereits während der diesjährigen Händel-Festspiele vom Publikum vielfach geäußerte Meinung, dass erneut eine Qualitätssteigerung erreicht wurde. Außer der in der Stadt weitgehend fehlenden Bezugnahme auf die Festspiele gab es kaum etwas zu bemängeln. Besonders erfreulich war, dass das auch auf die in den vergangenen Jahren häufig umstrittenen Operaufführungen zutraf. Und die szenische Aufführung der Kantate *Aminta e Fillide* mit barocker Gestik und Kostümierung in der überfüllten Universitätsaula bewies, dass mit wenigen Mitteln Höhepunkte des Musiktheaters geschaffen werden können. Dazu trugen besonders die wunderbaren Stimmen der beiden jungen Sängerinnen bei. Auch die nun doch noch nach Halle gelangte *Alessandro*-Inszenierung imponierte schon allein durch den großartigen Countertenor Max Emanuel Cencic.

Die bisher dem Publikum nicht bekannte und nunmehr in der Hallischen Händel-Ausgabe herausgegebene Oper *Silla* war eine regelrechte Entdeckung. Ihre erstaunlich hohe musikalische Qualität (nur wenige Händel-Opern enthalten eine solche Vielzahl herrlicher Arien) prädestiniert sie möglicherweise dazu, künftig zu den Händel-Repertoire-Opern zu zählen. Da selbst die eher nicht so geglückte hallesche *Arminio*-Inszenierung des vergangenen Jahres mehrere Bühnen anregte, die Oper (mit hoffentlich wirksamerer Regie) in den Spielplan aufzunehmen (Karlsruhe, Halberstadt, Wien), sollte *Silla* erst recht in viele Opernhäuser gelangen.

Mit diesen beiden bisher kaum gespielten Händel-Opern leistet Halle wie schon früher einen Beitrag zur Erweiterung der Händel-Spielpläne. Die hallesche Oper kann mit ihrer auch in der Regie überzeugenden *Silla*-Aufführung erneut stolz sein. Der Rezensent der österreichischen Opernzeitschrift *Der neue Merker* schrieb dazu: »Hier ist wirklich Klasse ... Riesigen Applaus für einen der besten Opernabende der Händel-Festspiele, soweit ich mich erinnern kann.«

Hohe Qualität zieht das Publikum an, mehrt den Ruf Halles als Händel-Stadt und steigert die Internationalität der Stadt und der Festspiele. Gäste aus England, den USA, Japan und westeuropäischen Staaten waren schon in DDR-Zeiten unter den Besuchern der Festspiele sehr zahlreich vertreten und sind es auch nach der Wende. Langjährige Besucher stellen aber fest, dass heute im



Publikum eine Lücke erkennbar ist: In den letzten Jahren fehlen die Besucher aus Osteuropa. In Anbetracht der früheren engen Beziehungen der Händel-Freunde aus der ehemaligen DDR zu Händelianern aus Tschechien, Polen, Ungarn usw. ist das bedauerlich. Aber es ist nicht schwer, die Ursachen dieser Entwicklung zu erkennen. Viele Händel-Freunde dieser Nicht-Euro-Länder können sich Besuche in Halle finanziell nicht mehr leisten. Der Präsident der Händel-Gesellschaft Tschechiens, Herr Pavel Polka, der früher mit größeren Gruppen junger Händel-Freunde anreiste, kommt heute als einsamer Händel-Tourist allein nach Halle. Dank der freundlichen Hilfe zweier deutscher Händel-Freunde war es ihm möglich, einen der Höhepunkte des Händel-Fests, die Oper *Alessandro* zu besuchen.

Der Verfasser dieser Zeilen empfindet diese Situation geradezu als bedrückend, zumal wenn man an die engen Beziehungen besonders zu unseren tschechischen Händel-Freunden in der Vergangenheit denkt.

Die Händel-Pflege in der DDR strahlte auf die osteuropäischen Länder aus. Die Oper Halle gastierte nicht zufällig mit ihren Händel-Aufführungen mehrfach in Tschechien, Polen und Ungarn. Damals führten Theater, Musikhochschulen und z. B. die Tschechische Händel-Gesellschaft viele Händel-Opern auf. Heutzutage sind dort Händel-Opern-Aufführungen eine ausgesprochene Rarität. Vom Erfolg der früheren Inszenierungen konnte sich der Verfasser oft selbst überzeugen. Er ist der Tschechischen Händel-Gesellschaft zutiefst dankbar für die seinerzeit erwiesene Gastfreundschaft. Ein Höhepunkt war damals die Einladung des deutschen Botschafters in Prag zu einer Festaufführung von *Pastor fido* durch die Tschechische Händel-Gesellschaft im Jahre 1997. Das Palais Lobkowitz (Sitz der BRD-Botschaft und bekannt durch die Ereignisse zu Beginn der Wendezeit) wurde dafür, wie auch für weitere Konzerte, vom Botschafter zur Verfügung gestellt. Der Nachfolger des damaligen Botschafters setzte diese wunderbare Form der Zusammenarbeit und Unterstützung leider nicht fort. Unvergesslich ist dem Verfasser auch die Teilnahme an der halb szenischen Aufführung des *Imeneo* durch die Tschechische Händel-Gesellschaft mit ihrer *Capella Accademica* und jungen Solisten im berühmten historischen Vladislav-Saal der Prager Burg (Wahlort der tschechischen Präsidenten) als Bestandteil des internationalen Festivals »Prager Frühling«.

Neben Herrn Polka dankt der Verfasser auch dem tschechischen Händel-Opern-Pionier Operndirektor Oldrich Mrnak (ständiger Gast in Halle bis zu seinem Tode), dessen Inszenierungen der Opern *Poro* (1982) und *Deidamia* (1985) im Theater Liberec in tiefer Erinnerung geblieben sind.

Die genannten Beispiele sind nicht nur Gründe, den Verlust der guten Beziehungen zu den Händel-Freunden im Osten zu bedauern, sondern vor allem, sich Gedanken über eine Veränderung der eingetretenen Situation zu machen. Dem Verfasser ist klar, dass die Händel-Freunde diesseits und jenseits der Grenzen allein nicht in der Lage sind, grundlegende Veränderungen herbeizuführen oder vorzuschlagen. Aber man sollte überlegen, wie man einer Lösung dieses Problems näher kommen könnte. Es sei auch daran erinnert, dass es immer noch eine Gruppe tschechischer Mitglieder in der Händel-Gesellschaft Halle gibt. Zumindest die osteuropäischen Mitglieder der Händel-Gesellschaft und eine begrenzte Anzahl von osteuropäischen Händelianern sollten enger an Halle gebunden werden, damit diese Kontakte aufrechterhalten und ausgebaut werden können. Das käme auch der Stadt Halle und der internationalen Verbreitung des Werkes Händels zugute. Man könnte z. B. einen auf der Basis der Freiwilligkeit gespeisten Fonds bilden, aus dem Eintrittskarten und Übernachtungskosten einer (sicherlich zunächst kleineren) Zahl von Händel-Freunden finanziert werden könnten. Denkbar wäre auch die Übernahme von Patenschaften besonders für junge Händel-Freunde und Musikwissenschaftler aus Osteuropa für die Teilnahme an einigen Aufführungen und Konferenzen in Halle. Die Stadt Halle könnte eventuell zusätzliche finanzielle Erleichterungen gewähren (kostenloser Eintritt in die haleschen Museen, kostenlose Straßenbahnfahrten usw.).

Wichtig wäre, die haleschen Händel-Festspiele in den osteuropäischen Ländern (wieder) bekannter zu machen, z. B. durch Werbeanzeigen und Berichte in den Musik- und Opernzeitschriften dieser Länder. Journalisten dieser Zeitschriften könnten als Gäste zu den Festspielen eingeladen werden. Die Tschechische Händel-Gesellschaft würde sicherlich diese Aktivitäten unterstützen. So konnte der Verfasser bei seinen Fahrten in die Veranstaltungsorte der Tschechischen Händel-Gesellschaft mit Freude feststellen, dass die haleschen »Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses« stets am Einlass auslagen.

Es wäre schön, wenn die haleschen Händel-Freunde und die zuständigen Institutionen sich Gedanken darüber machen würden, wie das angesprochene Problem einer, wenn auch vorerst nur teilweisen Lösung zugeführt werden könnte.



Wie Georg Friedrich Händel reiste

Edwin Werner

TEIL 1: 1685–1710

Wir wissen von etlichen Reisen, die Georg Friedrich Händel zeit seines Lebens unternahm. Von einigen sind wir auch hinsichtlich der Anlässe und der Ziele unterrichtet. Aber unter welchen Umständen, auf welchen Wegen und »Gefährten«, mit welchem Aufwand an Zeit und Geld er seine Ziele erreichte, können wir uns nur ungefähr und nur auf »Umwegen« vergegenwärtigen; denn er selbst hat sich dazu wie auch zu vielen anderen biographischen Details nicht geäußert. Des ungeachtet wissen wir, dass jegliches Reisen bis ins 19. Jahrhundert hinein aus unserer Sicht stets zeitaufwendig, ohne Bequemlichkeiten und voller Abenteuer und Gefahren war.¹

Der erste größere »Ausflug« führte Georg Friedrich Händel an den Weißenfelder Hof. John Mainwaring berichtet, der (wahrscheinlich 6- bis 7-jährige) Knabe sei der Kutsche des Vaters nachgelaufen und habe so schließlich seine Mitnahme erzwungen.² Händels Vater war seit 1688 Leibchirurg und geheimer Kammerdiener von Haus aus bei Johann Adolf I. von Sachsen-Weißenfels. Er musste vertragsgemäß alle acht Wochen zu Konsultationen nach Weißenfels fahren, wofür ihm höchstwahrscheinlich von dort jeweils eine Reisekutsche gesandt wurde.³ Seine Fahrt dürfte etwa sechs Stunden gedauert haben und für damalige Verhältnisse erträglich komfortabel gewesen sein.



Eine einfache (private) Reisekutsche vor dem halleischen Rathaus, Detail aus einem Stich von Johann Baptist Homann, ca. 1720. (Stiftung Händel-Haus BS IIa10)

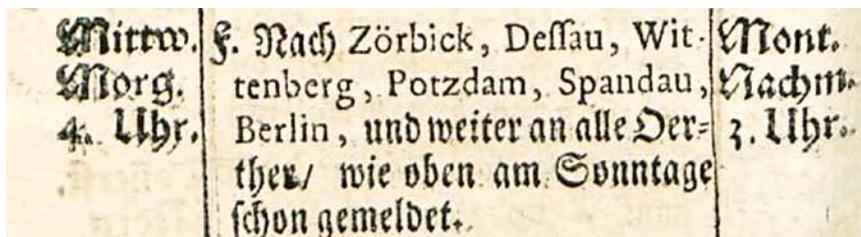
¹ Noch 1821 beschrieb Ludwig Börne in seiner Monographie der deutschen Postschnecke seine Fahrt von Frankfurt a. M. nach Stuttgart, die für die ca. 23 Meilen 40 Stunden benötigte, eine 14-stündige Übernachtung inbegriffen. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Hamburg 1829, S. 78–144.

² Mainwaring, John, *Memoirs of the life of the late G. F. Handel ...*, London 1760, S. 2ff.

³ Laut Vertrag sollte er »iedesmal mit freyer Fuhrre und Kost, auch Unterhalt, sowohl auf der Reyse, als bey Unserer Hoff-Stadt« versehen werden. Zit. nach *Händel-Hb. IV*, Leipzig 1985, S. 10.

Vermutlich war der von Mainwaring geschilderte nicht der einzige Besuch, sondern nur der erste Georg Friedrichs in Weißenfels, wo es achtbare Musiker, eine Hofoper und nicht zuletzt neben einem Halbbruder weitere Verwandte gab, darunter einen entfernten Onkel Händels, den durchaus bedeutenden Komponisten Johann Philipp Krieger (1649–1725).

Von John Mainwaring wissen wir auch, dass Händel noch in seiner halleschen Zeit zu dem weiter entfernten Berliner Hof (zu Sophie Charlotte von Hannover, zum damaligen Schloss Lietzenburg, dem brandenburgisch-preußischen »MUSENHOF« des Barock, heute Charlottenburg) gereist sei.⁴ Es gab verschiedene Möglichkeiten dorthin zu gelangen.⁵ Die Post-Hauptroute Halle-Berlin ging über Köthen, Dessau, Coswig, Treuenbrietzen (ab hier gemeinsam mit der Route Leipzig-Berlin), Saarmund und Cöln, eine andere über Zörbig, Dessau, Wittenberg und Potsdam.⁶



»Die Posten zu Halle.«

Aber sehr wahrscheinlich wurde zwischen Halle und Berlin spätestens nach 1680 auch ein regelmäßiger Kurierdienst organisiert. Zwar war die »Hofkurierpost« nicht öffentlich, aber falls diese nicht nur zu Pferde, sondern wenigstens bei größerem Transportbedarf auch fahrend stattfand, hätte der Churbrandenburgische Kammerdiener von Haus aus und Giebichensteiner Amtschirurg Georg Händel sicherlich eine Möglichkeit gefunden, seinen minderjährigen Sohn bei einer der Kurierfahrten mitreisen zu lassen, falls er nicht selber mit von der Partie war.

Von einem weiteren Reiseziel Händels erfahren wir in Telemanns Autobiographie. Dieser entnehmen wir, dass er und Händel sich regelmäßig sowohl brieflich wie auch bei gegenseitigen Besuchen in Halle und Leipzig über kompositionstechnische Details ausgetauscht hätten.⁷ Es muss also aus damaliger Sicht relativ einfach gewesen sein, die räumliche Distanz von ca. 5 Meilen an einem Tage (zwischen Sonnenaufgang und Dämmerung)

⁴ Mainwaring a. a. O., S. 18–25. Das müsste zwischen 1693 und 1697 gewesen sein und evtl. noch einmal 1702/03 (?).

⁵ Wie man der Website des Dresdner Verkehrsmuseums entnehmen kann, hat es schon seit 1660 eine regelmäßige fahrende Post von Leipzig nach Berlin gegeben.

⁶ Die Vornehmsten Europäischen Reisen [...] / [Peter Ambrosius Lehmann], Hamburg 1709, S. 180.

⁷ Mattheson, Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 358.

zu überwinden.⁸ – Übrigens könnte Händel zwischen 1701 und 1703 bei solchen Gelegenheiten in Leipzig u. a. auch einige Male Aufführungen der Leipziger Oper erlebt haben, die Telemann wohl seit 1702 selbst leitete. – Von Reisekomfort aber konnte man auch bei kurzen Strecken selbst aus damaliger Sicht kaum sprechen. So wissen wir im Einzelnen nicht, welche Wagen zum Einsatz kamen. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts wurde es zwar nach und nach üblich, die Wagenkästen mittels einfacher Blattfedern auf die Achse zu montieren.⁹ Aber erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden verstärkt gefederte Kutschen eingesetzt. Zumindest für kürzere Verbindungen werden wohl lange Zeit überwiegend einfache Vehikel benutzt worden sein.



Dieses Detail aus einem anonymen zeitgenössischen Stich einer Stadtansicht von Halle zeigt, dass die Post von Halle (aus dem Leipziger Tor kommend) nach Leipzig mit einfachen Wagen unterwegs war. Eine evtl. vorhandene Federung ist nicht zu erkennen. (Stiftung Händel-Haus BS IIa, 078-A)

Im Jahre 1703 verließ Händel bekanntlich seine Heimatstadt in Richtung Hamburg. Es ist kaum anzunehmen, dass er seine zwar schlecht bezahlte, aber relativ sichere Organistenstelle am Dom in Halle »auf gut Glück« verlassen hätte. Allem Anschein nach folgte das halleche Wunderkind einem »Ruf« aus Hamburg. Bernd Baselt vermutet begründet, dass es Reinhard Keiser war, der Händel zunächst als 2. Geiger an die Hamburger Oper holte und ein Jahr später – in direkter Nachfolge von Johann Christian Schieferdecker – als Cembalisten beschäftigte.¹⁰

Eine der Routen von Halle nach Hamburg ging über Könnern, Aschersleben, Halberstadt, Rocklum, Wolfenbüttel, Braunschweig, Zelle und Lüneburg.¹¹ Für die etwa 42 Meilen (ca. 330 km) lange Strecke benötigte die Fahrende Post etwa fünf Tage. Das heißt, dass sie hauptsächlich tagsüber unterwegs war, insgesamt etwa 80 Stunden. Die übrige Zeit wurde demnach für das Halten und Übernachten an den verschiedenen, mindestens 20 Poststellen gebraucht. Spätestens Anfang Juni (oder Juli?) 1703 erreichte Händel Hamburg. Hier traf er bald darauf Johann Mattheson. Mainwaring berichtet, dieser habe am 9. Juni 1703 »auf einer Orgel, mit Händel Bekanntschaft« gemacht.¹² Zusammen rei-

⁸ Zwischen Halle und Leipzig gab es drei Poststationen. Vgl. Johann Georg Keysslers ... *Neueste Reisen durch Deutschland, Boehmen ...*, Band 2, Hannover, 1751, S. 1555.

⁹ Vgl. Rehbein, Elfriede: *Zu Wasser und zu Lande ...*, Leipzig 1984, S. 145.

¹⁰ Vgl. u. a.: Bernd Baselt, *Georg Friedrich Händel*, Leipzig 1988, S. 25 f.

¹¹ Vgl. Johann Baptist Homann, *Postarum seu Veredariorum Stationes per Germaniam et Provincias Adiacentes*, Nürnberg 1709.

¹² Mainwaring/Mattheson, *Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung ...*, Hamburg 1761, S. 22. – Allerdings widersprechen sich Matthesons Zeitangaben teilweise, z. B. lässt er in der Übersetzung von Mainwarings Biographie das Datum 9. Juni 1703 unkorrigiert, gibt aber in seiner Ehrenpforte den 9. Juli an, analog seine Abreise mit Händel nach Lübeck 17. August und 30. Juli, was sich nicht mit einer Kalenderumrechnung erklären lässt. Vgl. Mattheson, Johann: *Ehrenpforte*, S. 93.

sten die beiden jungen unternehmungslustigen Musiker wenig später nach Lübeck, um den dortigen hoch geachteten Orgelmeister Dietrich Buxtehude (1637–1707), seine Kunst und die berühmten Orgeln der Stadt kennenzulernen. Auch diese Entfernung wurde mit der Post zurückgelegt.¹³ Für die ca. 10 Meilen waren, eingerechnet die Zwischenstationen, sicherlich etwa 25 Stunden erforderlich, aber diese Fahrt scheint dennoch kurzweilig gewesen zu sein, wie die Aufzeichnungen Matthesons vermuten lassen.¹⁴

Mainwaring berichtet aus dieser Zeit, Händel habe in Hamburg eine Einladung von Ferdinando Gastone de' Medici nach Italien erhalten. – Diese Angabe ist zweifelhaft: Es handelt sich wahrscheinlich um eine Namensverwechslung, denn Ferdinando war wohl nie in Hamburg. Gemeint ist sicherlich dessen Bruder Jan Gastone de' Medici (1671–1737), der zwischenzeitlich in Böhmen und nach der Trennung von seiner deutschen Ehefrau (Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg) in Frankreich lebte. Deutschland hat er auf der Durchreise in seine toskanische Heimat wohl einige Male besucht. Dass er auch in Hamburg war, wissen wir aus dem teilweise veröffentlichten Briefwechsel der Kurfürstin Anna Marie Luise von der Pfalz.¹⁵ Allerdings betrifft das nur die Zeit zwischen Oktober und Dezember 1703, also als Händel erst einige Monate in der Hansestadt weilte und wohl noch keinen besonderen Bekanntheitsgrad hatte, der eine solche Einladung erklären könnte. Von weiteren Besuchen Jan Gastones haben wir keine Belege, sie mögen jedoch stattgefunden haben. So erwähnt Alessandro Ademollo in seiner kleinen Schrift über Händels Aufenthalt in Italien einen Brief an die genannte Kurfürstin aus dem Jahre 1705, den Jan Gastone bei seiner Abreise von Hamburg nach Prag und Wien geschrieben haben soll.¹⁶ (Dieser Brief scheint bisher jedoch nicht veröffentlicht zu sein.) Wie auch immer: Wir dürfen davon ausgehen, dass wesentliche Informationen in Mainwarings Händel-Biographie von Händel selbst stammen (Irrtümer und Verwechslungen natürlich nicht ausgeschlossen). Es wird eine Einladung nach Florenz gegeben haben, wenn auch nicht direkt von Ferdinando Gastone de' Medici.

Welche Route Händel nahm, wissen wir auch in diesem Falle nicht. Wenn Florenz sein direktes Ziel in Italien war, ist es durchaus möglich, dass er wieder über Leipzig fuhr – u. a. weil sich dadurch die Möglichkeit für einen kurzen Besuch in Halle ergab (der zwar nicht dokumentiert, aber nicht auszuschließen ist). Der *Leipziger Postzeiger* bot eine direkte Verbindung nach Florenz an drei

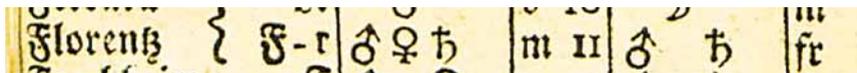
¹³ Nach P. A. Lehmann, *Accurate Post- und Bothen-Carten, von den vornehmsten Städten in Europa (Die Vornehmsten Europäischen Reisen [...])*, S. 149) ging die Post von Hamburg nach Lübeck über Wandsbeck, Schönberg und Krummesse.

¹⁴ Mattheson: *Ehrenpforte*, S. 93: »Ich weiß gewiß, wenn er [Händel] dieses lieset, er wird im Hertzen lachen : denn äußerlich lacht er wenig. Insonderheit falls er sich des Taubenkrämers erinnert, der mit uns damahls auf der Post nach Lübeck fuhr, ingleichen des Pasteten-Beckers Sohns...«

¹⁵ Kühn-Steinhausen, *Der Briefwechsel der Kurfürstin Anna Maria Luise von der Pfalz*. In: *Düsseldorfer Jahrbuch XL* (1938), S. 74 u. 77.

¹⁶ Erwähnt bei Flower, Newman, *George Frideric Handel ...*, London 1959, S. 77.

Tagen an (dienstags, freitags und samstags).¹⁷ Verglichen mit anderen Routen mag die Reise von Leipzig nach Florenz 12 bis 15 Tage gedauert haben.¹⁸



Detail aus »Leipziger Postzeiger«

Eine solche Unternehmung musste gut vorbereitet sein: Eine die Ländergrenzen überschreitende Reise war mit allerlei Formalitäten verbunden. So waren u. a. (besonders in Deutschland und Italien mit ihren kleinstaatlichen Gliederungen) zahlreiche Reisepässe und Gesundheitszeugnisse zu beschaffen. In Italien selbst harrten noch weitere Hindernisse und Gefahren, denn Wien und Paris stritten zu dieser Zeit um Spanien. Unter den Kampfhandlungen des so genannten Spanischen Erbfolgekrieges hatten weite Teile Europas, besonders aber auch die italienischen Staaten zu leiden. Daneben musste man auch mit Wegelagerern rechnen, die in abgelegenen Gegenden den Reisenden auflauerten, um sie auszurauben.

Das Fahrgeld für die gewöhnliche Post (Händel konnte sich zu diesem Zeitpunkt sicherlich noch keine Eilpost oder gar eine private Kutsche leisten) betrug nach der sächsischen Post- und Taxordnung 5 Groschen¹⁹ pro Meile²⁰ und Person. (Für andere Unternehmungen sind vergleichbare Preise zu vermuten.) So kam bei längeren Strecken ein nennenswerter Betrag zusammen. Zusätzlich waren je Station ein Groschen Trinkgeld an den Postillion sowie zwei Groschen Schmiergeld an den Wagenmeister zu zahlen. Für die 42 Meilen Hamburg-Leipzig hatte Händel wohl schon ca. 12 Taler zahlen müssen, für die Weiterfahrt von Leipzig nach Florenz wurden für die etwa 110 Meilen weitere 550 Groschen (ca. 23 Reichstaler) plus ca. 330 Groschen (ca. 14 Taler), für die schätzungsweise mindestens 70 Poststationsaufenthalte insgesamt also etwa 37 Taler fällig, Kost- und Logis nicht mitgerechnet. Für eine Reise von Hamburg nach Florenz mit der ordinären Post sollte man nach P. A. Lehmann mit 60 Talern rechnen.²¹

¹⁷ Vgl. *Leipziger Post-Zeiger aller allda abgehenden und ankommenden Posten Zu gesetzter Zeit und Stunde*, [ungez.] S. 7 (Das Exemplar der ULB Sachsen-Anhalt, alte Sign. Ya 2622, hat kein Titelblatt und wurde ca. auf das Jahr 1715 datiert, könnte jedoch älter sein.)

¹⁸ Rehbein, Elfriede a. a. O., S. 147. Eine der Post-Routen Leipzig – Florenz ging über Altenburg, Zwickau, Eger, Schwarzenfeld, Regensburg, München, Innsbruck, Brixen, Bozen, Trient, Verona und Bologna.

¹⁹ 24 »Gutegroschen« hatten den Wert eines Talers.

²⁰ Zur Zeit Händels galt das so genannte »neu-kulmische Maß«, nach dem eine Meile 7900,50 m betrug – also nicht zu verwechseln mit der modernen englischen/amerikanischen Meile. Davon abgesehen sind allgemeine Meilenangaben dieser Zeit mit Vorsicht zu bewerten, weil es regional große Unterschiede gab. So betrug eine deutsche Post-Meile rund 7,5 km, eine kursächsische Post-Meile 9.062,08 m. Oft wurden Entfernungen in Wegzeiten, also Stunden angegeben, wobei die Post z. B. für eine sächsische Post-Meile durchschnittlich 2 Stunden brauchte.

²¹ P. A. Lehmann a. a. O., S. 70.

V. Die Unkosten auf dieser Reise.

Können nach vielmahliger Erfahrung ganz füglich
mit 60. Reichsthaler gethan werden.

Wenn wir uns erinnern, dass der junge Händel als Organist am Dom in Halle (wie etwa ein Grundschullehrer) ein Jahresgehalt von 50 Talern und selbst ein Gymnasiallehrer häufig nicht mehr als 350 Taler bezog, war das durchaus eine beträchtliche Summe. – Rückblickend hat sich dieser Aufwand für Händel jedenfalls »gelohnt«. Schon seine Anstellung als Hofkapellmeister in Hannover 1710 brachte ihm ein Jahresgehalt von 1000 Talern ein.

Auch innerhalb Italiens vollzog Händel relativ häufig einen Ortwechsel (Florenz-Rom-Venedig-Rom-Neapel-Rom-Florenz-Venedig). Wahrscheinlich wird es während des Spanischen Erbfolgekrieges zu Störungen im Fahrplan der italienischen Post gekommen sein, aber Händel war zu dieser Zeit sicherlich bereits in der Lage, private Kutschen zu mieten, oder er bekam sie von seinen Mäzenen zur Verfügung gestellt. Zumindest für die Zeit in Neapel berichtet Mainwaring: »[...] woselbst wie an den meisten anderen Orten, ihm ein eigener Palast zu Dienste stand, mit freier Tafel, Kutsche und aller übrigen Bequemlichkeit.«²²

wird fortgesetzt

²² Mainwaring/Mattheson a. a. O., S. 55.



Das Händelfestspielorchester Halle¹ informiert

Händelfestspielorchester in der Oper

Sosarme, Re di Media

Oper von Georg Friedrich Händel [HWV 30]

Gemeinschaftsproduktion der Oper Halle und der Händel-Festspiele Halle

Musikalische Leitung: Bernhard Forck

Inszenierung und Bühne: Philipp Harnoncourt

Premiere am 29. Januar 2016 in der Oper Halle // weitere Vorstellungen: 3.6.2016, 5.6.2016

Händelfestspielorchester im Konzert

HÄNDEL ZU HAUSE – Konzertreihe des Händelfestspielorchesters Halle AULA DER UNIVERSITÄT IM LÖWENGEBAUDE

Freitag // 8. Januar 2016 // 19.30 Uhr

BACH-SÖHNE UND KLEIN-WOLFGANG

Wilhelm Friedemann Bach [zugeschrieben]: Ouvertüre g-Moll BWV 1070

Johann Christian Bach: Sinfonia concertante A-Dur für Violine,
Violoncello und Orchester Warb C 34

Johann Christoph Friedrich Bach: Concerto grosso Es-Dur für Klavier
und Orchester BR-JCFB C 43

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie Es-Dur KV 16

Ragna Schirmer, Hammerklavier | Bernhard Forck, Leitung und Violine

Donnerstag // 12. Mai 2016 // 19.30 Uhr

ZUM 400. TODESTAG VON WILLIAM SHAKESPEARE

John Blow: Suite aus »Venus and Adonis«

Henry Purcell: Fantasie à 5 »Upon One Note« Z 745 | In nomine à 7

Z 747 | Pavane g-Moll Z 752 | Chaconne g-Moll 730 | Suiten und

»O let me weep« aus »The Fairy Queen«

Z 629 | »If Music be the Food of love« Z 379

Suite aus »The Tempest«

Benno Schachtner, Altus | Bernhard Forck, Leitung und Violine

¹ Das Händelfestspielorchester Halle ist Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«

über die weitere Spielzeit 2015/16

Änderungen vorbehalten!

Händels Schätze – Musik im Dialog

Mitglieder des Händelfestspielorchesters Halle

auf historischen Instrumenten im Kammermusiksaal des Händel-Hauses

Mittwoch // 27. Januar 2016 // 19.30 Uhr

DIESES INSTRUMENT LEIDET VIELE VERSTIMMUNG – DIE VIOLA D'AMORE

Arien und Instrumentalmusik von Antonio Vivaldi, Georg Muffat und Georg Friedrich Händel.

Das besondere Exponat: Viole d'amore von Thomas Rauch, Adam Braun u. a.

Ensemble Halle-Barock: Andreas Tränkner und Dietlind von Poblozki, Violine | Michael Clauß und

Oliver Tepe, Viola/Viola d'amore | Anne Well, Violoncello | Stefan Meißner, Kontrabass

Gesprächsleitung: Achim Haufe, Restaurator Stiftung Händel-Haus

Mittwoch // 23. März 2016 // 19.30 Uhr

O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN – MUSIK AM HOFE FRIEDRICHS

Werke von Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Gottlieb Graun, Franz Benda, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Janitsch

Das besondere Exponat: Friedrich II. König von Preußen, Kupferstich.

Thomas Ernert, Oboe | Birgit Schnurpfeil und Michael Pöschke, Violine | Oliver Tepe, Viola |

Johannes Hartmann, Violoncello | Michaela Hasselt, Cembalo

Gesprächsleitung: Christiane Barth, Kustodin Stiftung Händel-Haus

Mit den Hirten auf dem Weg

Sonntag // 06. Dezember 2015 // jeweils 11.00 Uhr und 16.00 Uhr // Volkspark

Das überaus erfolgreiche Projekt »Weihnachtsoratorium für Kinder« unseres Vereinsmitglieds Bernhard Prokein wird auch in diesem Advent fortgesetzt. Nachdem in den letzten beiden Jahren die 1. Kantate des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach im Mittelpunkt des adventlichen Familienkonzerts der Staatskapelle Halle stand, erklingen in diesem Jahr Ausschnitte der 2. und 3. Kantate dieses Werks.

Es wird wieder gemeinsam frohlockt und gesungen!

Anja Binkenstein – Sopran, Christina Mattaj – Alt, Björn Christian Kuhn – Tenor, Ulrich Burdack – Baß.

Stadtsingechor zu Halle, Staatskapelle Halle | Bernhard Prokein, Leitung / Moderation



Weitere Informationen zu allen Veranstaltungen: www.buehnen-halle.de/staatskapelle

Vorverkauf: Theater- und Konzertkasse, Große Ulrichstr. 51, 06108 Halle, Tel. 0345 / 51 10-777

Öffnungszeiten: Mo–Sa, 10–20 Uhr (während der Spielzeitpause im Sommer verkürzte Öffnungszeiten)



Nachrichten aus dem Freundeskreis

Professor Wolfgang Kupke dirigiert in Brüssel

Händels Oratorium *Belshazzar* HWV 61 wurde vom Chor der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik Halle mit den Gesangssolisten Martina Rüping, Annette Markert, Niels Wanderer, André Khamasmie, und Andreas Scheibner und dem Halleschen Consort (auf historischen Instrumenten) nach den Konzerten in Gommern und Halle im Juni am 6. Juli 2015 in der Église St-Jean et St-Étienne aux Minimes in Brüssel aufgeführt. Die Leitung hatte KMD Professor Wolfgang Kupke, Rektor der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik Halle und Mitglied des Beirats des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«

Leihgaben aus dem Nachlass von Frau Vera Schreck an Museen

Wie die Deutsche Presseagentur DPA im Juli 2015 meldete, sind aus dem Nachlass von Frau Vera Schreck 22 Gemälde von Bernhard Heisig an das Museum Potsdam und an das Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus als Dauerleihgaben gegeben worden. Der Stadt Halle hatte sie das Gemälde von Franz Xaver Fuhr mit der Darstellung der fünf Markttürme aus dem Jahre 1928 zum Geschenk gemacht, das in den Räumen des Oberbürgermeisters einen Ehrenplatz gefunden hat. Frau Vera Schreck war von 1994 bis zu ihrem Tode im Juni des vergangenen Jahres Mitglied in unserem Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses (vergl. Mitteilungen Heft 2/2014). Die in Köln und Lugano wohnhaft gewesene Kunstsammlerin und -mäzenin wurde ihrem Wunsche entsprechend auf dem Nordfriedhof in ihrer Heimatstadt Halle beerdigt.

Händel-Preisträger Professor Helmut Gleim feierte 80. Geburtstag

Der verdienstvolle Kantor, Organist und langjährige Rektor der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik Halle, Professor Helmut Gleim feierte im Juli im Familien- und Freundeskreise seinen 80. Geburtstag. Der Vorsitzende des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle« Dr. Christoph Rink übermittelte ihm aus diesem Anlass ein Glückwunschsreiben mit den herzlichsten Wünschen für gute Gesundheit und Wohlergehen und würdigte die weit überregional bedeutsame künstlerische Tätigkeit des Jubilars. Zugleich dankte er ihm herzlich für seine jahrzehntelange enge Verbundenheit mit dem Freundeskreis.

Gratulation für Präsidentin der Ärztekammer

Die Präsidentin der Ärztekammer Sachsen-Anhalt, Frau Dr. med. Simone Heinemann-Meerz, Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, wurde am 3. Juli 2015 mit der Ehrenmedaille der Medizinischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg ausgezeichnet. Damit ist ihr Einsatz für den Erhalt dieser Einrichtung der Maximalversorgung in vollem Umfang und besonders der Zahnmedizin gewürdigt worden. In einem Schreiben hat der Vorsitzende des Freundeskreises Frau Dr. med. Heinemann-Meerz zu dieser hohen Ehrung herzlich gratuliert und ihr weiteres erfolgreiches Wirken in ihrer Funktion als Präsidentin der Landesärztekammer gewünscht.

Leser für Leser

Wiedersehen nach 54 Jahren

»Mein Vater, vor dem Krieg Oberarzt an der Universitätsfrauenklinik in Halle, wurde 1942 eingezogen. So lebte ich hauptsächlich bei meinem Großvater in der Rudolf-Haym-Straße. Dort wohnte schräg gegenüber mein Freund. Wir kannten uns von klein auf. Da mein Vater nach dem Krieg im Westen blieb, mußte ich mein geliebtes Halle 1947 im Alter von zehn Jahren verlassen, was ich natürlich sehr ungern tat. Aber es war halt »Familienzusammenführung«. Meinen Freund sah ich 1953 zum letzten Mal. Ich kam zwar noch öfter in meine Heimatstadt, aber er wohnte nicht mehr in der Rudolf-Haym-Straße.

1995 war ich zu einem Operationskurs der Universitätsfrauenklinik in Halle. Am letzten Tag des Kurses ging ich am Nachmittag noch einmal in die Stadt. Am Händel-Haus fand sich, zur Zeit der Händel-Festspiele, ein Weinstand. Dort habe ich zum ersten Mal einen Saale-Unstrut-Wein, einen Silvaner, getrunken. Da trat ein Mann an mich heran und fragte, welchen Wein ich ihm empfehlen könnte. Er saß nebenan mit Freunden zusammen. Es stellte sich heraus, dass auch er Gynäkologe war. Daraus wurde eine Freundschaft. Seither komme ich regelmäßig zu den Händel-Festspielen und trat auch dem Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses bei.

Immer aber dachte ich an meinen alten Freund aus Kindertagen. Schließlich bat ich meinen Berufskollegen um das hallesche Telefonbuch. Dort fand ich den Namen meines alten Freundes gleich zweimal. Ich schrieb mir beide Telefonnummern auf. Im Mai 2007 entschloß ich mich anzurufen. Es meldete sich eine tiefe Stimme. Ich sagte, daß ich meinen Freund aus Kindheitstagen suche, seinerzeit wohnhaft in der Rudolf-Haym-Straße. Er fragte: »Kläuschen, bist du es?« Ich war ganz schön platt, denn so wurde ich als Kind oft gerufen. Ich hatte ihn schon beim ersten Anruf gefunden. Wir haben ein Wiedersehen zu den nächsten Händel-Festspielen verabredet. Bei unserem Treffen haben wir uns sofort wieder erkannt. Die Freude, meinen alten Freund nach 54 Jahren wieder gefunden zu haben, war riesig. Es war so, als ob wir nie getrennt gewesen wären. Mir liefen sogar ein paar Tränen. Seitdem treffen wir uns zwei-drei Mal im Jahr. Für diese Möglichkeit sind wir beide dankbar.

Auch so kann eine deutsch-deutsche Geschichte zustande kommen. Dank der friedlichen Wiedervereinigung vor 25 Jahren.«

Dr. med. Klaus Otto, Edenkoben.
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«



Regina Compton ist Händel-Forschungspreisträger 2015

Wolfgang Hirschmann

Am 8. Juni 2015 fand sich einmal mehr eine überaus zahlreiche Versammlung von Händelforschern, Händel-Enthusiasten und politischer Prominenz im Händel-Haus ein, um die Internationale Wissenschaftliche Konferenz »Händel und seine Interpreten / Handel and His Interpreters« zu eröffnen. Wie im vergangenen Jahr bot die Eröffnung den angemessenen Rahmen für die Verleihung des zweiten Internationalen Händel-Forschungspreises. Der Preis wird von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft vergeben und durch eine großzügige finanzielle Unterstützung durch die Stiftung der Saalesparkasse ermöglicht. Ziel ist nicht nur die Förderung herausragender wissenschaftlicher Studien zu Leben und Werk von Georg Friedrich Händel, sondern auch die weitere Profilierung von Halle und Sachsen-Anhalt als Wissenschaftsstandort.

Im März hatte sich die fünfköpfige Jury zur Vergabe des Preises getroffen und aus den Wettbewerbsbeiträgen, die aus den USA, Australien und Deutschland an die Geschäftsstelle der Händel-Gesellschaft gesandt worden waren, die preiswürdige Arbeit des Jahres 2015 ausgewählt. Rasch herrschte darüber Einigkeit, dass Frau Dr. Regina Compton mit ihrer in diesem Jahr an der Eastman School of Music der University of Rochester angenommenen und als hervorragend bewerteten Dissertation über »Handel's *Recitativo Semplice* in the Operas from the First Royal Academy of Music (1720–28)« die Siegerin sein würde. Überraschenderweise ist das einfache, generalbassbegleitete Rezitativ in Händels musikdramatischen Werken bis in unsere Tage kaum Gegenstand einer ausführlichen wissenschaftlichen Erörterung gewesen; die Forschung hat sich sehr stark auf die Arienkompositionen konzentriert. Diesem Missverhältnis hilft die wegweisende Untersuchung von Regina Compton ab und eröffnet so ein neues Forschungsfeld für die Musikwissenschaft.

Im Festakt zur Preisverleihung hielt nach Grußworten der Regierung von Sachsen-Anhalt (Staatssekretär Marco Tullner), der Stadt Halle (Dr. Judith Marquardt) sowie des Rektorats der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Prof. Dr. Wolfgang Auhagen) und des Dekanats der Philosophischen Fakultät II (Prof. Dr. Georg Maas) der englische Musikwissenschaftler und Händel-Experte Prof. Dr. Donald Burrows die Laudatio auf die Preisträgerin, aus der im Folgenden kurz zitiert sei (in deutscher Übersetzung):¹

Die Studie von Regina Compton zeigt, dass die einfachen Rezitative in den Opern Händels sowohl musikalische wie auch dramatische Be-

¹ Der vollständige Text der Laudatio wird im *Händel-Jahrbuch* 2016 erscheinen.

deutung besitzen und dass die unterschiedliche Behandlung von Melodie, Harmonie und Rhythmus in den Rezitativen dazu dienen kann, Bühnenfiguren in ihrer Motivation und Charakterisierung zu individualisieren. Daher wird in ihnen eine wichtige, bislang vernachlässigte Facette des Musikdramatikers Händel greifbar. Die Arbeit von Dr. Compton behandelt ihren Gegenstand umfassend; sie beschäftigt sich mit spezifischen Handlungselementen, der Figurencharakteristik, den Konventionen der italienischen Verssprache und der barocken Bühnengestik. Aber all diese Gesichtspunkte werden unmittelbar auf eine Untersuchung der Musik selbst bezogen; dabei werden Szenen aus *Radamisto*, *Alessandro* und *Ottone* detailliert besprochen. Die preisgekrönte Arbeit stellt einen anregenden Beitrag zu einem vertieften Verständnis der Musik Händels dar und eröffnet ein neues Forschungsfeld. Die Jury hofft, dass die Verleihung des Preises Frau Dr. Compton dazu ermutigen wird, ihre Forschungen zu Händels Leben und Werk fortzusetzen.

Nach der Verleihung des mit 2.000 Euro dotierten Preises, an der auch Jan-Hinrich Suhr als Vertreter der Saalesparkasse teilnahm, hielt die Preisträgerin einen Vortrag aus ihrem Dissertationsthema: »How to enrage Alexander, or: Towards an Understanding of Handel's Recitativo semplice and Theatrical Gesture«. Es war eine glückliche Fügung, dass sich das preisgekrönte Dissertationsthema wie auch der Vortrag von Frau Compton bestens in das diesjährige Konferenzthema »Händel und seine Interpreten« einpassten.



Dr. Regina Compton, Vorstand Jan-Hinrich Suhr, Stiftung der Saalesparkasse, Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann und Prof. Dr. Donald Burrows (v. l. n. r.)

Im kommenden Jahr werden sich der Preis und die mit der Preisvergabe betraute Jury eine Pause gönnen. Wir hoffen dann, dass im Jahr 2017 wieder eine besonders herausragende Händel-Studie vorliegt, für die der dritte Internationale Händel-Forschungspreis vergeben werden kann.



Der Stadtgottesacker zu Halle als Begräbnisort der Familie Händel

Bernd Hofestädt

Die Kenntnisse über die Familiengeschichte Georg Friedrich Händels (1685–1759) wurden jüngst u. a. durch halesche Familienforscher bedeutend erweitert.¹ So wurde die Legende zerstört, wonach Händels Urgroßvater Johann Taust ein böhmischer Glaubensflüchtling war. In Wahrheit entstammt er einem Bauerngeschlecht aus Naundorf bei Reideburg im Saalekreis. Dessen Vater verkaufte 1571 das dortige Anwesen und ließ sich mit Familie in Halle vor dem Galgtor nieder. Hans (Johann) starb hier 1626, die Taufe seines Sohnes Georg, Händels Großvater mütterlicherseits, in der Ulrichskirche 1606 aber übersahen die Forscher und die durch die Leichenpredigt auf Händels Mutter Dorothea in die Welt gesetzte Mär lebte fort.

Vorfahren Händels lebten u. a. in Dörfern der näheren Umgebung Halles, wie in besagtem Naundorf oder Aseleben am Süßen See. Dort erhielt sich am Turm der Dorfkirche mit der Epitaphinschrift des Landrichters Christoph Ziebogen, Händels Ururgroßvater, der 1598 an der Pest starb, das älteste steinerne Zeugnis eines Ahnen. In Städten wie Breslau oder Eisleben wurden Vorfahren der Handwerkerzweige Händel bzw. Beichling bestattet.

Nirgends aber ist die Menge von Begrabenen aus Händels Familienumfeld so groß wie im heutigen Stadtgebiet von Halle: Auf dem Laurentiusfriedhof fand 1648 ein Halbbruder Händels seine letzte Ruhe.² Auf dem Kirchhof in Giebichenstein liegen die Gebeine seiner Großeltern (Georg Taust war hier von 1654 bis zu seinem Tod 1685 Pfarrer) und weiterer Verwandter dieser Linie.

Die größte Zahl familiärer Bezüge findet sich aber auf dem Stadtgottesacker zu Halle. Viele Verwandte des Komponisten im 16./17. Jahrhundert wurden ebendort als damals einzigem Begräbnisplatz der Altstadt bestattet. Von den im Innenfeld Beigesetzten fehlen uns Hinweise auf den genauen Ort. Nur im Fall des 1582 in Breslau geborenen Großvaters Valentin Händel kennen wir den Wortlaut des Grabsteintextes. Er hatte in Eisleben Meister Samuel Beichlings Tochter Anna (1587–1670) geheiratet und 1609 am Kleinschmieden in Halle seine Kupferschmiedewerkstatt eröffnet, war als Ratsmitglied hochgeachtet und starb 1636 an der Pest, wie wir aus der von J. G. Olearius überlieferten Inschrift wissen. Der Standort des Steins im Innenfeld ist nicht

¹ Die »Hallischen Familienforscher *Ekkehard* e. V.« bestehen seit 25 Jahren. Sie geben regelmäßig eine Zeitschrift heraus und tagen im Händel-Haus. Siehe: *Die Familie Händel und Halle – Zum Stadtjubiläum 1200 Jahre Halle, Ekkehard, Familien- und regionalgeschichtliche Forschungen*, Halle, Neue Folge 13 (2006), Sonderheft.

² Georg Händel wohnte als Amtschirurg des etwa 60 Orte umfassenden Amtes Giebichenstein damals am Neumarkt.

angegeben und sein Verbleib unklar.³ Rätselhaft ist auch der Verlust des Grabmals für Händels Eltern, den Amtschirurgen und Kammerdiener Georg Händel (1622–1697), seine Frau Dorothea (1651–1730), geb. Taust, sowie weitere Angehörige. Der Vater kaufte laut Inschrifttext 1674 den südlichen Teil des Schwibbogens 60 »FÜR SICH UND DIE SEINIGEN ZUM ERBBE-GRAEBNISS«.⁴ 1732 wurde der Urenkel Philipp Leberecht Pfersdorff bestattet, dann kam der Bogen in andere Hände. Seit 1817 war der Direktor der Franckeschen Stiftungen Prof. Dr. Georg Christian Knapp (1753–1825) Besitzer. Womöglich ließ er das Grabmal entfernen, ein damals übliches Vorgehen, bei der Bedeutung der Stätte aber bedauerlich. Damit wurde auch die Erinnerung an die Familie Händel an diesem Ort gelöscht. Englische Besucher der Händel-Festspiele waren verwundert, weder auf Plänen noch am Bogen einen Hinweis auf diesen Umstand zu finden. Erst 2003 änderte sich das. Zwei Mitglieder des »Ekkehard«, Lieselotte Bense und Heinz Pfersdorff (†), Nachfahre Georg Händels, ließen im Bogen eine Tafel anbringen, die den Originaltext aufnimmt und an die hier ruhenden Mitglieder der Familie erinnert. Das sind neben den Eltern die jüngste Tochter Johanna Christiana (1690–1709), Georg Händels erste Frau Anna Kathe (†1682) und der erwähnte Urenkel. Seit 2014 schmückt dazu ein Bronzeporträt des jungen Komponisten, gefertigt von Professor Bernd Göbel, den Schlussstein des Bogens und weist ebenso auf dessen Bedeutung hin.



Bogen 60 des halleischen Stadtgottesackers im Jahr 2015 mit dem Bronzeerlief des Komponisten von Prof. Bernd Göbel am Schlussstein. An der linken Wand die Tafel.

³ Johann Gottfried Olearius: *Coemiterium Saxo-Hallense*, Wittenberg 1674, S. 152f. Der Autor beschreibt den Stein kurz nach dem des Bornmeisters Conrad Scheidt (†1618, a. a. O., S. 150), Vater Samuel Scheidts (1587–1654). Es ist also denkbar, dass die Gräber von Großvater bzw. Vater der beiden bedeutenden halleischen Komponisten nahe beieinander lagen.

⁴ Karl Eduard Förstemann: *Georg Friedrich Händel's Stammbaum, nach Original-Quellen und authentischen Nachrichten aufgestellt und erläutert*, Leipzig 1844, S. 14.

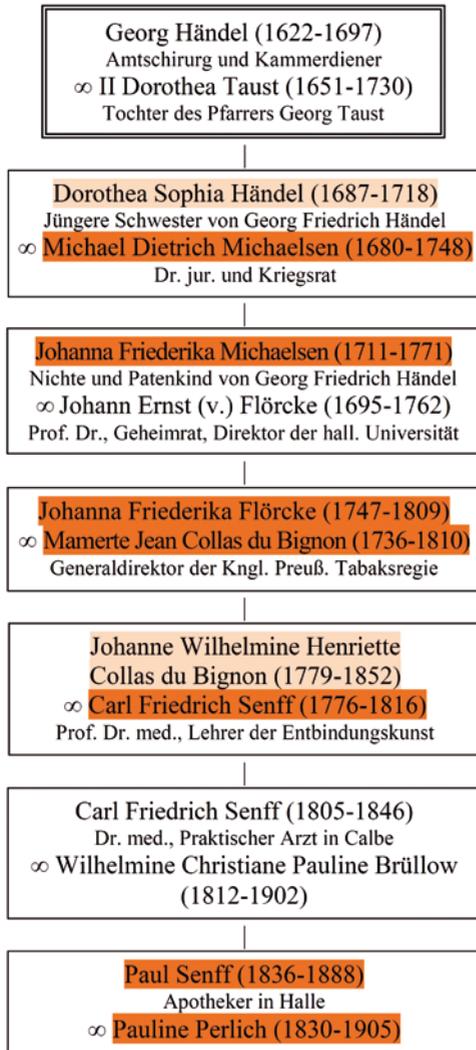


An der 1945 sehr zerstörten Südostecke des Gottesackers bieten die rekonstruierten Bögen mehrere Bezüge zur Familie Händel, so der Bogen Nr. 65, wo erst 2014 der Grabstein des Seniors des Schöppenstuhls Dr. jur. Bruno Stisser (1593–1646) wiederentdeckt wurde. Auch das ist ein »Händel-Bogen«. Händels jüngere Schwester Dorothea Sophia (1687–1718) ist wohl hier begraben, sicher aber deren Mann Dr. jur. Michael Dietrich Michaelsen (1680–1748).⁵ Hier ruht auch beider Tochter Johanna Friederika (1711–1771), Händels Nichte. Zu deren Taufe am 23.11.1711 in der Marktkirche reiste der junge »Churfürstl. Hannoverische HoffCapellMeister« als Pate extra nach Halle. Die Patenschaft nahm er ernst und machte die inzwischen mit dem Professor Johann Ernst Flörcke (1695–1762, seit 1755 Direktor der Friedrichs-Universität Halle) Verheiratete in seinem Testament vom 1.6.1750 zur Haupterbin. Ihr Gatte, im Siebenjährigen Krieg 1759 als Geisel nach Nürnberg verschleppt, starb dort. In der Folgegeneration wurden die Tochter Johanna Friederika (1747–1809) und deren Mann Mamerte Jean Collas du Bignon (1736–1810), Generaldirektor der Königlichen Tabaksregie, im Bogen beerdigt. Mit deren Tochter Johanne Wilhelmine Henriette (1779–1852) kam Nr. 65 dann an die Familie ihres Mannes, des Professors für Entbindungskunst und Direktors eines Hebammeninstituts Dr. Carl Friedrich Senff (1776–1816). Der bedeutende Mediziner war ein Sohn des gleichnamigen Vaters (1739–1814). Ein anderer Sohn dieses Konsistorialrats und Pfarrers an der Moritzkirche ist der als »Blumen-Raffael« bekannt gewordene Maler Carl Adolf Senff (1785–1863). Bogen 65 wurde auch Grabstätte des Apothekers Paul Senff (1836–1888), Enkel von Carl Friedrich jun., und dessen Frau Pauline, geb. Perlich.⁶ Die Grabplatte dieses Paares, die im Lapidarium aufbewahrt wird, sollte wieder im Bogen aufgestellt werden. Die letzte Inschrift am um 1570 errichteten Bogen lautete »Erbgrabnis der Familie du Bignon – Senff«. Eine Tafel könnte die Verbindung der bedeutenden Familien Händel und Senff darstellen, die über sechs Generationen von Händels Eltern hin zu Paul Senff führt. Etwas Ähnliches findet sich in Bogen Nr. 11, dem 1557 ersterbauten Bogen des Gottesackers. Hier ruht Dorothea Luise Flörcke (1737–1811), die ältere Schwester der o. g. Johanna Friederika, ebenso Tochter der Nichte und Urenkelin der Eltern des Komponisten. Sie starb als zweite Frau und Witwe des Ratsmeisters Friedrich August Reichhelm (1726–1782) und war auch die Tante der Frau des Carl Friedrich Senff jun. Dessen Eltern wurden hier beigesetzt; ein gut erhaltenes Grabmal erinnert an den Konsistorialrat und seine Frau.

In der Südostecke des Gevierts erzählt Bogen 64 ein Stück Familiengeschichte Händel. Die um 1570 erbaute Arkade ging 1606 an die Patrizierfamilie des

⁵ Michaelsen war nach dem Tod seiner ersten Frau nacheinander mit zwei Töchtern des Kämmerers und Pfäners Friedrich Dreyßig (1668–1725) verheiratet. Mindestens die zuletzt mit ihm verheiratete Sophie Elisabeth Dreyßig (1695–1772) wurde in Nr. 65 bestattet. Der Dreyßigsche Bogen war Nr. 62/63.

⁶ Heinrich Karl Emil Paul Senff wurde laut Sterbeurkunde als Sohn des in Calbe/S. ansässigen Dr. med. Karl Senff (1805–1846) geboren, eines Sohnes von Carl Friedrich jun.



*Bogen 65:
 Abfolge der Generationen von
 Georg Friedrich Händels Eltern
 bis auf Paul und Pauline Senff*

*Belegung des Schwibbogens 65 durch Mitglieder der
 Familien Händel-Michaelsen-Flörcke-du Bignon-Senff*
 Begräbnis im Bogen 65: **gesichert** **wahrscheinlich**

Dr. med. Michael Friedrich Drachstädt (1661–1724) über. Dieser verkaufte
 1693 Haus und Hof in der Großen Ulrichstraße an den Weißenfelser



Kammergutsverwalter Philipp Pfersdorff (um 1619–1697), Schwager und Taufpate Händels.⁷ Als Zeugen unterzeichneten auch Vater Georg Händel sowie Onkel Pfarrer Georg Taust jun. (1658–1720) den Vertrag⁸ und machen so den Zusammenhalt der Familie deutlich. Drachstädt war auch Finanzkommissar der Pfännerschaft und musste ab 1707 eine angebliche Steuerschuld von 50.000 Talern auf die Mitglieder verteilen. Drachstädt wurde hochgeehrt in Bogen 64 beigesetzt, direkt neben dem von ihm am meisten belasteten Kämmerer Johann Dreyßig (1631–1710). In der Südostecke liegen die Familienbögen Händel (60), Dreyßig (62/63) und Drachstädt (64) dicht beieinander.

Der 1563 erbaute Bogen 27 ging 1662 an den Apotheker Andreas Becker (1622–1694) über und wird daher heute »Apothekerbogen« genannt, ist aber in besonderer Weise mit Georg Händels Wirken verbunden. Beckers Söhne waren es, die mit ihm in den spektakulären Fall des »Hällischen Messerschluckers« involviert waren: Ein 16-jähriger Junge hatte Anfang 1691 bei einer Mutprobe ein Messer verschluckt. Der Stadtphysikus Dr. Wolfgang Christoph Wesener (1640–1706) zog den erfahrenen Chirurgen Händel zu Rate, und beide ließen von den Apothekern die Medikamente bereiten. Nach mehr als anderthalb Jahren befreite Georg den Jungen mit einem gelungenen Schnitt von dem Übel. Dr. Wesener beschrieb den Ablauf in einer Denkschrift, die Brüder und Händel aber mussten mehrfach die versprochene Bezahlung bei der Regierung einfordern. Die Beckersche Liste der gelieferten Arzneien zeigt neben Weseners Beschreibung, mit welcher Sachkenntnis die Mediziner vorgehen. Der Messerschluckter ist an dem mit Unterstützung der Apotheker Halles neu gestalteten Bogen in freier Interpretation dargestellt.⁹

Sucht man auf dem Friedhof nach dem Abbild eines Händel-Vorfahren, wird man in Nr. 74 fündig. Der Bogen kam 1647 an Nachkommen des Superintendenten und Oberpfarrers an der Marktkirche D. Johann Olearius (1546–1624), Händels Ururgroßvaters in mütterlicher Linie und Stammvaters der für Halles Geschichte bedeutsamen Familie. Dessen Grabstein links an der Südwand des Bogens zeigt den Theologen mit der Bibel in der Hand im Ganzkörperrelief. In ähnlicher Pose steht rechts in der Reihe von fünf Steinen der Sohn und Nachfolger Gottfried (1604–1685). Dieser war als ambitionierter Historiker der Verfasser der ersten gedruckten halleschen Stadtchronik. Gottfried starb am 20. Februar 1685 drei Tage vor der Geburt seines Verwandten, des bedeutendsten Sohnes der Stadt Halle.

⁷ Philipp Pfersdorff war mit Georg Friedrichs Halbschwester Sophie Rosine Händel (1652–1728) verheiratet und der Großvater des o.g. Philipp Leberecht.

⁸ Die Abschrift der Urkunde unter Rep. Db Halle A1a, Nr. 69, fol. 340v–343r, im Landeshauptarchiv Magdeburg.

⁹ Dazu Bernd Hofestädt: *Der Anteil der Brüder Becker, Apotheker in Halle, an der Rettung des »Hällischen Messerschluckers« in den Jahren 1691/92*, in: *Ekkehard, Familien- und Regionalgeschichtliche Forschungen*, Halle, Neue Folge 17 (2010), Heft 3, S. 65–76.

Das Brustbild eines Olearius' finden wir im Bogen 8 auf dem Stein für den Oberpfarrer an der Marktkirche D. Johann Christian Olearius (1646–1699), Enkel des Johann. Mit der Familie Händel befreundet, hielt er am 18. Februar 1697 die später gedruckte Leichenpredigt bei Georg Händels Begräbnis.¹⁰



Die Grabsteine der Familie Olearius an der Südwand von Bogen 74; links der von Johann, rechts der von Gottfried Olearius

Er verfasste für den Anhang des Drucks ein Trauergedicht, dem weitere aus dem Familienkreis, so von den Pastoren Taust, folgen. Der kaum 12-jährige Sohn Georg Friedrich steuerte anrührende Verse bei, mit den Worten beginnend: »Ach Hertzeleid! Mein liebstes Vater Hertze / Ist durch den Todt von mir gerissen hin / Ach Traurigkeit! Ach welcher grosser Schmerz! Trifft mich itzund / da ich ein Weyse bin [...]«. Und er unterzeichnete stolz mit »Der freyen Künste ergebener.«

Den letztgenannten Olearius wird der Knabe gekannt, manche der Gräber, nicht nur den elterlichen Bogen, besucht haben. Wie er, so können wir heute den Gang über den Friedhof nicht nur zum stadt-, sondern auch zum familiengeschichtlichen Spaziergang in Sachen Händel nutzen.

¹⁰ Auch der ältere Bruder Johann Christians, der Hofprediger und Generalsuperintendent in Weissenfels, Johann Andreas Olearius (1639–1684), war als mutmaßlicher Verfasser des Lobgedichts zum Porträt von Georg Händel mit der Familie verbunden.



Georg Friedrich Händels Orgeln in England

Dominic Gwynn

Händel war in England nicht als Berufsorganist tätig. Er besaß keine Kirchenstelle und hinterließ deshalb auch kaum Orgelmusik. Aber er hatte den Ruf, einer der besten Tastenspieler in Deutschland, Italien und England zu sein. Sein Spiel wurde als besonders beschrieben und er musizierte mit Energie und Phantasie fast bis an sein Lebensende. Die letzten seiner Orgelkonzerte komponierte er, als er allmählich erblindete, und die Geschwindigkeit, mit der er seine Partituren fertigstellte, zeigt, dass er sich ganz auf sein Improvisationsvermögen verließ und dabei dem Orchester nur eine Verlaufsskizze oder die Ritorcelli vorlegte.

Die Orgel spielte in Händels Musik eine wichtige Rolle. Händel selbst dirigierte die Aufführungen seiner Kirchenmusik und Oratorien vom Orgelspieltisch aus. Seine ersten geistlichen Kompositionen entstanden für James Brydges, den Earl of Carnarvon (ab 1719 Duke of Chandos), in Cannons Park in der Grafschaft Middlesex, nordwestlich von London. St. Lawrence Whitchurch war die Pfarrkirche von Cannons und wurde für prunkvolle Gottesdienste genutzt. Händel schrieb für den Herzog die elf Chandos Anthems, ein *Te Deum* und ein *Jubilate* sowie das frühe englische Oratorium *Esther*. Händels Anstellung bei Brydges währte zwischen 1717 und 1718, offenbar ein sehr angenehmer und produktiver Lebensabschnitt für ihn. Im Magazin *Ars Organi* (Märzausgabe 1996) beschrieb Marcus Stahl die Orgel zu St. Laurence Whitchurch, die 1994 von der *Firma Martin Goetze and Dominic Gwynn*¹ rekonstruiert wurde. Aus erhalten gebliebenen Teilen dieser Orgel und Erkenntnissen anderer Orgeln vom selben Orgelbauer (Gerard Smith), wurde sie wieder in den Zustand gebracht, wie Händel sie gekannt hatte.

Als die Bauarbeiten an der Kapelle im Gutshaus von Cannons Park 1720 vollendet waren, wurde eine dreimanualige Orgel von Abraham Jordan eingebaut. Teile dieses Instruments und sein kunstvolles Gehäuse sind noch in der *Holy Trinity Church* zu Gosport in Hampshire erhalten. Händels Musik wurde zweifelsohne weiterhin in Cannons Park aufgeführt, obwohl er nicht mehr für den 1719 zum Herzog erhobenen James Brydges arbeitete, dessen Musikkapelle er als »Composer in residence« in den Jahren 1717 und 1718 geleitet hatte. Das Herrenhaus steht nicht mehr, aber das Inventar der Kapelle existiert noch in der Kirche zu Great Witley in Worcestershire. In der Zeit zwischen 1735 und 1741 wandte sich Händel allmählich von der italienischen Oper ab und konzentrierte sich zunehmend auf das englische Oratorium.

¹ Die 1980 gegründete Orgelbau- und Orgelrestaurationsfirma *Martin Goetze and Dominic Gwynn Ltd* hat ihren Sitz in Welbeck in der Nähe von Worksop, Nottinghamshire, England.



St. Lawrence Whitchurch, Rekonstruktion der Orgel von Gerard Smith (ca. 1716) durch Martin Goetze and Dominic Gwynn Ltd (1994) (auf dem Foto ist Edward Bennett von der Firma Goetze und Gwynn zu sehen)



St. Nikolaus Rehringhausen. Nachbau des Typs einer englischen Orgel durch Martin Goetze and Dominic Gwynn Ltd (1997)

Dabei gab es in der geistlichen Musik kaum Platz für die Art von Virtuosität, die das Publikum seiner Opern so sehr schätzte. Deshalb fügte er in die Pausen nach den Hauptchören Orgelkonzerte ein, die seine Spielfertigkeiten und kompositorischen Einfallsreichtum zur Schau stellten. Die als op. 4 (HWV 289–294) und op. 7 (HWV 306–311) veröffentlichten Orgelkonzerte gehören zu den am meisten aufgeführten und auf Tonträgern aufgenommenen Stücken weltweit.²

Seit November 1997 kann man auch in Deutschland auf einem Nachbau des Typs einer englischen Orgel, wie sie Händel vertraut war, musizieren. Das Instrument in der Dorfkirche St. Nikolaus von Rehringhausen (Nähe Olpe in Westfalen) wurde von *Martin Goetze and Dominic Gwynn* gefertigt. Es basiert auf der Arbeit von Gerard Smith in St. Laurence Whitchurch und hat folgende elf Register:

Manual I und II (C–g)

Open Diapason	(Prinzipal 8')	I
Stop Diapason	(Bleigedackt 8')	I und II
Principal	(Oktave 4')	I oder II*
Nason Flute	(Blockflöte 4')	I oder II*
Twelfth	(Nasard 2 2/3')	I oder II*

² Ein sehr gutes Beispiel dafür, wie Händel sie wohl gehört haben mochte, gibt Paul Nicholson an der Orgel St. Laurence Whitchurch und das Brandenburg Consort unter der Leitung von Roy Goodman (Hyperion Records; CDA67291/2).



Fifteenth	(Waldflöte 2')	I oder II*
Tierce	(Terz 1 3/5')	I oder II*
Mixture III	(Mixture 3–4fach)	I
Trumpet	(Trompete 8')	I
Trunk tremulant	(Kanaltremulant)	II

Pedal (C–f)

Bourdon	(Subbaß 16')
Bass Flute	(Gedacktbaß 8')
Manual coupler I–II	(Manualkoppel I–II)
Pedal couplers	(Pedalkoppeln)

* Wechselschleife

Für die Aufführungen am Londoner Covent Garden Theatre stand Händel 1735 »eine große neue Orgel, welche bemerkenswert in ihrer Vielfalt ungewöhnlicher Register ist und außerdem mit ihren neuen Erfindungen eine große Verbesserung darstellt«, zur Verfügung.³ Eine von Händel gewünschten Verbesserungen war ein freistehender Spieltisch mit großem Zwischenraum zur Orgel, damit er vor dem Orchester sitzen konnte, während er spielte und dirigierte. Leider wurde die Orgel 1808 durch einen Brand zerstört und es existiert nur noch eine kleine Darstellung in Aquarell. Heute weiß man, um welche Art Orgel es sich höchstwahrscheinlich handelte. Händel empfahl in einem Brief an Charles Jennens,⁴ der das Libretto für den *Messiah* schrieb und sich für seinen Landsitz in Gopsall Park in Leicestershire eine neue Orgel wünschte, Richard Bridge als »einen sehr guten Orgelbauer« und folgende Disposition:

Manualumfang: G1, A1, C, D–d (56 Töne)

Open Diapason	durchgehend von Metall zuvorderst	(8')
Stop Diapason	im Bass von Holz, im Diskant von Metall	(8')
Principal	durchgehend von Metall	(4')
Twelfth	durchgehend von Metall	(2 2/3')
Fifteenth	durchgehend von Metall	(2')
Great Tierce	durchgehend von Metall	(1 3/5')
Flute	solch eine wie in [William] Freemans Orgel	(4')

Diesen Typ Orgel gibt es noch – wenn auch nicht ganz so wie Händel empfahl – in der Gutskirche von Great Packington (Earl of Jersey) in Warwickshire.

³ Vgl. The London Daily Post v. 27.3.1735, in: *Händel-Handbuch*, Bd. 4. Dokumente zu Leben und Schaffen, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe, Leipzig 1985, S. 251f.

⁴ Brief vom 30. September 1749, in: *Händel-Handbuch*, a. a. O. S. 431.



Great Packington. Orgel von Thomas Parker (1750)

Hier findet man genau die Register wieder, die im Brief aufgelistet sind sowie ein zusätzliches Manual mit Stop Diapason 8', Flute 4' und Fifteenth 2'. Great Tierce der *Great Organ* und Fifteenth der kleinen *Choir Organ* sind Veränderungen von 1790, die die ursprünglichen Zungenregister (die entgegen Händels Empfehlung eingebaut worden waren) ersetzen. Eine Inschrift benennt Thomas Parker als Erbauer, nicht Richard Bridge. Parker war vermutlich Bridges Schüler, was durch den Vergleich dieses Instruments mit einem anderen, das nachweislich von Bridge stammt, bestätigt wird: die Orgel in St. Leonard im Stadtteil Shoreditch in London. Sie wurde 1756, am Ende von Bridges Schaffenszeit gebaut.

Martin Goetze and Dominic Gwynn bauten auch eine neue Orgel für das Handel House Museum in der Brook Street im Stadtteil West End in London.



Handel House, London. Kammerorgel von Martin Goetze and Dominic Gwynn Ltd (1998)



Kew Palace. Kammerorgel von Richard Bridge (? , ca. 1740)

Das Gebäude ist sehr eng und hätte nicht genügend Platz gehabt für ein Gehäuse in der Größe, wie man es in Great Packington vorfindet. Glücklicherweise existieren noch Orgeln aus derselben Werkstatt wie jene in St. Leonard zu Shoreditch und in Great Packington, jedoch von der Größe einer Kammerorgel, d. h. mit einer Höhe von 2,60 m bzw. 8' 6". Eine solche Kammerorgel befindet sich in Kew Palace (in Kew Gardens in der Nähe von London).

Die Disposition der Kew-Palace-Orgel diente beim Bau der neuen Handel-House-Orgel als Vorbild:

Manualumfang: G1, A1, C, D–e (54 Töne)

Stop Diapason	Kiefer	(8')
Open Diapason	c–e	(8')
Principal	G1–D, Kiefer	(4')
Flute	cis–e, Kiefer	(4')
Fifteenth		(2')
Sesquialtera	G1–c, Kiefer	(III G1 1 3/5'. 1 1/3'. 1')
Cornet	cis–e, Metall	(II cis 2 2/3'. 1 3/5')

Shifting movement (Schiebekoppel, welche alle gewählten Register bis auf Stop Diapason und Flute ab- und wieder zuschalten kann)



*Russell Collection Edinburgh University.
Orgel von Thomas Parker (ca. 1755)*

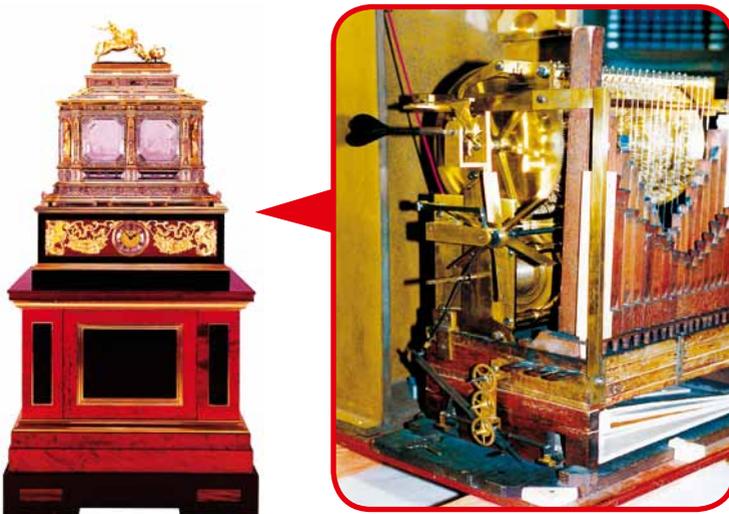
Aus derselben Werkstatt stammt ein späteres Modell, jedoch wurde für das Gehäuse nicht Eiche wie in Kew Palace sondern Mahagoni verwendet. Exemplare dieses Modells, die wahrscheinlich zum Lebensende Händels erbaut wurden, kann man in der Kirche des Merton College in Oxford, in der Russell Collection of Keyboard Instruments in Edinburgh und in Beleigh Abbey in Essex (in privatem Besitz) vorfinden.

Die letzteren beiden stehen im Zusammenhang mit dem Foundling Hospital (Londons Waisenhaus), in dessen Vorstand Händel war und wo er auch mehrere Aufführungen leitete.

1750 stiftete Händel eine große Orgel für die Kapelle des Foundling Hospital in London. Dieses Instrument war offenbar nicht sehr sorgfältig gefertigt, denn

schon achtzehn Jahre später wurde es durch eine große Orgel von Thomas Parker ersetzt. Die neue Orgel war nach einem Stimmsystem von Robert Smith, Professor für Astronomie und Präsident des Trinity College in Cambridge, konstruiert. Nach diesem wurden für die Töne des *dis* und *as*, *ais* vier zusätzliche Pfeifen pro Oktave gebaut, um ein reineres Spiel in der mitteltönigen Stimmung zu ermöglichen. Hebel ermöglichen die Auswahl zwischen den beiden Varianten »Erhöhung« oder »Erniedrigung«. Die Kammerorgel der Russell Collection hatte ebenfalls ursprünglich dieses System. Der Mechanismus und die fehlenden Pfeifen wurden von *Martin Goetze and Dominic Gwynn* ersetzt.

Ein Beispiel nicht allzu ernst zu nehmenden »Handwerks« Händels kann man in einer Orgel-Spieluhr finden, die der Queen gehört und in den Staatsräumen des Windsor Castle besichtigt werden kann. Diese Orgel wurde von Charles Clay gefertigt, einem Uhrmacher, der sich auf kunstvolle Maschinen spezialisiert hatte.



The Royal Collection, Windsor Castle. Charles Clay clock (1730er Jahre)

Clay nannte die Uhr »The Temple and Oracle of Apollo«. Die Musik auf der Walze kam von Händel und besteht größtenteils aus Bearbeitungen von Opernarien (aus *Serse*, *Arianna in Creta* und *Ottone*) und aus Stücken für Tasteninstrumente, welche sehr vereinfacht und um eine kleine Terz höher transponiert wurden. Die Orgel, das Uhrwerk und das prunkvoll verzierte Gehäuse wurden 1996 von *Martin Goetze and Dominic Gwynn* und von Handwerkern der Royal Collection restauriert.



Orgelbauer – ein Traumberuf für Thomas Schildt

Bernhard Prokein

Wer eine Kirche mit offenen Augen betritt, wird seinen Blick auch zu der in der Regel auf der Westempore stehenden Orgel schweifen lassen. Der schmückende Orgelprospekt ist jedoch nur ein kleiner Teil des Instruments, das sich dahinter verbirgt.

Für Thomas Schildt, der in Halle aufgewachsen ist und hier inzwischen auch seine Werkstatt hat, ist die Arbeit als Orgelbauer ein Traumberuf. Dafür nimmt er auch gern in Kauf, die Hälfte des Jahres in kalten Kirchen arbeiten zu müssen. Kirchen sind für ihn zunächst kulturhistorische Räume. Es sind besondere Räume, Orte der Ruhe, in denen er sich aufhält. Sie geben ihm selbst bei der Arbeit Zeit zur Besinnung.



Thomas Schildt an der Orgel von Carl Joseph Chwatal (Merseburg, 1858) der St. Johannes Kirche zu Esperstedt

Sein Großvater spielte Orgel. Auch wenn er ihn selbst nicht mehr hören konnte, beeindruckten ihn schon als Kind dessen Orgelnotenhefte. Darin enthalten waren auch technische Kurzbeschreibungen der Funktionsweise einer Orgel,

die ihn sofort interessierten. Das technische Interesse, wie etwas funktioniert, übernahm er von seinem Vater, der Kfz-Mechaniker, in späteren Jahren Musiker war. Da er schon als Kind gern bastelte und malte, fertigte er bereits damals ein Modell der halleschen St. Georgen-Kirche an, die auf seinem täglichen Weg zur Schule lag. Der Kontakt zur dortigen Jungen Gemeinde ermöglichte es ihm, das Bauwerk, und damit auch dessen Orgel, intensiv zu studieren. Hier sah er erstmals eine Orgel von innen. Auch wenn vom Instrument nur noch Reste vorhanden waren, faszinierte ihn, welche Vielfalt an Materialien und Arbeitsschritten notwendig ist, damit ein solches Kunstwerk zum Klingen gebracht werden kann.

Er versuchte, das dort Gesehene sofort zu zeichnen, und dabei zusätzlich das nicht Sichtbare oder nicht mehr Vorhandene nach eigener Vorstellung zu ergänzen.

Im Alter von 14 Jahren stellte er einen ersten Kontakt zur Orgelbaufirma Kühn in Merseburg her, um dort in der Folgezeit regelmäßig Ferienpraktika zu absolvieren. Mit der Zeit wuchsen seine technischen Kenntnisse und handwerklichen Fertigkeiten, und bereits zwei Jahre später baute er ein erstes kleines Orgelpositiv. Spätestens jetzt stand für ihn sein Berufswunsch fest, der eines Orgelbauers.

Von 1987 bis 1990 ließ er sich folgerichtig in Merseburg zum Facharbeiter für Orgelbau ausbilden. Nach einem Jahr Arbeit in der Firma und 14 Monate Zivildienst musste er sich beruflich umorientieren. Auf Grund der zwischenzeitlichen Insolvenz des Unternehmens in Merseburg übernahm er nun zunächst einen Montagejob. Es folgten sechs Jahre als Mitarbeiter bei »3 Spezialisten unter einem Dach« in Halle, einem Restaurierungsbetrieb mit den Schwerpunkten Stuck-, Metall- und Holzrestaurierung. Hier lernte er vor allem viel über die Kunst der Oberflächenbehandlung von Holz, eine Erfahrung, die er heute wiederum als Orgelbauer intensiv nutzen kann. Auch ungewöhnliche Arbeiten, wie die Konzeption und Gestaltung einer Apotheke im Stil der Gründerzeit, konnte er hier ausführen. Darüber hinaus beschäftigte er sich erstmals mit Restaurierungsgrundsätzen, wobei die größtmögliche Wahrung der Originalsubstanz im Vordergrund steht.

Von 2001 bis 2005 betrieb Thomas Schildt ein eigenes Atelier für Holzgestaltung. Dort näherte er sich nicht zuletzt durch Zuarbeiten für andere Orgelbauer langsam wieder seinem ursprünglichen Beruf, in dem er nunmehr seit 2006 ausschließlich arbeitet. Unterstützung und ermutigende Empfehlungen erhielt er in der Anfangszeit vor allem von den beiden halleschen Kirchenmusikdirektoren Prof. Helmut Gleim und Prof. Wolfgang Kupke.



Jeder Orgelbauer ist ein handwerklicher Individualist, als Ein-Mann-Betrieb zumal Einzelkämpfer. Bei größeren Arbeiten greift Thomas Schildt auf freie Mitarbeiter zurück, nur wenige Arbeiten vergibt er an andere Firmen. Sein Hauptarbeitsfeld ist die Restaurierung und Reinigung vorhandener Orgeln. Dabei liegt sein Arbeitsschwerpunkt besonders in Halle, dem Saalekreis und der Region des südlichen Sachsen-Anhalt. Aber auch Abstecher bis hin nach Hamburg gehören dazu. Auftraggeber sind vor allem die Kirchgemeinden vor Ort.

Die Orgellandschaft in und um Halle wurde seit 1840 für nahezu 100 Jahre sehr stark durch die über drei Generationen hinweg wirkende Orgelbaufirma Rühlmann geprägt, die in Zörbig bei Halle ansässig war. Mehr als 450 Orgeln tragen durch Um- und Neubauten deren Handschrift.¹ Und so ist es nicht verwunderlich, dass Thomas Schildts bisher größte Arbeit die grundsätzliche Restaurierung einer im Jahre 1930 von Wilhelm Rühlmann jun. erbauten Orgel ist. Sie steht in der Hallenser Luther-Kirche und hat bei drei Manualen 43 Register.

Die Orgel – nicht nur für ihn ein technisches Wunder. Sie als Königin der Instrumente zu bezeichnen, hält er jedoch für vermessen. Für ihn ist sie ein extrem komplexes Gebilde, und genau so umfassend ist die Materialauswahl hierfür. Die riesige Bandbreite der Materialkombinationen mit Holz, Metall, Leder und Papier begeistern ihn bis heute. Jedes Instrument ist eine große individuelle Herausforderung. Keines gleicht einem anderen. Und so empfindet er große Freude, wenn eine von ihm betreute Orgel nach vielen Arbeitsschritten wieder wohlintoniert erklingt. Dabei bewundert er jeden Organisten, der ein solches komplexes Instrument zu spielen weiß. Die extremen Größenverhältnisse, von der Grobheit der Handarbeit bis hin zu den feinsten Intonationsarbeiten – alles das macht den Reiz seines Berufs aus.

»Die schnelle Mark«, so Thomas Schildt, »macht man sicher nicht mit dem Orgelbau. Aber ein jeder muss wissen, was ihm im Leben wichtig ist.« Dass er seinen Traumberuf als Orgelbauer gefunden hat, versteht jeder, der ihn bei der Arbeit oder im Gespräch erlebt.

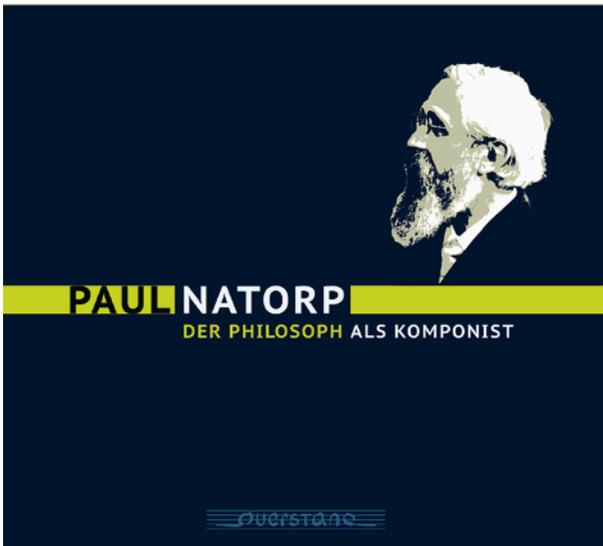
¹ So ist auch die Orgel in der Aula des Gymnasiums Stephaneum in Aschersleben eine Rühlmann-Orgel von 1927; an ihr hat u. a. der Rektor der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik Halle, KMD Prof. Wolfgang Kupke, Mitglied des Beirats des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, als Schüler gespielt.

Paul Natorp – der Philosoph als Komponist

CD-Ersteinspielung mit Kammermusik erschienen

Paul Natorp (1854–1924), Mitbegründer der zu seiner Zeit und auch in Halle überaus einflussreichen Bewegung des Neukantianismus, war nicht nur Philosoph, sondern auch Musiker und Komponist. Das ist bis heute unbekannt geblieben. Das Komponieren begleitete den Philosophen zeitlebens. Sein Vorbild war Johannes Brahms, den bereits der junge Natorp verehrte. Der halleische Philosoph Prof. Dr. Jürgen Stolzenberg, Stellvertretender Vorsitzender des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, hat jetzt Paul Natorp als Komponisten wiederentdeckt. Der im Westfälischen Musikarchiv der Stadt Hagen aufbewahrte Nachlass enthält dessen reiches Œuvre: Neben Chorwerken finden sich dort etwa 100 Lieder und vor allem Kammermusik für unterschiedliche Besetzungen.

Auf der soeben erschienenen, von der Universität Halle geförderten und in der Universitätsaula sowie in Moskau aufgenommenen Doppel-CD sind Sonaten für Violine bzw. Violoncello und Klavier, das Klaviertrio e-Moll und Werke für Klavier zu hören. Damit erhält der Hörer einen Einblick in das höchst bemerkenswerte kompositorische Schaffen des Philosophen. Der russische Pianist Yury Favorin, der bei dieser CD-Produktion mitgewirkt hat, ist Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«





Das von Professor Stolzenberg und vom Dresdner Musikwissenschaftler Dr. Vitus Froesch verfasste Booklet informiert unter Verwendung bisher unbekannter und unveröffentlichter biographischer Dokumente – Tagebücher und Briefe, darunter ein bisher unbekannter Brief von Johannes Brahms – über den Musiker und Komponisten Paul Natorp.

Die CD wurde im Label *querstand* des Verlags Klaus-Jürgen Kamrad¹, Altenburg, produziert.

Am Dienstag, den 17. November 2015, 19:00 Uhr, stellt Herr Prof. Dr. Jürgen Stolzenberg in der Musikalienhandlung Bellmann in Halle, Graseweg 1 (Nähe Händel-Haus), die Natorp-CD mit einer Lesung aus Briefen und Tagebüchern des Philosophen-Komponisten und mit Musikbeispielen vor. Gäste sind herzlich willkommen.



Die Doppel-CD kann über die Geschäftsstelle des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, c/o Händel-Haus, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle, Tel. 0345/50090-218, E-Mail: freundeskreis@haendelhaus.de, zu einem Preis von 20 € (incl. Porto und Verpackung) im Inland, im Ausland 22 €, bezogen werden.

¹ Der Verleger Klaus-Jürgen Kamrad ist Mitglied des Beirats des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«

Autoren

Gwynn, Dominic

Orgelbauer, Fa. Goetze und Gwynn Ltd.,
Welbeck, Nottinghamshire, U. K.

Haake, Claus

Dr. phil., Musikwissenschaftler,
Händel-Preisträger, Mitglied des »Freundes- und
Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.«
und Mitglied des Beirats, Halle

Hirschmann, Wolfgang

Prof. Dr. phil., Musikwissenschaftler,
Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft
an der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg, Präsident der
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft,
Internationale Vereinigung e. V.,
Präsident Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.,
Sprecher des Fachbeirats der Stiftung
Händel-Haus Halle, Mitglied des
»Freundes- und Förderkreises des
Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Hofestädt, Bernd

1. Vorsitzender »Hallische Familienforscher,
Ekkehard e. V.«, Halle

Kobe, Ronald

Graphiker, Händel-Preisträger,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Prokein, Bernhard

Musiker der Staatskapelle Halle und
des Händelfestspielorchesters Halle,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«
und der Redaktion der »Mitteilungen«,
Sekretär des Beirats, Halle

Rätzer, Manfred

Prof. em. Dr. oec. habil., Händel-Preisträger,
Ehrenmitglied der Georg-Friedrich-
Händel-Gesellschaft, Mitglied
des »Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Rienäcker, Gerd

Prof. em. Dr. phil. habil.,
Musikwissenschaftler, em. ordentlicher
Professor des Instituts für Musikwissenschaft
der Humboldt-Universität zu Berlin,
Mühlenbeck

Rink, Christoph

Priv.-Doz. Dr. med. habil., Vorsitzender
des »Freundes- und Förderkreises des
Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

Suschke, Ulrich

ehem. Praktikant in der Fa. Goetze und
Gwynn Ltd., Welbeck, Nottinghamshire,
U. K., Heilbronn

Werner, Edwin

Dr. phil., Musikwissenschaftler,
Händel-Preisträger, ehem. Direktor des
Händel-Hauses zu Halle, Ehrenpräsident
des Landesmusikrats Sachsen-Anhalt,
Ehrenmitglied der Georg-Friedrich-
Händel-Gesellschaft, Mitglied des
»Freundes- und Förderkreises des
Händel-Hauses zu Halle e. V.« und
Mitglied des Beirats, Halle

Zauft, Karin

Dr. phil. habil., Musikwissenschaftlerin,
Händel-Preisträgerin, Mitglied des Vorstands
der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft,
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle



Hinweise für Autoren

Die veröffentlichten Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt, ihre Verwertung ist nur mit dem Einverständnis der Redaktion und mit Angabe der Quelle statthaft. Eine Honorierung der für den Druck angenommenen Beiträge erfolgt nicht. Notenbeispiele und reproduzierbares Bildmaterial sollen als Extradatei verschickt werden. Die Druckgenehmigung des Bildautors ist beizufügen. Die Redaktion behält sich Änderungen redaktioneller Art vor. Der Autor prüft die sachliche Richtigkeit in den Korrekturabzügen und erteilt verantwortlich die Druckfreigabe.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Mit Namen unterzeichnete Beiträge müssen nicht die Meinung der Redaktion widerspiegeln. Manuskripte (Typoskripte) können an die Redaktion per Post, als Telefax oder per E-Mail eingesandt werden:

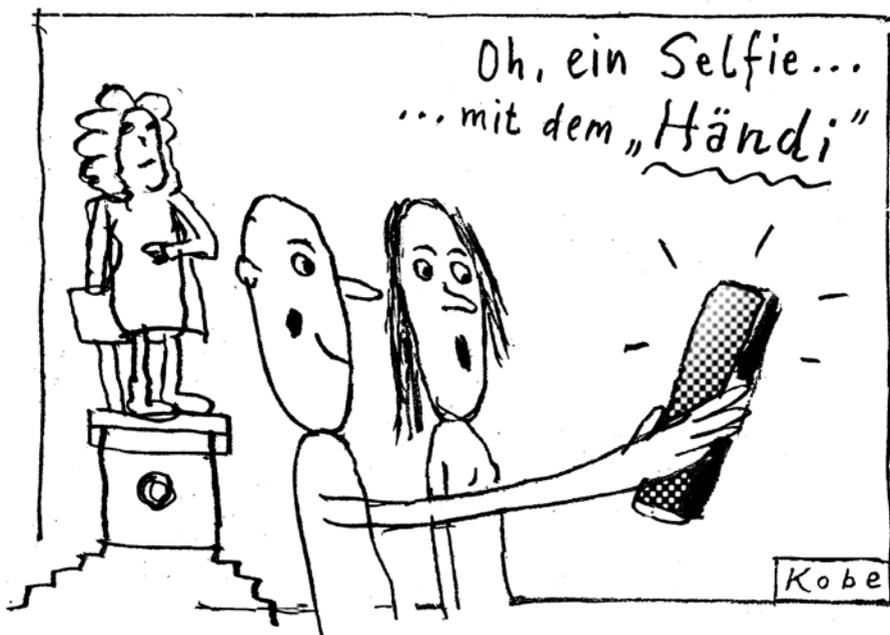
Redaktion **Mitteilungen**

c/o Händel-Haus

Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle

Telefax (0345)500 90-218

freundeskreis@haendelhaus.de



Impressum

»**Mitteilungen** des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«

Herausgeber

Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V.

Redaktion

Ute Feudel, Bernd Leistner,
Bernhard Lohe,
PD Dr. Hans-Jochen Marquardt,
Ulrich Maurach, Bernhard Prokein,
Teresa Ramer-Wünsche,
PD Dr. Christoph Rink (V. i. S. d. P.),
Bernd Schmidt,
Anja Weidner (Gestaltung und Satz)

Lektorat

Teresa Ramer-Wünsche,
Dr. Edwin Werner

Titelzeichnung

© Bernd Schmidt

Anschrift der Redaktion

c/o Händel-Haus
Große Nikolaistraße 5
06108 Halle

Telefon (0345) 500 90 218
Telefax (0345) 500 90 217
freundeskreis@haendelhaus.de
www.haendelhaus.de/foerderkreis

Anzeigen

Bernhard Lohe

Bezug

Die Hefte **Mitteilungen** erscheinen zwei- bis dreimal im Jahr. Die Hefte können gegen Erstattung der Postgebühren (Briefmarken) unentgeltlich bei der Redaktion angefordert werden.

Druck

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH
Gutenbergstraße 1
04600 Altenburg

Redaktionsschluss

15.09.2015

Redaktionsschluss Heft 1/2016

15.03.2016 (Beiträge für den Druck werden bis dahin an die Redaktion erbeten)

Bildnachweis

Seiten 6, 15, 28, 30, 36 oben, 37, 40, 41, 48, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60: privat |
Seite 19: Gert Kiermeyer | Seite 31, 32: Markus Scholz | Seite 33: Patricia Reese |
Seiten 36 unten, 38: Stiftung Händel-Haus |
Seite 46: Teresa Ramer-Wünsche |
Seite 63: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad

Wir danken den Genannten für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Bilder.

 **Stiftung der
Saalesparkasse**

Dieses Heft erscheint mit freundlicher Unterstützung der Stiftung der Saalesparkasse.

