

Mitteilungen



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

1/2013



In Sachen Auto die erste Geige!



Das Zusammenwirken von Instrumenten, Melodie und Rhythmus ergeben das gewünschte Musikerlebnis. Auch unserer Branche ist das Zusammenspiel einzelner Faktoren wichtig für das Gesamtergebnis.

Moderne Strukturen, serviceorientiertes Denken und Handeln und eine auf langfristige Kundenbeziehungen ausgerichtete Unternehmensphilosophie geben der PS Union Holding GmbH ihr besonderes Profil.

Wir verbinden in einzigartiger Weise eine Verkaufs- und Servicestruktur, die den Automarken Ford, Mazda, Volvo, Peugeot und Hyundai Eigenständigkeit und optimale Markenpräsenz garantiert, dem Kunden maximale Service und leistungsfähige Struktur bietet.

Unsere Unternehmensgruppe schafft sowohl den Herstellern als auch den Kunden langfristige kalkulierbare Sicherheit, unser Rundum - Service kann auf eines der leistungsfähigsten Werkstättenetze in Deutschland zurückgreifen.

Die PS Union Holding GmbH ist mit fast 250 Mitarbeitern und einem Jahresverkauf von etwa 6.000 Neu- und Gebrauchtwagen im Eigenvolumen sowie über 1.000 Neufahrzeugen im Fremdvolumen eines der größten mitteldeutschen Unternehmen seiner Branche. Die Unternehmensgruppe betreibt Autohäuser an 15 Standorten in der Region Halle / Naumburg /Nordhausen.

**Willkommen im 21. Jahrhundert.
Willkommen bei der PS Union.**



Editorial

Bei der feierlichen Wiedereröffnung des Christian Wolff-Hauses am 24. November 2012 konnte man gleich neben dem Eingang ein Clavichord aus der Musikinstrumentensammlung des Händel-Hauses bewundern. Vergoldete Chinoiserien in Gestalt von musizierenden Frauen, Blumen, Vögeln und Schmetterlingen auf leuchtend rotem Grund zieren das Instrument. In seiner äußeren Gestaltung dem Stil des Rokoko verhaftet, wurde es von dem dänischen Instrumentenbauer Christian Hansen im Jahre 1799 gebaut – ein Zeugnis bürgerlicher Musikkultur im Halle des 18. Jahrhunderts. Für den heutigen Besucher vermag die Betrachtung des eleganten Musikinstruments zum Anlass der erinnernden Vergegenwärtigung nicht nur der Musikkultur im Halle des 18. Jahrhunderts, sondern der Kultur- und Musikgeschichte eines Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Aufklärung, werden. Halles Erinnerungsorte wie das Christian-Wolff-Haus, das Händel-Haus und seit kurzem auch das Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus sind dafür beredete Zeugnisse.

Mit der Berufung Christian Wolffs im Jahre 1706 an die neu gegründete Friedrichs-Universität zu Halle war das Fundament für eine Wissenskultur gelegt, die auf die Kraft der Vernunft für alle Bereiche menschlichen Wissens und Handelns setzte. Aber erst Wolffs Schüler in Halle, Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier, räumten der von der Phantasie und dem Gefühl geleiteten Kunst und der ihr zugewandten Ästhetik einen eigenständigen Platz im System der Wissenschaften ein. Damit reagierten sie auf eine Tendenz der Zeit. Sie ist durch das Stichwort der Empfindsamkeit in Literatur und Musik sowie als Medium zwischenmenschlicher Beziehungen bezeichnet, zu dem die Kultur der Geselligkeit und auch der musikalischen geselligen Runden wesentlich gehören.

Hier hat das Clavichord seinen Ort. Aufgrund seiner Tangentialtechnik ist eine sensible und modulationsfähige Gestaltung des Tons möglich, die es erlaubt, der »Sprache des Herzens« einen differenzierten musikalischen Ausdruck zu geben. Die Karriere des Clavichords fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts – die Zeit der Generation nach Bach und nach Händel, die von den Bach-Söhnen maßgeblich mitgestaltet wurde. In Halle ist sie durch das Wirken Wilhelm Friedemann Bachs präsent. Hier wirkte er als Organist und Director musices von 1746–1764. Das sanierte und seit 2012 wieder zugängliche Wilhelm-Friedemann-Bach-Haus lädt mit einzigartigen Exponaten der Stiftung Händel-Haus zu einer musikalischen Zeitreise ein. Sie reicht bis in unsere Gegenwart.

Jürgen Stolzenberg

Inhalt

- 3 Editorial
- 5 Interview mit Bernhard Forck,
Künstlerischer Leiter des
Händelfestspielorchesters Halle
- 9 Händel-Preisträgerin 2013:
die Mezzosopranistin
Magdalena Kožená
- 11 Artie Heinrich,
Zu Händels *Acis and Galatea*,
HWV 49b
- 17 Teresa Ramer-Wünsche,
Zu Händels Bühnenerstling
Almira, Königin von Kastilien,
HWV 1
- 22 Aktuelle Informationen zur
Hallischen Händel-Ausgabe
- 24 Das Händelfestspielorchester
Halle informiert
- 26 Hans-Georg Sehrt,
Bühne archiviert!?
Findbuch-Splitter der Arbeiten
des Künstlers Bernd Leistner
- 28 Heinz Schönemann,
Der Brunnen
auf dem Domplatz
- 31 Manfred Rätzer,
Wieviele Händel-Opern
gibt es? – Original- und
moderne Pasticcio-Opern
- 35 Gilbert Stöck,
Grenzen der Parteidisziplin:
Walther Siegmund-Schultzes
Unterstützung für Adolf
Luderer-Lüttig
- 40 Edwin Werner,
Prof. Dr. phil. habil. Bernd
Baselt zum 20. Todestag
- 43 Händel-Mozart-Jugendstipen-
dium im Händel-Haus
- 44 Constanze Wehrenfennig,
Die KammerAkademie Halle
– das Orchester mit dem
Bündnis der Generationen
- 46 Karin Zauft,
Senioren-Kolleg – nicht
nur für Senioren
- 48 Wir trauern um
unsere Mitglieder
- 49 Interview mit
Klaus-Jürgen Kamprad,
Verlagsleiter
- 52 Edwin Werner,
Händel-Bildnisse nach Thomas
Hudson in den Sammlungen
der Stiftung Händel-Haus
- 56 Christoph Rink,
Submentales Fettgewebe
bei Georg Friedrich Händel
- 61 Grit Gröbel,
Verein STRASSE DER MUSIK
würdigt Komponistenjubilare
beim 3. Musikfest Unerhörtes
Mitteldeutschland
- 62 Jens Wehmann,
Internetangebote der
Bibliothek des Händel-Hauses
- 64 Autoren
- 65 Hinweise für Autoren & Cartoon
- 66 Impressum

Interview mit Herrn Bernhard Forck, Künstlerischer Leiter des Händelfestspielorchesters Halle



Mitt: Herr Forck, Sie sind international gefragter Violin-Solist, Konzertmeister der Akademie für Alte Musik Berlin, Mitglied der Berliner Barock Solisten und Gründer des Manon-Quartetts Berlin und nun seit 2007 künstlerischer Leiter des Händelfestspielorchesters Halle. Was hat Sie bewogen, diese zusätzliche künstlerische Verpflichtung in Halle zu übernehmen?

BF: Zum ersten Mal habe ich als Konzertmeister mit dem Händelfestspielorchester 1996 zusammengearbeitet, es war *Agrippina* unter der Leitung von Marcus Creed. Später hat mich das Orchester für ein Instrumentalkonzert mit französischer Musik eingeladen. Mir hat die Arbeit so viel Spaß gemacht und dem Orchester offensichtlich auch, dass sie mich fragten, ob wir die Zusammenarbeit nicht längerfristiger gestalten könnten. Mich reizt an dieser Arbeit hier in Halle neben der intensive Beschäftigung mit der Oper, eine ganze Konzertreihe inhaltlich gestalten zu können.

Mitt: Können Sie Ihre Erfahrungen aus Berlin bei der Arbeit in Halle einbringen, können Sie Ihre Klangvorstellungen mit dem Händelfestspielorchester realisieren?

BF: Jedes Orchester entwickelt eine eigene Klangsprache – das finde ich auch wichtig. Aber natürlich präge ich mit meinem musikalischen Hintergrund einen Stil. Damit aber auch andere musi-

kalische Einflüsse in die Orchesterarbeit einfließen, habe ich immer wieder international gefragt Solisten und Dirigenten wie Sergio Azzoulini, Kristin von der Goltz, Anna Prohaska, Petra Müllebens und Marcus Creed eingeladen.

Mitt: Inzwischen leiten Sie das Orchester nicht nur vom Platz des Konzertmeisters aus, sondern auch vom Pult des Dirigenten. Wodurch hat sich diese Entwicklung ergeben? Sehen Sie im Dirigieren Ihre künftige Hauptaufgabe?

BF: In der Barockmusik gab es den Dirigenten eigentlich nicht, man leitete das Orchester vom Cembalo oder der Geige aus. Als mich Clemens Birnbaum 2010 fragte Händels *Orlando* zu leiten, habe ich erst überlegt, ob ich das von der Geige aus tun könnte, entschied mich aber dann für das Dirigentenpult, weil die Koordination von Sängern, Bühne und Orchestergraben so besser zu realisieren war. Das hat mir sehr viel Spaß gemacht und fand 2012 in Alcina seine Fortsetzung. Aber trotzdem werde ich die Orchesterkonzerte weiterhin von der Geige aus leiten, das Instrument liegt mir viel zu sehr am Herzen.

Mitt: Traditionell gestaltet das Händelfestspielorchester das Eröffnungskonzert der jährlichen Händel-Festspiele in Halle, so auch in diesem Jahr. Sehen Sie das zuerst als Verpflichtung oder als Ehre?

BF: Es ist natürlich eine große Ehre, aber auch eine Verpflichtung, ein spannendes

Programm so zu präsentieren, dass es dem hohen Niveau der Festspiele angemessen ist und Lust auf mehr Konzerte bereitet. In diesem Jahr haben wir mit dem Altus Franco Fagioli einen exzellenten Solisten, der uns in Händels Herrscher-Welten entführen wird.

Mitt: Das Händelfestspielorchester Halle besteht in diesem Jahr als Klangkörper, der auf historischen Instrumenten oder auf Kopien dieser Instrumente musiziert, seit 20 Jahren. Am 16. März fand das Festkonzert des Orchesters zu diesem Jubiläum unter Ihrer Leitung im Opernhaus mit einer umjubelten Aufführung des frühen Oratoriums unseres halleischen Meisters *Il trionfo del tempo e del disinganno* statt. In seinem Grußwort hat der Oberbürgermeister der Stadt Halle, Dr. Bernd Wiegand, das Händelfestspielorchester als »das musikalische Herz der Händel-Stadt Halle« bezeichnet. Wie nehmen Sie und die Musiker des Orchesters diese hohe Wertschätzung und die Verehrung (nicht nur des halleischen) des Publikums auf?

BF: Es ist natürlich sehr schmeichelhaft, so etwas zu hören und ein Ansporn, sich immer wieder neuen musikalischen Herausforderungen zu stellen. Gefreut hat mich, dass der Oberbürgermeister mir beim Empfang danach anbot, mich mit Sorgen und Problemen an ihn wenden zu können. Das gibt mir für eine Zukunft, die ja in finanzieller Hinsicht oft ungewiss ist, Hoffnung für das Musikleben in Halle.

Mitt: Die Musiker des Händelfestspielorchesters sind gleichzeitig Mitglieder der Staatskapelle Halle und spielen dort auf »modernen« Instrumenten. Ist diese halleische Besonderheit im Bereich der »Alten Musik« national und international

bislang ausreichend zur Kenntnis genommen worden?

BF: Was die Wertschätzung außerhalb angeht, kann ich nicht eindeutig beantworten. Auf alle Fälle sollte Halle sehr stolz auf diese Besonderheit sein. Wo gibt es sonst eine Stadt, in der man Opern von Händel, Mozart, Verdi oder Schostakowitsch originalgetreu zur Aufführung bringen kann?

Mitt: Welche Aufgaben hat das Händelfestspielorchester Halle in seinem Jubiläumsjahr?

BF: Dieses Jahr hält in der Tat vielfältige Beschäftigungen für uns bereit, so gibt es neben den beiden Händel-Opern *Alcina* und *Almira* auch Telemanns *Der geduldigen Socrates* auf dem Spielplan. Der Geburtstag wurde am 16.3. mit einem Festkonzert groß gefeiert. Im April gibt es eine Aufführung der h-Moll-Messe von J. S. Bach und natürlich haben wir mit unseren Reihen »Händel Zuhause« und »Händels Schätze« ein reichhaltiges Angebot an Instrumentalkonzerten.

Es freut mich sehr, dass es in diesem Jahr auch eine Zusammenarbeit mit der Semper-Oper Dresden gegeben hat, die fortgesetzt werden soll.

Mitt: Welche Pläne haben Sie und das Händelfestspielorchester für die nächsten Jahre? Sind Produktionen auf Tonträgern zu erwarten?

BF: Es wird in diesem Jahr eine CD erscheinen mit der Pianistin Ragna Schirmer, die Händel-Organkonzert auf sehr unterschiedlichen Instrumenten interpretiert. Ich hoffe, dass wir in der neuen Spielzeit eine CD mit Werken von Fasch und seinem Schüler Hertel realisieren können. In unserer eigenen Konzertreihe werden wir im nächsten Jahr

an verschiedenen Orten in Halle auftreten, eine Zusammenarbeit mit dem Neuen Theater ist geplant, in der wir uns dem Thema »Melodram« widmen werden. Ich hoffe, dass es uns gelingt auch immer wieder neues Publikum in Halle auf das Händelfestspielorchester neugierig zu machen.

Mitt: Wodurch unterscheidet sich das Spiel auf historischer Violine von dem auf einem modernen Instrument und wie erlangt man diese Fertigkeit? Ist das Hochschulfach?

BF: Inzwischen kann man an mehreren Hochschulen in Deutschland »Alte Musik« studieren.

Für mich besteht der größte Unterschied zwischen modernem und historischem Spiel nicht in den technischen Fertigkeiten sondern in dem Verständnis für die Musik. Es braucht also viel Zeit, sich mit historischen Quellen zu beschäftigen, das Umfeld, nicht nur das musikalische, des Komponisten zu erforschen, um diese Musik für uns heute wieder lebendig zu machen.

Mitt: Wie haben Sie zum Spiel auf historischem Instrument, besser: zu historischer Spielweise gefunden? Gab es ein Schlüsselerlebnis?

BF: Ja, das gab es. Ich bin mit barocker Musik groß geworden und habe sie in der herkömmlichen Art spielen gelernt, war aber immer auf der Suche nach dem, was sich in dieser Musik verbarg. 1981 – ich hatte gerade mit dem Studium begonnen – hatte ich die Möglichkeit, das sich gerade neu formierende Ensemble »Akademie für alte Musik Berlin«, bei einer Probe mit Telemanns *Don Quichotte-Suite* zu hören. Dieser Artikulationsreichtum, die Spielfreude, die musikalischen Freiheiten, wie Ver-

zierungen und Agogik, haben mich so überzeugt, dass ich sofort neben der modernen Violine mit dem Spiel auf der Barockvioline begann.

Mitt: »Arrangieren« Sie die Musik, die Sie mit Ihren Ensembles für historische Aufführungspraxis spielen? Wie ist der Weg von der Note bis zum Klangerlebnis?

BF: Arrangieren ist sicher nicht das richtige Wort, aber wir haben viele Freiheiten in der Gestaltung der Dynamik, der Tempi und in Besetzungsfragen. So kann ich, je nach Möglichkeiten, im Basso continuo auf ganz verschiedene Instrumente wie Cembalo, Orgel, Laute, Harfe etc. zurückgreifen. Die Komponisten wollten, dass man ihren Notentext verändert, in den Wiederholungen variiert, mit Dynamik und Tempi arbeitet. In der »Alcina«-Produktion haben wir uns entschieden, für viele Stücke Schlagwerk dazu hinzuzunehmen, um die rhythmische Kraft der Musik zu verstärken. Der Schlagzeuger hat ganz in der barocken Tradition mit verschiedensten Instrumenten dazu improvisiert.

Mitt: Die Ensembles für Alte Musik erscheinen, verglichen mit traditionellen Klangkörpern, als relativ kurzlebig. Sie tragen zum Teil sehr »blumige« Namen, sind kaum auf eine Heimstatt zu lokalisieren, und viele Musiker sind europaweit Mitglied mehrerer Ensembles. Kann sich unter solchen Umständen ein charakteristisches Klangbild bei diesen Formationen entwickeln, wie z. B. bei der Berliner Akademie für Alte Musik, der Lauttencompagny Berlin mit Wolfgang Katschner und dem Händelfestspielorchester? Oder gehen wir einem »globalisierten« Klangbild der sog. Alten Musik entgegen?

BF: Dem kann ich so nicht zustimmen. Die »Akademie für Alte Musik Berlin«

feierte gerade ihr 30-jähriges Jubiläum, das Freiburger Barockorchester spielt jetzt seit 25 Jahren zusammen und das Händelfestspielorchester besteht, wie Sie wissen, seit 20 Jahren. Schon zwischen diesen Klangkörpern höre ich große Unterschiede in der Spielweise. Wenn ich das auf europäischer Ebene betrachte, unterscheidet sich das Klangbild eines französischen Barockorchesters doch deutlich von zum Beispiel einem Englischen. Ich habe gar keine Angst vor »Globalisierung«. Es wachsen gerade in letzter Zeit viele junge, interessante Ensembles nach, aber das ist doch eine erfreuliche Entwicklung.

Mitt: Wie geht aus Ihrer Sicht die musikalische Entwicklung auf dem Gebiet der sog. Alten Musik weiter? Sind neue Entwicklungen zu erwarten?

8 **BF:** Erstaunlicherweise gibt es immer wieder Musik, die aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt wird. Auch wenn nicht alles Meisterwerke sind, gibt es immer wieder wunderbare Entdeckungen, deshalb auch unser Plan, eine CD mit Werken von J. F. Fasch und J. W. Hertel zu produzieren. Ansonsten bemerke ich mit Freude, dass sich die Welten der »Alten« und der »Neuen« Musik nicht mehr misstrauisch beäugen, im Gegenteil: ich erlebe im Moment große Offenheit auf beiden Seiten.

Mitt: Sie stammen aus einem evangelischen Elternhaus, Ihr Vater Gottfried Forck war Landesbischof von Berlin-Brandenburg. Sind Sie musikalisch durch Ihr Elternhaus geprägt worden, haben Sie eine besondere Beziehung zur Kirchenmusik?

BF: Ich bin mit der Kirchenmusik aufgewachsen und habe die großen Oratorien als Kind gehört und zum Teil mitge-

sungen, deshalb habe ich zum Gesang und zur Chormusik eine sehr besondere Beziehung. Meine älteste Tochter hat im September ein Studium der Kirchenmusik begonnen. So setzt sie diese Tradition auf ihre Art fort.

Mitt: Spielen Sie außer Violine weitere Instrumente, gibt es bei Ihnen Hausmusik?

BF: Als Kind habe ich auch Klavier und Flöte gelernt, aber leider sind meine Fähigkeiten darin viel schlechter, als ich mir wünschen würde. Hausmusik mache ich seit meiner Kindheit und seit einiger Zeit, wenn auch viel zu selten, mit großer Freude mit der gesamten Familie.

Mitt: Unterrichten Sie?

BF: Leider bin ich für einen regelmäßigen Unterricht zu viel unterwegs, unterrichte aber ausgesprochen gerne und nehme deshalb ab und an die Möglichkeit wahr, Meisterkurse zu geben.

Mitt: Haben Sie Pläne nach Halle oder bleiben Sie dem Händelfestspielorchester Halle – soweit man das sagen kann – zur Freude nicht nur der haleschen Konzertbesucher länger erhalten?

BF: Ich bin kein Mensch, der sich viele Gedanken um Zukunft und Karriere macht. Ich habe die Herausforderungen, die sich mir boten, gerne angenommen und bin mit ganzem Herzen bei der Arbeit. Ich bin neugierig, was noch so auf mich zukommt.

Mitt: Herr Forck, wir danken Ihnen herzlich für das Gespräch und wünschen Ihnen weiter große musikalische Erfolge, natürlich besonders mit dem Händelfestspielorchester Halle.

Händel-Preisträgerin 2013: die Mezzosopranistin Magdalena Kožená

Patricia Reese



*»Es gibt bei Händel so
viel Musik, die Tiefe
und Emotionalität hat.«*

Magdalena Kožená (2007)

Meine erste musikalische Begegnung mit Magdalena Kožená fand 1997 zu den Händel-Festspielen in Halle statt. Das Konzert in der Marktkirche zu Halle wird mir unvergessen bleiben. Wir waren gespannt auf den Dirigenten Marc Minkowski mit seinem spektakulären Orchester Les Musiciens du Louvre. Deshalb war es uns zunächst erst einmal relativ gleichgültig, wer die Solisten sein würden. Im Konzert erklangen Händels »Geistliche Konzerte« in seiner Taufkirche. Und dann hörten wir die Stimme der damals 24-jährigen Magdalena Kožená! Es war ein »Gänsehaut-Erlebnis«.

Inzwischen ist Magdalena Kožená, die 1973 im tschechischen Brno geboren wurde, ein Weltstar. Sie gilt als diszipliniert und willensstark, in der Öffentlichkeit ist sie eher zurückhaltend. Sie ist trotz ihrer Erfolge keine Diva.

Als Schulkind sang sie im Kinderchor der Oper Brno und lernte am Konservatorium Klavier. Ursprünglich wollte sie Pianistin werden.

Bei einem Sportunfall brach sie sich beide Hände. So wechselte sie zum Gesang, studierte zunächst am Konservatorium ihrer Heimatstadt und schließlich von 1991 bis 1995 am Collegium für Darstellende Künste in Bratislava bei Eva Blahová. Im Jahre 1995 wurde sie Preisträgerin des 6. Internationalen Mozartwettbewerbs in Salzburg. Bereits ein Jahr später sang sie am Janáček-Theater von Brno in *Così van tutte* die Dorabella.

Innerhalb weniger Jahre gelang Magdalena Kožená eine beeindruckende internationale Karriere als Konzert-, Lied- und Opernsängerin. Seit 1999 ist sie Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon. Eine umfangreiche Diskografie liegt vor. Zahlreiche Preise schmücken ihren Lebenslauf: So wurde sie 2003 von der französischen Staatsregierung mit dem Titel »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« ausgezeichnet. Sie erhielt 2004 und 2009 den Grammophone Award. Im Opernbereich hat sich die ECHO Klassik-Preisträgerin des Jahres 2000 vor allem als Mozart-Interpretin einen hervorragenden Namen gemacht. Aber auch als Händel-Interpretin wird die Sängerin international hochgeschätzt. Unter anderem liegt Händels *Dixit Dominus* und *Salve Regina* als Einspielung mit Les Musiciens du Louvre unter Marc Minkowski vor – für mich eine Reminiszenz zu dem eingangs beschriebenen Konzerterlebnis.

Die Feinheiten der historischen Aufführungspraxis erarbeitete sie sich besonders durch das gemeinsame Musizieren mit dem französischen Spezialisten für Alte-Musik Marc Minkowski. Über den Beginn dieser Zusammenarbeit äußerte sie sich in einem Gespräch mit Nick Kimberley: »Als ich begann, mit dem Dirigenten Marc Minkowski zu arbeiten, lernte ich, wie wirkungsvoll es sein kann, hässlich zu singen. Er sagte: ›Ich möchte, dass es furchterregend klingt, wenn du Wörter wie Hass oder Tod singst.‹ In der Barockmusik geht es nicht immer um Schönheit. Manchmal braucht man einen Klang, der vielleicht nicht so schön ist, aber umso mehr über den Inhalt sagt – beispielsweise den Wahnsinn in diesem Augenblick.« Diese Emotionen kommen besonders auf der CD »Ah! Mio cor«¹ mit dem Venice Baroque Orchestra unter der Leitung von Andrea Marcon aufs Schönste zum Ausdruck.

Mit diesem Orchester ist die Mezzosopranistin nun zu den Händel-Festspielen 2013 in Halle zu erleben. Nach dem Konzert wird Magdalena Kožená den Händel-Preis der Stadt Halle, vergeben durch die Stiftung Händel-Haus, entgegennehmen können.

Eine würdige, großartige Preisträgerin, der wir zur Auszeichnung mit dem Händel-Preis 2013 herzlich gratulieren.

1 Die CD ist im Museumsshop des Händel-Hauses erhältlich.

Zu Händels *Acis and Galatea*, HWV 49b



*Anlässlich der Neuerscheinung des Bandes der Hallischen
Händel-Ausgabe und der (szentischen) Erstaufführung
bei den Händel-Festspielen 2013 in Halle*

*Artie Heinrich**

Acis und Galatea, jene zeitlose Dreiecksgeschichte aus Ovids *Metamorphosen*, ist dank Händels Vertonung des Stoffes auch heute noch wohlbekannt. Die Geschichte der unsterblichen Liebe der Meernympe Galatea zum Hirten Acis, welcher vom verschmähten Zyklopen Polyphem in einem Anfall eifersüchtiger Raserei erschlagen wird, inspirierte Händel zu einem seiner berühmtesten Vokalwerke, der *Masque Acis and Galatea* (HWV 49a), die im Auftrag des Duke of Chandos für eine Privataufführung auf dessen Landsitz Cannons circa 1718 entstand. Weit weniger bekannt ist jedoch, dass sich Händel über mehr als drei Jahrzehnte seines musikalischen Schaffens immer wieder kompositorisch mit dem »*Acis & Galatea*«-Sujet befasste.

Seine Erstvertonung des Ovid'schen Mythos war die dramatische Kantate *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72), die 1708 während seines Italienaufenthaltes in Neapel entstand; das für drei Solisten konzipierte Werk enthält 20 Nummern in italienischer Sprache, darunter mehrere Ensemblenummern, aber keine Chöre. Zehn Jahre später dann schuf Händel die oben erwähnte *Masque* für vier Solisten (neben den Hauptpersonen tritt noch der Schäfer Damon auf, der das Geschehen kommentiert und Ratschläge erteilt). Diese Vertonung umfasst 22 Sätze in englischer Sprache und enthält im Gegensatz zur italienischen Kantate zahlreiche Chorsätze. Diese weisen eine ungewöhnliche Choraufteilung in Sopran, drei Tenorstimmen und Bass auf, und waren bei den Aufführungen in Cannons nachweislich solistisch besetzt.

Im Jahr 1732 schließlich folgte die letzte Stufe in der kompositorischen Entwicklung des »*Acis & Galatea*«-Werkkomplexes, nämlich die heute nahezu unbekannte *Serenataversion* HWV 49b, bestehend aus 30 Musiknummern für acht Solisten. HWV 49b nimmt im Bestand der »*Acis & Galatea*«-Vertonungen Händels insofern eine Sonderstellung ein, als es sich dabei nicht um ein neu komponiertes Werk handelt, sondern um eine *pasticcio*hafte Mischung aus den beiden Vorgänger-

* Der Autor ist Herausgeber des im Februar 2013 erschienenen Bandes *Acis and Galatea* (HWV 49b) der Hallischen Händel-Ausgabe.

versionen. Eine genaue Einordnung in eine musikalische Gattung ist schwierig, denn diese späte Fassung ist weder Oper noch Oratorium, wenngleich sie sich vom Werkumfang in denselben Dimensionen bewegt. Sie wurde zu Händels Zeiten semi-szenisch aufgeführt (mit Kostümen, Requisiten und Kulissen, jedoch ohne Bühnenaktion) und in zahlreichen zeitgenössischen Zeitungsanzeigen immer wieder als »Serenata« bezeichnet.

Über die genauen Entstehungsumstände des Werks und den Anlass der Uraufführung im Jahr 1732 finden sich in der Sekundärliteratur zahlreiche, teils wilde Spekulationen. Die nachweisbaren Fakten sind folgende: Die erste öffentliche Aufführung der Masque (HWV 49a) fand nicht unter Händels Leitung, vermutlich aber mit seiner Billigung im März 1731 im Lincoln's Inn Fields Theatre als Benefizvorstellung für den italienischen Tenor Philip Rochetti statt. Etwas mehr als ein Jahr später, im Mai 1732, erfolgte eine weitere Aufführung (im New Haymarket Theatre), wiederum nicht von Händel geleitet, sondern nun vom englischen Komponisten Thomas Augustine Arne. Diese Tatsache verleitet zahlreiche Händel-Forscher zu scharfer Kritik und Anschuldigungen gegen Arne: William Smyth Rockstro¹ spricht von einem »unverschämten Piratenstück«; Neumann Flower² unterstellt Arne »räuberische Absichten«; und selbst Winton Dean³ sieht Händels Uraufführung von HWV 49b noch als Gegenschlag, um seine Urheberrechte zu wahren. Bei genauer Betrachtung jedoch erscheint die Annahme, Händels Komposition sei alleinig als Reaktion auf Arnes »Copyright-verletzung« erfolgt, wenig plausibel. Man darf zwar mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass Händel – womöglich schon sehr frühzeitig – von Arnes Vorhaben Kenntnis hatte. Aber dieses Wissen dürfte ihm eher, wenn nicht als Inspiration, dann doch zumindest als willkommene Werbung für seine eigene Umarbeitung gedient haben. In jedem Falle führt eine Bewertung dieser beiden »Acis & Galatea«-Aufführungen nach heutigem Urheberrechtsverständnis zu unangemessenen Schlussfolgerungen.

Am 10. Juni 1732 fand im King's Theatre am Haymarket die Uraufführung der Serenata *Acis and Galatea* (HWV 49b) mit folgender Besetzung statt: Aci – Francesco Bernardi, genannt Senesino, Altkastrat; Galatea – Anna Strada del Pò, Sopran; Polifemo – Antonio Montagnana, Bass; Clori – Ann Turner Robinson, Sopran; Eurilla – Margaret Davis,

1 William Smyth Rockstro, *The Life of George Frederick Handel*, London 1883, S. 173.

2 Neumann Flower, *Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit*, Leipzig 1925, S. 180.

3 Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959, S. 33, 85 f. und 172.

Sopran; Dorinda – Francesca Bertolli, Alt; Filli – Anna Bagnolesi, Alt; Silvio – Giovanni Battista Pinacci, Tenor.

1732 fanden noch sieben weitere Vorstellungen unter Händels Leitung im King's Theatre statt, drei im Juni und vier im Dezember. In den folgenden Jahren wurde die Serenata noch mehrfach an verschiedenen Orten wiederaufgeführt: es lassen sich für die Jahre 1733 bis 1741 insgesamt noch vier distinkte Fassungen nachweisen. Bedingt vor allem durch Änderungen in Händels Sängersenemble wurden damit jeweils mehr oder weniger umfangreiche Bearbeitungen des Werkes notwendig.

Für eine Aufführung im Jahr 1733 anlässlich eines akademischen Festaktes in Oxford wurden einige Stücke gestrichen und die Hauptrolle dem einheimischen Countertenor Walter Powell übertragen. Ein Jahr später, als Händel seinen neuen Gesangsstar Carestini (ein Mezzosopran-Kastrat) in London einführte, wurde die Acis-Partie für diesen komplett umgearbeitet, die Anzahl der Solopartien auf fünf reduziert und zahlreiche italienische Opernarien aus anderen Werken übernommen. Wieder zwei Jahre später wurde HWV 49b mit englischen Sängern aufgeführt, wobei ein erneuter Stimmlagenwechsel der Titelrolle – Acis war nun ein Tenor – wiederum umfangreiche Änderungen mit sich brachte. Um den Wegfall einiger nun nicht mehr aufführbarer Nummern zu kompensieren, wurde die Polifempartie um eine große Soloszene im ersten Akt erweitert und damit auch der dramaturgische Rahmen verändert. Im Jahr 1741 schließlich, bei den letzten nachweisbaren Aufführungen von HWV 49b zu Händels Lebzeiten, erklang wohl eine Mischform der Fassungen 1732 und 1734.

Was verbirgt sich nun musikalisch hinter diesem besonderen Opus – wie sieht die Werkgestalt der Serenata-Fassung HWV 49b genau aus – was unterscheidet bzw. verbindet sie mit ihren Vorgängern?

Da es sich bei HWV 49b um ein Händel-internes Pasticcio handelt, erscheint das Werk auf den ersten Blick lediglich als eine willkürliche Zusammenstellung von Musiknummern unterschiedlichster Herkunft. Den Großteil machen natürlich Übernahmen aus den beiden Vorgängerversionen aus. Daneben finden sich aber auch Stücke aus Händels frühestem Operschaffen sowie aus seinem reichhaltigen Kantaten-Fundus, sogar die Golgatha-Szene aus der Brockes-Passion fand hier eine neue Heimat. Unter allen diesen Entlehnungen finden sich notengetreue Übernahmen genauso wie mehr oder weniger starke Bearbeitungen des Ursprungsmaterials. Nur drei Chöre, ein Accompagnato sowie die Rezitative komponierte Händel wirklich völlig neu.

Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch ein genauer, stringenter Plan hinter diesem Vorgehen, das sicherlich teilweise ganz pragmatisch dem Zeitdruck geschuldet ist; wobei Händel sich hier aber auch das Vorhandensein umfangreichen musikalischen Materials in Gestalt der

beiden Vorgängerwerke zunutze machte. Das Endergebnis ist auf jeden Fall eine gekonnte Verbindung aller Entlehnungen in einer dramaturgisch schlüssigen Form, in der jedes Stück seinen sinnvollen und werk-dienlichen Platz innehat.

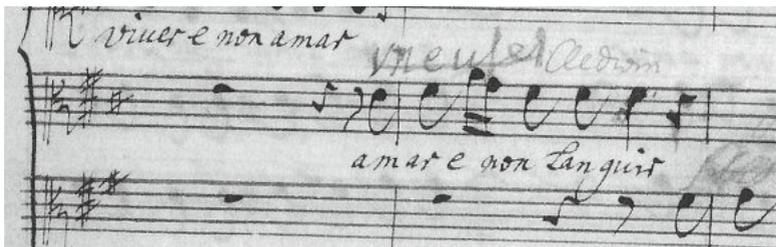
Diese spezifische Werkgenese führt zu einem musikalischen Formenreichtum, der im übrigen Œuvre Händels seinesgleichen sucht. Nicht weniger als ein halbes Dutzend Ensemblenummern – zwei Terzette, zwei Duette (eines mit Chor), ein Solo mit Chor (die oben erwähnte Übernahme aus der Passion) und ein Chor mit sechsstimmigem Solistenensemble – sind eines der Kennzeichen dieser Vielfalt. Weiterhin vereinen sich in HWV 49b Stücke aus den verschiedenen Schaffensperioden des Komponisten. In den Übernahmen aus der italienischen Kantate etwa zeigt sich die Experimentierfreudigkeit des jungen Händel und so findet sich hier manch kühner Einfall in Instrumentierung und Stimmführung. Die Stücke aus der *Masque* hingegen scheinen schlichter, nehmen jedoch schon die kompositorische Tiefe der späten Oratorien vorweg.

Eine weitere Besonderheit von HWV 49b ist die Zweisprachigkeit: Der Großteil der enthaltenen Nummern ist italienisch, jedoch erscheinen drei Chöre und vier Arien in Englisch. Dabei fällt auf, dass bei einem Teil der Übernahmen aus der englischen *Masque* eine mehr oder weniger sinngemäße Übertragung des Textes ins Italienische vorgenommen wurde; und auch die neukomponierten Chöre sind nicht einheitlich in einer Sprache gehalten. Die Erklärung für diese vordergründig inkonsequent und eigenwillig erscheinende Verwendung beider Sprachen findet sich wohl in Händels Erfahrungen mit den Wiederaufführungen von *Esther* (HWV 50b) seit Mai 1732. Hierbei wurde die nur unzureichende Beherrschung der englischen Sprache seiner italienischen Sänger massiv kritisiert. Der Verfasser des Pamphlets *See and Seem Blind* etwa bemängelt, das Englisch einiger italienischer Sänger hätte genauso gut Walisisch oder Hebräisch sein können. Vermutlich entschloss sich Händel deshalb, die entsprechenden Nummern in HWV 49b ins Italienische übersetzen zu lassen. Lediglich für die beiden englischen Sängerinnen in der Besetzung wurden die Arien aus der *Masque* in der Originalsprache belassen.

Der Text selbst stellt, ebenso wie schon die musikalischen Nummern, inhaltlich eine Mischform der beiden Vorgängerversionen dar. Die Text-Übernahmen aus HWV 72 überwiegen dabei, weil der größte Teil der Rezitative auf Texten des italienischen Frühwerks beruht. Bei Übernahmen aus anderen Werken wurde größtenteils der italienische Originaltext beibehalten bzw. ein neuer italienischer Text unterlegt. Die Rollenbezeichnungen der im Vergleich zu den Vorgängerversionen neu hinzugekommenen Hirten-Partien stammen aus anderen

Händel-Werken mit pastoralem Hintergrund. Es liegt aber noch nicht einmal in allen diesen Besonderheiten begründet, dass die Serenata-Fassung von *Acis and Galatea* bis heute nahezu unbekannt geblieben ist. Vielmehr ergibt sich aufgrund der zahlreichen oben beschriebenen Umarbeitungen eine äußerst komplexe Quellenlage. Da es sich bei der Serenata größtenteils um eine Zusammenstellung schon vorhandener Stücke handelt, existiert kein Kompositionsautograph. Die Direktionspartitur, welche für alle Aufführungen unter Händel über einen Zeitraum von neun Jahren verwendet wurde, zeigt deutliche Spuren der zahlreichen Überarbeitungen. Etwa ein Drittel des ursprünglichen Bestandes ging vollständig verloren, die erhaltenen Blätter wurden auf zwei verschiedene Handschriften aufgeteilt. Das verbliebene Material lässt gut die Vorgehensweise Händels bei den Bearbeitungen erkennen: Es wurden ganze Stücke eingefügt und wieder herausgenommen; einzelne Blätter zeigen Stichlöcher vom Zusammennähen, um die dort enthaltenen Nummern nicht vollständig zu eliminieren, sondern später wieder zur Verfügung zu haben; auf vielen Seiten wurde gestrichen oder überklebt, wobei die Überklebungen später wieder gelöst wurden und zum Teil heute noch erhalten sind. Zahlreiche Bleistifteintragungen Händels überliefern Anweisungen an seine Kopisten, wie ein Stück zu verändern oder auszutauschen oder einem anderen Sänger zuzuweisen sei; wobei diese Eintragungen selbst dann in den Jahren wieder radiert und überschrieben wurden. Nur mit Hilfe von Abschriften, Kopien, zeitgenössischen Drucken und Ariensammlungen sowie unter Verwendung einzelner, teilweise nur fragmentarisch erhaltener Stimmbücher war eine Rekonstruktion des Werkes in jahrelanger, akribischer Editionsarbeit überhaupt erst möglich.

Und bei der Beschäftigung mit den vielen kleinen und kleinsten Details stolpert man auch über so manchen kryptischen Vermerk Händels, der sich über die Jahrhunderte der Entschlüsselung durch die Gelehrten entzog. So finden sich in einem zentralen Chor des Werkes mehrere Schichten von Sängernamen und -zuweisungen, darunter auch folgender:⁴



Der durchgestrichene Name wurde zu verschiedenen Zeiten von den verschiedensten Musikforschern aufs Unterschiedlichste interpretiert: yneusel, vneufel, meufel, meusot.

Eine der Meinungen des Autors nach sinnvollere und auch durchaus plausible Lesart führt zu folgender Interpretation: Das erste Zeichen ist nicht der Buchstabe Klein-»v«, sondern ein Einfügungszeichen (»ab hier«); das folgende Wort ist *neuter* – eine Bezeichnung für ein kastriertes Tier bzw. auch für ein geschlechtsloses Wesen. Im Ganzen liest sich Händels Bemerkung dann als (etwas abfällige) Anweisung »ab hier der Kapaun [Kastrat]«. Ob man sich hierzu noch vor seinem inneren Auge das Bild eines ungehaltenen, den Launen seines Kastraten-Sängers überdrüssigen Händels vorstellen mag, der mit starkem Strich seinem Ärger in der Partitur Ausdruck verleiht, sei jedem Leser selbst überlassen.

Mit dem soeben erschienenen Band der Hallischen Händel-Ausgabe⁵ ist somit nun nicht nur das Geheimnis von Händels »vneufel« entschlüsselt, sondern knapp 280 Jahre nach seiner Uraufführung liegt damit nun auch zum ersten Mal die Serenata-Fassung von *Acis and Galatea* vollständig erschlossen in einer Ausgabe vor.

Und damit lassen sich endlich auch all die Ressentiments und Anfeindungen gegen das Werk widerlegen, die sich noch bis in die moderne Zeit sogar bei renommierten Musikwissenschaftlern finden. Selbst Friedrich Chrysander und Winton Dean lassen kein gutes Haar an der Serenata, doch sind alle diese Vorwürfe bei genauerer Betrachtung nicht mehr wirklich nachvollziehbar und sind wohl primär dem Umstand geschuldet, dass HWV 49b bis dato noch nie in einer angemessenen und umfassenden Präsentation verfügbar war.

4 Faksimile aus der Direktionspartitur von *Acis and Galatea*, The British Library, London, Sign.: R.M.19.f.7, Bl. 40v, T. 14–15, 6. System.

5 Georg Friedrich Händel, *Acis and Galatea. Serenata in tre parti. (2. Fassung)*. *HWV 49b*, hrsg. von Artie Heinrich, Kassel 2012 (= HHA 1/9.2).

Zu Händels Bühnenerstling *Almira, Königin von Kastilien*, HWV 1



*Anlässlich der Erstaufführung nach der Hallischen
Händel-Ausgabe zu den Händel-Festspielen 2013 in Halle*

Teresa Ramer-Wünsche

Händel war neunzehn Jahre alt und erst etwas über ein Jahr im Orchester der Hamburger Gänsemarkt-Oper tätig, als er 1704 von den beiden Direktoren der Oper, Reinhard Keiser und Drüsicke (Vorname nicht bekannt), den Auftrag bekam, ein abendfüllendes Werk für die Bühne zu komponieren. Dieser Auftrag wurde aus einer gewissen Zwangslage heraus vergeben, denn ursprünglich plante der Kapellmeister Keiser selbst die Vertonung eines Librettos mit sowohl für das Publikum als auch den Komponisten interessantem Sujet, das er vermutlich in Braunschweig kennengelernt hatte. Es handelt sich um das Textbuch *L'Almira* von Giulio Pancieri, das erstmals 1691 von Giuseppe Boniventi für Venedig vertont wurde (Musik verschollen), sich durch eine Wandertruppe in Norditalien verbreitet hatte und 1702 schließlich in einer Fassung von Ruggiero Fedeli am Opernhaus in Braunschweig aufgeführt worden war.¹ Keiser gab das venezianische Libretto dem jungen Theologen Friedrich Christian Feustking, der es der Hamburger Tradition entsprechend bearbeitete und zum großen Teil ins Deutsche übersetzte. Der Kapellmeister hatte gerade zwei Akte fertiggestellt, als das Hamburger Theater zwischen März und Juni sowie August und Oktober 1704 u. a. aus finanziellen Gründen geschlossen werden musste und er für diese Zeit einen Auftrag am Weißenfeller Hof annahm. Er ließ das *Almira*-Textbuch erneut bearbeiten und komponierte eine zweite Fassung der Oper (Musik verschollen), die anlässlich des Besuchs des pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm im Juli 1704 aufgeführt wurde. Es war nun ausgeschlossen, dass Keiser *Almira* (egal in welcher Fassung) im selben Jahr in Hamburg auf die Bühne bringen konnte, ohne damit den Hof zu verärgern. Doch für die Gänsemarkt-Oper als angeschlagenes Wirtschaftsunternehmen war es offenbar von größter Bedeutung, das bereits fest eingeplante Bühnenereignis in der folgenden Spielsaison stattfinden zu lassen.² Es musste also ein anderer Komponist gefunden werden: Johann Mattheson, der sicherlich in Erwägung gezogen wurde, befand sich zu diesem Zeitpunkt auf Reisen und hatte an seiner eigenen Oper *Cleopatra* zu arbeiten,³ so dass man Händel – obwohl er (noch)

theaterunerfahren war – fragte. Dieser nutzte die ihm dargebotene Gelegenheit und vertonte das Textbuch, nicht ohne sich szenenweise den Rat des erfahrenen Bühnenkomponisten und -darstellers Mattheson einzuholen.

Händel dürfte das *Almira*-Libretto von Feustking sehr ansprechend gefunden haben, denn ihm lag ein Text vor, der nicht nur durch seine Zweisprachigkeit interessant war, sondern auch durch seine bunten und prächtigen Bilder von Krönungszeremonie, Ballszene bei Hofe, Festaufzug mit Ballett, Statisten, Prunkwagen und exotischen Kostümen dem Komponisten vielfältige Möglichkeiten zur musikalischen Entfaltung und größter Bühnenwirksamkeit bot. Am 8. Januar 1705 fand die Uraufführung von Händels Bühnenerstling unter dem Titel *Der In Krohnen erlangte Glücks=Wechsel / Oder: Almira, Königin von Castilien* statt (die Sänger sind mit Ausnahme von Mattheson in der Rolle des Fernando nicht belegt). Die Oper hatte durchschlagenden Erfolg und verschaffte mit ihren etwa zwanzig Wiederholungen im Januar und Februar dem Unternehmen eine Einnahmesteigerung von über 80 % pro Veranstaltung im Vergleich zum Vorjahr.⁵

Am 7. Februar 1732 gelangte Händels Oper *Almira* erneut an der Hamburger Gänsemarkt-Oper unter der Direktion von Georg Philipp Telemann zur Aufführung. Händel hatte seine (heute verschollene) Kompositionspartitur vermutlich mit nach Italien genommen, so dass Telemann als Direktionsexemplar eine Abschrift nutzte, die zum Großteil vom Hamburger Kopisten B⁶ nach dem Autograph angefertigt wurde und sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (D-B, Sign.: *Mus. ms. 9050*) befindet.⁷ Für seine Aufführung kürzte, strich und ersetzte Telemann Stücke von Händels Fassung, Änderungen sind in der Berliner Partitur durch handschriftliche Eintragungen und das Entfernen oder Hinzufügen von Blättern kenntlich gemacht. Nicht aufgenommen wurden u. a. Almiras Arie »Ingrato, spietato« (Nr. 28) und der Chor »Hoffe nur der rechten Zeit« (Nr. 73) – die entsprechenden Blätter wurden aus dem Manuskript entfernt. Diese Blätter sind seitdem verschollen. So ist die Musik des Chors »Hoffe nur der rechten Zeit« fragmentarisch überliefert, die Musik der Arie »Ingrato, spietato« galt jedoch lange Zeit als verloren. Auch neun Takte der Basso-continuo-Stimme der Arie der Bellante »Ich brenne zwar« (Nr. 71) waren unbekannt, da diese Stimme in den Takten 19–27 bzw. 39–47 ein leeres System aufweist. Im Jahre 2004 wurde von einem Quellenfund in der Bibliothek des Marien-Gymnasiums Jever berichtet,⁸ einem Arienalbum aus dem frühen 18. Jahrhundert, das Arien und Duette für Singstimmen und bezifferten Bass aus Händels *Almira* enthält – einschließlich der beiden Arien »Ingrato, spietato« und »Ich brenne zwar«.

Aria »Ich brenne zwar« (Nr. 71, Akt III, Szene XVI)

Aus unbekannten Gründen weist die Berliner Partitur in den Takten 19–27 bzw. 39–47 in der Basso-continuo-Stimme keine Noten auf, das entsprechende System enthält lediglich die korrekte Vorzeichnung und Taktstriche. Für die Edition im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe 1994 (HHA II/1) diente für die Bassi in diesen Takten Friedrich Chrysanders Rekonstruktion, im folgenden Notenzitat im Klein-druck zu sehen, als Vorlage (ChA, Bd. 55, 1873):⁹

Bei einer neuerlichen Herausgabe der Arie kann für die Bassi nun die Jever-Quelle als Primärquelle herangezogen werden:¹⁰

leicht ist das der Grund, weshalb die Qualität sehr unterschiedlich ist. Während Text und Musik der Bellante-Arie quasi fehlerfrei und bis auf einen fehlenden Artikulationsbogen in Takt 32 identisch sind mit Text und Musik der Arie in der Berliner Abschrift, weist die Almira-Arie sowohl im italienischen Text als auch in der Musik viele Fehler auf. Als Beispiele seien falsche Schreibweisen genannt wie *tog iesti* (T. 22 und 25) und *tol giesti* (T. 27–28 und 30–31) statt »togliesti«¹⁴, Flüchtigkeitsfehler wie *mio to* statt »mio seno« (T. 22–23) und *te furie* (T. 43) statt »le furie« und die fehlerhafte Tonarten-Vorzeichnung mit nur einem *b* (T. 1–9 und 173–20) statt zwei.

Aufgrund der Fehlerhaftigkeit der Almira-Arie kann nur mit Vorsicht angenommen werden, die Jever-Abschrift stamme von der Berliner Partitur ab.¹⁵

In der halleischen Inszenierung der *Almira*, die zu den Händel-Festspielen im Juni 2013 Premiere hat, wird nun erstmals diese Händel'sche Oper mit den wiederentdeckten Arien, »Ingrato, spietato« der Almira und Bellantes »Ich brenne zwar«, basierend auf der Halleischen Händel-Ausgabe und der 2012 bei Bärenreiter in Kassel erschienenen Ergänzung zu erleben sein.

11 Notenzitat aus *Almira, Königin von Kastilien* 2012 (s. Anm. 10), S. 1, T. 11–16. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags.

12 Übersetzung der Autorin.

13 Notenzitat aus *Almira, Königin von Kastilien* 2012 (s. Anm. 10), S. 3, T. 53–55.

14 Der Libretto-Druck von 1704 verwendet die richtige Schreibweise.

15 Eine genaue quellenkundliche Untersuchung des Jever-Manuskripts steht noch aus. Eine historisch-kritische Edition der Arie »Ingrato, spietato« im Rahmen der Halleischen Händel-Ausgabe befindet sich in Vorbereitung.

Aktuelle Informationen zur Hallischen Händel-Ausgabe

Von den geplanten 116 Noten- und 10 Revisionsbänden mit Kritischen Berichten und Faksimiles der Libretti bei Opern und Oratorien sowie ca. 10 Bänden Supplemente sind seit 1955 83 Notenbände mit Kritischen Berichten und 5 Bände Supplemente erschienen.

2012 wurden flg. Bände veröffentlicht:
Acis and Galatea, HWV 49b (I/9.2: Notenband mit Kritischem Bericht), herausgegeben von Artie Heinrich, Bernau.

Mit diesem Band liegt die Spätfassung von *Acis and Galatea* zum ersten Mal in vollständiger Form vor. Das von Händel als Serenata bezeichnete Werk, größtenteils ein Pasticcio aus den Vorgängerversionen *Acis, Galatea e Polifemo* (HWV 72) und *Acis and Galatea* (HWV 49a) wurde am 10. Juni 1732 in London uraufgeführt. Für weitere Aufführungen in den Jahren 1733, 1734, 1736 und 1741 wurde die Serenata von Händel mehrfach überarbeitet, primär bedingt durch den Wegfall einzelner Rollen und Stimmlagenänderungen, vor allem bei der Titelpartie des Acis.

Die verschiedenen Fassungen sind im Vorwort dargestellt und durch eine Konkordanz leicht zu erschließen. Die musikalischen Änderungen und Umarbeitungen werden ebenso wie die Einlagearien in vier Anhängen wiedergegeben: Anhang II – Fassung 1733, Anhang III – Fassung 1734, Anhang IV – Fassung 1736; der Anhang I enthält den verworfenen Mittelteil eines für HWV 49b neu komponierten Chores.

Im Kritischen Bericht wird die Quellenlage erörtert, die recht kompliziert ist, denn es existiert keine Kompositionspartitur, und die Direktionspartitur ist zum Teil verschollen. So war die Erschließung sowohl der ursprünglichen Werkgestalt als auch der späteren Fassungen auf Libretti, verschiedene Abschriften und die Rekonstruktion der Direktionspartitur angewiesen.

Arianna in Creta, HWV 32 (II/29: Notenband mit Kritischem Bericht), herausgegeben von Reinhold Kubik, Wien.

Arianna in Creta war die wichtigste Neuproduktion der ersten Spielzeit von Händels letztem Opernunternehmen. Mit einem bereits mehrfach bewährten Libretto und dem Star-Kastraten Giovanni Carestini wollte er dem von Nicola Antonio Porpora geleiteten Konkurrenzunternehmen, der Opera of the Nobility, die ein verwandtes Sujet, *Arianna in Nasso* präsentierte, in den Wettstreit treten. Am 5. Oktober 1733 beendete Händel die Komposition, die Premiere fand am 21. Januar 1734 im King's Theatre am Haymarket statt.

Carestini kam erst nach Beendigung der Komposition der *Arianna* in London an, was bedeutende Konsequenzen für die Partitur hatte. Der Sänger hatte der Frühzeit seiner außerordentlichen Karriere eine hohe Sopranstimme, die inzwischen tiefer geworden war, und zwar stärker, als Händel angenommen hatte, denn er musste nun fast alle Arien des Teseo nach unten transponieren.

Außerdem beanspruchte der Sänger mehr Gesangsnummern, als ursprünglich für ihn vorgesehen waren. Händel erweiterte Carestinis Rolle des Teseo auf sieben Arien und zwei Duette. Dafür wurde die Partie des Alceste um eine Arie auf vier gekürzt. Händel hatte von Anfang an eine sehr große Sympathie für das »zweite« Paar. Im Ursprungskonzept waren vier Arien und ein Duett für Teseo, aber fünf Arien für Alceste vorgesehen. Die Quellen erlauben die Feststellung, dass zumindest ein Teil dieser Änderungen erst zu einem späten Zeitpunkt – während der Proben – erfolgte. Die Oper wurde in der Spielzeit 1733/34 16 Mal aufgeführt. Im Herbst 1734 übersiedelte Händels Opernensemble an das Covent Garden Theatre, wo er über einen kleinen Chor und das Ballettensemble von Marie Sallé verfügen konnte. Händel nutzte diese Möglichkeiten und fügte an allen Aktschlüssen Tanzsätze ein. Die Ballettsätze des ersten und dritten Aktes sind überliefert, die des zweiten Aktes nicht, dafür wurde ein Herausgebervorschlag eingefügt. Wegen notwendig gewordener Umbesetzungen gab es Änderungen bei den Arien.

Die Urfassung, die sich lückenlos rekonstruieren ließ, wird im Anhang I abgedruckt, die Änderungen für die Spielzeit 1734/35 befinden sich im Anhang II.

Lateinische Kirchenmusik I: Dixit Dominus, HWV 232 (III/1: Notenband mit Kritischem Bericht), Neuausgabe von Hans Joachim Marx, Hamburg.

Die groß besetzte Psalmvertonung *Dixit Dominus* (HWV 232) gilt als eine der bedeutendsten kirchenmusikalischen Kompositionen des jungen Händel. Das Werk wurde wahrscheinlich Ende 1706 / An-

fang 1707 in Venedig begonnen und im April 1707 in Rom vollendet. Möglicherweise fand die erste Aufführung in der Kirche San Lorenzo in Damaso in Rom statt. Es ist aber auch denkbar, dass das Werk erstmals (wohl erst 1708?) zum Fest der Heiligen Mutter Gottes vom Berge Carmel in der Karmeliter-Kirche Santa Maria in Monte Santo erklang, wo im Auftrag des musikliebenden Kardinals Carlo Colonna (1665–1739) vermutlich auch andere Psalmvertonungen von Händel aufgeführt wurden.

Die Edition beruht auf Händels Kompositionspartitur, berücksichtigt aber auch frühe Abschriften, mit deren Hilfe unklare Stellen der autographen Textunterlegung geklärt werden konnten. Der Text von *Dixit Dominus* geht auf den Psalm 109 der Vulgata zurück. Der Band enthält keinen Anhang, da spätere Fassungen, die von der durch die Kompositionspartitur überlieferten Werkgestalt abweichen, nicht bekannt sind. Größere Musikabschnitte, die Händel während des Kompositionsprozesses verwarf, sind im Kritischen Bericht wiedergegeben.

2013 sind zur Veröffentlichung vorgesehen:

II/3 (Agrippina, HWV 6), herauszugeben von John E. Sawyer, Vancouver;

II/25 (Poro, HWV 28), herauszugeben von Graham Cummings, Huddersfield/UK;

III/11 (Wedding Anthems, HWV 262, 263), herauszugeben von Matthew Gardner, Heidelberg.

Händelfestspielorchester in der Oper

Almira, Königin von Kastilien

Singspiel in drei Akten von Georg Friedrich Händel HWV 1

Libretto von Friedrich Christian Feustking

Gemeinschaftsproduktion der Oper Halle und der Händel-Festspiele Halle

Musikalische Leitung: Andreas Spering

Inszenierung: Axel Köhler

Premiere am 7. Juni 2013 in der Oper Halle

Weitere Vorstellungen: 9.6.2013, 14.6.2013, 17.11.2013

Alcina

Drama per musica in tre atti von Georg Friedrich Händel HWV 34

nach einem Libretto von Antonio Fanzaglia

Musikalische Leitung: Bernhard Forck

Inszenierung und Ausstattung: Andrej Woron

Letzte Aufführung in der Oper Halle im Rahmen der Händel-Festspiele: 12.6.2013

Der geduldige Socrates

Musikalisches Lustspiel in drei Akten von Georg Philipp Telemann TWV 21:9

Libretto von Johann Ulrich von König

Musikalische Leitung: Wolfgang Katschner

Inszenierung: Axel Köhler

Letzte Vorstellungen in der Oper Halle: 23.6.2013, 28.6.2013

24

Händelfestspielorchester im Konzert Konzerte im Rahmen der Händel-Festspiele 2013

Donnerstag, 6. Juni 2013, 20 Uhr

Georg-Friedrich-Händel-Halle

Festliches Eröffnungskonzert

Franco Fagioli, Altus | Bernhard Forck, Leitung und Violine

Sonntag, 16. Juni 2013, 16 Uhr

Konzerthalle Ulrichskirche

Alexander's Feast or The Power of Musick

Ode von Georg Friedrich Händel HWV 75

Sophie Karthäuser, Sopran | Magnus Staveland, Tenor | Josef Wagner, Bass

Salzburger Bachchor

Bernhard Forck, Leitung

Händel zu Hause – Konzertreihe des Händelfestspielorchesters Halle

Samstag, 26. Oktober 2013, 19.30 Uhr

Oper Halle

Jean-Baptiste Lully	Suite aus Le triomphe de l'amour LWV 59
François Couperin	L'apothéose de Corelli
Arcangelo Corelli	Concerto grosso c-Moll op. 6 Nr. 3
Jean-Marie Leclair	Konzert für Violine und Streicher g-Moll op. 10 Nr. 6
Jean-Philippe Rameau	Suite aus Castor et Pollux

Bernhard Forck, Leitung und Violine

Händels Schätze – Musik im Dialog

Kammermusikreihe des Händelfestspielorchesters Halle in Kooperation mit der Stiftung Händel-Haus

Mitglieder des Händelfestspielorchesters Halle auf historischen Instrumenten im Kammermusiksaal der Stiftung Händel-Haus

25

Mittwoch, 3. Juli 2013, 19.30 Uhr

VERNÜNFTIGES GESPRÄCH UNTER VIER STREICHERN

Antiquarische Rarität aus Bibliotheksbeständen: »Kern melodischer Wissenschaft« von Johann Mattheson, Hamburg 1737

Werke von J. S. Bach, J. F. Fasch, G. P. Telemann, G. Dall'Abaco und J. Haydn

Andreas Tränkner und Dietlind von Poblozki, Violine | Michael Clauß, Viola | Anne Well, Violoncello

Gesprächsleitung: Christiane Barth, Kustodin Stiftung Händel-Haus

Mittwoch, 20. November 2013, 19.30 Uhr

DIE FLÖTE – EIN LIEBHABERINSTRUMENT DER HÄNDEL-ZEIT

Werke von H. Purcell, R. Valentine, J. C. Pepusch und G. F. Händel

Constanze Karolic und Martina Quaas, Blockflöte | Petra Burmann,

Chitarrone | Wolfgang Starke, Violoncello | Bernhard Prokein, Cembalo

Gesprächsleitung: Christiane Barth, Kustodin Stiftung Händel-Haus

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

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)

Änderungen vorbehalten!

Bühne archiviert!?

Findbuch-Splitter der Arbeiten des Künstlers Bernd Leistner

*Zu einer besonderen Ausstellung im Stadtarchiv
Halle vom 26. Mai bis 4. Juli 2013¹*

Hans-Georg Sehrt

Es ist nicht die Regel, dass ein Stadtarchiv sich der Arbeiten in Form des »Vorlasses« eines Künstlers annimmt. Im Falle des ehemaligen Ausstattungsleiters der Oper Halle Bernd Leistner (Jahrgang 1943, Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Fachbereich Bühne, 1959-1966) ist das durch das gute Miteinander von Archiv und Bühnenkünstler und das generelle Interesse dieses Archivs, die Kultur in Halle als Teil von Geschichte und Gegenwart zu dokumentieren, gegeben. Das ist auch der Hintergrund für die Übernahme eines wesentlichen Teils des künstlerischen Lebenswerks nach dem altersbedingten Ausscheiden des »Bühnen- und Kostümbildners« – so ordnet sich Bernd Leistner selbst bescheiden ein – aus dem aktiven Dienst an der halleschen Oper 2009. Und da gerade das Stadtarchiv Halle einen offensiven Umgang mit seinen Archivalien pflegt, wie es eigene Präsentationen – mitunter auch in Zusammenarbeit mit dem Halleschen Kunstverein – und auch Publikationen ständig beweisen, ist die Übernahme dieses Fundus, der das Leben und die »Taten« dieses Bühnenmenschen spiegelt, wieder Anlass zum Öffentlichmachen.

Dabei werden mehrere Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Zuerst gibt es einen seltenen Einblick in ein umfangreiches, der Bühne verbundenes künstlerisches Werk.² Zum Zweiten wird gezeigt, dass ein solcher besonderer Bestand durchaus bereichernd in ein öffentliches Archiv gehören kann und zum Dritten werden am Beispiel dieses Komplexes auch das Vorgehen bei der Aufnahme, die Möglichkeiten und Wege der Einordnung, die Registrierung und damit der Zugriff über ein entsprechend geführtes Findbuch am Beispiel vorgeführt (jeder Arbeit in der Ausstellung ist eine demgemäße Findbuchseite zugeordnet).

Der Entschluss, das Lebenswerk Bernd Leistners in das Stadtarchiv Halle aufzunehmen, ergibt sich ganz folgerichtig daraus, dass er auf dem Gebiet der Bühnenausstattung an Halles Oper in den letzten Jahrzehnten einen wesentlichen Anteil an der »Händel«-Pflege hat. So konnte er schon 1983, als er mit dem Händelpreis ausgezeichnet wurde, auf die Ausstattung von insgesamt acht Händel-Opern verweisen.

Auch in der Gestaltung seiner Ausstellung im Stadtarchiv bleibt Bernd Leistner der mit den Besonderheiten des Raumes versierte Gestalter: So gelangt der Besucher nicht zufällig durch den »Findbuchraum« (siehe Titel der Ausstellung) in den eigentlichen Ausstellungsraum, der mit seinen links und rechts versetzt angeordneten Stellwänden nicht von ungefähr an die Struktur der Bühne im Goethe-Theater Bad Lauchstädt erinnert. In 28 Rahmen begegnen uns Bernd Leistners Kreationen von fantasievoll-lockeren Ideenskizzen über farbige feine Kostüm- und Bühnenentwürfe sowie akkurate technische Zeichnungen bis hin zu in die Zweidimensionalität – also unter Glas – gebrachte Bühnenmodelle. Dazu gibt es auch zwei richtige, gebaute Modelle zu sehen – zu »Poros« und zu »Orlando«. Während heute vielfach mit dem Computer erstellte, oft auch etwas kühle und »glatte« Entwürfe dominieren (die Umsetzung bleibt dabei häufig allein das Problem der Bühnenwerkstätten), hat Bernd Leistner seine Modelle immer selber gebaut. Bernd Leistner: »So kann man Ideen gleich einbringen und auch dabei prüfen, was handwerklich bei der Umsetzung dann in den Werkstätten geht und was nicht.«

Aber die Ausstellung macht darüber hinaus auch bewusst, welche gedankliche wie praktische Arbeit lange vor einer Premiere gerade auf diesem Gebiet bereits geleistet werden muss. Interessant dabei für den Außenstehenden ist auch, dass Erfahrung das eine ist, aber jede neue Inszenierung – unabhängig davon, ob man das Stück schon einmal mit Kostümen und Bühne gesehen hat, also auch bei allem Wissen um Inhalt und Zusammenhänge – etwas Neues ist. Das wird in der Ausstellung z. B. an der »Verkauften Braut« gezeigt, für die Bernd Leistner von den 1970er Jahren bis 2004 fünf mal die gesamte Ausstattung betreut hat.

Viele Fotografien zur Umsetzung von Ideen und Entwürfen machen zudem die Entwicklung deutlich, stehen aber letztlich auch für die überzeugenden und schönen Ergebnisse dieser von Bernd Leistner mit Wissen, Einsatz, Einfühlungsvermögen und vor allem auch Freude betriebenen Arbeit am Gesamtprojekt Oper, für das er sich mit berechtigtem Selbstbewusstsein und damit verbundener Verantwortung immer als eigenständiger Partner des Regisseurs gesehen hat. Genau das zeigt auch diese Ausstellung, in der zudem über ein ständig laufendes Video dem Besucher Person und Werk nahe gebracht werden.

Während der Händel-Festspiele im Juni 2013 besteht die Möglichkeit, an Sonderführungen teilzunehmen. Außerdem gibt es, anschließend an eine öffentliche Führung am 12. Juni 2013 die Möglichkeit, mit Bernd Leistner und der Archivmitarbeiterin Christiane von Nessen ins Gespräch zu kommen.

-
- 1 Eröffnung der Ausstellung am Donnerstag, dem 23. Mai 2013, um 18 Uhr.
 - 2 Eine informative und schöne Ausstellung zum Werk von Bernd Leistner einschließlich Katalog gab es 2010 in der Oper Halle, verantwortet vom Halleschen Kunstverein, dessen Mitglied er ist.

Der Brunnen auf dem Domplatz

Heinz Schönemann



Im Herbst des vergangenen Jahres ist in unmittelbarer Nähe des Händel-Hauses¹ auf dem Domplatz in Halle ein von Horst Brühmann geschaffener Brunnen aufgestellt worden. Die sowohl städtebaulich reizvolle wie historisch bedeutsame Umgebung von Georg Friedrich Händels Geburtshaus hat damit noch einmal eine Aufwertung aus unserer Zeit erfahren.

Große Nikolai- und Kleine Klausstraße führen hier in ihrem annähernd mittelalterlichen Verlauf vom Markt, dem Kreuzungspunkt der Handelswege und Mitte der alten Stadt, auf das Plateau eines ehemaligen karolingischen Kastells, auf dem am Ende des 13. Jahrhunderts die Kirche des Dominikanerklosters am Hochufer der Gerbersaale, des stadtseitigen Flussarms, errichtet wurde. Diese damals größte Kirche von Halle ließ Kardinal Albrecht zu Beginn des 16. Jahrhunderts zur Stiftskirche ausbauen, nachdem er 1519 vom Papst die Erlaubnis zur Errichtung eines Kollegiatstifts erhalten hatte. Albrecht, Sohn des brandenburgischen Kurfürsten Johann Cicero von Hohenzollern, wurde 1513 zum Bischof von Magdeburg und Administrator des Bistums Halberstadt, ein Jahr später zum Erzbischof von Mainz gewählt und 1518 zum Kardinal erhoben; er war damit schon im Alter von 28 Jahren zum mächtigsten Kirchenfürsten des Reiches aufgestiegen. Sein Bruder, Kurfürst Joachim I. Nestor, hatte es mit erheblichem Aufwand erreicht, derart den Einflussbereich des Hauses Brandenburg zu erweitern. Um den hohen Ablösebetrag für Albrechts Wahlen aufzubringen, mussten die Hohenzollern einen Kredit beim Bankhaus Fugger aufnehmen, zu dessen Abtragung Papst Leo X. dem jungen Kardinal die Hälfte von dem in seinem Amtsbereich erzielten Erlös des Jubelablasses für den Neubau der Peterskirche zugestand – ein Finanzgebaren, das u. a. schließlich zum Ausbruch der Reformation Anlass gab.

Albrechts Repräsentationsbedürfnis und Kunstsinn führte zu einer Prachtentfaltung, die Halle für Jahrzehnte unter den bedeutendsten Orten der deutschen Frührenaissance erscheinen ließ. Als Stiftskirche »Dom« erhielt die schlichte Hallenkirche der Dominikaner durch Bastian Binder ihr aufwendiges Erscheinungsbild in den neuen Formen. Über dem gotischen Traufgesims bekam der Bau unter einheitlichem Verputz die hohe Attika aufgesetzt, die seine Steildächer verdeckte und ihm den horizontalen Abschluss nach italienischen Vorbildern gab; der krönende Rundbogenkranz war zusätzlich mit goldenen Kugeln geschmückt. Das ebenfalls reich ausgestattete Innere wurde zur Unterbringung eines bedeutenden Reliquienschatzes, des in kostbaren, von berühmten Goldschmieden geschaffenen Behältnissen aufbewahrten

»Halleschen Heiltums« bestimmt, das Albrecht von seinem Vorgänger übernommen und opulent erweitert hatte. Durch das 1520 mit einem Widmungsholzschnitt von Lucas Cranach gedruckte »Hallesche Heiltumsbuch« warb er für das jährlich vorgesehene Zeigen der Reliquiare und den damit verbundenen Ablass. Im Süden an Stiftskirche und Klausur angeschlossen hatte Albrecht einen italianisierenden Arkadenhof als Universität vorgesehen, den Andreas Günther 1531/37 auf dem spitz zulaufenden Grundstück parallel zur Gerbersaale errichtete. In dessen Nordflügel befanden sich persönliche Räume des Kardinals, seine Bibliothek und die Allerheiligenkapelle, deren halbrunder Chor mit Rechteckfenstern und gerundeten Strebepfeilern um Renaissanceformen für den sakralen Zweck bemüht war; der Übergang in die Stiftskirche ist heute vom Küsterhaus des 18. Jahrhunderts verdeckt.

Es ist nicht irgendein Platz, dem jetzt Horst Brühmanns Brunnen eine neue Mitte gibt. Mit der Reminiszenz seiner mittelalterlichen Ausdehnung vereint der hallesche Domplatz noch immer auch die in den folgenden Jahrhunderten wechselnde und sich ergänzende Bebauung zu einer Anmutung von historischem Charakter. Folgerichtig entstand bereits 1985 die Vorstellung, ihn durch einen Brunnen zu beleben; ein Auftrag, der damals an Horst Brühmann als einem heimischen Bildhauer erging. Und schon am 5. Februar des folgenden Jahres berichtete Renate Sosnowski in der halleschen Presse: »Mutter mit Kind auf dem Arm symbolisiert Sieg des Lebens. Bildhauer Horst Brühmann gestaltet Brunnen für Domplatz«. In der Ausstellung anlässlich des 65. Geburtstages von Brühmanns früh verstorbenem Lehrer »Gerhard Lichtenfeld und Schüler« 1986 waren zwei lebensgroße Bronzen zu sehen, die seinen eindringlichen Umgang mit dem Thema zeigten: Neben der älteren Gruppe »Mutter und Kind« (1979/80), die innige Beobachtung der Verhältnisse von kindlichem und erwachsenem Körper erweist, schreitet unter dem Titel »Der Weg« (1982) ein Jüngling mit sehr empfindsam erspürter Verbindung zögerlichen Abwägens und kühnem Vorwärtsdrängen ins Leben (»Bei seinem Schreitenden [...] glaubt man einen verjüngten Rodin zu sehen – was sowohl das Alter des Dargestellten wie die Zeitgenossenschaft des Künstlers meint«, schrieb ich damals im Ausstellungskatalog).

Doch die Zeiten waren (und sind?) der Kunst nicht so zugetan, dass aus gutem Vorsatz gleich etwas geworden wäre. Siebenundzwanzig Jahre lang hatte der Bildhauer Muße, Idee und Form seines Brunnens zu entwickeln, Jahre schöpferischer Arbeit an vier lebensgroßen Figuren und einer größeren Gruppe für die Brunnenmitte – Zeit, die Bronzegüsse vorzubereiten und den Gießer zu beauftragen, Zusammenarbeit mit Denkmalpflegern, Architekten und Bauleuten in die Wege zu leiten, Gelegenheit zu Ausstellungen und

1 Vgl. Thomas Zaglmaier, *Lebenskreis: Das Leben besiegt den Tod. Ein Brunnen für den Domplatz in Halle*, in: *Mitteilungen* 2 (2012), S. 58-61.

öffentlichen Gesprächen mit den künftigen Nutzern zu suchen; doch auch Jahre lähmenden Wartens auf die Entscheidungen der Auftraggeber, ungeduldrigen Werbens um Freunde und Fürsprecher des gemeinsamen Anliegens.

Jetzt aber steht der Brunnen endlich auf dem vorbestimmten, so lange erträumten Platz. In seinem 43. Lebensjahr hatte Horst Brühmann den Auftrag dazu erhalten, nun feierte er zum 70. Geburtstag dank energischem Entschluss der Stadtspitze die Vollendung seines Werks und konnte gemeinsam mit einer festlich gestimmten Versammlung erleben, wie sein Brunnen zu fließen begann und das strömende Wasser den ganzen Platz belebt.

Der Architekt (Brühmann studierte 1964/69 an der Burg Giebichenstein bei Friedrich Engemann Architektur) hat den Brunnen ins optische Zentrum des Domplatzes gerückt, dessen Pflasterung und Einfriedigung von dem denkmalpflegerisch erfahrenen Büro Stelzer & Zaglmaier neugestaltet wurde. Er bildete ihn in Vierpassform mit konisch aufsteigender Mittelsäule für das Postament der zentralen Figur. Das unter deren gerundeter Standfläche ausströmende Wasser bildet vier Halbkugelschleier, die in ihrem ständigen Fluss sich mit den steinernen Beckenrandungen zu ambivalenter Gesamtform schließen. Ebenfalls vier kaum mehr als lebensgroße Bronzeplastiken stellte der Bildhauer (1969/73 war Brühmann in Giebichenstein Aspirant der Bildhauerklasse von Gerhard Lichtenfeld) als äußere Figuren auf hohe, in den Raum weisende Postamente, die den Gestalten eine eigene zentrifugale Bewegung vorgeben; derart aufragend fordern sie Aufmerksamkeit, aber belasten das Platzvolumen nicht. Jeweils eine »Alte Frau« und eine »Junge Frau« und ein »Jüngling« und ein »Alter« stehen in einer Achse mit dem Rücken zum Brunnen und wenden sich dem Betrachter zu. Der seinerseits erlebt im Herumgehen ständig wechselnde Paarungen aus alt und jung und Frau und Mann; Harmonie und Konfrontation der Generationen und Geschlechter. Die Mitte des Brunnens hält die Figur einer Mutter mit ihrem Kind besetzt; aufstrebend wendet sie sich dem Leben zu, das Kind an Brust und Schulter bergend. Ihr durchgebogener Rücken lässt den Tod abprallen, in einer Schattenkurve stürzt er kopfüber in die Tiefe. Die als Aktfiguren gegebenen Menschen gewinnen dadurch Allgemeingültigkeit, ohne im Detail ihre Zeitgenossenschaft zu verbergen; folgerichtig erscheint der Tod als Knochenmann wie auf alten Epitaphien.

Über einen anderen Ort in Halle hat der Bildhauer Bernd Göbel geschrieben: »Erhalt und Vervollkommnung eines gewachsenen Ensembles von solcher Einmaligkeit gehört für mich zu den sehr sinnfälligen Aufgaben meines Berufes«.



Wieviele Händel-Opern gibt es? Original- und moderne Pasticcio-Opern



Manfred Rätzer

Die Frage nach der Zahl der Händel-Opern scheint leicht beantwortet werden zu können. Doch ganz so einfach ist es nicht. Zunächst kann man sich in Nachschlagewerken darüber informieren. Geeignet sind Bernd Baselts »Händel-Werkeverzeichnis« (HWV) und sein Händel-Handbuch, Band 1: Bühnenwerke, sowie das Händel-Handbuch aus dem Jahre 2009, hrsg. von Hans Joachim Marx, »Händels Opern«, Teilmände I und II, das neue Standardwerk. Man findet dort 42 Händel-Opern. Die Opern *Rinaldo*, *Il Pastor fido* und *Radamisto* liegen in je drei Fassungen Händels vor, werden aber nur einmal gezählt. Hinzurechnen muss man unbedingt noch drei Pasticcio-Opern, deren Musik Händel aus eigenem Material früherer Werke zusammenstellte: *Oreste*, *Alessandro Severo* und *Giove in Argo*. Neben den 42 Opern und drei eigenen Pasticcio-Opern ist Händel Schöpfer eines Drittels der für seine erste Opern-Akademie geschaffenen Oper *Muzio Scevola*. Die drei Komponisten Amadei, Bononcini und Händel schufen sozusagen im Wettbewerb je einen der drei Akte mit jeweils eigener Ouvertüre. Händels 3. Akt war eindeutig der bedeutendste.

Geheimnisumwittert ist bis heute das 1737 zur 500-Jahrfeier der Stadt Elbing aus verschiedenen Opern Händels zusammengestellte Pasticcio *Hermann*

von Balcke, das wahrscheinlich von örtlichen Künstlern geschaffen wurde. Lange Zeit wurde aber zu beweisen versucht, Händel sei selbst nach Elbing gereist, um das Pasticcio dort fertigzustellen. Von einer Premiere der Oper ist nichts bekannt. Ob das Pasticcio damals überhaupt aufgeführt wurde, ist zweifelhaft. Aufgeführt wurde es aber doch noch. Der bekannte Musikwissenschaftler Josef Müller-Blattau, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Königsberg, rekonstruierte das Werk, so dass es am 19.3.1933 im Fliesensaal des Königsberger Schlosses konzertant aufgeführt werden konnte. Der damalige Ostmarkensender und der Deutschlandsender übertrugen die Aufführung, sicher eine der ersten Rundfunkübertragungen einer Händel-Oper.

Händel bearbeitete für Aufführungen im Rahmen seiner Opern-Akademien auch zahlreiche Opern anderer Komponisten ohne größere eigene Zutaten. Hier handelt es sich aber eindeutig um Opernbearbeitungen, nicht um Neuschöpfungen.

Schließlich gibt es noch zwei Opernfragmente Händels: *Genserico* und *Titus l'Empéreur* (»Tito«), deren Komposition Händel abbrach. Arien aus diesen Werken verwendete er in der Regel in späteren Werken. Beide Fragmente wurden im Rahmen der Göttinger Händel-

Festspiele 1969 und 1970 konzertant aufgeführt.

Während der Händel-Festspiele 2012 in Halle gab es eine interessante konzertante Aufführung des Fragments *Genserico*, das mit Arien aus Telemanns gleichnamigem Werk »aufgefüllt« wurde. Der große Beifall bewies, dass auch in diesen Fragmenten musikalische Kostbarkeiten enthalten sind, die Aufführungen rechtfertigen.

Heute ist es allgemein üblich, auch (fast alle) Oratorien, Kantaten und Oden Händels »wie Opern«, d. h. szenisch aufzuführen. Dadurch verwandeln sich diese Werke natürlich nicht in Opern. Mitunter ist das Ergebnis solcher Inszenierungen zweifelhaft. Dramatische Handlungen in Oratorien wie *Semele*, *Hercules*, *Belshazzar*, *Saul* u. a. mit ihren opernhaften Aktionen können durch szenische Gestaltungen durchaus gewinnen. Mehr betrachtende, philosophisch untersetzte Werke wie etwa der *Messias* entziehen sich dagegen weitgehend der üblichen szenischen Darstellung. Beim *Messias* weicht man beispielsweise meist durch die Verwandlung in ein Ballett aus.

In einem Fall ist allerdings die Frage »Oper oder nicht Oper« durchaus berechtigt. *Acis und Galatea* steht in der Statistik der szenisch aufgeführten Werke Händels nach *Giulio Cesare* und *Serse* an dritter Stelle (159 Inszenierungen bis 2012), und das ist kein Zufall. Die dramatische Handlung dieser Serenata lässt sie fast wie eine Oper wirken. Das Werk wird daher häufig auch mit gewissem Recht als »Pastoraloper« bezeichnet.

Besonders seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts lebt die Schaffung von Händel-Pasticcio-Opern in zunehmendem Umfange wieder auf. Man

könnte sagen, dass heute z. T. qualitativ wertvolle neue Händel-Opern ohne Zutun des Meisters entstehen. Allerdings hätte die Musikwelt auf manche dieser Neuschöpfungen auch verzichten können. Eine ganze Reihe dieser Pasticci entstanden aus der Absicht, die Händel-Oper Kindern nahe zu bringen, ohne sie mit deren üblicher langer Spieldauer zu überfordern (*Spuk im Händelhaus*, *Ritter Rinaldo*, *Die Zauberinsel*, *Engel Singen Hören*). Eine durchaus löbliche Absicht.

Nur eine der in den letzten Jahrzehnten entstandenen Pasticcio-Opern schaffte bisher den Durchbruch: *Spuk im Händelhaus* auf der Basis von *Alcina*. Das wirkungsvolle Stück für Kinder wurde 2002 in Ludwigshafen uraufgeführt und von zahlreichen Bühnen nachgespielt. Am Opernhaus Halle kam die Oper am 1. Juni 2003 heraus und steht bis heute im Spielplan.

Bemerkenswert ist, dass die Händel-Festspiele Karlsruhe sich zweimal an die Schaffung neuer Pasticci wagten (*Pasticcio* 1985 mit Edda Moser, *Die Plagen* 2002).

Von den mehr oder weniger wichtigen Pasticcio-Opern der Neuzeit, für die sich auch bedeutende Künstler einsetzten, seien einige wenige genannt. Im Amsterdamer *Pasticcio* 1980 sang der Countertenor René Jacobs, im Pasticcio *Himmelske Handel* im Schlosstheater Drottningholm 1994 Anne Sofie von Otter. Ein großer Erfolg wurde 2002 das von Kobie Van Rensburg mitgeschaffene und inszenierte Pasticcio *Ein Theater nach der Mode* im Münchner Gärtnerplatztheater. Die langjährige Händel-Dramaturgin und Schöpferin der deutschen Textfassungen vieler Händel-Opern besonders in der Ära

Margraf/Rückert, Waldtraut Lewin, schuf und inszenierte das Pasticcio *Capriole d'amore* und gastierte damit auch in Bad Lauchstädt.

Der Leipziger Musiker Christoph Mayer schuf das Pasticcio *Scipolo* oder die Macht der Musik, brachte es 2007 in Nishni Nowgorod zur Uraufführung und führte es auch im Leipziger Gewandhaus und im Händel-Haus Halle szenisch auf. Das eigens für die Met 2012 geschaffene Pasticcio *The Enchanted Island* mit Placido Domingo, hauptsächlich basierend auf Musik von Händel, Rameau und Vivaldi, wurde in Großkinos der ganzen Welt übertragen. Ende 2012 führte sich der von der Komischen Oper gekommene neue Intendant Andreas Homoki in Zürich mit einem umstrittenen Pasticcio *Sale* (»Ausverkauf«)

als neuer Züricher Opernintendant ein. Regisseur war Christoph Marthaler. Als ein Kuriosum soll noch das Pasticcio *Engel Singen Hören* erwähnt werden, das von der Staatsoper Berlin 2012 in Zusammenarbeit mit der Kinderoper Lichtenberg in der Werkstatt des Schiller-Theaters aufgeführt wurde. Es beruht auf dem Oratorium *Tobit*, das John Christopher Smith der Jüngere nach dem Tod Händels aus dessen Werken zusammensetzte, weil er die Tradition des von Händel geschaffenen englischen Oratoriums fortsetzen wollte. In der Staatsoper wurde also ein Pasticcio nicht aus Originalwerken Händels, sondern aus einem anderen Pasticcio speziell für Kinder entwickelt und mit Kindern als Singspiel szenisch aufgeführt.

Verzeichnis der im 20. / 21. Jahrhundert geschaffenen Händel-Pasticci

WERK	ORT	JAHR	*
Spuk im Händelhaus	Ludwigshafen	2002	9
Scipolo oder die Macht der Musik	Nishni Nowgorod	2007	3
Amore mio - Aqua Dance (Ballett)	Halle - Bad Lauchstädt	1990	2
Too hot to Händel	Warwick	2011	2
Concerto grosso (Ballett)	Venedig	1973	1
Pasticcio	Amsterdam	1980	1
Pasticcio	Karlsruhe	1985	1
Himmelske Handel	Stockholm-Drottningholm	1994	1
Gefährliche Liebschaften	Gelsenkirchen	1998	1
Affetto – die Kunst des barocken Liebens und Leidens	Essen	1999	1

Feuer Wasser Tanz (Ballett)	Halle - Bad Lauchstädt	2001	1
Die Plagen	Karlsruhe	2002	1
Capriole d'amore	Potsdam	2002	1
Ein Theater nach der Mode	München	2002	1
Zauber und Mythos in den Hesperidengärten	Nürnberg	2002	1
Clori e Fileno	Dresden	2003	1
Ritter Rinaldo	Ludwigshafen	2004	1
Die Zauberinsel	Passau	2004	1
Nun endlich jubele ich	Salzburg	2005	1
The Duelling Lovers	London	2006	1
Waiting Room	Berlin	2006	1
Goud	Zwolle	2007	1
Cantata Erotica	Kietz	2008	1
Delirio Amoroso	Dortmund	2008	1
Anaesthesia	Halle	2009	1
Auf Ariadnes Spuren	Luzern	2009	1
Battle of Quiboron Bay	Bath	2009	1
Halleluja, hi Mr. Handel	Wuppertal	2009	1
Memento Mori	Halle	2009	1
Moving Handel-Rituale (Ballett)	Leipzig	2009	1
Tre Donne – tre destini	Warschau	2009	1
Maria XXX (Ballett)	Halle	2010	1
Die Kinder des Mister Handel	Halle	2010	1
Semele Walk	Hannover	2011	1
Come un Respiro – In Canto dall'Orlando Furioso (Ballett)	Halle	2011	1
The Enchanted Island	New York	2011	1
Duello amoroso	Monte Carlo	2012	1
Engel Singen Hören	Berlin	2012	1
Sale	Zürich	2012	1

34

* Anzahl der Inszenierungen

in memoriam

Im Jahre 1993 mussten Händelfreunde aus nah und fern Abschied von zwei prominenten halleschen Musikwissenschaftlern nehmen: Im März verstarb Professor Walther Siegmund-Schultze, und im Oktober erlag sein Schüler und Nachfolger als Direktor des Instituts für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität und im Amt des Präsidenten der Internationalen Händelgesellschaft Professor Bernd Baselt seiner schweren Erkrankung. Der Ältere hat sich bleibende Verdienste u. a. um die Gründung der jährlichen Händel-Festspiele in der Stadt Halle erworben, der Jüngere hat das heute in aller Welt benutzte Händel-Werkeverzeichnis (HWV) geschaffen, das auch gut »Baselt-Verzeichnis« heißen könnte. Aus Anlass des 20. Todestages dieser beiden bedeutenden halleschen Händel-Forscher hat die Redaktion zwei kompetente Autoren um Anmerkungen zu ihrem Gedenken gebeten. Dr. Gilbert Stöck und Dr. Edwin Werner nähern sich der Thematik auf unterschiedliche Weise, rufen aber gleichwohl beide Persönlichkeiten gültig in Erinnerung. Dafür gilt ihnen unser Dank.

35

Grenzen der Parteidisziplin: Walther Siegmund-Schultzes Unterstützung für Adolf Luderer-Lüttig

Gilbert Stöck



1.

Eine Biographie zu schreiben heißt auf den ersten Blick disparat erscheinende Puzzleteile zu sammeln, um sie danach aneinanderzufügen. Die Gefahren bestehen einerseits darin, eigenen Vorurteilen zu folgen und nur diejenigen Teilchen wahrzunehmen, die vermeintlich »ins Bild« passen, und andererseits zu glauben, sich sicher sein zu können, wann das Puzzle fertiggestellt sei. Doch gerade die zahlreichen Grauschattierungen sind es, die für den eigentümlichen, idiosynkratischen Verlauf einer Biographie, für die Konturierung des – im wahrsten Sinn des Wortes – Individuums sorgen.

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze (6. Juli 1916 – 6. März 1993)

Walther Siegmund-Schultze zählte zu demjenigen Kreis an Musikfunktionären in der DDR, die besondere Machtbefugnisse hatten und diese auch – auf durchaus unterschiedliche Weise – für ihre Zielsetzungen ausnutzten. Siegmund-Schultze agierte einerseits in offizieller Mission oftmals staatstragend und parteikonform, andererseits versuchte er zuweilen – auch wenn dies der gängigen Meinung der SED widersprach – Personen in seinem Einflussbereich zu unterstützen, wie beispielsweise Gerhard Wohlgemuth¹ und Adolf Luderer-Lüttig².

Luderer-Lüttig (1892–1965)³ gründete am 1. April 1952 die erste Volksmusikschule (VMS) in Halle und wurde zugleich deren erster Leiter.⁴ Bereits am 10. Juni 1951 wurde er Stellvertretender Vorsitzender der Landesprüfungskommission für Musikerzieher und konzertierende Künstler und lernte spätestens hier den in derselben Kommission tätigen jungen Walther Siegmund-Schultze kennen. Nach kleineren Kritikpunkten im Revisionsprotokoll zur Prüfung der Arbeit der VMS Halle-Saalkreis vom 26. Januar 1954⁵, geriet Luderer-Lüttig aufgrund eines Berichts über »Die sachsen-anhaltinische Volksmusikschule, ihre ideologisch-theoretische Grundlage und Entwicklung« durch Oberreferent Reckling vom Berliner Ministerium für Kultur, Hauptabteilung Musik, im Frühjahr 1955 unter hohem Druck:

»Genosse Luderer-Lüttig hat in dieser Auseinandersetzung [mit dem VMS-Konzept in Sachsen] versucht, durch Doppelzüngerei, durch Heuchelei, durch falsche Informationen und Nichteinhaltung von Beschlüssen, durch List und Intrige seine Gedanken durchzusetzen. Seine sozialdemokratische Grundeinstellung führt ihn so auf den Weg zum Trotzkismus, so dass er heute – ob bewußt oder unbewußt – zum Lager des Klassengegners gehört.«⁶

Dies habe nicht nur für Halle, sondern für die VMS-Situation in der gesamten DDR verheerende Folgen: Reckling geht soweit zu behaupten, die inhaltliche Ausrichtung der VMS Halle erinnere an die Gebaren der Musikschulkonzeptionen während der NS-Herrschaft und unterstellt Luderer-Lüttig, der kein NSDAP-Mitglied war, mit dem NS-Regime sympathisiert zu haben. Der Bericht schließt damit, dass Luderer-Lüttig zutiefst bürgerlich handle, dass seine Konzeption die besondere Förderung von Arbeitern und Bauern, sowie deren Kindern, unberücksichtigt lasse und dass somit das gegenwärtige Konzept der VMS Halle demjenigen der Musikschule Halle vor 1945 entspreche. Schließlich deutete Luderer-Lüttig die Geschehnisse vom 17. Juni 1953 als »Willenskundgebung« der Arbeiter und erarbeitete ein Memorandum, das sich gegen die sozialistische Ausrichtung des Musikschulwesens aussprach und das er – von zahlreichen Volksmusikschuldirektorenkollegen unterzeichnet – an das Zentralkomitee der SED sandte.

Luderer-Lüttig sei alles in allem ein Feind der DDR und solle sofort von seiner leitenden Funktion abgesetzt werden.⁷ Am 6. April 1955 wurde Luderer-Lüttig schließlich fristlos aus seinem Amt entlassen⁸, und etwa zur gleichen Zeit erkrankte er an der Parkinson-Krankheit.⁹

Luderer-Lüttig erhob Einspruch gegen seine Entlassung¹⁰, bemühte sich in der Folge um seine eigene Rehabilitierung und erbat dabei ab 1956 auch die Unterstützung von Walther Siegmund-Schultze als 1. Vorsitzenden des Bezirksverbandes Halle-Magdeburg des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (BV-VDK).¹¹ Dieser schrieb am 9. Juni 1956 einen kritischen Brief an die SED-Bezirksparteikontrollkommission Halle, in dem er das Vorgehen der SED-Gremien als zu hart brandmarkte¹² und wiederholte dies in einem Brief an Erhard Schip, stellvertretender Vorsitzender des Rates des Bezirkes Halle, vom 4. Januar 1957. Das Verhalten der SED sei inakzeptabel und es sei zu bedauern, dass die Partei nicht in der Lage sei, ein Fehlurteil zu revidieren.¹³ Im Verlauf des Jahres 1957 versuchten alle Beteiligten,

-
- 1 Gilbert Stöck, *Der Komponist Gerhard Wohlgenuth im Kontext des halleischen Musiklebens zwischen 1950 und 1980*, in: *Der Klang der Stadt. Musikkultur in Halle vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Ruf (= Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte 13), Halle 2009, S. 226–251.
 - 2 Zu näheren Erläuterungen von Siegmund-Schultzes heterogenem Lebenslauf siehe beispielsweise Lars Klingberg, »Politisch fest in unseren Händen«. *Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen* (= Musiksoziologie 3), Kassel 1997, S. 28–32, 125–27, 131–35, 140–45, 157–160, 164–169, ders., *Die SED-interne Debatte um die Religiosität von Händels Messias 1958*, in: *Händel-Jb.* 59 (2013), Druck in Vorbereitung; Gilbert Stöck, *Neue Musik in den Bezirken Halle und Magdeburg zur Zeit der DDR. Kompositionen – Politik – Institutionen*, Leipzig 2008, passim, und ders., *Die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit im Musikleben der Region Halle-Magdeburg am Beispiel der IM-Tätigkeit von Walther Siegmund-Schultze*, in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 2008*, Teilband IV: Musik – Stadt. Freie Beiträge, hrsg. von Katrin Stöck und Gilbert Stöck, Leipzig 2012, S. 357–365.
 - 3 Ausbildung als Kapellmeister und Musikerzieher an der Staatlichen Musik- und Theaterschule Chemnitz; 1914–20 Kriegsdienst und französische Gefangenschaft; 1920–24 Kapellmeister am Stadttheater Göttingen und an der Komischen Oper Berlin; war ab 1926 in Halle, wo er während der NS-Zeit als Musikschullehrer und -direktor wirkte (Stadtarchiv Halle, Rat der Stadt Halle, Abteilung Kultur 160/1422, SAPMO-BArch [= Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv], DR 1/38, o.S.).
 - 4 Walther Siegmund-Schultze, *Der Aufschwung des hallischen Musiklebens seit 1945*, in: *Halle als Musikstadt*, hrsg. vom Rat der Stadt Halle, Abteilung Kultur, [Halle] 1954, S. 59.
 - 5 Stadtarchiv Halle, RdS Halle, Kultur: 47/848, o. S.
 - 6 SAPMO-BArch, DR 1/38, o. S.
 - 7 Ebd.
 - 8 Stadtarchiv Halle, Rat der Stadt Halle, Abteilung Kultur: 47/848, o. S.; Brief von Walther Siegmund-Schultze an die Bezirksparteikontrollkommission Halle vom 9. Juni 1956 (HAh-VDK [= Bibliothek des Händel-Hauses in Halle, Bestand Archiv des Verbands Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler] 24, S. 229).
 - 9 HAh-VDK 119, S. 163.
 - 10 HAh-VDK 108, S. 214 f.
 - 11 Brief von Luderer-Lüttig an Siegmund-Schultze vom 4. Juli 1956 (HAh-VDK 24, S. 235).
 - 12 Ebd., S. 229 f.
 - 13 HAh-VDK 108, S. 226.

eine einvernehmliche Lösung mit dem Rat des Bezirkes Halle zu erzielen, damit Luderer-Lüttig eine Pension bekommen könne. Luderer-Lüttig würde seinerseits auf weitere Ansprüche verzichten und sich als rehabilitiert betrachten.¹⁴ Im weiteren Verlauf des Jahres 1957 wurde jedoch klar, dass die SED von einer Unterstützung Adolf Luderer-Lüttigs Abstand nahm und ihm keine adäquate Altersversorgung, sondern lediglich eine geringe Rente zukommen lassen wollte.¹⁵

Hier wäre nun für Walther Siegmund-Schultze Gelegenheit gewesen, diese Angelegenheit ruhen zu lassen, doch er und vor allem seine Schwester Hella Brock, als Parteisekretärin des Bezirksverbandes Halle-Magdeburg des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, versuchten 1959 verschiedene Möglichkeiten, Luderer-Lüttig doch noch zu rehabilitieren, vor allem da man die Gefahr sah, Luderer-Lüttig könne nicht mehr lange leben.¹⁶ Brock bemängelte das juristisch und parteilich ungerechtfertigte Vorgehen der entsprechenden SED-Instanzen, da es u. a. kein Parteiverfahren gegeben hätte. Siegmund-Schultze und Hella Brock waren bemüht, Luderer-Lüttig eine finanzielle Zuwendung seitens des VDK zukommen zu lassen und ihn offiziell zu ehren, um ihn damit zu rehabilitieren.¹⁷ Das Risiko, sich mit den führenden Genossen der SED anzulegen, war Hella Brock klar. In einem Brief an Rose-Maria Kuban, Bezirksleitung der SED Halle, vom 20. August 1959 schrieb sie: »Du kannst Dir vorstellen, daß es mir nicht lieb ist, in einen scheinbaren Gegensatz zu meiner übergeordneten Parteiinstanz durch diese Angelegenheit zu kommen. Allerdings ist dieser Gegensatz in der Tat nur scheinbar, sind doch die gewissenhafte Durchführung von Parteiaufträgen und die Sorge um den Menschen unsere gemeinsamen Anliegen.«¹⁸ Weder Brock noch Siegmund-Schultze konnten bei der Bezirksleitung der SED Halle vorerst eine Änderung der Parteihaltung erwirken, aber beide setzten durch, dass sich Luderer-Lüttig, sofern er dies wolle, durch Arbeiten für den VDK etwas dazuverdienen könne.¹⁹ Schließlich konnte die Vorstandssitzung des BV-VDK Halle-Magdeburg am 21. Dezember vermerken: »[...] eine Rehabilitierung ist durch die Umwandlung der fristlosen in eine fristgemäße Entlassung erfolgt.«²⁰ Luderer-Lüttig übersiedelte später nach Berlin (Ost), sandte Walther Siegmund-Schultze Zeitungsausschnitte von Konzertrezensionen nach Halle und pflegte bis zu seinem Ableben mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel.²¹

3.

Walther Siegmund-Schultze und seine Schwester Hella Brock waren, trotz ihrer SED-Mitgliedschaft und der Verpflichtung zur parteilichen Haltung, bereit, sich gegen die offizielle Parteilinie zu stellen, wenn sie überzeugt waren, dass die Partei fehlerhaft agierte. Natürlich hebt ein

solches Beispiel der politischen Auflehnung nicht ethisch fragwürdiges Verhalten, wie beispielsweise die IM-Tätigkeit von Siegmund-Schultze²², auf. Aber die intensive Beschäftigung mit einer Biographie hilft zu erhellen, dass Vorstellungen linearer und eindimensionaler Entwicklungsstränge im Leben Einzelner – und in der Summe damit auch komplexer gesellschaftlicher Strukturen – naiv bleiben. Eine (selbst-)kritisch verstandene Biographik muss bereit sein, Vorurteile der Verehrung bzw. des Hasses – die innerhalb dieser Pole auch den distanziertesten Forscher befallen können – zu revidieren.²³ Gerade bei der Beschäftigung mit autoritären Gesellschaftssystemen bestünde sonst die Gefahr, eine Ideologie durch eine andere zu ersetzen.

-
- 14 HAh-VDK 24, S. 225 f.; HAh-VDK 108, S. 203, 205 f., 217, 225.
- 15 Eingabe von Luderer-Lüttig an das Ministerium für Kultur vom 17. Juni 1958 (HAh-VDK 119, S. 163 f.). Diese Taktik wurde von Siegmund-Schultze in einem Brief an Luderer-Lüttig vom 31. Mai 1958 vorgeschlagen (ebd., S. 167). Siehe auch den Briefwechsel zwischen dem Rat des Bezirkes Halle und Siegmund-Schultze im Sommer 1958 (ebd., S. 160, 162) und den Brief von Siegmund-Schultze an die Zentralleitung des VDK vom 17. September 1958 (HAh-VDK 231, o. S.).
- 16 Brief von Brock an Stadtleitung SED Halle vom 23. Juni 1959 (HAh-VDK 32, S. 147): »Es wäre ein schlechtes Zeichen für unsere Partei, wenn wir aus Nachlässigkeit hier etwas versäumen würden. Es geht nicht an, in diesem Falle aus Bürokratismus die Sorge um den Menschen zu vergessen.«
- 17 Brief von Brock an Hans Bentzien, Bezirksleitung SED Halle, Abteilung Kultur, vom 10. Juli 1959 (ebd., S. 145 f.). Siehe hierzu auch die Vorstandssitzung des VDK, Bezirksverband Halle-Magdeburg, vom 4. Juli 1959 (HAh-VDK 267, o. S.) und den Brief von Siegmund-Schultze an Anneliese Pietschmann, Rat des Bezirkes Halle, Abteilung Kultur, vom 13. Juli 1959 (HAh-VDK 4, S. 208).
- 18 HAh-VDK 32, S. 142.
- 19 Brief von Siegmund-Schultze an Luderer-Lüttig vom 25. November 1959, abschriftlich auch an Nathan Notowicz, Hans Bentzien und Hella Brock (ebd., S. 138).
- 20 HAh-VDK 65, S. 59.
- 21 HAh-VDK 141, o. S.; HAh-VDK 244, o. S.; HAh-VDK 66, S. 330.
- 22 Gilbert Stöck 2012 (s. Anm. 2).
- 23 Hier hilft der Mehrheit der mit solchen Problemen konfrontierten Historiker wohl die Einsicht in die jeweils eigene disparate Biographie, die wahrscheinlich nicht nur aus fachlichen und menschlichen »Sternstunden« besteht. Wir können für uns selbst dabei nur den Wunsch haben, von kommenden Historikern mit der gleichen Sorgsamkeit als Persönlichkeit »erschlossen« zu werden, mit der wir selbst agieren sollten.

Prof. Dr. phil. habil. Bernd Baselt zum 20. Todestag

Edwin Werner



Prof. Dr. Bernd Baselt
13. September 1934–18. Oktober 1993

40

Schon lange hatten Forschung und Praxis ein verlässliches und übersichtliches Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels vermisst, und Bernd Baselt war nicht der erste, der sich ernsthaft damit beschäftigte, eine vollständige Übersicht über die Kompositionen Händels zu erstellen und darüber hinaus die verstreut vorliegenden Informationen über Quellen, Drucke sowie wichtige Literatur zusammenzuführen.¹ Natürlich waren ihm die mit diesem Vorhaben verbundenen Schwierigkeiten und die dafür eigentlich fehlenden Voraussetzungen bewusst (denken wir speziell in diesem Falle an die nahezu unüberwindlich scheinenden Hemmnisse der damaligen

DDR-Realität, wenn es sich z. B. um den ungehinderten Zugang zu den für dieses Projekt substantiellen Archiven in Großbritannien handelte).

Dennoch ging Bernd Baselt das Mammut-Projekt spätestens seit Ende der 1960er Jahre unerschrocken pragmatisch an, indem er alle in der Chrysanther-Ausgabe zugänglichen Werke ordnete, in seiner un-nachahmlich »gestochenen« Notenschrift auf Transparentpapier Inzipits anfertigte und mit vorläufiger Nummerierung versah. Nach dieser großen »Fleißarbeit«, die als vorzeigbares Ergebnis schon fast wie ein fertiges, zur Vervielfältigung geeignetes Werke-Verzeichnis anmutete, widmete er sich den Quellen, die teilweise in Form von Mikrofilmen (unterschiedlicher Qualität) im Händel-Haus zugänglich waren bzw. im Zusammenhang mit der in Halle angesiedelten Edition der Hallischen Händel-Ausgabe mittels des Bärenreiter-Verlags² beschafft werden konnten. Als Zwischenergebnis legte er 1975 im Rahmen seiner Habilitation einen thematischen Katalog der Opern Händels vor.³

Mit dieser auch die Zweifler überzeugenden »Vorarbeit« bekam das Projekt jetzt öffentliche Unterstützung, und im Jahre 1976 endlich war es Bernd Baselt erstmalig möglich, mehrere Wochen in England zu verbringen, um sich anhand der Primärquellen, insbesondere der Handschriften Händels, den vielen Fragen zu widmen, die sich beim Studium der Mikrofilme angesammelt hatten und nur an den Originalen selbst

klären ließen. Während seines zeitlich limitierten England-Aufenthalts konnte sich Bernd Baselt auf private und fachliche Hilfe einiger Kollegen verlassen, die ihn bei ihren Besuchen der Händel-Festspiele in Halle kennen und schätzen gelernt hatten, ja, denen er inzwischen freundschaftlich verbunden war – dies war unter den gegebenen Umständen durchaus eine der Voraussetzungen für den Erfolg seiner Arbeit.

Schon 1978 konnte dann der erste Band des Werkeverzeichnisses mit den Bühnenwerken erscheinen. 1984 und 1986 folgten die Bände 2 (Oratorische Werke, Vokale Kammermusik und Kirchenmusik) und 3 (Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente).

Wenn wir des Wissenschaftlers Bernd Baselt an seinem 20. Todestag gedenken, ist es natürlich, dass wir zuerst das Händel-Werkeverzeichnis erwähnen, denn es ist sein bekanntestes und zweifellos wichtigstes wissenschaftliches Vermächtnis. Jedoch darf darüber sein insgesamt reichhaltiges übriges Œuvre, das in seinen wesentlichen Teilen auf intensiver Arbeit in verschiedenen Notenarchiven beruhte, nicht vergessen werden.⁴

Am 13. September 1934 in Halle geboren, studierte Bernd Baselt seit 1953 zunächst an der Hochschule für Musik und Theater seiner Heimatstadt und wechselte nach deren Auflösung 1955 an das traditionsreiche musikwissenschaftliche Institut der halleschen Universität zu Max Schneider. Schon seine Diplomarbeit (1958) mit Beiträgen »Zur Geschichte der Musik des 1. Altenburger Herzogtums während der

-
- 1 Bereits 1892 hatte Friedrich Chrysander solche Pläne in seinem Vorwort zu *Acis, Galatea e Polifemo* (ChA 53) angekündigt, und Jacob Maurice Coppersmith legte 1932 *A Thematic Index of the Complete Works of Georg Friedrich Handel* innerhalb seiner Dissertation vor, der jedoch moderneren wissenschaftlichen, aber auch den praktischen Anforderungen nicht gerecht wurde, weshalb er schließlich auch nicht gedruckt wurde. Auch der 1972 erschienene *Chronological Thematic Catalogue* von A. Craig Bell musste u. a. deshalb als unzureichend empfunden werden, weil er lediglich die bis dahin im Druck erschienenen Werke berücksichtigte.
 - 2 Die Händel-Ausgabe war ein Gemeinschaftsprojekt des Deutschen Verlags für Musik (Leipzig) und des Bärenreiter-Verlags (Kassel, Basel, Tours, London).
 - 3 Baselt, Bernd, *Die Bühnenwerke Georg Friedrich Händels: Quellenstudien und themat. Verzeichnis*. – Habil.-Schrift, masch.schr., Halle 1974.
 - 4 Darunter befinden sich einige (teilweise nach seinem Tode gedruckte, aber schon vorher aufgeführte) Noten-Editionen wie z. B.:
Der geduldige Socrates: musikalisches Lustspiel in drei Akten von Georg Philipp Telemann (1966);
Der neumodische Liebhaber Damon, oder, Die Satyrn in Arcadien: heitere Oper in drei Akten von Georg Philipp Telemann (1969);
Il Parnaso confuso: azione teatrale in einem Akt von Christoph Willibald Gluck (1970);
Diana cacciatrice: cantata a voce sola con stromenti (HWV 79) von Georg Friedrich Händel (1985);
Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho: komische Oper in einem Akt von Georg Philipp Telemann (1990);
Oreste: opera in tre atti, HWV A 11 von Georg Friedrich Händel (1991);
Lustige Madrigalien und Canzonetten von Sebastian Knüpfer (1999)
sowie zahlreiche wissenschaftliche Beiträge.

Jahre 1604 bis 1772« lenkte sein bleibendes Interesse auf die mitteldeutsche Musiktradition. Dabei stand häufig die Musik selbst, ihre Erschließung, die Bereitstellung von Notenmaterial und die praktische Aufführung im Focus seines Bemühens.⁵

1963 promovierte Bernd Baselt mit einer Arbeit über Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) zum Dr. phil. und habilitierte sich 1975 mit der bereits erwähnten Arbeit über Händels Bühnenwerke.

1982 wurde ihm die Leitung des Instituts für Musikwissenschaft übertragen, und er wurde darauffhin 1983 zum Ordentlichen Professor und Lehrstuhlinhaber des Instituts berufen. Inzwischen war das Werk G. F. Händels in den Mittelpunkt seiner Arbeit gerückt, und natürlich gehörte er in der Folge als Mitglied und Vorsitzender dem Editorial Board der von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft herausgegebenen Hallischen Händel-Ausgabe an. 1987–1991 diente er der Gesellschaft als Vizepräsident, 1990–1991 zusätzlich als wissenschaftlicher Sekretär, und 1991 wurde er zu ihrem Präsidenten bestimmt.

Im gleichen Jahr wurde er als Ordentliches Mitglied in die Sächsische Akademie der Wissenschaften gewählt – eine nur herausragenden Wissenschaftlern zuteil werdende Ehre. Außerdem arbeitete er in vielen wissenschaftlichen Gremien, Gesellschaften und kulturpolitischen Vereinen mit, so u. a. im Präsidium des Landesmusikrats Sachsen-Anhalt e. V. und im Board of Directors of the International Musicological Society.

Wem diese Aufzählung seiner wichtigsten Ämter und Verdienste das Persönlichkeitsbild eines einseitig interessierten, vielleicht sogar »verbissenen« wissenschaftlichen Arbeiters suggeriert, befindet sich im Irrtum. Bernd Baselt beeindruckte auch durch seine Musikalität und die Fähigkeit, sich ohne Zuhilfenahme eines Instruments (selbst handgeschriebene) Musik aus der Partitur zu erschließen. Er war ein vielseitig interessierter Zeitgenosse, ein sorgender Familienvater, ein humorvoller, unterhaltsamer Gesellschafter und nicht zuletzt ein aufrichtiger Freund, an dessen Zuwendung und Hilfsbereitschaft ich mich neben vielen anderen noch heute deutlich und dankbar erinnere.

Viel zu früh, am 18. Oktober 1993, kurz nach seinem 59. Geburtstag, erlag er einer schweren Krankheit.⁶

5 Besonders hervorzuheben wären seine praktischen Editionen für die Opernbühne.

6 Nachrufe/Würdigungen (Auswahl):

Dean, Winton, *Bernd Baselt, a Personal Tribute*, in: *Händel-Jb.* 40/41 (1994/1995), S. 5-6.

Fleischhauer, Günter, *Prof. Dr. phil. habil. Bernd Baselt ...*, in: *Newsletter of the American Handel Society VIII* (1993) 3, S. 1-2.

Hortschansky, Klaus, *Vorwort*, in: *Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt : Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, Halle 1995, (Schriften des Händel-Hauses; 11), S. 9-10.

Klaus-Peter Koch, *Bernd Baselt*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, hrsg. von Landgraf, Annette und Vickers, David, Cambridge University Press 2009, S. 83.

Händel-Mozart-Jugendstipendium im Händel-Haus an Anna Ziemer und Paulina Lakomy vergeben

Im vollbesetzten Kammermusiksaal des Händel-Hauses zu Halle übergab der Oberbürgermeister der Stadt Halle, Herr Dr. Bernd Wiegand, am 4. März die Urkunden für das Händel-Mozart-Jugendstipendium an zwei eben 17 Jahre alte junge Künstlerinnen. Anna Ziemer, Violine, Schülerin von Herrn Ronny Mausolf, und Paulina Lakomy, Querflöte, die von Herrn Ralf Mielke unterrichtet wird, erhielten diese Auszeichnung auf Beschluss der Jury, in der Vertreter der Musikschulen der Stadt Halle und des Saalekreises, der Direktor der Stiftung Händel-Haus, und die Mäzene vertreten sind. Mit dem Stipendium wird den Preisträgerinnen die Teilnahme an den Austrian Master Classes in Schloss Zell bei Salzburg in diesem Jahr ermöglicht. Gestiftet werden die Preisgelder von

der Firma FrotscherBuch und der Stiftung der Saalesparkasse. Erstmals wurde diese feierliche Stunde musikalisch gestaltet von der KammerAkademie Halle, die aus den Händen des Oberbürgermeisters zu Beginn die Urkunde über die Ernennung zum »Partner des Händel-Mozart-Jugendstipendiums« erhielt. Dirigent der Werke von Händel und Mozart, als Namensgeber des Stipendiums, und der Jugendsinfonie Nr. 2 von Mendelssohn Bartholdy war der Künstlerische Leiter des Ensembles Felix Bender.

43

Oberbürgermeister Dr. Bernd Wiegand
übergibt Anna Ziemer die Urkunde



Paulina Lakomy wird bei ihrem Preisträgervortrag
am Flügel begleitet von Robert Bily (Händel-Mozart-
Stipendiat 2011)

Die KammerAkademie Halle – das Orchester mit dem Bündnis der Generationen

Constanze Wehrenfennig

Musik verbindet uns mit unsichtbaren Fäden

Als fester Bestandteil des kulturellen Lebens jeder Gesellschaft ist die Musik gleichzeitig Kommunikation über die sprachliche Ebene hinaus. Sie verbindet in ihren vielfältigsten Formen Menschen unterschiedlicher Herkunft und verschiedener Generationen. Das Erlernen eines Instruments eröffnet jedem Menschen die Möglichkeit, sich aktiv und individuell musikalisch auszudrücken. Um die musikalische Ausbildung junger Musiker in vielfältiger Art und Weise praxisorientiert zu fördern und zu begleiten, gründete sich 2010 die KammerAkademie Halle. Nachwuchstalente aus Sachsen-Anhalt, Musikstudenten und Musiker der Staatskapelle Halle bilden dafür als kooperierendes Ensemble der Staatskapelle Halle gemeinsam ein Kammerorchester. In regelmäßigen Probenphasen erarbeiten die ca. 25 Streicher generationsübergreifend gleichberechtigt ihre vielfältigen Konzertprogramme. Je nach Programm kann die KammerAkademie Halle auch durch Bläser bzw. andere Orchesterinstrumente erweitert werden. Als langfristige Bildungsaufgabe angelegt, strebt die KammerAkademie Halle zugleich den Aufbau einer Orchesterakademie in Anknüpfung an die Staatskapelle Halle an. Dafür schreibt die KammerAkademie Förderstipendien aus. Das Stipendium richtet sich an Musikstudenten im Alter von 18-24 Jahren, die ihre musikalisch hochqualitative Ausbildung vornehmlich in Sachsen-Anhalt erhalten haben, und diese nun an verschiedensten Musikhochschulen Deutschlands fortsetzen. Bestandteil des Stipendiums ist neben dem Musizieren im Orchester der KammerAkademie auch die Teilnahme an verschiedenen Projekten der Staatskapelle Halle.

Die Auswahl und Aufnahme von jungen erstklassigen Musikern in das Kammerorchester trägt dazu bei, die KammerAkademie Halle weiter zu einem Klangkörper von höchstem Niveau zu formen, der in seinen Konzerten und Projekten die Staatskapelle Halle und die vielseitige musikalische Ausbildung in den Musikinstituten Sachsen-Anhalts landesweit und überregional repräsentiert. Das gemeinsame Einstudieren der Musikwerke durch Profis und junge Musiker an einem Notenpult ermöglicht eine direkte Weitergabe beruflicher Erfahrung durch die Musiker der Staatskapelle Halle und erhält im Gegenzug musikalisch

jugendliche Dynamik und Spielweise. Diese zwei Komponenten formen das Klangbild der KammerAkademie Halle. Besonderen Wert legt die KammerAkademie auf intensive Arbeit in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen, wie Streichtrio und -quartett. Eine Zusammenarbeit verbindet die KammerAkademie auch mit dem Ensemble Impro 2 des neuen theaters Halle, der Musikbühne Mannheim und der Komponistenklasse Halle. Aufführungen mit dem Kinderchor Halle, der Halleschen Kantorei und dem Universitätschor Halle bereichern ihre Konzerttätigkeit. Neben der Zusammenarbeit mit bekannten Solisten, wie beispielsweise Tim Mead (Countertenor) bietet das Orchester mit seiner Teilnahme am 3. Musikfest »Unerhörtes Mitteldeutschland« auch jungen Solisten wieder eine Plattform. Unterstützt und gefördert wird die KammerAkademie besonders durch den Chefdirigenten der Staatskapelle Halle Karl-Heinz Steffens, der sich dem Orchester bereits als Solist zur Verfügung stellte. Er wird im Konzert der KammerAkademie am 28. Mai 2013 in der Aula der Universität Halle das Dirigat übernehmen.

Offen für alle Musikrichtungen und andere Kunstbereiche, wie Tanz und Theater möchte die KammerAkademie nicht nur eigene Talente fördern, sondern durch interessante Konzert- und Theaterprojekte vor allem die junge Hörerschaft ansprechen, gewinnen und begeistern und damit das allgemeine Bedürfnis nach und das Verständnis für Musik in der Gesellschaft stärken. Die KammerAkademie Halle ist Partner des Händel-Mozart Jugendstipendiums.

Musikalischer Leiter der KammerAkademie ist Felix Bender, derzeit Kapellmeister am Nationaltheater Weimar.

www.kammerakademie-halle.de



Der eingetragene Verein »KammerAkademie Halle« ist Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«

Senioren-Kolleg – nicht nur für Senioren

Karin Zauft



46

Musikliebhaber, die sich gern in die interessanten Zusammenhänge verschiedener Musikstile bzw. Musikepochen vertiefen und sich über unterhaltsame Vermittlung und genussvolles Hören der schöpferischen Erkundung einzelner Komponisten hingeben wollen, treffen mit Sicherheit zur richtigen Zeit auf den richtigen Ort, wenn monatlich im schönen Kammermusiksaal des halleschen Händel-Hauses das »Seniorenkolleg« stattfindet. Dabei ist es gleich, ob sie nun noch jung an Jahren sind oder doch schon im »gereiften« Alter stehen. Denn die so genannten »Kollegs« im Händel-Haus sind nichts weniger als akademisch ausgerichtete »Lehrveranstaltungen« nur für die »älteren Semester«.

»Man kommt mehr oder weniger nichtsahnend ins Händel-Haus und erlebt so etwas: eine Veranstaltung von erlesenem Genuss mit seltenen und hervorragenden musikalischen Aufnahmen, mit beziehungsvollen Bildern, unterhaltend, charmant und kenntnisreich geführt von sachkundiger weiblicher Hand...«, so äußerte sich vor nicht allzu langer Zeit ein Besucher aus Dresden, der rein zufälliger Weise als Tourist in das Kolleg hinein geraten war. Das Wirken des Dichters Heinrich Brockes stand aktuell auf dem Programm; u. a. erklangen die neun deutschen Arien von Georg Friedrich Händel.

Es war nur eine Thematik von vielen; denn der inhaltliche Rahmen der Veranstaltungen ist bewusst sehr weit gefasst. Er umfasst nahezu alle Epochen der Musik- und Theatergeschichte; und Händel ist darin eine willkommene und kostbare Rarität. Kein Thema wurde in den vergangenen Jahren mehrmals angeboten. Fast jedes aber integriert Verbindungen und knüpft Zusammenhänge mit entwicklungsbedingten Parallelen in Kunst und Geschichte. *Ungestillte Sehnsucht nach märchenhafter Poesie – König Ludwig II. im Banne Richard Wagners* – so lautete beispielsweise das Thema der Veranstaltung im Februar 2013. Der darauffolgende Vortrag im März stand unter dem Titel *Der Zauber von Sanssouci – Musik zwischen Macht und luxuriöser Idylle*. Beide schlagen die Brücke zur übergreifenden Thematik der wissenschaftlichen Konferenz der diesjährigen Händel-Festspiele im Juni 2013. Eine solche inhaltliche Vernetzung, in die zwangsläufig die besonderen Jahrestage – etwa das diesjährige Verdi- und Wagner-Jahr – eingebunden sind, garantiert nicht nur eine aktuelle und farbige Vielfalt der zu betrachtenden musikalischen Gegenstände. Sie gewährt auch eine uneingeschränkt reiche dramaturgische Gestaltung. Denn hierin liegt zweifellos ein Schlüssel zu wohl jedem Erfolg versprechenden Vortragskonzept:

Auf das Publikum zuzugehen, Interessierte jeglicher Herkunft und Vorbildung in wohl überlegter didaktisch unterschiedlicher Weise anzusprechen, zu fesseln und vor allem emotional zu begeistern. Dazu dienen nicht zuletzt die klingende Musik und das entsprechende bzw. ergänzende Bildmaterial.

Seit 1998 gibt es das Seniorenkolleg schon am Händel-Haus; und es erfreut sich nach wie vor außergewöhnlichen und wachsenden Zuspruchs.

Eigentlich gehen die Anfänge der Vorträge zurück bis in das Jahr 1971. Seitdem nämlich genießt die Autorin das unschätzbare Vergnügen, in Händels Geburtshaus einem interessierten Publikum Musik in einer alle Genres umfassenden Vielfalt und in attraktiven Aufnahmen erläuternd und unterhaltsam nahe zu bringen. Anfangs – damals noch unter der Direktion des ersten Händel-Haus-Direktors Konrad Sasse – hießen die Veranstaltungen »Studio-Abende«, später – organisiert von der Senioren-Beratungsstelle der Stadt – »Meisterklasse der Musik«; mit dem Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses als Träger nannten sie sich »Seniorenseminare«, bis sie nunmehr, getragen von der Stiftung Händel-Haus selbst, als »Seniorenkollegs« des Händel-Hauses ihren Ruf auch über Halles Grenzen hinaus verbreiten.

Nur zu oft kommen Besucher aus allen Landesteilen, und nicht selten bekunden sie ihre Freude und ihre Anerkennung über das Erlebte. Sogar eine Doktorandin aus Würzburg griff kürzlich »unser« Seniorenkolleg in ihrer Arbeit als Dokumentationsmaterial auf. Aber selbst zahlreiche Hallenser fanden und finden durch die Kontinuität der Seniorenkollegs immer aufs Neue das Händel-

Haus als ein Zentrum des Musiklebens ihrer Stadt im Bewusstsein bestätigt.

Eines aber scheint besonders wertvoll: die offenkundige Begeisterung und Zustimmung vonseiten jener, die bislang mit klassischer Musik eher weniger vertraut waren. »Bis jetzt bin ich aus dem Konzertsaal lieber hinaus gegangen, wenn Musik etwa von Claude Debussy gespielt wurde, jetzt, nach Ihrem Vortrag, höre ich das ganz anders und verlasse bestimmt nicht wieder den Konzertsaal bei Ankündigung dieses Komponisten«, so erst kürzlich die Meinung einer Besucherin.

Und was kann einem ambitionierten Musikwissenschaftler Besseres passieren, als wenn es ihm sichtbar gelungen ist, die Brücke zu schlagen zwischen dem Kunstwerk und dem Hörer, wenn er Türen bzw. Ohren öffnet für die Musik jeglicher Stile und Zeitepochen! 47

Insofern sei an dieser Stelle der Direktion der Stiftung Händel-Haus Dank gesagt für die gegebenen Möglichkeiten und für das Vertrauen, ein eigenständiges inhaltliches Konzept zu entwickeln, konsequent verfolgen und ausbauen zu können. Allen den zahlreichen Besuchern der Seniorenkollegs – in- und außerhalb des Freundeskreises – sei gedankt; denn sie sind es vor allem, die immer erneut motivieren und inspirieren. Und wenn sich bis heute so etwas wie eine unerschütterliche »Fan-Gemeinde« gebildet hat, so besagt dies keineswegs, dass auch in Zukunft die Türen nicht offen stünden für Musikliebhaber aller Altersstufen.

Vor nunmehr schon sieben Jahren zog das Mitglied unseres Freundes- und Förderkreises Dr. Isolde Walther ein Resümee: »Ich komme seit Jahren hierher.

Die Veranstaltungen sind sehr gut angelegt, und ich muss sagen, sie werden von Jahr zu Jahr schöner.« – Nun, wenn das kein Ansporn ist! Die Suche nach noch vielen interessanten Themen fällt angesichts solcher lobender Worte keineswegs schwer.

Eintrittskarten im Preis von 2,-Euro sind u.a. im Vorverkauf an der Kasse des Händel-Hauses erhältlich. Die monatlichen Themen und die Termine können dem Jahresprogramm des Händel-Hauses entnommen werden sowie dem Internet www.haendelhaus.de

Darüber hinaus existiert ein gesondertes Informationsblatt, das an der Rezeption des Händel-Hauses erhältlich ist.

Wir trauern um unsere Mitglieder

Albert Rott

21. 03. 1927 – 23. 12. 2012

Heinz Pfersdorff

27. 10. 1924 – 04. 04. 2013

Hans-Ulrich Herold

11. 08. 1921 – 13. 04. 2013

Den Ehepartnern und allen Familienangehörigen und Freunden der Verstorbenen übermittelt der Vorstand im Namen aller Mitglieder des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle« aufrichtiges Beileid und Mitgefühl.

Wir werden der Verstorbenen ehrend gedenken.

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

(Mitteilung nach Informationen an die Redaktion)

Interview mit Herrn Klaus-Jürgen Kamprad, Verlagsleiter



Mitt: Herr Kamprad, vor wenigen Wochen ist Ihr Verlag mit dem International Classical Music Award (ICMA) 2013 in der Kategorie »Best Collection« für die Einspielung aller Bruckner-Sinfonien mit dem Gewandhausorchester unter Herbert Blomstedt ausgezeichnet worden. Herzlichen Glückwunsch zu dieser Ehre. Mit Ihrem Label *querstand* haben Sie u. a. bereits 2005 den Echo-Klassik-Preis erhalten. Was bedeuten Ihnen diese international renommierten Preise?

KJK: Preise und Anerkennungen sind sehr liebenswerte Indikatoren dafür, dass man sich nicht auf dem Holzweg befindet, und darüber hinaus sind sie effizient und wichtig in der internationalen medialen Wahrnehmung.

Mitt: Sie sind Chef und Eigentümer einer Verlagsgruppe, die Ihren Namen trägt. Wer oder was gehört zu dieser Gruppe?

KJK: Der Verlag Klaus-Jürgen Kamprad als klassischer Musikverlag war der Ausgangspunkt vor fast zwanzig Jahren. 1994 habe ich dann *querstand* – das Klassiklabel gegründet. Dann hat es einige Jahre des Lernens und Arbeitens bedurft, bis ich 1999 den E. Reinhold Verlag übernommen habe. Das jüngste Kind der Verlagsgruppe ist *frech ab, die Agentur für Kommunikation und Design*.

Mitt: Von Haus aus sind Sie Musikwissenschaftler. Wie kommt man dazu, nach

einem Studium der Musikwissenschaften Gründer eines Verlags zu werden?

KJK: Vielleicht eine Portion Unerfahrenheit und die große Lust am selbstständigen Gestalten; die Musikwissenschaft blieb und bleibt mir ja in vielen Projekten erhalten.

Mitt: Sie sind nicht nur Eigentümer der Verlagsgruppe Kamprad, sondern auch selbst im Verlag aktiv. Welche Aufgaben haben Sie, welche Aufgaben delegieren Sie an Ihre Mitarbeiter?

KJK: Für die einzelnen Bereiche der Verlagsgruppe stehen zuerst die entsprechenden Mitarbeiter in der Verantwortung. Ich versuche vor allem die strategische Ausrichtung unserer Produkte und Dienstleistungen zu hinterfragen und gemeinsam mit meinem Team zu entwickeln. Aber in unserer Betriebsgröße ist es unerlässlich, auch die unterschiedlichsten Texte – vom Booklet bis zum Werbetext – im eigenen Haus zu verfassen. Diese bleiben zu meist auf meinem Schreibtisch liegen. Und letztlich und für den Bestand der Verlagsgruppe wesentlich sind die betriebswirtschaftlichen Betrachtungen und finanztechnischen Aktivitäten.

Mitt: Für viele Beobachter der »Szene« ist es erstaunlich, dass Sie sich mit Ihrem Label *querstand* auf dem internationalen Markt gegen geradezu übermächtige

Konkurrenz behaupten und gut aufgestellt sind. Worin besteht Ihr Geheimnis?

KJK: Es gibt kein Erfolgsgeheimnis. Man muss nur mit viel Ausdauer, genügend Verstand und etwas Bauchgefühl an das glauben, was man macht. Und sich darüber hinaus mit offenem Visier dem Trend der Zeit stellen und stets den Erfolg oder Misserfolg über das eigene Herzblut oder die persönliche Eitelkeit stellen. Letztlich entscheidet der Markt und nicht der Produzent über den wirtschaftlichen Ertrag einer Edition.

Mitt: Sie geben in Ihrem Verlag das *Gewandhaus-Magazin* und weitere Fachzeitschriften heraus, wie z.B. *Concerto*. Welche Aufgaben hat der zur Gruppe gehörige Reinhold-Verlag?

KJK: Im E. Reinhold Verlag finden sich die eher regional im Sinne von mitteldeutsch ausgerichteten Titel. Eine enge Zusammenarbeit verbindet uns seit vielen Jahren mit dem Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, aber auch im Bereich der Bildenden Kunst bewegen wir uns, es gehören aber auch *Altenburgica* in das Verlagspektrum.

Mitt: Noch einmal zu Ihrem Label *querstand*: Sie produzieren mit Spitzenorchestern und Künstlern aus dem mitteldeutschen Raum, aber auch mit Klangkörpern, die weniger bekannt sind. Ist das Bestandteil Ihrer Geschäftsidee?

KJK: *querstand* soll vor allem ein Spiegel des kulturellen Reichtums unserer mitteldeutschen Region sein, des Vergangenen und des Heutigen, der Künstler, Komponisten, Dichter, Architekten, Orgelbauer – es ist ein weites Feld. Dabei richtet sich unser Interesse nicht nur nach der aktuellen Marktdurchdringung des Künstlers oder des Interpreten. Das

wesentliche Kriterium für die Entscheidung, ob ich ein Projekt oder einen Künstler ins Label nehme, ist die künstlerische Qualität.

Mitt: Sie sind seit zwei Jahren Mitglied des Beirats des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«. Welche Möglichkeiten ergeben sich für Sie und andererseits für den Freundeskreis aus dieser Mitgliedschaft?

KJK: Die Mitgliedschaft im Beirat sehe ich als eine Win-Win-Situation. Einerseits will ich gern die Erfahrungen und Möglichkeiten meiner international ausgerichteten Aktivitäten in die Arbeit des Freundes- und Förderkreises einbringen und auf der anderen Seite begleite ich intensiver das musikalische und kulturelle Geschehen im Händel-Haus sowie in der Stadt Halle.

Mitt: Können Sie schon etwas zu dem CD-Projekt *Händel im Händel-Haus* bzw. *Händel in Halle* sagen?

KJK: Gerade stehen wir am Anfang einer hoffentlich umfangreichen und ansprechenden Edition. Das Wunschkonzept steht, aber ob es so umsetzbar sein wird, kann ich noch nicht in vollem Umfang absehen. Hier bitte ich noch um etwas Geduld, bis ich dazu konkret Stellung nehmen kann.

Mitt: Welche Projekte sind in den beiden Verlagen Ihrer Gruppe und im Label geplant?

KJK: In diesem Jahr steht vor allem der 300. Geburtstag von Johann Ludwig Krebs im Mittelpunkt unserer Aktivitäten. Mit CD-Aufnahmen, Konzerten, Schülerwettbewerben und vieles mehr wollen wir den großartigen Organisten und Komponisten ehren. Im Internet ist dafür eine Extra-Homepage unter www.krebs300.de eingerichtet, dort finden

sich alle notwendigen Informationen.

Mitt: Bleibt bei der Arbeit im Verlag noch Zeit für ein Steckenpferd?

KJK: Ich treibe gern Sport, spiele regelmäßig Volleyball und fahre gern Ski. Aber eigentlich sehe ich meine Arbeit auch als mein Steckenpferd.

Mitt: Bleibt noch Zeit für die Familie?

KJK: Es wäre ein zumindest in Teilen verschwendetes Leben, wenn ich für meine zwei Kinder, meine Frau und meine wirklich große Familie nicht genügend Zeit einplanen würde.

Mitt: Engagieren Sie sich in Ihrer Stadt, in Ihrer Region? Spielen Sie als Altenburger auch Skat?

KJK: Ich vertrete den Standpunkt, dass ein erfolgreiches Unternehmen nur in einem funktionierenden Umfeld auf Dauer bestehen kann. Daher sehe ich

das Engagement für unser Altenburger Land als einen wichtigen Bestandteil des Unternehmergeits an. Und Skat spiele ich gern, sogar zwei Mal pro Jahr während eines Turniers.

Mitt: Spielen Sie ein Instrument?

KJK: Ja, Klavier.

Mitt: Welche Musik, welche Literatur lieben Sie?

KJK: Ich bin nicht so sehr fokussiert, wenn es um Literatur oder Musik geht. Ich habe diesbezüglich ein sehr weites Herz und manchmal liebe ich gerade das am meisten, womit ich mich gerade intensiv beschäftige.

Mitt: Herr Kamprad, wir danken Ihnen herzlich für das Gespräch und wünschen Ihnen weiter schöne Erfolge in Ihrer Tätigkeit als Verlagsleiter.

Händel-Bildnisse

in den Sammlungen
der Stiftung Händel-Haus



Edwin Werner

Information für die Leser

Zeitgleich mit diesem Heft der »Mitteilungen« gibt der »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses e.V.« das Sonderheft »Händel-Bildnisse in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus« heraus. In dieser 64-seitigen Broschüre hat Herr Dr. Edwin Werner alle Porträts, über die die Stiftung verfügt, zusammengestellt und bearbeitet.

Dieses Sonderheft kann gegen eine Schutzgebühr von 5 Euro in der Geschäftsstelle des Freundeskreises im Händel-Haus erworben werden (bei Versand zuzüglich Portogebühren).

Händel-Bildnisse nach Thomas Hudson in den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus



Edwin Werner

1. Das Original in Hamburg

Kein anderes der relativ zahlreich überlieferten »authentischen« Porträts Georg Friedrich Händels hat das »Händel-Bild« von Generationen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so stark mitgeprägt wie das 1748/49 entstandene Gemälde von Thomas Hudson (1701–1779). Dazu haben vor allem die graphischen Umsetzungen beigetragen, die eine größere Verbreitung erfuhren und in ihren repräsentativen Ausprägungen auch Eingang in die Händel-Haus-Sammlungen fanden.¹

Besonders zu Beginn einer weiter reichenden Händel-Renaissance Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts fanden viele »Kenner« den Komponisten der »Feuerwerksmusik«, aber auch des »Messias«, in Hudsons Porträt adäquat dargestellt. – Und umgekehrt wirkte dieses »Bild« sicherlich auch auf die Interpretation seiner Musik zurück.

Hudson hatte das Porträt (oder zumindest dessen Endversion) wahrscheinlich im Auftrag Händels angefertigt, der es seinen Verwandten in Halle schenken wollte. Das scheint Friedrich Chrysander (1826–1901) u. a. aus Berichten von Nachkommen der Schwester Händels erfahren zu haben, als er es bei ihnen besichtigte,² denn Karl Eduard Förstemann (1804–1847) macht zur Herkunft keine Angaben. Er hatte das Gemälde zuvor während seiner Recherchen zum Stammbaum der Familie Händel bei zwei Enkelinnen von Händels Nichte Johanna Friedrike Flörcke in Halle entdeckt.³ Auf Grund seines 1844 veröffentlichten Hinweises fand Chrysander das Bild schließlich bei Dr. med. Senff (einem inzwischen nach Calbe a. d. Saale verzogenem Sohn der vorgenannten und des halleschen Medizinprofessors Friedrich Karl Senff) in dessen Auftrag er es 1869 an Hamburger Kunstfreunde für 400 Taler verkaufte.

Die komplette Kaufsumme übernahm zunächst der Hamburger Kaufmann Friedrich Gültzow mit der Option, das Bild bis zu seinem Tode behalten zu dürfen und danach der Hamburger Stadtbibliothek zu übereignen. So ging das Porträt im Jahre 1883 in den Bestand der Hamburger Universitätsbibliothek über.⁴



Georg Friedrich Händel
Gemälde von Thomas Hudson 1748/49,
Öl auf Leinwand, 121 × 100,5 cm
signiert (unterhalb der Tischkante links): »THudson. Pinxit. / 1749 «
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Gemäldesammlung Nr. 11)

- 1 Es sind insgesamt 36 Bildnisse: Im engeren Sinne handelt es sich um drei Gemälde (1 Leihgabe sowie BS-I 002 und 083) und 17 graphische Blätter (BS-I 098, 004, 005, Bromley in der Arnold-Edition, 014, 009, 073, 016, 024, 003, 075, 006, 023, 021, 017, 096, 007, 095); außerdem ein Gemälde und 15 Graphiken im weiteren Sinne (BS-I 046, 018, 060, 076, 025, 008, 117, 103, 019, 084, 116, 042, 030, 058, 053, 057).
- 2 Chrysander, Friedrich: *Händels Originalporträt von Hudson*, in: *AMZ* 4 (1869), S. 126–127.
- 3 Förstemann, Karl Eduard: *Georg Friedrich Händels Stammbaum*, Leipzig, 1844, S. 12: Es handelte sich um Friederike Louise Du Bignon »und deren Schwester, die verwitwete Frau Professor Senff« (Henriette Johanne Wilhelmine Senff geb. Flörcke).
- 4 Händel und Hamburg: *Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 15. Mai bis 29. Juni 1985* / [hrsg. von Hans Joachim Marx ...], Hamburg, 1985.

Ob sich Händel im Jahre 1750 wirklich in Halle aufhielt, wie Chrysan-der (wohl u. a. auf Grund einer Zeitungsnotiz) vermutete und es seither in Biographien zu lesen ist, war bisher nicht zu belegen und bleibt deshalb zweifelhaft. Ein solcher Verwandtenbesuch war wohl beabsichtigt, könnte aber durch einen Kutschen-Unfall bei Haarlem entweder ganz verhindert worden sein, oder die zuvor geplante Reiseroute musste wegen der verletzungsbedingten Verzögerung verändert werden.⁵ Über den wirklichen Verlauf der Reise wissen wir lediglich von seinen Aufhalten in Haarlem, Deventer und Hague, wo er im Beisein des Prinzen von Oranien und der Prinzessin Anne Orgel spielte: Am 15. August 1750 meldete der *AMSTERDAM COURANT* für den 11. des Monats: »... Der weithin berühmte Händel ist dabei, eine Reise zu verschiedenen Höfen Deutschlands und Italiens zu machen.«⁶ Am 28. August (also ungefähr eine Woche nach seinem Kutschen-Unfall) spielt er in Haarlem Orgel⁷ wie auch am 8. September in Loo⁸ und am 10. September in Deventer.⁹ Für die folgenden zwei Monate verliert sich seine Spur, es ist keine weitere Zeitungsnotiz bekannt, was dafür spricht, dass er sich nicht mehr in den Niederlanden aufhielt. Erst am 3. Dezember wird die Öffentlichkeit darüber unterrichtet, dass Händel tags zuvor in der Neuen Kirche von Hague an der Orgel gehört und von den Anwesenden gefeiert wurde,¹⁰ und am 8. Dezember wird von seiner Rückkehr nach England via Rotterdam berichtet.¹¹ In der Zwischenzeit wäre also genügend Zeit gewesen, eine ausgedehntere Reise zu unternehmen und auch seine Verwandten zu besuchen. Aber selbst wenn wir eine solche Annahme für wahrscheinlich halten, wäre damit sein Besuch in Halle weiterhin nicht bewiesen.

Abgesehen von diesbezüglichen Spekulationen, muss das Gemälde entweder im Reisegepäck Händels oder als Postsendung 1750 oder wenig später wohlbehalten in Halle angekommen sein, denn, hätte es sich noch in London befunden, wäre es wohl in einem der späteren Zusätze zu Händels Testament erwähnt worden. Es verblieb jedenfalls bei Nachkommen von Händels Schwester, die bis 1782 in Händels Geburtshaus wohnten, auch nach deren Wegzug von Halle.

Wir können mit einiger Sicherheit annehmen, dass das Porträt im Haushalt von Händels Nichte Johanna Friederike Michaelsen (1711–1771, Tochter von Händels Schwester Dorothea Sophia), deren Taufpate er bekanntlich war, aufbewahrt wurde, die das Händel-Haus (vermutlich seit 1755) mit dem Rektor der hallischen Universität, Dr. Johann Ernst Flörcke (1695–1762), dem sie seit dem 6. Dezember 1721 angetraut war, bis zu ihrem Tode im Jahre 1771 bewohnte. Sie hinterließ das Anwesen ihrer zweiten Tochter Dorothea Luisa (1737–1811), die noch im Todesjahr ihrer Mutter den hallischen Ratsmeister Friedrich August Reichhelm (1727–1782) geehelicht hatte. Hier im Händel-

Haus wäre das Bild wahrscheinlich auch verblieben, hätte Reichhelm seine Pläne verwirklichen können, das Haus »zu einem fortdauernden Denkmal des berühmten Mannes zu weihen . . . , wenn er nicht durch einen plötzlichen Tod wäre übereilet worden.«¹² So aber musste die Witwe das Haus verlassen, das 1783 versteigert wurde. Das Bild gelangte offenbar zu ihrer zehn Jahre jüngeren Schwester Johanne Friederike, verheiratete Du Bignon, bei deren Töchtern es Karl Eduard Förstermann gesehen hatte. – Der Öffentlichkeit war dieses Porträt jedoch nicht zugänglich, wodurch sich erklärt, dass lange Zeit nach der Vorlage für die weit verbreiteten Schabkunstgraphiken von John Faber und Andrew Miller vergeblich gesucht und ersatzweise ein anderes (anonymes) Porträt dafür auserkoren und dieses dann folgerichtig Thomas Hudson zugeschrieben wurde, denn die Stecher hatten ja Hudson als Schöpfer ihrer Vorlage angegeben.¹³ – Im Nachhinein und in Kenntnis des »richtigen« Gemäldes ist es natürlich einfach festzustellen, dass die genannten Graphiken mit Ausnahme der Physiognomie nicht viel mit diesem Porträt zu tun haben.

Fortsetzung im nächsten Heft

-
- 5 In einem Bericht von THE GENERAL ADVERTISER am 21. August 1750 heißt es: »Mr. Handel, who went to Germany to visit his Friends some Time since, and between the Hague and Harlaem had the Misfortune to be overturned, by which he was terribly hurt, is now out of Danger.« – Zit. nach *Händel-Handbuch*, Bd. 4, 1985, S. 442.
- 6 Vgl. Richard G. King: *Handel's Travels in the Netherlands in 1750*, in: *MUSIC & LETTERS* 72 (1991), S. 373.
- 7 Ebd., S. 373.
- 8 The Whitehall Evening-Post; Or, London Intelligencer no. 714, Thursday 6 – Saturday 8 September 1750.
- 9 King a. a. O., S. 374.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Wiener Theaterzeitung vom 22. Oktober 1806. – Zit. nach (*Leipziger*) *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (1867), S. 251.
- 13 Vgl. Simon, S. 42 f. – John F. Kerslake (früher National Portrait Gallery, London) vermutete, es könne von dem in London arbeitenden Francis van der Myn (1719 –1783) gemalt gewesen sein. (J. F. Kerslake: *Early Georgian Portraits*, 1977, S. 125 f.).

Submentales Fettgewebe bei Georg Friedrich Händel*

Christoph Rink

Bei seinen subtilen Beschreibungen und Analysen von Händel-Porträts bezieht sich der weithin anerkannte Kenner der Händel'schen Ikonografie Edwin Werner neben Daten zur Provenienz in besonderem Maße auch auf physiognomische Merkmale, wie Gesichtsschnitt und Kopfform sowie (wenn sichtbar) auf Gestalt von Ohr und Ohrläppchen.¹ Das auffällige »Mal« auf der linken Wange des Komponisten spielt dabei für die Entscheidung, ob das vorliegende Porträt tatsächlich Händel darstellen könnte, stets eine besondere Rolle, auch wenn es gelegentlich in seitenverkehrter Darstellung erscheint.² Dagegen findet ein interessanter, medizinisch bedeutungsvoller Befund im Zusammenhang mit der bildnerischen Darstellung des Gesichts des Komponisten auch in der Literatur kaum eine Würdigung, so auch nicht bei der ausführlichen Besprechung der Gemälde von Dahl³ und Heins⁴: die Ausprägung von submentalem Fettgewebe. Allerdings hat Bernd Baselt in seinem Einleitungsvortrag zur Wissenschaftlichen Konferenz der Internationalen Händelgesellschaft 1993⁵ darauf hingewiesen: »Ein weniger schmeichelhaftes Merkmal stellt Händels unübersehbares Doppelkinn dar – und das zeigen nun sämtliche Maler genüßlich in allen Porträts der verschiedenen Altersstufen.«⁶ Auch Ulrike Krenzlin vermerkt zehn Jahre später bei der Beschreibung des Händel-Denkmal von Louis François Roubiliac 1738, dass »die gepolsterten Wangen [...] in ein Doppelkinn über[gehen]«.⁷

Unter »submentalem Fettgewebe« ist eine Ansammlung von Fett unter dem Kinn eines Menschen zu verstehen. Zu dieser Fettansammlung kommt es unabhängig von einem möglichen Übergewicht, wie es bei Händel spätestens seit 1720 außerdem vorgelegen hat. Ursächlich können genetische Faktoren, aber auch Lebensstil (Händel war der Überlieferung nach ein großer Esser – und Trinker⁸) und der natürliche Alterungsprozess sein. Dieses »Doppelkinn« kann besonders bei schlanken Menschen als störend, gar als belastend empfunden werden. Bei adipösen, also fettsüchtigen Menschen fügt sich dieses Doppelkinn aus der Sicht des Betrachters eher problemlos ins Gesamtbild der Gestalt ein, wie es beim älteren Händel der Fall gewesen sein mag. Therapeutische Ansätze heutzutage sind vordergründig chirurgischer Natur, da Gewichtsreduktion keinen Erfolg bringt: man saugt das Fett ab oder

entfernt es operativ. Nichtchirurgische Behandlungsverfahren werden gegenwärtig in Studien geprüft. Zu Händels Zeiten waren solche Behandlungsmöglichkeiten noch nicht gegeben, so dass das Doppelkinn gleichsam zu Händels Gesicht gehört.



Michael Dahl (?)
(1656–1743):
Händel im Alter
von etwa 30 Jahren



John Theodore
Heins (1697–1756):
Händel im Alter
von etwa 35 Jahren



Bildausschnitt
der Kinnpartie



Bildausschnitt
der Kinnpartie

Folglich findet sich auf allen bildlichen Darstellungen,⁹ auch auf Darstellungen des jüngeren Händel, dieses Doppelkinn (im Porträt von Dahl ist Händel wohl kaum älter als 30 Jahre).

Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang das Bildnis von Georg Händel, des Meisters Vater, auf dem bei dem sonst eher hageren Manne sehr deutlich ein Doppelkinn auszumachen ist. Dieses Doppelkinn bei Georg Händel besteht, obwohl das Wangenfett unterhalb des Jochbeins (des Wangenknochens), der sog. Bichat'sche Fettpfropf,

57

* Für die Durchsicht des Manuskripts und die ikonografische Beratung dankt der Autor Herrn Dr. Edwin Werner herzlich.

1 Edwin Werner, *Georg Friedrich Händel in bildlichen Darstellungen*, in: *Händel-Jb.* 54 (2008), S. 379–415.

2 Wie z. B. für die Grafik von Jacobus Houbraken beschrieben, ebd., S. 388.

3 Edwin Werner, *Ein Porträt des jungen Händel in seinem Geburtshaus*, in: *Mitteilungen 1* (2012), S. 46–50.

4 Edwin Werner, *Das Händel-Porträt von John Theodore Heins im halleischen Händel-Haus*, in: *Mitteilungen 2* (2012), S. 28–35.

5 »Georg Friedrich Händels Krankheiten und Tod – Neue Medizinhistorische Erkenntnisse«. Wissenschaftliche Konferenz der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft im Rahmen der Händelfestspiele 1993. Wiss. Leitung: Bernd Baselt und Christoph Rink.

6 Bernd Baselt, *Georg Friedrich Händels Gestalt und äußeres Wesen*, in: *Händel-Jb.* 40/41 (1994/1995), S. 13–22.

7 Ulrike Krenzlin, »...where Heav'n born Flora reigns, & Handel warbles *Airs divine*.« *Über das Verhältnis von Bildhauerei und Musik am Beispiel des Händel-Denkmal von Louis-François Roubiliac (1702–1762)*, in: *Händel-Jb.* 49 (2003), S. 163–177.

8 Darauf hat schon der erste Händel-Biograf John Mainwaring 1760 hingewiesen.

9 Eine Abbildungsübersicht über die wichtigsten Porträts Händels findet sich bei Werner 2008 (s. Anm. 1), S. 402 f.

fehlt. Die Wangen sind »eingefallen«, was auf eine bestehende ernährungsbedingte Mangelsituation hinweist, d. h. dieses Doppelkinn bei Vater Händel hat sich ohne eine vorliegende Adipositas (Fettsucht) ausgebildet. Es könnte also durchaus sein, dass bei Georg Friedrich eine genetische, vom Vater herrührende Veranlagung zum Doppelkinn bestand.



Johann Jacob Sandrart:
Georg Händel,
wohl im Alter von 55 Jahren
(Stich, Ausschnitt)

Das sog. »Chandos-Portrait« zeigt Händel ohne Perücke, aber das Doppelkinn ist bei dem hier wohl noch etwas schlankeren, jungen Mann mit noch nicht so gewaltigem, adipösen Körper, wie ihn die Bilder im besseren Alter zeigen, gut auszumachen.

58



James Thornhill (?)
(1675–1734):
»Chandos-Portrait«,
Händel im Alter
von ca. 30 Jahren



**Georg Andreas
Wolfgang d. J.**
(1703– 1745):
Händel im Alter
von 46 Jahren

Über zehn Jahre später, auf dem Gemälde von Wolfgang d. J., hat Händel ganz offensichtlich an Gewicht zugelegt, das Doppelkinn ist nun nicht mehr zu übersehen – die alimentäre Komponente addiert sich zur genetischen.

Sehr wahrscheinlich hat Händel dem seinerzeit berühmten und nicht nur in höchsten Londoner Kreisen als Porträtmaler geschätzten Balthasar Denner (1685–1749) für dessen Händel-Bildnis von 1727/1728 Modell gesessen, so dass dieses Bild als besonders authentisch anzusehen ist.¹⁰ Hier hat der für die exakte Genauigkeit der Wiedergabe des Porträtierten berühmte Denner das Doppelkinn Händels sehr deutlich dargestellt, auch wenn Ute Mannhardt feststellt, dass Denner »diese optische Schwäche [...] zwar andeutet, aber nicht betont«. ¹¹



Balthasar Denner
(1685–1749):
Ausschnitt aus
dem Händel-Bildnis
von 1727/1728



Gipsbüste (Ausschnitt)
von G. F. Händel
vermutlich von John
oder Henry Cheers
(oder aus deren
Werkstatt)
nach L. F. Roubiliac
(1702–1762)

Auch auf der Gipsbüste, die das Händel-Haus kürzlich erwerben konnte,¹² ist das Doppelkinn erkennbar.

Aufschlussreich ist die Darstellung des Gesichts des alten, (nahezu) erblindeten Händel durch Thomas Hudson 1756, also drei Jahre vor Händels Tod.¹³



Thomas Hudson,
G. F. Händel, 1756

Die ins Leere blickenden Augen¹⁴ geben dem Gesicht nunmehr einen resignativen Ausdruck, der durch das fehlende Wangenfett, den Bichat'schen Fettpfropf, noch verstärkt wird. Das Fehlen dieses Bichat'schen Fettpfropfes, der dem Körper als »Reservefett« dient,

10 Vgl. Edwin Werner, *Das Händel-Porträt von John Theodore Heins* (s. Anm. 4), S. 28–35.

11 Ute Mannhardt, *Balthasar Denner. Die Studienköpfe alter Frauen und Männer*, Magisterarbeit, Johann-Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2008, S. 24.

12 Vgl. Edwin Werner, *Ein neues realitätsnahes Porträt G. F. Händels im Händel-Haus in Halle*, in: *Mitteilungen 1* (2011), S. 25–28.

13 Vgl. Wolfgang Schenkhuhn, *Zwischen Repräsentation und Selbstdarstellung – die späten Händelporträts von Thomas Hudson*, in: *Händel-Jb.* 49 (2003), S. 193–210. Dass Händel, wie Schenkhuhn schreibt (S. 208), zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes 1756 bereits erblindet war, muss relativiert werden, wie Manfred Tost bereits 1994 anmerkte. Vielmehr sei ein »Restsehvermögen bis in das Jahr 1757, möglicherweise auch länger, anzunehmen« (Manfred Tost, *Händels Augenleiden im Spiegel der Ophthalmologie des 18. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jb.* 40/41 (1994/1995), S. 81–93).

14 Händel hatte sich 1751 und 1752 zweier Augenoperationen unterzogen, die ihm aber die volle Sehkraft seiner Augen nicht wieder gebracht haben. Die gefährliche Staroperation des Kurfürstlichen Chevalier John Tayler, der 1749 Johann Sebastian Bach mit fatalen Folgen am grauen Star operiert hatte, überstand Händel 1758.

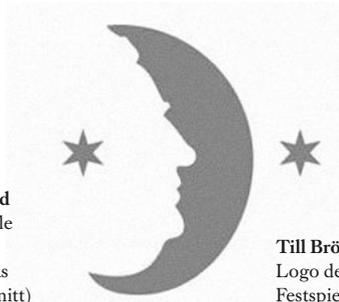
wird ein Hinweis auf eine (wenigstens) alimentäre Mangelsituation sein. Das submentale Fettgewebe ist aber unverändert zu erkennen – wie 80 Jahre früher bei seinem Vater. Auch die späte Plastik von L. F. Roubiliac aus Händels Todesjahr 1759 zeigt die eingefallenen Wangen. Das Doppelkinn ist dessen ungeachtet vorhanden.

Da eine fotografische Abbildung von Händel nicht möglich war (die ersten Daguerreotypen¹⁵ datieren bekanntlich etwa 100 Jahre später), sind wir freilich auf die bildnerischen Darstellungen von Händel angewiesen. Die außerordentliche Berühmtheit des Meisters schon zu (frühen) Lebzeiten hat dazu geführt, dass uns zahlreiche Gemälde und einige Skulpturen überkommen sind.¹⁶ Keiner der Künstler, Maler wie Bildhauer, hat versäumt, das Doppelkinn des Porträtierten darzustellen. Selbst 200 Jahre nach dem Tode des Komponisten ist dieses Doppelkinn als »physiognomisches Merkmal« zum Beispiel in die Darstellung des Bildnisses von Händel en profil auf der von Gerhard Lichtenfeld 1959 geschaffene Medaille zum Händelpreis eingeflossen.¹⁷ Erst jüngst, im Mai 2012, wurde das neue Logo der Händel-Festspiele Halle des halleschen Künstlers Till Brömme präsentiert. Auch hier findet man – Händels rechtsseitiges Profil im Schattenriss – das Händelsche Doppelkinn, sich an die untere Mondsichel anschmiegend.

60



Gerhard Lichtenfeld
(1921–1978): Medaille
zum Händelpreis
des Rates des Bezirks
Halle, 1959 (Ausschnitt)



Till Brömme:
Logo der Händel-
Festspiele, 2012

Wie einerseits das Doppelkinn zur Physiognomie Händels gehört, scheint es offenbar umgekehrt auch so zu sein, dass das Vorhandensein ausgeprägten submentalen Fettgewebes zugleich als eines der Argumente für die Zuschreibung eines Gemäldes oder einer Büste zur Person Händel verwendet werden kann.

15 Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) entwickelte sein nach ihm benanntes fotografisches Verfahren im Jahre 1839.

16 Bernd Baselt formuliert sogar: »Kein anderer Komponist der gesamten europäischen Musikgeschichte ist wohl so oft porträtiert worden wie unser Meister.« (Bernd Baselt 1994/1995 (s. Anm. 6), S. 16).

17 Christoph Rink, *Chronologie des Händelpreises*, in *Mitteilungen* 1 (2012), S. 21.

Verein STRASSE DER MUSIK * würdigt Komponistenjubilare beim 3. Musikfest Unerhörtes Mitteldeutschland

Grit Gröbel

Bereits zum dritten Mal veranstaltet der Verein STRASSE DER MUSIK das Musikfest Unerhörtes Mitteldeutschland. »Auch in diesem Jahr betätigen wir uns als »Musik-Archäologen« und graben seltene, aber immer hörenswerte Meisterwerke aus«, betont der Initiator und Vereinsvorsitzende Daniel Schad. Den reizvollen Schwerpunkt des Musikfests, das vom 28. Juni bis 7. Juli 2013 stattfindet, bilden diesmal die Bläser. Trompetenglanz, Hörnervariationen, Bläserquintette oder Klarinettenklänge sind zu erleben mit hochkarätigen Solisten und Ensembles. Aber auch der Gesang, die Orgel, das Klavier- und die Streichinstrumente haben ihren Stellenwert im Programm.

Schirmherr für das 3. Musikfest Unerhörtes Mitteldeutschland ist Professor Ludwig Güttler, der damit nicht zuletzt seine Wertschätzung des Vereins zum Ausdruck bringt und dem jungen Musikfest Gewicht verleiht. Denn Ludwig Güttler bringt bereits seit den 80er Jahren in Mitteldeutschland Kompositionen, die in Bibliotheken und Archiven Mitteldeutschlands schlummerten, aber sich auch durch Kriegswirren bedingt teilweise in Budapest, München, Lund, Brüssel oder an anderen Orten in Kopie finden ließen, dem interessierten Publikum nahe. Das Konzert mit dem Schirmherren Ludwig Güttler und dem

Solistenensemble Virtuosi Saxoniae ist eine von insgesamt 14 Veranstaltungen im Rahmen des Musikfests und steht unter dem programmatischen Titel »Unerhörte Komponisten«. Es findet am 4. Juli 2013 in der Marktkirche in Halle (Saale) statt.

Der Verein STRASSE DER MUSIK will einen Beitrag zur Entdeckung und weltweiten Verbreitung des musikalischen Erbes in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen leisten. Seit seiner Gründung Ende 2009 hat der Verein bereits zu über 1270 Komponisten an mehr als 300 Orten in dieser Region recherchiert. Auch die Würdigung von Komponistenjubilaren ist Inhalt des Musikfests. In diesem Jahr sind das Friedrich Wilhelm Zachow (350. Geburtsjahr), Franz Danzi (250. Geburtsjahr), Richard Wagner (200. Geburtsjahr) und Christoph Schaffrath (250. Todesjahr).

61

14 Konzerte an 14 Orten in Mitteldeutschland

Informationen zum Kartenverkauf sowie ausführliche Programminformationen erhalten Sie über die Homepage: www.strasse-der-musik.de

* Der Verein »Straße der Musik« ist Mitglied des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses e.V.«

Internetangebote der Bibliothek des Händel-Hauses

Jens Wehmann



Das Internet bietet die Möglichkeit, bibliothekarische Angebote einem spezialisierten und weltweit verteilten Interessentenkreis unabhängig vom Ort öffentlich zur Verfügung zu stellen. Auch die Bibliothek des Händel-Hauses hat sich das zunutze gemacht und in den vergangenen Jahren einige besondere Angebote ins Internet gestellt. Im Folgenden sollen die wichtigsten Projekte kurz vorgestellt werden.

62 Händel-Opern seit 1705

Seit 2008 steht die einzigartige Händel-Operndokumentation von Manfred Rätzer im Internet. Diese Datensammlung enthält Angaben zu jeder Inszenierung aller Händel-Opern (einschließlich szenisch aufgeführter Oratorien) seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Erfasst sind z. B. der Aufführungsort, die Namen der beteiligten Personen und Ensembles sowie die Zahl der Aufführungen. Man erfährt, wer wann und wo gesungen hat, welche Opern häufig inszeniert wurden und welche dagegen kaum, oder wie stark die Anzahl der Inszenierungen über die Jahre gewachsen ist. Das Quellenmaterial (z. B. Programmhefte) wird in der Bibliothek gesammelt. Um diesen Bestand zu ergänzen, werden Schenkungen von alten Händel-Programmheften gern entgegengenommen.
<http://www.haendel.haendelhaus.de/de/opern/>

Händel-Bibliographie

Das umfangreiche Werk Georg Friedrich Händels hat den nachfolgenden Generationen bis heute zu einer unübersehbaren Menge an Veröffentlichungen Anlass gegeben, wie z. B. Notenausgaben oder Tonaufnahmen seiner Werke, musikwissenschaftliche Untersuchungen, Rezensionen oder auch Filme und Belletristik. Mit der Händel-Bibliographie soll versucht werden, alle diese Veröffentlichungen zu erfassen und in einer Datenbank nachzuweisen. Im Jahr 2010 wurde ein erster Abschnitt ins Internet gestellt; weitere Abschnitte folgten seither. Inzwischen sind etwa 6.000 Datensätze über Veröffentlichungen aus der Zeit ab 1980 online zugänglich. Die Datenbank soll schrittweise rückwirkend ergänzt werden.

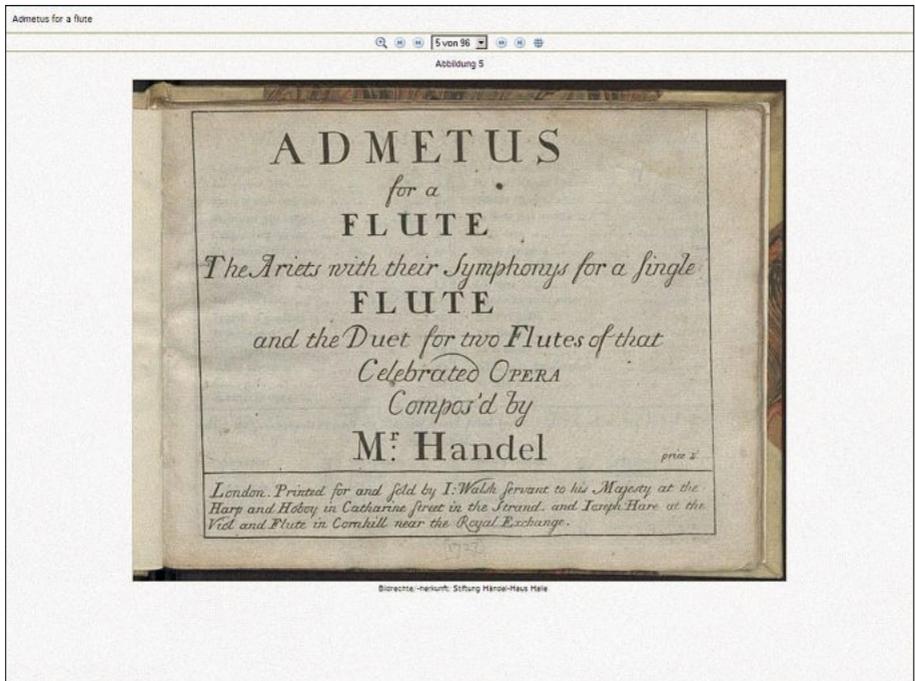
<http://www.haendel.haendelhaus.de/de/bibliografie/>

Digitalisierte Erst-und Frühdrucke

Die Bibliothek besitzt einen umfangreichen Bestand früher Händel-Ausgaben, darunter eine Reihe der äußerst seltenen Opern-Erstdrucke wie z. B. *Julius Caesar* (1724), *Tamerlane* (1724) oder *Berenice* (1737). Die Sammlung wurde in den vergangenen Jahren durch Ankäufe um eine Reihe bedeutender Exemplare erweitert, z. T. auch dank der freundlichen Unterstützung einzelner Mitglieder des

»Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses«. Im Jahre 2011 wurden 46 Drucke digitalisiert und ins Internet gestellt, wo sie seitdem für die Benutzung frei zur Verfügung stehen. Das ist nicht nur für Wissenschaftler interessant. So können sich Hobbymusiker beispielsweise an zeitgenössischen Arrangements für den Hausgebrauch (z. B. *Admetus for a Flute*, 1727) versuchen.

http://www.haendelhaus.de/de/bibliothek/Musikalien_Buecher/



Bildschirmpräsentation der frühen Händel-Ausgaben, hier: /Admetus for a flute/, London 1727, Titelseite

Autoren

Gröbel, Grit

Dipl.-Journalistin, Geschäftsführende Gesellschafterin der Agentur signum kommunikation + design, Halle, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Verein Straße der Musik e.V., Halle

Heinrich, Artie

Musikwissenschaftler, Bernau

Kobe, Ronald

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

Ramer-Wünsche, Teresa

Musikwissenschaftlerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Hallischen Händel-Ausgabe, Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.« und der Redaktion der »Mitteilungen«, Halle

Rätzer, Manfred

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

Reese, Patricia

Musikwissenschaftlerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Händel-Haus, Halle

Rink, Christoph

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

Schönemann, Heinz

Dr. sc. phil., Kunsthistoriker, ehem. Direktor des Moritzburgmuseums Halle (1958-1968), Stiftungskonservator i. R. der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam

Sehrt, Hans-Georg

Dr. phil., Kunsthistoriker, Vorsitzender des Kunstvereins Halle, Halle

Stöck, Gilbert

Dr. phil., Musikwissenschaftler, Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Leipzig

Stolzenberg, Jürgen

Prof. Dr. phil., Universitätsprofessor für Philosophie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Stellvertretender Vorsitzender des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, Halle

Wehmann, Jens

Bibliothekar in der Abteilung Bibliothek-Archiv-Forschung der Stiftung Händel-Haus zu Halle, Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e.V.«, Halle

Wehrenfennig, Constanze

Musikerin der Staatskapelle Halle, Vorsitzende KammerAkademie Halle e.V., Halle

Werner, Edwin

Dr. phil., Musikwissenschaftler, Händel-Preisträger, ehem. Direktor des Händel-Hauses zu Halle, Ehrenpräsident des Landesmusikrats Sachsen-Anhalt, 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

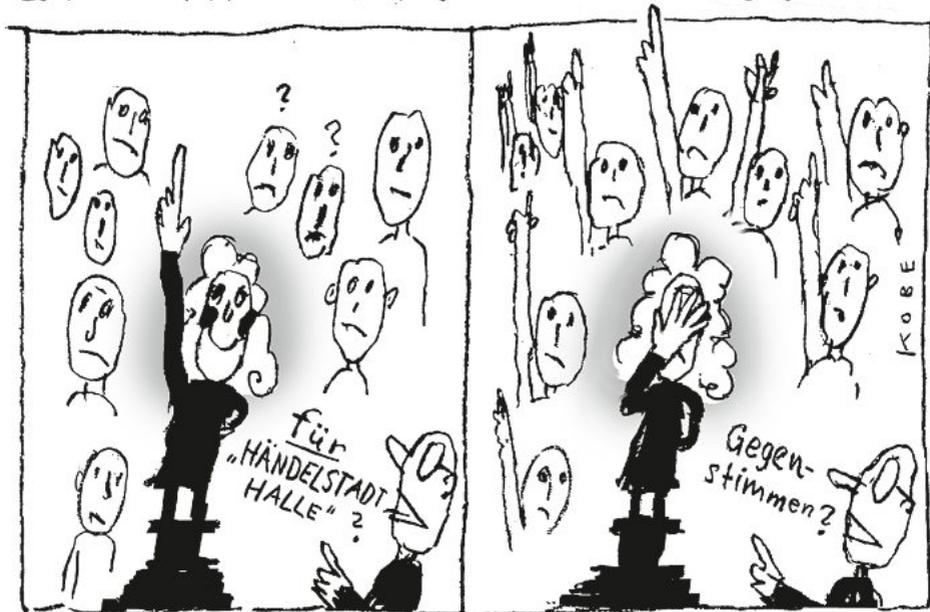
Die Hefte *Mitteilungen* und alle Beiträge einschließlich Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Mit Abdruck eines Beitrags gehen für die Zeit bis zum Ablauf des Urheberrechts das Recht zur Veröffentlichung, sowie die Rechte zur Übersetzung, zur Vergabe von Nachdruckrechten, zur elektronischen Speicherung in Datenbanken, zur Herstellung von Separata, Fotokopien und Mikrokopien an den Herausgeber über. Eine Honorierung der für den Druck angenommenen Beiträge erfolgt nicht. 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 90-212
freundeskreis@haendelhaus.de

Notenbeispiele und reproduzierbares Bildmaterial sollen als Extradatei verschickt werden. Die Druckgenehmigung des Bildautors ist beizufügen. Die Redaktion behält sich alle Rechte zu den eingesandten und zum Druck gebrachten Beiträgen, einschließlich redaktionelle Bearbeitung, vor. Die Redaktion, der Herausgeber und der Verlag haften nicht für unangefordert eingereichte Beiträge. Mit Namen unterzeichnete Beiträge müssen nicht die Meinung der Redaktion widerspiegeln.

65

ZUM THEMA BÜRGERENTSCHEID:



Impressum

Herausgeber

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

Redaktion

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

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

15.03.2013

Redaktionsschluss Heft 2/2013

15.09.2013 (Beiträge für den
Druck werden bis dahin an die
Redaktion erbeten)

Bildnachweis

S. 5: Gert Kiermeyer | S. 9: © Mathias Bothor/
DG | S. 43: Thomas Ziegler | S. 46: Patricia Reese
S. 49: Susanne Rödel | S. 53: Staats- und Univer-
sitätsbibliothek Hamburg, Gemälde-Sammlung
Nr. 11 | S. 57/58 oben/59 oben rechts/60 rechts:
Stiftung Händel-Haus | S. 58 unten links: The
Titzwilliam Museum, Cambridge | S. 58 unten
rechts: Musikmuseet Stockholm | S. 59 oben
links/59 unten links: National Portrait Gallery,
London | S. 60: links: Nikolaus Brade |
S. 1/17/30/31/35/40/45/52/62: privat.

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

Süßes Erwachen. Made by

Dorint

Charlottenhof
Halle (Saale)

Familienbrunch XXL

**Sonn- und feiertags im Dorint Hotel
Charlottenhof Halle (Saale) von 11.00 - 14.00 Uhr.**

Genießen Sie unseren großen Familienbrunch mit saisonal wechselnden Themen inklusive Kaffee, Tee und 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.



Wir erwecken Papier zum Leben!

Qualität aus einer Hand:

*Druckvorstufe, Druckerei und
Buchbinderei – alles unter einem Dach!*

Wir produzieren:

*Bücher, Broschüren
Kataloge, Prospekte
Kunstdrucke, Zeitschriften
Kalender, Plakate, Flyer
Geschäftsdrucksachen ...*



Druckerei zu Altenburg GmbH
Gutenbergstraße 1
04600 Altenburg

Telefon (0 34 47) 5 55-0
E-Mail home@dza-druck.de
Web www.dza-druck.de