

# Mitteilungen



---

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

1/2020

## WERDEN SIE MITGLIED

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

Wenn Sie unsere Arbeit unterstützen möchten, dann würden wir uns freuen, Sie als Mitglieder unseres Freundes- und Förderkreises begrüßen zu können. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 25,00 € für Einzelpersonen und 30,00 € für Familien.

Das Aufnahmeformular erhalten Sie in unserer Geschäftsstelle im Händel-Haus oder Sie finden dieses unter <https://haendelhaus.de/de/hh/museum/freundes-und-foerderkreis>.

# Inhalt

- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 5  | Editorial  | 44 | Gotthard Voß<br>Fritz Leweke (1901–2001) –<br>Ein bedeutender hallescher Orgel-<br>gestalter   |
| 6  | Julia Ronge<br>He shall reign for ever and ever ...<br>Hallelujah! – Zu Beethovens Händel-<br>Verehrung  | 50 | Constanze Wehrenfennig<br>Auf ein Wort: Vorstellung eines<br>Mitglieds der Orchesterakademie:<br>Tim Weidig  |
| 13 | Der Verein Kammerakademie<br>Halle e. V. lädt ein  | 52 | Das Händelfestspielorchester Halle<br>informiert   |
| 14 | Heiner Lück<br>Als Händel neun Jahre alt war:<br>Die feierliche Gründung der<br>Universität in Halle 1694  | 54 | Susanne Ziese<br>Eine besondere Truhenorgel für das<br>Händelfestspielorchester Halle  |
| 24 | Karl Altenburg<br>Das Nähtischklavier – oder:<br>Die musizierende Frau   | 56 | Clemens Flämig<br><i>Hercules</i> – oder: Wie sich Händel und<br>Bach doch noch getroffen haben.<br>Neue CD-Produktion mit dem Stadt-<br>singechor und dem Händelfest-<br>spielorchester Halle |
| 29 | Daniel Schad<br>10 Jahre Musikfest UNERHÖRTES<br>MITTELDEUTSCHLAND   | 60 | Aktuelle Informationen zur Hallischen<br>Händel-Ausgabe  |
| 30 | Elke Leinhoß<br>Die »Leipziger Notenspur« – Wie aus<br>der Idee eines Leipziger Bürgers ein<br>Stadtprojekt mit europäischer Aus-<br>strahlung wurde | 64 | Autoren  |
| 38 | Annette Landgraf<br>Händel in der deutschen belletristi-<br>schen Literatur  | 65 | Hinweise für Autoren & Cartoon   |
| 43 | Wir trauern um unser verstorbenes<br>Mitglied  | 66 | Impressum  |



friederike dudda | *geigenbau*

Inh. Friederike Rackwitz · Barfüßerstraße 9 · 06108 Halle · Tel. 0345.52.50.98.49 · [www.friederike-dudda.de](http://www.friederike-dudda.de)

## Editorial

Der »Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle« kann in diesem Jahr sein 30-jähriges Bestehen feiern. Seit seiner Gründung am 15. Dezember 1990 unterstützt er die Stiftung materiell und ideell in hohem Maße. Ich gratuliere herzlich zu diesem Jubiläum – und danke für das dauerhafte Engagement. Für alle sichtbar wird der Einsatz von Händels Freunden und Förderern unter anderem bei der gerade eröffneten neuen Jahresausstellung »Meine Seele sieht im Hören«: Gleich vier mit Vereinsmitteln aufwändig restaurierte Gemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind dort zu sehen. Und unüberhörbar ist das Engagement durch die seit vielen Jahren gewährte Förderung der populärwissenschaftlichen Vortragsreihe »Musik hinterfragt«.

Das Jahr 2020 wird eines sein, in dem auch das Händel-Haus als solches an Attraktivität gewinnen wird: Bis zum Frühjahr soll der Umbau der Eingangssituation abgeschlossen werden. Durch die Wiederöffnung einer ehemals vorhandenen Toreinfahrt zu einem neu entstehenden und zudem barrierefreien Zugang wird das Händel-Haus in seinem äußeren Erscheinungsbild den frühesten und häufig publizierten Darstellungen angeglichen. In Zukunft gelangen die Besucher über eine barrierefreie Glastür in das Foyer des Gebäudes.

Die Wiederherstellung einer historischen Anmutung des Eingangsbereichs wird einhergehen mit einem wichtigen Modernisierungsschritt im Inneren. Die Einrichtung eines – für Gäste natürlich kostenfreien – WLANs erlaubt es, bereits vor den Türen des Museums mit der Vermittlung von Leben und Werk des Barockkomponisten zu beginnen. Im Inneren des Gebäudes wird das drahtlose Highspeed-Internet für einen barrierefreien Museums-Guide in den Dauerausstellungen genutzt – und ist darüber hinaus auch im Außenbereich und im Café verfügbar.

Und schließlich: Dass Händel auch 335 Jahre nach seiner Geburt nicht nur ungebrochene Anziehungskraft besitzt, sondern auch immer noch für Überraschungen gut ist, bewies die Entdeckung einer verschollen geglaubten Handschrift des *Messiah* aus dem 18. Jahrhundert. Hier gilt der Dank für die finanzielle Unterstützung beim Ankauf der Stiftung der Saalesparkasse und dem Land Sachsen-Anhalt. Hallelujah!

Herzlich

*Dr. Bernd Wiegand*  
Oberbürgermeister



## He shall reign for ever and ever ... Hallelujah! – Zu Beethovens Händel-Verehrung

Julia Ronge

Ludwig van Beethovens erster Kontakt mit der Musik Georg Friedrich Händels liegt im Dunkeln. Er mag bereits in Bonner Zeit Klavierstücke gekannt haben, das lässt zumindest das Thema seiner zweistimmigen Fuge in D-Dur WoO 31 von 1783 vermuten, das Ähnlichkeit zum Thema von Händels so genannten »Grobschmiedvariationen« aufweist. Ob der Knabe mit den Suiten über seinen Klavier- und Kompositionslehrer Christian Gottlob Neefe vertraut gemacht wurde oder einer der Kollegen aus der Hofkapelle die Noten besaß, muss offenbleiben. Im kurfürstlichen Musikalieninventar findet sich außer einem *Te Deum* keine Musik von Händel.<sup>1</sup>



Ludwig van Beethoven (geb. 1770 in Bonn, gest. 1827 in Wien)  
Bleistiftzeichnung »Ludwig van Beethoven« (1818) von August von Kloeber

<sup>1</sup> I-Moc, Cat. 53 I+II, Bl. 112v; Bl. 162r verzeichnet noch »LXIV ouvertures a 4<sup>tes</sup> di Hendl«.

Beethovens eigentliche Händel-Rezeption beginnt erst mit seinem Umzug nach Wien, wo einige Werke Händels ab den 1770er Jahren im Konzertleben präsent waren. Als frühe Vermittler Händel'scher Musik kommen für Beethoven zwei prominente Persönlichkeiten in Frage, die gleichzeitig oder unabhängig voneinander Einfluss nahmen. Einerseits war Beethovens Lehrer Joseph Haydn auf seinen beiden Englandreisen von Händels Oratorien beeinflusst worden: 1813 konstatierte die *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Haydn »pflanzte Händels Geist in unsere Zeiten fort.«<sup>2</sup> Andererseits verkehrte Beethoven auch regelmäßig bei dem für die Händelrezeption in Wien unvermeidlichen Gottfried van Swieten. Der Kontakt zu van Swieten könnte über Beethovens frühen Wiener Mäzen Karl Fürst von Lichnowsky zustande gekommen sein. Der Frau des Fürsten, Maria Christiane von Lichnowsky, widmete Beethoven seine 1797 erschienenen Variationen in G-Dur über ein Thema aus Händels Oratorium *Judas Maccabaeus* für Klavier und Violoncello WoO 45, die er 1796 in Berlin komponiert hatte. *Judas Maccabaeus* hatte Beethoven möglicherweise bereits am 15. April 1794 bei einer von Baron van Swieten organisierten Aufführung in Wien kennengelernt – übrigens war die Schirmherrin dieses Konzerts die spätere Widmungsträgerin Fürstin Lichnowsky. In Berlin kam Beethoven bei seinen beiden Besuchen der dortigen Singakademie vermutlich wieder mit dem Werk in Berührung, da die Singakademie es im Winter 1795/96 einstudierte.<sup>3</sup>

Die Bekanntschaft zu van Swieten ermöglichte Beethoven auch Zugriff auf dessen Bibliothek, so dass vielleicht hier die Vorlage für Beethovens erste bekannte Händel-Abschrift von 1795 zu vermuten ist. Im sog. Kafka-Konvolut<sup>4</sup> kopierte Beethoven die ersten acht Takte der Fuge g-Moll HWV 605 aus den *Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsichord*.

Dass Beethoven am Klavier zumindest im Freundeskreis Händel zum Besten gab, geht aus einer Erinnerung Carl Czernys hervor, der als Kind Klavierschüler bei Beethoven war: »Einzig war sein Vortrag der Händelschen und Gluckschen Partituren und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wußte, der diesen Werken eine neue Gestalt gab.«<sup>5</sup>

In den 1790er Jahren mit dem »Händel-Virus« infiziert, sollte Beethoven von nun an ein begeisterter Händeladept werden. Ferdinand Ries erinnert sich:

<sup>2</sup> *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 5 vom 30. Januar 1813, Sp. 68.

<sup>3</sup> Douglas P. Johnson, *Music for Prague and Berlin: Beethoven's Concert Tour of 1796*, in: *Beethoven, Performers, and Critics, The International Beethoven Congress*, Detroit 1977, hg. von Robert Winter und Bruce Carr, Detroit 1980, S. 24–40, hier S. 36–40.

<sup>4</sup> GB-Lbl, Add. Ms. 29 801 (»Kafka«), Bl. 45r.

<sup>5</sup> Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Leipzig (Bd. 1: 1917; Bd. 2: 1910; Bd. 3: 1911; Bd. 4: 1907; Bd. 5: 1908), Bd. 2, S. 562; in der Folge abgekürzt mit TDR + Bandnummer.

»Von allen Componisten schätzte Beethoven Mozart und Händel am meisten, dann S. Bach. Fand ich ihn mit Musik in der Hand oder lag etwas auf seinem Pulte, so waren es sicher Compositionen von einem dieser Heroen.«<sup>6</sup> 1812 hielt Beethoven in seinem Tagebuch fest: »Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer. Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen.«<sup>7</sup> Im selben Jahr 1812 schrieb er der ungefähr zehnjährigen Emilie aus Hamburg (sie hatte ihm eine Art Fanpost geschickt): »Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.«<sup>8</sup> Interessant an dieser Passage ist nicht nur, dass Bach in der Aufzählung fehlt, sondern auch die Bescheidenheitsgeste gegenüber Haydn, der 1809 die Position des größten lebenden Komponisten freigemacht hatte – eine Position, die in der öffentlichen Wahrnehmung bereits Beethoven eingenommen hatte.

Die Frage nach dem größten Komponisten (mit Ausnahme Beethovens) stellte 1817 der englische Pianist Philipp Cipriani Hambly Potter bei einem Besuch bei Beethoven: »Beethoven schien einen Augenblick nachzusinnen und rief dann aus: ‚Cherubini.‘ Und von den toten Meistern?‘ fragte Potter weiter. Beethoven erwiderte, er habe jederzeit Mozart als solchen betrachtet, seit er aber mit Händel bekannt geworden sei, stelle er diesen an die Spitze.«<sup>9</sup>

Im Sommer 1823 machte der Engländer Edward Schulz eine Reise nach Deutschland und erstattete der Londoner Zeitschrift *Harmonicon* Bericht aus Wien, besonders über seinen Besuch bei Beethoven:

»In the whole course of our table-talk, there was nothing so interesting as what he said about Handel. I sat close by him, and heard him assert very distinctly, in German, 'Handel is the greatest composer that ever lived.' I cannot describe to you with what pathos, and I am inclined to say, with what sublimity of language, he spoke of the Messiah of this immortal genius. – Every one of us was moved, when he said, 'I would uncover my head, and kneel down on his tomb!' H.[aslinger] and I tried repeatedly, to turn the conversation to Mozart, but without effect; I only heard him say, 'in a monarchy we know who is the first,' – which might, or might not, apply to the subject.«<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Rics, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 84.

<sup>7</sup> Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, S. 46, Eintrag 43.

<sup>8</sup> Beethoven an Emilie M. in Hamburg, 17. Juli 1812, in: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel*. Gesamtausgabe, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1–6: München 1996, Bd. 7 (Register): München 1998, Nr. 585, in der Folge abgekürzt als BGA + Nr.

<sup>9</sup> TDR 4, S. 56f.

<sup>10</sup> Edward Schulz, *A day with Beethoven. Extract of a Letter from Vienna to a Friend in London*, in: *The Harmonicon* 2 (1824), S. 10f., hier S. 11; in deutscher Sprache in TDR 4, S. 457: »Im gesamten Verlauf unseres Tischgesprächs war nichts so interessant, als was er über Händel sagte. Ich saß dicht bei ihm und hörte ihn mit großer Bestimmtheit in deutscher Sprache sagen: ‚Händel ist der größte Componist, der je gelebt hat.‘ Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit welcher Begeisterung, und ich möchte sagen mit welcher Erhabenheit der Sprache er über den Messias dieses unsterblichen Genies sprach. Jeder von uns war bewegt, als er sagte: ‚Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe niederknien!‘ H.[aslinger] und ich versuchten wiederholt das Gespräch auf Mozart zu bringen, aber ohne Erfolg. Ich hörte ihn nur sagen: ‚In einer Monarchie wissen wir, wer der Erste ist!‘ – was man auf den Gegenstand beziehen mag oder nicht.«



Und auch der aus Thüringen stammende Londoner Harfenmacher Johann Andreas Stumpff erörterte das Thema bei seinem Besuch im Herbst 1824:

»Alsdann ergriff ich die Bleifeder und schrieb mit sehr deutlichen Buchstaben –  
 ‚Wen halten sie für den größten Componisten, der je gelebt?‘  
 ‚Händel‘, war seine augenblickliche Antwort, ‚für den beuge ich meine Knie‘ –  
 und berührte mit dem einen den Boden –  
 ‚Mozart‘, nun schrieb ich hin.  
 ‚Mozart‘, fuhr er fort, ‚ist gut und vortrefflich.‘  
 ‚Ja‘, schrieb ich, ‚der selbst Händeln durch eine neuere Begleitung im Messias  
 verherrlichen konnte.‘  
 ‚Der hätte sich auch ohne das erhalten‘, war seine Antwort.«<sup>11</sup>

An beiden Berichten wird nicht nur die tiefe Verehrung deutlich, die sogar Beethovens ausgeprägte Begeisterung für Mozart überstieg, sondern auch seine Faszination für den *Messias*, den Beethoven übrigens nur in der Mozart-Fassung rezipierte. Wann genau Beethoven den *Messias* das erste Mal hörte und/oder las, ist nicht feststellbar – Gelegenheit dazu hatte er in Wien genug. In van Swietens Haus hätte Beethoven die Partitur studieren können. Eine eigene Partitur des *Messias* besaß er erst ab 1809 – den Druck, der 1803 bei Breitkopf & Härtel erschienen war.<sup>12</sup> Schon 1806 fertigte er jedoch umfangreiche Exzerpte aus dem Mozart-Messias an und benutzte dafür den genannten Druck von Breitkopf & Härtel.<sup>13</sup> Woher er diesen 1806 bezog, ist unklar. Allerdings war es in Wien 1806 sicher kein großes Problem, sich irgendwo ein Exemplar zu leihen. Die Hofbibliothek, in der Händels gedruckte Werke vollständig vorhanden waren, stand der Öffentlichkeit zur Verfügung. Auch hatte Beethoven Zugang zu den Bibliotheken adeliger Häuser, aus denen er sich Bücher entleihen durfte, eine Möglichkeit, die er sehr oft in Anspruch nahm. Neben dem *Messias* kopierte Beethoven auch Abschnitte aus anderen Werken: Aus den *Concerti grossi* op. 6 schrieb er sich 1816/17 die Fugensätze der *Concerti* Nr. 4, 7 und 12 ab;<sup>14</sup> überliefert sind auch ein vierstimmiger Auszug aus der Fuge der Overtüre zu *Salomo*<sup>15</sup> und ein dreistimmiger aus dem *Andante* und *Allegro* der Overtüre zu *Esther*.<sup>16</sup>

Beethoven schrieb Musik und Literatur in erster Linie zu Studienzwecken ab, um sich etwas zu merken oder zu repetieren. Karl Holz zufolge studierte er im Bereich modellhaften musikalischen Repertoires vor allen anderen Bach und

<sup>11</sup> TDR 5, S. 126.

<sup>12</sup> BGA 392 an Breitkopf & Härtel, 26. Juli 1809: »ich habe bey Traeg den Messias für mich genommen«.

<sup>13</sup> D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven Landsberg 10, S. 57–63.

<sup>14</sup> A-Wn, Mus. Hs. 40.188.

<sup>15</sup> D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnack 13.

<sup>16</sup> A-Wgm, A 75 IV, S. 5–10.



Händel,<sup>17</sup> die überlieferten Quellen bezeugen aber noch zahlreiche weitere Komponisten. 1816/17 empfahl Beethoven das Händel-Studium auch seinem Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph: »[I]ch bitte I. K. H. nicht auf die Händelsche Werke zu vergeßen, da Sie ihrem so reifen Musikalischen Geiste gewiß immer die höchste Nahrung darbieten, welche zugleich immer in die Verehrung dieses großen Mannes übergehn wird.«<sup>18</sup>

Beethoven bewunderte Händels Größe nicht nur musikalisch. Aus einem Bericht über die Trauerfeierlichkeiten für den englischen König Georg III., der im März 1820 im *Österreichischen Beobachter* erschien,<sup>19</sup> notierte er sich als Essenz: »Großbritannien, Unter dem Gemählde Händels war ein Trohn errichtet unter welchem der Sarkophag Ruhte – TodtenMarsch aus Händels *Saul* ward aufgeführt – eben so die von Händel auf den Tod der Prinzeßin Karoline componirte Trau[er]-Kantate aufgeführt mit großer wirkung.«<sup>20</sup> Die für Beethoven wichtigste Aussage: Beim Begräbnis eines Königs hängt über dem Sarg das Bild des Komponisten, dessen Musik zu diesem Anlass mit großer Wirkung aufgeführt wird. Der Komponist steht so – zumindest in Beethovens Wahrnehmung – auf derselben Stufe wie der verstorbene König oder sogar darüber. Der Originalbericht der Totenfeier ist deutlich umfangreicher und lässt sich kaum auf diese äußerst subjektive Wahrnehmung zusammenfassen. Aber Beethoven deutet das Geschilderte in seinem Sinne. Händel wird von ihm als Staatskomponist wahrgenommen, eine offizielle Position, die er lebenslang vergeblich zu erreichen versuchte, weil der Kaiser ihn ablehnte. Beethoven fährt in seinen Notizen mit Überlegungen zu eigener monumentaler, wirkmächtiger Musik fort: »Variationen über Händels TrauerMarsch für ganzes orchester für die Akademie vielleicht später dazu Singstimmen + Diese Variationen müssen ebenfalls verschiedene Klagen erhalten.«<sup>21</sup> Parallel dazu hält er auf einem Notenblatt die Anfangstakte des Trauermarsches aus *Saul* fest, begleitet von einer Skizze für »voci« mit der Textierung »Herr Gott unser trefflicher Fürst.«<sup>22</sup> Bekanntermaßen hat Beethoven keine Orchestervariationen über den Trauermarsch geschrieben, der *Saul* ließ ihn dennoch bis ans Ende seines Lebens nicht mehr los. 1822 schlug sich Beethovens Beschäftigung mit Händels Oratorien im Allgemeinen und *Saul* im Besonderen in seiner Overtüre zur *Weihe des Hauses* op. 124 nieder. Diese wurde in der Akademie mit der Uraufführung

<sup>17</sup> Karl Holz im Gespräch mit Otto Jahn, siehe Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach (Hg.), *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, München 2009, Bd. 1, S. 462.

<sup>18</sup> BGA 1047, Beethoven an Erzherzog Rudolph, 1816/17.

<sup>19</sup> *Österreichischer Beobachter* Nr. 71 vom 11. März 1820, S. 345f.

<sup>20</sup> *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 1, hg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1972, S. 322.

<sup>21</sup> Ebenda.

<sup>22</sup> D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 20b, Bl. 2v.

der Neunten Symphonie im Mai 1824 von Beethoven erneut ins Programm genommen. Der Rezensent des Konzerts in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erkannte Beethovens Vorbild deutlich: »So würde Händel geschrieben haben, hätte ihm der Orchester-Reichthum unserer Zeiten zu Gebote gestanden, und nur einem ihm innig verwandten Geiste mag es gelingen, in die Fußstapfen dieses Giganten zu treten.«<sup>23</sup>

1826 trug Beethoven dem Dichter Christoph Kuffner die Idee eines zweiteiligen Oratoriums an – die Teile sollten »Saul und David« und »Sauls Tod« zum Thema haben. Beethoven war so Feuer und Flamme für das Projekt, dass er bereits darüber nachdachte, die Reitschule mit ca. 5.000 Plätzen für die Aufführung zu reservieren, und sich bei Ignaz von Mosel, der in Wien vielfach Händel-Oratorien aufgeführt hatte, versicherte, dass dieser in der nächsten Zeit keine Aufführung von Händels *Saul* plane. Im Zuge der Zusammenarbeit äußert Kuffner sogar den Vorschlag, sämtliche Oratorienstoffe Händels, dessen Oratorien in den 1820er Jahren in Wien langsam aus der Mode kamen, neu zu bearbeiten.<sup>24</sup> Obwohl der Vorschlag von Kuffner kam, traf er doch sicher einen Nerv bei Beethoven. Nicht die Stilkopie, sondern Weiterentwicklung und Fortschritt betrachtete Beethoven als Ziel der Kunst.

Nachdem Johann Andreas Stumpff bei seinem bereits erwähnten Besuch 1824 in Erfahrung gebracht hatte, dass Beethoven nur wenige Partituren Händels selbst besaß, beschloss er, in England eine Werkausgabe für Beethoven zu besorgen. Die Prachtausgabe von Samuel Arnold in 40 Bänden, London 1787–1797, erreichte Wien Mitte Dezember 1826 – Beethoven lag bereits mit seiner zum Tode führenden Krankheit darnieder. Stumpff schilderte Johann Baptist Streicher Beethovens Begeisterung nach Ankunft des fürstlichen Geschenks:

» [...] it will be highly gratifying to you to learn that your present gave poor Beethoven, miserably as he is confined to his sick-bed, the greatest joy, and made him forget his melancholy situation. A book from an acquaintance of his in London was delivered to him at the same time with your Handel; he took it into his hand, and laid it aside without uttering a syllable. He then pointed with his finger to Handel's works, and said, with feeling and emphasis, 'Das ist das Wahre!'<sup>25</sup>

<sup>23</sup> AmZ 26 (1824), Nr. 27 vom 1. Juli 1824, Sp. 438.

<sup>24</sup> *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 9, hg. von Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1988, S. 215 und 281.

<sup>25</sup> BGA 2247a, Johann Baptist Streicher an Johann Andreas Stumpff in London, 5. Januar 1827: »[...] es wird Ihnen höchst erfreulich sein zu erfahren, dass Ihr Geschenk dem armen Beethoven, elendig wie er auf sein Krankenbett beschränkt ist, die größte Freude machte und ihn seine melancholische Situation vergessen lässt. Gleichzeitig mit Ihrem Händel wurde ihm ein Buch von einem Bekannten aus London übergeben; er nahm es in die Hand und legte es beiseite, ohne eine Silbe zu äußern. Dann zeigte er mit dem Finger auf Händels Werke und sagte mit Gefühl und Nachdruck, 'Das ist das Wahre!'. (Übersetzung: Dr. Edwin Werner, Halle/Saale)



Auch Gerhard von Breuning, der als Kind Beethoven oft besuchte und von diesem sehr geschätzt wurde, erinnerte sich an den Tag der Ankunft der Händel-Ausgabe. Demnach soll Beethoven über die Bände mit großer Freude geäußert haben: »Schon lange habe ich sie mir gewünscht; denn Händel ist der größte, der tüchtigste Compositeur; von dem kann ich noch lernen.«<sup>26</sup> Was genau er zu lernen suchte, wird von Ignaz von Seyfried überliefert, der Beethoven mit den Worten zitiert: »Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin, und lern, mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen.«<sup>27</sup>

Beethovens Verehrung für Händel führte auch dazu, dass er Anfang 1826 den Wiener Verleger Mathias Artaria zu überreden versuchte, die Darstellung des Händel-Denkmal in der Westminster Abbey als Nachstich zu veröffentlichen.<sup>28</sup> Dem »größten Componisten, der je gelebt hat«, huldigte Beethoven schließlich in dem Werk, das er als sein Opus summum betrachtete: der *Missa solennis*. Im »Dona nobis pacem« zitiert er aus Händels wohl bekanntesten Chorsatz, dem Halleluja aus dem *Messias*. Die letzte Fuge des »Dona nobis pacem« baute Beethoven auf dem Fugenthema auf, das bei Händel mit den Worten textiert ist »and he shall reign for ever and ever«. Dass damit nicht nur der »Allerhöchste« gemeint gewesen sein konnte, zeigt Beethovens bereits zitierter Ausspruch gegenüber Edward Schulz: »In einer Monarchie wissen wir, wer der erste ist«.

<sup>26</sup> Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, S. 94f.

<sup>27</sup> Ignaz von Seyfried, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien 1832, Anhang, S. 22.

<sup>28</sup> Siehe Beethovens Brief an Matthias Artaria vom 3. März 1826, BGA 2130.

→ Der Verein Kammerakademie Halle e. V. lädt ein:

## **CHRISTUS FACTUS EST**

**Konzert zum Volkstrauertag**

**Sonnabend | 14. November 2020 | 19.30 Uhr | Kirche St. Laurentius**

PÊTERIS VASKS | Pater noster

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY | Hör mein Bitten

SAMUEL BARBER | Adagio for strings

ANTON BRUCKNER | Motette Nr. 4 Os iusti

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER | Stabat mater

ANTON BRUCKNER | Motette Nr. 3 Christus factus est

ARVO PÄRT | Da pacem Domine

Kammerchor vocHales | Kammer Akademie Halle | Frithjof Eydam, Dirigent



## Als Händel neun Jahre alt war: Die feierliche Gründung der Universität in Halle 1694\*

Heiner Lück

Die Gründung der Universität Halle hat wie viele frühneuzeitliche Universitäten eine territorial-politische Vorgeschichte. Diese geht auf das Jahr 1680, in dem der Anfall des säkularisierten Erzstifts Magdeburg an das Kurfürstentum Brandenburg erfolgte, zurück. Zehn Jahre später (1690) begann in Halle der akademische Lehrbetrieb – noch ohne Gründungsprivilegien und Statuten, die für die reichsweite Anerkennung der Abschlüsse/akademischen Grade die entscheidenden rechtlichen Grundlagen darstellten. Es war der berühmte Jurist und Philosoph Christian Thomasius (1655–1728), welcher als Studienreformer am Anfang des universitären Lebens in Halle stand. Er zog nach seinem Wechsel von Leipzig nach Halle schnell viele junge Leute in die Saalestadt. Auch auf die Hallenser wird die Anziehungskraft dieses ganz außergewöhnlichen Gelehrten gewirkt haben. Wenn es zutrifft, dass Georg Friedrich Händel von seinem Elternhaus für das Jurastudium vorgesehen war, dann hat gewiss die Popularität des Thomasius in seiner Vaterstadt eine Rolle gespielt. Vor diesem Hintergrund muss der Eintrag Georg Friedrichs in die Matrikel der Universität Halle unter dem Datum 10. Februar 1702 gelesen werden.<sup>1</sup>

Wenige Jahre vor Händels Immatrikulation, am 1./11.<sup>2</sup> und 2./12. Juli 1694, war die Universität Halle feierlich eröffnet worden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der damals neunjährige Georg Friedrich die opulente Inszenierung mit dem Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg (reg. 1688–1713, seit 1701 König in Preußen)<sup>3</sup> als Landesherr und Universitätsgründer im Mittelpunkt wahrgenommen hat. Der Frage, was er von dem stadttöffentlichen Großereignis gesehen oder/und gehört haben könnte, soll anhand der Rekonstruktion des Festgeschehens im Folgenden nachgegangen werden.

Der Tag der Inauguration war symbolträchtig gewählt worden. Es handelte sich um den 37. Geburtstag des Kurfürsten (1./11. Juli). Auf seine Person war

\* Gekürzte und aktualisierte Fassung meines Aufsatzes: Heiner Lück: *Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg und die Universität Halle. Dem Gründer der Academia Fridericiana Hallensis zum 300. Todestag am 25. Februar 2013*, in: ders. (Hg.): *Aktuelle Beiträge zur Rechtswissenschaft und zu ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen. Zum 20. Jubiläum der Neugründung der Juristischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* (= Hallesche Schriften zum Recht 32), Halle (Saale) 2013, S. 193–221.

<sup>1</sup> Vgl. dazu ders.: *Händel und die Universität Halle*, in: *Mitteilungen des Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle e. V.*, 2/2017, S. 32–39.

<sup>2</sup> Datumsangaben: Alten Stils/neuen Stils bzw. nach julianischem/gregorianischem Kalender.

<sup>3</sup> Grundlegende Biographie von Frank Göse: *Friedrich I. (1657–1713). Ein König in Preußen*, Regensburg 2012.

das gesamte prunkvolle Geschehen ausgerichtet.<sup>4</sup> Die Feierlichkeiten selbst fanden an unterschiedlichen Orten in der Stadt statt. Sie sind für die Nachwelt festgehalten worden; von dem kurfürstlichen Rat und Zeremonienmeister Johann von Besser (1654–1729) in Deutsch und Französisch<sup>5</sup> sowie von dem Historiker Christoph Cellarius<sup>6</sup> (1638–1707) in Latein.<sup>7</sup> Auf dem letzteren beruhen alle darauf folgenden Beschreibungen der Inaugurationsfeierlichkeiten,<sup>8</sup> auch jene, die Johann Christoph von Dreyhaupt (1699–1768) in seine berühmte Chronik aufgenommen hat.<sup>9</sup> Dieser soll aber hier nicht gefolgt werden. Vielmehr wird primär die in etlichen Fragen präzisere Schilderung Johann von Bessers zugrunde gelegt, um einen möglichst authentischen Eindruck von diesem ganz herausragenden akademisch-politischen Ereignis zu vermitteln. Von Besser hatte das Zeremoniell selbst entworfen und für seine minutiöse Umsetzung gesorgt.

Mit lateinischen und deutschen Schreiben wurden die Stände des Herzogtums Magdeburg<sup>10</sup> und die »einlendischen« (d. h. die kurbrandenburgisch-preußischen) Universitäten eingeladen.<sup>11</sup> Einige Tage vor dem Fest traf der Zeremonienmeister von Besser in Halle ein, um alles organisieren zu lassen und zu beaufsichtigen.<sup>12</sup> Der Hofstaat reiste am 29. Juni in Halle an. Ihm folgte einen Tag später der Kurfürst mit einem kleinen Gefolge. Es wird berichtet, dass auf einer Wiese in Trotha ein Mittagessen eingenommen wurde, wozu extra

<sup>4</sup> Die Relevanz der hallischen Feierlichkeiten hat vor einiger Zeit Marian Füssel unter ritualgeschichtlichen Aspekten gewürdigt und eingeordnet. Vgl. Marian Füssel: *Universität und Öffentlichkeit: Die Inaugurationsfeierlichkeiten der Universität Halle 1694*, in: Werner Freitag/Katrin Minner (Hg.): *Vergnügen und Inszenierung. Stationen städtischer Festkultur in Halle* (= Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte 4), Halle (Saale) 2004, S. 59–78. Zu den allgemeinen Charakteristika und Funktionen akademischer Feiern vgl. ders.: *Akademische Solennitäten. Universitäre Festkulturen im Vergleich*, in: Michael Maurer (Hg.): *Festkulturen im Vergleich. Inszenierungen des Religiösen und Politischen*, Köln/Weimar/Wien 2010, S. 43–60. Die rechtliche Bedeutung einer Inauguration hat Jan Königshaus am Beispiel der Universität Kiel herausgearbeitet: Jan Königshaus: *Die Inauguration der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 1665. Symbolgehalt und rechtliche Bedeutung des Universitätszeremoniells* (= Rechtshistorische Reihe 252), Frankfurt am Main 2002.

<sup>5</sup> Johann von Besser: *Beschreibung Der CEREMONIEN, Mit welchen die Neue Universität Halle den 1/11ten JULII 1694. INAUGURIREt worden.*, in: Knut Kiesant (Hg.)/Andreas Keller (Bearb.): *Jobann von Besser (1654–1729). Schriften*. Bd. 1: Schriften in gebundener und ungebundener Rede, Heidelberg 2009, S. 125–139. Vgl. auch Peter-Michael Hahn: *Der Hof Friedrichs III./I. um 1700 im Spiegel der Hofjournale seines Zeremonienmeisters Johann von Besser*, in: Deutsches Historisches Museum/Stiftung Preußische Schlösser u. Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Essays*, Berlin 2001, S. 57–67, hier S. 58.

<sup>6</sup> *Inauguratio Academiae Fridericianae potentissimi principis Friderici III Marchionis et Electoris Brandenburgici & c. serenissimis auspiciis natali ipsius die Calendis Julii MDCXCIV dedicatae, nunc sacro ejusdem mandato a Christophoro Cellario conscripta*; Hal. Magdeb. Typis Chr. A. Zeitleri [...] anno MDCXCVIII.

<sup>7</sup> So Johann Christoph von Dreyhaupt: *Pagus Neletici et Nudzici, Ober Ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des [...] Saal- Creyses [...]*, Bd. 2, Halle 1755, S. 17.

<sup>8</sup> Wilhelm Schrader: *Geschichte der Friedrichsuniversität zu Halle*, Erster Teil, Berlin 1894, S. 73.

<sup>9</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 9–17.

<sup>10</sup> Mit dem Anfall des säkularisierten Erzstifts Magdeburg an Kurbrandenburg 1680 ist das »Herzogtum Magdeburg« gebildet worden.

<sup>11</sup> Der von Samuel Stryk verfasste lateinische Einladungstext ist abgedruckt bei von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 67f.

<sup>12</sup> Auch bei den früheren Herrschereinzügen in Halle war der Chef der Hofverwaltung und Kenner des Hofzeremoniells für die Vorbereitungen vor Ort verantwortlich (Jan Brademann: *Autonomie und Herrscherkult. Adventus und Huldigung in Halle (Saale) in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* [= Studien zur Landesgeschichte 14], Halle (Saale), S. 56).

»Lauber-Hütten« errichtet worden waren. Vertreter der Stände, etwa 150 Studenten zu Pferd, eine Delegation der Halloren und die bereits in Halle anwesenden Hofbediensteten zogen dem Kurfürsten entgegen.

Der Einzug in die Stadt Halle erfolgte gegen 15 Uhr. Man bewegte sich durch das Galgtor im Osten der Stadt über den Markt hin zur Residenz (und damit ganz nahe am heutigen Händel-Haus vorbei). Während für die Einzüge des Landesherrn (Erzbischof, Administrator des Erzstifts) im 16. Jahrhundert noch das Steintor als repräsentatives Einzugstor genutzt wurde, trat im 17. Jahrhundert das Galgtor (erbaut 1573; zur Torarchitektur gehörte der heute noch vorhandene »Leipziger Turm«) an diese Stelle.<sup>13</sup>

Der bei von Besser<sup>14</sup> und von Dreyhaupt beschriebene Zug weist 20 Positionen auf: 1) Jäger aus dem Herzogtum Magdeburg; 2) zwei Kompanien der Halloren »nach ihrer Art auf das beste ausgeputzet«; 3) Pferde der Stände; 4) Pferde der Trabanten-Offiziere; 5) drei Kompanien Leibgarde zu Pferd »in ihren prächtigen Trabanten=Röcken« unter Führung ihres Generals von Wangenheim; 6) mindestens 30 Kutschen der Landstände; 7) die Kutschen des Hofstaats; 8) die Pferde des Markgrafen Philipp Wilhelm (1669–1711);<sup>15</sup> 9) die kurfürstlichen Pferde »mit ganz neuen auf blauen Sammet von Gold und Silber brodirten Hand=Decken«; 10) die Pagen, angeführt von ihrem Hofmeister; 11) ca. 150 Studenten zu Pferd mit dem gezogenen Degen in der Hand, angeführt vom Stallmeister Anton Günther von Berghorn;<sup>16</sup> 12) kurfürstliche Pauker und Trompeter; 13) Freiherr von Kolbe (Schlosshauptmann), von Bär (Oberschenk), von Besser (Zeremonienmeister); 14) die Hofkavaliere mit den Landständen; 15) der Stadtrat zu Fuß, der »nicht weiter als nur biß vor das Thor der äusersten Vor=Stadt entgegen kam«; 16) die Professoren der Universität, die wie der Stadtrat mit entblößtem Haupt gingen; 17) Graf von Dönhoff (Oberkämmerer), Graf von Schwerin (Oberstallmeister), Bauer (Stallmeister); 18) der Kurfürst und sein Halbbruder Markgraf Philipp Wilhelm als Statthalter des Herzogtums Magdeburg »in einer über und über mit Gold brodirten<sup>17</sup> offenen Chaise von 6 Jsabell=farben<sup>18</sup> Pferden gezogen«, und von 24 Trabanten mit vergoldeten Hellebarden umgeben; 19) die Minister in ihren Kutschen; 20) ein Trupp Trabanten zu Pferde.

<sup>13</sup> Vgl. Brademann (wie Anm. 12), S. 56, 58, 85.

<sup>14</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 128f.

<sup>15</sup> Jüngerer Halbbruder Friedrichs, Markgraf von Brandenburg-Schwedt; 1705–1711 *rector magnificentissimus* der Universität Halle. Vgl. auch Gerd Bartoschek: *Markgraf Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt*, in: *Deutsches Historisches Museum/Stiftung Preussische Schlösser u. Gärten Berlin-Brandenburg* (wie Anm. 5), Katalog, Berlin 2001, S. 175 [Exponatbeschreibung]; von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 19.

<sup>16</sup> Repräsentant der hallischen Ritterakademie.

<sup>17</sup> D. h. bestickten.

<sup>18</sup> D. h. hellbraun.



Die Bürgerschaft der Stadt Halle und der damals selbständigen (Vor-)Städte Glaucha und Neumarkt hatte sich zwischen dem Galgtor und der Residenz aufgestellt.<sup>19</sup> Jene Studenten, welche dem Kurfürsten nicht entgegengeritten waren, standen in Zweierreihen auf dem Markt, vom Rathaus bis an die Ehrenpforte,<sup>20</sup> die sie für den Kurfürsten errichtet hatten.<sup>21</sup> Der »weitere Rat« hatte sich vor dem Rathaus aufgestellt. Die kirchlichen Amtsträger und Schulmänner standen gegenüber dem Ratskeller. Links von ihnen hatten sich der Schultheiß, die Beisitzer des Schöffentuhls und des Talgerichts, die Doktoren und Lizentiaten<sup>22</sup> sowie die Pfänner in Position gebracht. Zur Residenz hin standen die Refugees aus Frankreich, aus der Pfalz und aus der Schweiz<sup>23</sup> sowie weitere Halloren.<sup>24</sup>

Unter Glockengeläut und Salutschüssen näherte sich der Kurfürst der Ehrenpforte. Ein Student hielt eine kurze Ansprache, mit welcher er die Ehrenpforte als »dieses geringe Denckmahl unserer Danckbarkeit« dem Landesherrn widmete. Diese Ehrenpforte verherrlichte Friedrich unter Verwendung zahlreicher Allegorien, Embleme und Texte als Universitätsgründer, wobei auch auf die älteren brandenburgischen Universitätsgründungen Frankfurt an der Oder (1506), Königsberg in Preußen (1544) und Duisburg (1655) Bezug genommen wurde.<sup>25</sup>

Bei der Ankunft an der Residenz löste sich der Tross auf. Die Vertreter der schon oben genannten und im Zug vertretenen Gruppen machten dem Landesherrn ihre Aufwartung, indem sie ihn begrüßten. Die Universität wurde dabei von ihrem »Director«, dem Juristen Samuel Stryk (1640–1710), vertreten. Zum Abend musizierten Studenten vor dem Kurfürsten.<sup>26</sup> Das Stück wurde vom Grafen von Solms mit einer Rede angekündigt und als »das gedruckte Carmen« gebunden überreicht. Damit endete das Programm des 30. Juni.

Die eigentlichen Feierlichkeiten (»Haupt-Solennitäten«) fanden am Sonntag, dem 1. Juli, statt. Von den auswärtigen Universitäten (Leipzig, Wittenberg, Jena, Erfurt, Helmstedt, Frankfurt an der Oder u. a.)<sup>27</sup> waren ca. 1.300 Studenten

<sup>19</sup> Eine ähnliche Aufstellung war auch schon bei früheren Herrschereinzügen üblich (vgl. Brademann, wie Anm. 12, S. 57).

<sup>20</sup> Abbildung bei von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 12.

<sup>21</sup> Beim Herrschereinzug von 1681 gab es auch eine Ehrenpforte. Sie war auf Initiative der Pfänner errichtet worden (Brademann, wie Anm. 12, S. 58).

<sup>22</sup> Inhaber des niedrigen akademischen Grades »licentiatus«.

<sup>23</sup> Vgl. grundlegend dazu Matthias Asche: *Neusiedler im verheerten Land. Kriegsfolgenbewältigung, Migrationssteuerung und Konfessionspolitik im Zeichen des Landeswiederaufbaus. Die Mark Brandenburg nach den Kriegen des 17. Jahrhunderts*, Münster 2006; zu Friedrich III./I. insbes. S. 462ff., 504ff.

<sup>24</sup> Bei von Besser (wie Anm. 5), S. 129, werden neben Franzosen »Pfälzter« und »Manheimer« genannt.

<sup>25</sup> Von Dreyhaupt konstatiert mehrere Fehler in den Daten (von Dreyhaupt II, wie Anm. 7, S. 11f.).

<sup>26</sup> Lobpreisungen in Form von Liedern, Musikstücken und Gedichten gehörten zum festen Ritual bei Herrschereinzügen (Brademann, wie Anm. 12, S. 63).

<sup>27</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 130.



zu den Feierlichkeiten nach Halle gekommen. Hinzu kamen jene ca. 700 Studenten, die in Halle bereits immatrikuliert waren.

Die Domkirche (»da die Inauguration vor sich gehen sollte«<sup>28</sup>) war für die Feierlichkeiten hergerichtet worden. So war dem Altar gegenüber ein »grosses Theatrum« (Bühne) errichtet worden. Darauf war ein besonderer Thron mit einem vergoldeten Adler für den Kurfürsten platziert, der auf einem dreistufigen Podest stand. Über ihm war ein Baldachin aus carmoisinrotem Samt mit roten und goldenen Fransen angebracht. Rechts vom Thron, jedoch um eine Stufe niedriger, war ein Lehnstuhl für Markgraf Philipp Wilhelm aufgebaut. Weiter nach unten in entsprechenden Abständen waren Stühle für die Minister und Professoren aufgestellt, alle mit scharlachrotem Tuch überzogen. Ein Katheder (Rednerpult) komplettierte das festliche Mobiliar. Das Arrangement war ganz offensichtlich für einen bestimmten bildlichen Effekt geplant:

»[...] das mit Scharlach bezogene Theatrum mit so vielen in seinen Stühlen enthaltenen ansehnlichen und vornehmen Männern die zehn alle gleicher und ungewöhnlicher Leibes=Länge ausgesuchte Herolde in ihren Gold= und silbernen Wapen=Röcken die Trabanten mit ihren brodirten Casacken und schimmernden Hellebarten imgleichen die mit allerhand Leuten erfüllte Kirchen=Stühle und Por=Kirchen<sup>29</sup> einen ungemein schönen Prospect von Seiten des Throns machten und diejenigen auf dem Theatro sonderlich nicht uneben den AUGUSTISSIMUM SENATUM des alten Roms abbildeten.«<sup>30</sup>

Hier waren erstmals die auf kurfürstliche Kosten gefertigten Professorentalare zu sehen, und zwar »nach Art der Oxfortischen in Engelland«: »Die Theologi hatten Röcke von feinem schwarzem Tuch, mit schwarzem Sammet ausgemacht, und von gleichem Sammet viereckichte Barette; die Juristen scharlachene; die Medici Fleisch= oder vielmehr Colomin=farbene, und die Philosophi violet.«<sup>31</sup>

Treffpunkt aller Beteiligten war die Waage am Rathaus. Nach der feierlichen Übergabe der neu errichteten Hörsäle im Waagegebäude wurden die Anwesenden protokollgemäß geordnet und für den Zug in die Domkirche aufgestellt. Es wurden zehn Blöcke gebildet, welche sich an den zehn kurbrandenburgischen Provinzen orientierten. Je ein prächtig gekleideter und mit einem gekrönten silbernen Zepter ausgestatteter Herold führte die Blöcke mit dem entsprechenden Provinzialwappen jeweils an. Folgende Reihung ist überliefert:

<sup>28</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 13.

<sup>29</sup> D. h. Emporen.

<sup>30</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 134.

<sup>31</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 13. Zur Kleidung der Akademiker allgemein vgl. auch Marian Füssel: *Talar und Doktorhut. Die akademische Kleiderordnung als Medium sozialer Distinktion*, in: Barbara Krug-Richter/Ruth E. Mohrmann (Hg.): *Frühneuzeitliche Universitätskulturen. Kulturhistorische Perspektiven auf die Hochschulen in Europa* (= Archiv für Kulturgeschichte, Beihefte, 65), Köln/Weimar/Wien 2008, S. 245–271.

1) eine Kompanie zu Fuß; 2) Herold; 3) ein Corps (Oboen-)Bläser; 4) Exercitien-Meister;<sup>32</sup> 5) Herold; 6) die Schulmänner und die Geistlichkeit, »deren jene die SEMINARIA und Pflanz=Gärten einer Academie bestellen [...]«;<sup>33</sup> 7) Herold; 8) ein Corps (Oboen-)Bläser; 9) Pfännerschaft in 20 Paaren und in schwarzen Mänteln; 10) Herold; 11) Talgericht, Berggericht,<sup>34</sup> Schöffenstuhl<sup>35</sup> in 20 Paaren und in schwarzen Mänteln; 12) Herold; 13) Stadtrat mit Abgesandten anderer Städte in 40 Paaren und in schwarzen Mänteln; 14) Herold; 15) Corps (Oboen-)Bläser; 16) Studenten in Viererreihen; 17) Herold; 18) 53 Promotionskandidaten – »alle ihre Doctor= und Magister=Hüte in ihren Händen haltend [...]«;<sup>36</sup> 19) Herold; 20); Abgeordnete der drei anderen kurbrandenburgischen Universitäten – Königsberg, Frankfurt an der Oder, Duisburg – »hatten schwarz=seidene und mit solchen Spitzen reich=versetzte Mäntel trugen jedweder in den Händen ein Sammeten Baret [...]«;<sup>37</sup> 21) zwei Paar kurfürstliche Pauker mit »silberne Heer=Paucken« und 24 Trompeter »mit ihren silbernen Trompeten«;<sup>38</sup> 22) Herold; 23) zwei Pedelle »in ihren blauen Liberey=Röcken«; 24) zwei Adjunkten der Philosophischen Fakultät mit dem Secretarius der Universität in der Mitte – »alle drey in schwarzen seidene Mänteln«;<sup>39</sup> 25) die 13 Professoren in ihren Talaren, jeweils geführt von zwei kurfürstlichen Räten; 26) Herold – »der als der Vornehmste [...] den Churfürstl. Rothen Adler auf seinem Herolds=Stabe führte«;<sup>40</sup> 27) acht Grafen, welche an der neuen Universität studierten, die Insignien der Universität auf roten Samt-Kissen tragend – »hier nicht nach ihrem Rang sondern nur nach der Grösse ihrer Statur nemlich die Kleinesten voran und die Grösten zuletzt [...]«;<sup>41</sup> 28) Zeremonienmeister von Besser vor dem Landadel und den Ständen; 29) die Marschälle Freiherr von Kolbe (Schlosshauptmann) und von Bär (Oberschenk) mit Marschallstäben; 30) der Hofstaat, darunter der Minister Eberhard von Danckelman<sup>42</sup> (1643–1722); 31) der Kurfürst und sein Halbbruder Markgraf Philipp Wilhelm in ihrer offenen Chaise, von 24 Trabanten mit Hellebarden umgeben; 32) Kompanie zu Fuß des Festungskommandanten von Magdeburg.

<sup>32</sup> Ausbilder an der Ritterakademie (Fecht-, Tanz-, Reit-, Sprachlehrer u. ä.).

<sup>33</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 131.

<sup>34</sup> Vgl. dazu Heiner Lück: *Berg und Tal – Gericht und Recht in Halle während des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in: Werner Freitag/Andreas Ranft (Hg.): *Geschichte der Stadt Halle*, Bd. 1: Halle im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Halle (Saale) 2006, S. 239–257.

<sup>35</sup> Vgl. dazu ders.: »[...] sollen alle dy von Polen unde die von Behemen [...] ir recht zu Halle holen«. *Zeugnisse und Erwägungen für Halles Standort in der Magdeburger Stadtrechtsfamilie*, in: ders. (Hg.): *Halle im Licht und Schatten Magdeburgs. Eine Rechtsmetropole im Mittelalter* (= Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte 19), Halle (Saale) 2012, S. 9–36.

<sup>36</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 131.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 132.

<sup>41</sup> Ebd., S. 132 f.

<sup>42</sup> Auch *Danckelmann*.



Die unter Ziffer 25 aufgeführten Professoren wurden, jeweils in die Mitte genommen, von zwei Repräsentanten des kurbrandenburgischen Staates geleitet. Dabei wurde eine Rangfolge hinsichtlich der Fakultäten beachtet. An der Spitze liefen die Vertreter der Philosophischen Fakultät; es folgten nacheinander die Vertreter der Medizinischen, Juristischen und Theologischen Fakultät. Die ranghöchste Fakultät war also am Schluss platziert, so wie der Landesherr selbst den Schluss und Höhepunkt des gesamten Zuges bildete: Martin von Ostrowski,<sup>43</sup> Franz Budde (1667–1729), August Hermann Francke (1663–1727), Christoph Cellarius (Philosophische Fakultät); Georg Ernst Stahl (1659–1734), Friedrich Hoffmann (1660–1742) (Medizinische Fakultät); Johann Samuel Stryk (1668–1715), Heinrich Bode (1652–1720), Johann Georg Simon (um 1636–1696), Christian Thomasius (Juristische Fakultät); Joachim Justus Breithaupt (1658–1732), Johann Wilhelm Baier (1647–1695) (Theologische Fakultät). Am Schluss der Professorenschaft schritt als Ranghöchster und Direktor der Universität Samuel Stryk, der ebenfalls zur Juristischen Fakultät gehörte, zwischen den Ministern Paul von Fuchs (1640–1704) und Eberhard von Danckelman.<sup>44</sup>

Die Prozession dauerte über zwei Stunden. Während des Zuges wurden die Glocken geläutet. Vor der Domkirche sorgten die an der Spitze des Zuges platzierten Soldaten für Ordnung. Die Herolde geleiteten ihre Gruppe zu den reservierten Plätzen. Die Grafen, welche die Insignien trugen (darunter die wertvollen Rektorzepter – siehe Abb.), stellten sich an rot bedeckten Tischen auf. Sie legten die Insignien darauf ab, nachdem sich der Kurfürst und sein Halbbruder gesetzt hatten. Dies alles vollzog sich unter musikalischer Begleitung. Nach dem Ende der Musik und Platzeinnahme hielt der kurfürstliche Hofprediger Benjamin Ursinus (1646–1720) eine »schöne Predigt« über Esai. XLIX, 23. Danach wurde das Gebet verlesen und der Segen gesprochen. Es folgte der gemeinsame Gesang von »Nun bitten wir den Heiligen Geist«. Währenddessen wurde Herr von Fuchs von den beiden Marschällen zu dem aufgebauten Katheder geführt. Mit ihm gingen die Grafen, die die Insignien von den Tischen wieder aufnahmen und mit diesen vor das Katheder traten. Der Minister von Fuchs hielt dann »mit seiner gewöhnlichen Freudigkeit« die lateinische Inaugurationsrede. Nach der Proklamation des Kurprinzen Friedrich Wilhelm (1713–1740 König in Preußen) zum *rector magnificentissimus* (Rektor ehrenhalber) gebot von Fuchs dem Prorektor und Professor der Theologie Johann Wilhelm Baier, vor das Katheder zu treten. Zuerst »hing Er Jhm den

<sup>43</sup> Keine biographischen Angaben bekannt; z. Zt. der Inauguration war er außerordentlicher Professor der Mathematik und Physik.

<sup>44</sup> Von Besser (wie Anm. 5), S. 132.

Rector=Mantel um und setzte Jhm den Rector=Hut auf«. <sup>45</sup> Danach übergab er ihm die Insignien, einzeln nacheinander von den Grafen abgefordert (Schlüssel, <sup>46</sup> Statutenbuch, <sup>47</sup> Siegel, kurfürstliche Privilegien, kaiserliche Privilegien, zwei Zepter<sup>48</sup>). <sup>49</sup> Von Fuchs ging danach zurück zu seinem Sitzplatz, während sich die Professoren nun im Halbkreis vor dem thronenden Kurfürsten zur Vereidigung aufstellten. Der Staats-Secretarius Heinrich Rüdiger von Ilgen (1654–1728) las die Eidesformel vor. Die Professoren sprachen sie mit lauter Stimme und aufgereckten Fingern nach. Der Prorektor leistete seinen Eid stehend auf dem Katheder. Im Anschluss an die Vereidigung dankte der Prorektor mit einer kurzen Rede. Daraufhin ertönten Pauken und Trompeten. Kanonen wurden abgefeuert, Glocken geläutet, und das *Te Deum laudamus* wurde angestimmt.

Beim Auszug aus der Kirche wurden Münzen in das Publikum geworfen. Der Zug begab sich in der Reihenfolge wie zu Beginn der Feierlichkeiten in die Waage. Der Prorektor wurde nunmehr von den Kuratoren der Universität geführt. Die Grafen schritten ohne Insignien daher, während die Pedelle die beiden Zepter vor sich her trugen.

An der Waage wurden die beiden »Machinen«, aus denen roter und weißer Wein floss, in Betrieb genommen. Das Festessen für insgesamt ca. 3.000 Personen<sup>50</sup> wurde auf dem »Kurfürstl. Schloss«, d. h. in der Neuen Residenz,<sup>51</sup> (ca. 1.200 Personen) und in der Waage (ca. 1.800 Personen)<sup>52</sup> eingenommen. Die Professoren und die frisch Promovierten wurden an einer Tafel »auf dem grossen Saale«<sup>53</sup>

<sup>45</sup> Das ist bei von Dreyhaupt so nicht überliefert. Der Text von Bessers (wie Anm. 5), S. 135, ist hier die genauere und zuverlässigere Quelle. Zu Rektormantel und -hut aus kunstgeschichtlicher Sicht vgl. Ralf-Torsten Speler: *Zum Kunstbesitz der halleschen Universität*, in: ders. (Hg.): *300 Jahre Universität Halle 1694–1994. Schätze aus den Sammlungen und Kabinetten*, Halle an der Saale 1994, S. 20–71, hier S. 28. Zum Ritual der Rektorwahl allgemein vgl. auch Marian Füssel: *Akademische Rituale. Deposition, Promotion und Rektorwahl an der vormodernen Universität*, in: Barbara Stollberg-Rilinger u. a. (Hg.): *Spektakel der Macht. Rituale im Alten Europa 800–1800. Katalog. Kooperationsausstellung des Sonderforschungsbereiches 496 der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und des Kulturhistorischen Museums Magdeburg*, Darmstadt 2008, S. 39–43, hier S. 42f.; ders.: *Zeremoniell und Verfahren. Zur Wahl und Einsetzung des Rektors an der frühneuzeitlichen Universität*, in: Daniela Siebe (Hg.): *»Orte der Gelahrtheit«. Personen, Prozesse und Reformen an protestantischen Universitäten des Alten Reiches (= Contubernium 66)*, Stuttgart 2008, S. 119–142.

<sup>46</sup> Beschrieben von Speler (wie Anm. 45), S. 24, S. 81.

<sup>47</sup> Dazu Speler, ebd., S. 30, 74.

<sup>48</sup> Die Zepter sind ausführlich beschrieben von Speler, ebd., S. 24, 81.

<sup>49</sup> Aufgezählt bei von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 14.

<sup>50</sup> Ebd., S. 15.

<sup>51</sup> Vgl. auch Andrea Thiele: *Residenz auf Abruf? Hof- und Stadtgesellschaft in Halle (Saale) unter dem letzten Administrator des Erzstifts Magdeburg, August von Sachsen (1614–1680)* (= Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte 16), Halle (Saale) 2011, S. 110ff.

<sup>52</sup> Bei früheren Herrschereinzügen dienten die Neue Residenz und Ratswaage als Orte für das öffentliche Mahl; hinzu kam das Stadtpalais »Zum kühlen Brunnen« (Brademann, wie Anm. 12, S. 56, 60).

<sup>53</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um den 1538 genannten »grossen sahle ym hause gegen der Shale« im Obergeschoss des Westtraktes (vgl. Hans-Joachim Krause: *Der »Neue Bau« für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle*, in: Stefanie Lieb [Hg.]: *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, S. 213–223, hier S. 215f.); ähnlich auch H.-J. Pote: *Zur Nutzungsgeschichte der »Neuen Residenz« im 17. Jahrhundert*, in: Arbeitskreis Innenstadt e. V. (Hg.): *Hallesche Blätter* 39 (September 2010), S. 20–23, hier S. 22.



bewirtet. Die kurfürstlichen Trompeter spielten zur Unterhaltung. Die Brüder von Danckelman<sup>54</sup> machten den Universitätsangehörigen ihre Aufwartung. In allen »Gemächern« gab es »Music, Confect, Wein und dreyerley ander Getränke,<sup>55</sup> und zwar [...] biß um 11 Uhr in der Nacht [...]«. <sup>56</sup>

Am Tag darauf (2. Juli) erfolgten die ersten feierlichen Promotionen in der Marienkirche (Marktkirche).<sup>57</sup> Acht Kandidaten wurden zu Doktoren der Rechte, drei Kandidaten zu Lizentiaten der Rechte, zwei Kandidaten zu Doktoren der Theologie, zehn Kandidaten zu Doktoren der Medizin und 30 Kandidaten zu Magistern der Philosophie promoviert.<sup>58</sup> Die insgesamt 53 Kandidaten waren am Tag zuvor im Festzug, »die Doctor- und Magister-Hütthe in Händen haltend«, mitgelaufen.<sup>59</sup> Der Promotionstag klang wiederum mit einem Festessen auf dem Schloss aus.<sup>60</sup> Danach vergnügte man sich mit dem »künstlichen Reiffen-Tantze der Faßbinder«, dem »Wasserstechen der Halloren<sup>61</sup> in der Saale« und dem »Aufzuge und Music 120 Wettinischer Bergknappen<sup>62</sup>«. <sup>63</sup> In einem ihrer Musikstücke nannten die Bergknappen [»Schertz=weise«<sup>64</sup>] »ihr Bergwerg eine unterirdische Universität«.

Nach dem Ende der Feierlichkeiten war man sich darüber einig, »daß noch niemahls einige Universität mit solcher Pracht eingeweiht worden«. <sup>65</sup>

Der Folgetag (3. Juli) war für die Grundsteinlegung an den Saaleschleusen bei Trotha und die Rückreise nach Berlin vorgesehen, »womit diese grosse Solennität ein Ende erreichte [...]«. <sup>66</sup> Nach diesem wasserbaulichen Ereignis verließen der Kurfürst und sein Gefolge Halle und Umgebung. Sieben Jahre später

<sup>54</sup> Eberhard von Danckelman und Nikolaus Bartholomäus von Danckelman (1650–1739). Letzterer hatte die entscheidenden Verhandlungen mit dem kaiserlichen Hof in Wien zur Vorbereitung der Königskrönung in Königsberg 1701 geführt.

<sup>55</sup> Zu den exklusiven Getränken und Speisen, zu denen eben auch das exklusive Konfekt gehörte, bei Herrschereinzügen, vgl. Brademann (wie Anm. 12), S. 90.

<sup>56</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 16.

<sup>57</sup> So Schrader I (wie Anm. 8), S. 64. Zu den Promotionsritualen allgemein vgl. auch Füssel: *Akademische Rituale* (wie Anm. 45), S. 40–42; Reinildis van Ditzhuyzen: *Selbstdarstellung der Universität. Feiern und Zeremonielle am Beispiel der Doktorpromotionen*, in: Rainer Christoph Schwinges (Hg.): *Universität im öffentlichen Raum*, Basel 2008, S. 45–75.

<sup>58</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 16.

<sup>59</sup> Ebd., S. 13.

<sup>60</sup> Ebd., S. 17.

<sup>61</sup> Das »Wasser-« oder »Fischer-Stechen« ist ein alter Brauch der Halloren, der noch heute in Halle bei festlichen Anlässen, z. B. beim jährlichen »Laternenfest«, gepflegt wird. Vgl. Werner Piechocki: *Die Halloren. Geschichte und Tradition der »Salzwirkerbrüderschaft im Thale zu Halle«*, Leipzig 1981, S. 143ff. Auch schon bei früheren Herrschereinzügen in Halle war er üblich (Brademann, wie Anm. 12, S. 62).

<sup>62</sup> In und um Wettin wurde vom 14. bis zum 19. Jh. Steinkohle abgebaut.

<sup>63</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 17.

<sup>64</sup> Von Better (wie Anm. 5), S. 138.

<sup>65</sup> Von Dreyhaupt II (wie Anm. 7), S. 17.

<sup>66</sup> Ebd.

krönte sich der Kurfürst in Königsberg zum König *in* Preußen.<sup>67</sup> Die prächtige Zeremonie hatte wiederum von Besser perfekt choreographiert. Die Gründungsfeierlichkeiten für die hallische Universität waren aus der Retrospektive eine Art Probelauf für das staatstragende Ereignis des Jahres 1701. In Halle erblühte währenddessen die kurbrandenburgisch-preußische Reformuniversität »Fridericiana«, wie die Universität nach ihrem Gründer genannt wurde. Als Zentrum der deutschen Frühaufklärung sollte sie Weltgeltung erlangen. Für eine nähere Beziehung Georg Friedrich Händels zur Universität über den Matrikeleintrag hinaus gibt es keine Belege.



*Zepter der Universität Halle, Goldschmiedearbeit von August Hosse, Halle 1694 (MLU, Zentrale Kustodie, Ku-1A u. 1B)*

<sup>67</sup> Vgl. dazu Christopher Clark: *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947*. Aus dem Englischen von Richard Barth, Norbert Juraschitz u. Thomas Pfeiffer, München 2008, S. 93–143.



## Das Nähtischklavier – oder: Die musizierende Frau

Karl Altenburg

Das Kalenderjahr 2019 stand auch ganz im Zeichen eines 100 Jahre zurückliegenden historischen Ereignisses: Im Jahr 1919 wurde in der Weimarer Verfassung, erstmals in der deutschen Geschichte, das Wahlrecht für Frauen verankert. Dieses Jubiläum eines wichtigen Schrittes hin zur Gleichberechtigung der Geschlechter veranlasste viele Museen, Ausstellungen, Konzerte und Vorträge zu speziellen »Frauenthemen« zu veranstalten. Auch im Händel-Haus standen im zurückliegenden Jahr zahlreiche Veranstaltungen in diesem Zeichen: Frauen aus dem Umfeld Georg Friedrich Händels wurde sowohl bei den Festspielen als auch im Museum eine Bühne bereitet. So erhielt beispielsweise die Sonderausstellung »Ladies first« viel positive, aber auch fragende und nachdenkliche Resonanz: Fügten sich die Frauen im 18. Jahrhundert wirklich so passiv und zurückhaltend ihrer Unterdrückung, wie man ihnen häufig unterstellt? Oder kämpften gerade sie nicht auch schon für ein Mindestmaß an Anerkennung und Freiheit? Letzteres ist eine leicht durchschaubare Suggestivfrage, die man eindeutig bejahen muss! Inwieweit sie damit erfolgreich waren, steht wiederum auf einem anderen Blatt.

Ein Fokus von »Ladies first«, aber auch von mehreren Konzerten, z. B. der Reihe »Händels Schätze – Musik im Dialog«, drehte sich speziell um das Thema der »musizierenden Frau«. Passend dazu wurde ein sonst im Depot des Händel-Hauses schlummerndes Musikinstrument präsentiert, welches die Möglichkeiten und Beschränkungen dieses Themas gleichermaßen aufzeigt. Ein sogenanntes Nähtischklavier (siehe Abbildung) mit einigen aus organologischer Perspektive ungewöhnlichen Elementen: Über den Saiten und der Mechanik befinden sich diverse Schubfächer mit Nähzeug, am Gehäuse befinden sich seitlich zwei große Tragegriffe, und in die Innenseite des Deckels ist ein Spiegel eingebaut. Für wen wurden Instrumente dieser Art gebaut? Ohne Zweifel für Frauen mit musikalischen Talenten oder doch zumindest Ambitionen, denn Tasteninstrumente zählten zu den wenigen Instrumenten, die Frauen überhaupt spielen durften. So absurd es den Menschen des 21. Jahrhunderts erscheinen mag: Neben all den Diskriminierungen, die Frauen in der Vergangenheit erdulden mussten, gesellten sich auch Einschränkungen ihrer künstlerischen Tätigkeiten. Der Pastor und Schriftsteller Carl Ludwig Junker widmete der Problematik seine besondere Aufmerksamkeit, die er sogar direkt an die Betroffenen richtete:

»So beherzige denn, schönerer Theil der Schöpfung, dieß Wort, zur rechten Zeit gesprochen! Unterschreibe diese Bemerkung; ziehe bey allem, was du



thust, bey allem, wozu sich dein Herz entschließt, deine Natur, dein eigenes Kostüm, die Gesetze, woran sich dein eigener Wohlstand bindet, die Art deiner Bestimmung zu rathe! Vermeide auch in Kleinigkeiten alles, wodurch du verlieren kannst; und siehe: – hier sind Laute, Mantor<sup>1</sup>, Clavier! – Aber vor allem suche unser Herz zu erquicken, durch den Gesang, den dir der Himmel, nur dir, eigentlich gab; und der die reichste Schadloshaltung seyn kann, für alles, wozu er dich, deiner Natur nach, nicht bestimmt haben sollte.«<sup>2</sup>

Welche Instrumente entsprachen nun also *nicht* der »weiblichen Natur«? Nun, bei den Streichinstrumenten waren es vor allem die größeren Exemplare:

»Ein Frauenzimmer spielt das Violoncell. Sie kann sich hiebey zwey Uebelstände nicht vermeiden. Das Ueberhangen des Oberleibs, wenn sie hoch (nahe am Steg) spielt, und also das Pressen der Brust; und dann eine solche Lage der Füße, die für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollen; sed sapienti sat [für den Eingeweihten bedarf es keiner weiteren Erklärung].«<sup>3</sup>

Auch ein Kontrast zwischen Instrumentalklang und »weiblichem Charakter« sollte unbedingt vermieden werden, wodurch wiederum sämtliche Blas- und Schlaginstrumente tabu waren. Gegen diese Beschränkung wehrten sich die Frauen bereits zur Händel-Zeit energisch, denn ein noch relativ junges Blasinstrument erfreute sich besonders großer Beliebtheit. Christiane Mariana von Ziegler, die berühmte Leipziger Salonière, umschreibt es folgendermaßen:

»Mir ist gar wohl wissend, daß unser Geschlechte, so bey sich eine Neigung und Liebe etwas in der Music zu erlernen verspühret, insgemein auf das Clavier, oder das Lautten-Spiel verfällt [...]. Doch wenn ich Ihnen die Wahrheit entdecken darff, so kann ich nicht läugnen, daß diejenigen Instrumenten, so von dem menschlichen Athem, und unsrer gerührten Zunge ihren Klang und Annehmlichkeit erborgten müssen, von mir allezeit in weit höhern Werth nicht unbillig gezogen worden. [...] Wollten Sie mir aber einen Einwurff machen, ob schickte sich dergleichen Instrument gar nicht für eine Dame, weil es dem männlichen Geschlechte eigenthümlich zu seyn schiene, so gebe ich Ihnen die theure Versicherung, daß die meisten von denen Frantzösischen Frauenzimmer [...] sich der genannten Traversiere<sup>4</sup> starck bedienen.«<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Gemeint ist eine Mandora, eine Lauten-Art.

<sup>2</sup> Van Dülmen, Andrea (Hrsg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, Leipzig, München und Weimar 1992, S. 277.

<sup>3</sup> Schleuning, Peter: *Der Bürger erhebt sich – Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 184.

<sup>4</sup> Gemeint ist die Querflöte.

<sup>5</sup> Van Dülmen, Andrea (Hrsg.): *Frauenleben im 18. Jahrhundert* (siehe Anm. 2), S. 269f.



Ob der Verweis auf die »Frantzösischen Frauenzimmer« ehemals dienlich oder eher hinderlich war, soll an dieser Stelle unkommentiert bleiben. In jedem Fall dürften diese Worte ein gewisses Gewicht gehabt haben, denn immerhin war Frau von Ziegler mit Johann Christoph Gottsched und Johann Sebastian Bach befreundet; sie war auch selbst als Schriftstellerin tätig – einige ihrer Texte hat Bach sogar vertont. Und doch: Ganz grundsätzlich änderte sich im 18. Jahrhundert – bis auf ein paar wenige Ausnahmen – nichts in dieser Hinsicht. Frauen hatten dem Idealbild von »weiblicher Schönheit und Anmut« zu entsprechen, und somit beschränkte sich ihr Instrumentalspiel weiterhin auf Tasten- und Zupfinstrumente. Beliebt waren vor allem Harfe, Laute und Gitarre – aber eben auch Spinett, Clavichord und, seit Anfang des 19. Jahrhunderts, das Tafelklavier. Gerade bei den drei zuletzt genannten Instrumenten konnte eine Musikerin den an sie gerichteten Anforderungen am ehesten entsprechen: Sie hatte ruhig zu sitzen, ihre Arme sollten anliegen und sich möglichst wenig bewegen, während ihre Hände anmutig in die Tasten oder Saiten griffen und ihr Gesicht stets einen freundlich-entspannten Ausdruck behielt. Ausufernde Gestik und Mimik, wie sie bei männlichen Virtuosen eifrig beklatscht wurde, galt für eine musizierende Frau als unschicklich – nicht zuletzt auch, weil hierdurch ein Widerspruch zwischen Spielbewegung und Kleidung eintreten konnte, was es unbedingt zu vermeiden galt.

Frauen spielten zu allen Zeiten als Instrumentalistinnen und Komponistinnen eine bedeutende Rolle, so selbstverständlich auch im 18. Jahrhundert. Man denke nur an Maria Anna »Nannerl« Mozart, die ihrem Bruder hinsichtlich der musischen Begabung in nichts nachgestanden haben soll. Oder an Anna Amalie von Preußen und Wilhelmine von Bayreuth: Die beiden Schwestern Friedrichs II. haben zahlreiche Werke komponiert, das Gleiche gilt für ihre berühmte Nichte Anna-Amalia von Sachsen-Weimar. Doch fanden (und finden) sie alle in einer von Männern dominierten Musikwelt kaum Beachtung und Anerkennung – ihre Werke verstauben in Archiven und werden so gut wie nie aufgeführt. Auch in Orchestern waren Frauen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine seltene Erscheinung, denn diese Karriere war ebenfalls eine Männerdomäne. Hier jedoch hat sich in der Zwischenzeit immerhin einiges getan, davon kann man sich z. B. bei den Konzerten des fast paritätisch besetzten Händelfestspielorchesters Halle allenthalben überzeugen.

Bereits im Lauf des 17. Jahrhunderts etablierten sich Frauen in einem gänzlich neuen und bis dato verschlossenen Tätigkeitsfeld: Waren ihnen die Orchestergräben damals noch unzugänglich, konnten sie sich auf der Bühne allmählich etablieren – als Sängerinnen, Tänzerinnen und Schauspielerinnen. Eine musikalische Betätigung war für Frauen zwar noch ungewöhnlich, jedoch bei herausragendem Talent durchaus möglich, allerdings nur bis zum Eintritt in den

Familienstand, denn eine Geld verdienende Frau galt, insbesondere innerhalb der Ehe, als anrühlich. Noch zur Zeit Händels fuhr das Patriarchat den aufkommenden Primadonnen immer wieder in die Parade. So zum Beispiel anlässlich einer Aufführung von Händels Oratorium *La Resurrezione* in Rom 1709: Hier musste der Komponist die Sopranistin Margherita Durastanti kurzfristig auf päpstliches Verlangen hin durch einen Kastraten ersetzen. In den folgenden Jahrzehnten setzten sich Frauen dann nach und nach auf den weltbedeutenden Bühnen durch, denn das Publikum hatte sich an ihre Präsenz längst gewöhnt. Manche Sängerinnen entwickelten sich zu regelrechten Bühnenstars – man denke nur an die beiden Händel-Sängerinnen und Konkurrentinnen Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni. Wir haben es hier mit zwei der wenigen, dafür aber herausragenden und obendrein sehr gut bezahlten Karrieren für Frauen im 18. Jahrhundert zu tun. Manche der von ihnen dargestellten und intonierten Figuren wiederum waren überaus mächtig und nahmen ihr Schicksal auf der Bühne selbst in die Hand, was vielen Frauen in der Realität nach wie vor verwehrt blieb. In den Opern und Oratorien Händels sind dies beispielsweise die raffinierten Herrscherinnen Kleopatra und Agrippina oder die standfeste Märtyrerin Theodora. Auch die konfliktreiche Beziehung zwischen der machtvollen Zauberin Alcina und der kämpferischen Rittersfrau Bradamante kommt einem in den Sinn. All die starken Frauen bedürfen am Ende dann aber doch fast immer der Hilfe »starker« Männer oder werden von diesen häufig sogar entmachtet – von Gleichberechtigung kann im Werk Georg Friedrich Händels also selbstverständlich noch lange nicht die Rede sein. Jedoch nahm zumindest jenseits der Bühne die eine oder andere Frau aus dem Umfeld des Komponisten ihr Schicksal selbst in die Hand: Die erste *Messias*-Altistin Susannah Cibber trennte sich beispielsweise von ihrem prügelnden Ehemann, die Ballerina Marie Sallé tanzte in Händels *Alcina* nicht nur, sondern leitete und choreographierte ihre eigene Tanzkompanie. Und Kitty Clive – die erste Delilah im Händel-Oratorium *Samson* – stritt sich öffentlichkeitswirksam mit einem ihrer Arbeitgeber und bekam am Ende sogar Recht zugesprochen. All diese eigentlich unvorstellbaren Grenzüberschreitungen müssen nicht zwangsläufig mit starken Vorbildern in Kunst, Literatur und Musik zusammenhängen, es ist allerdings auch nicht völlig auszuschließen. Der Weg hin zur völligen Befreiung der Frau, auf und jenseits der Bühne, lag freilich noch in weiter Ferne und sollte (nicht nur) zur Händel-Zeit lediglich eine schöne Illusion bleiben.

Was hat all dies aber nun mit dem erwähnten Nähtischklavier zu tun? Es stellt zum einen das ideale Musikinstrument für die Frau des 18. Jahrhunderts dar: Als Tasteninstrument entspricht es haargenau der »weiblichen Natur«, außerdem ist es zu klein und qualitativ minderwertig für künstlerisch anspruchsvolle, öffentliche Aufführungen und entsprechend eher für den privaten und zurückgezogenen Gebrauch ausgelegt. Zum anderen bietet es viele praktische



Freiheiten, die das Patriarchat so vermutlich weder vorgesehen hat noch gut heißen konnte: Dank zweier Tragegriffe ist es beispielsweise gut transportierbar. In verschiedenen Klapp- und Schubfächern können zudem Näh- und Schminkutensilien verstaut werden; der im Deckel verbaute Spiegel soll den Gebrauch dieser Ausrüstung noch unterstützen.

Musikinstrumente dieser Art waren wiederum gerade bei Sängerinnen äußerst populär. Vor einem Konzert oder einer Aufführung konnten sie sich am Instrument einsingen und die ein oder andere Arie noch einmal durchprobieren. Zugleich konnte das Kostüm ausgebessert oder die Perücke nachgepudert werden, ohne sich vom Platz erheben zu müssen oder auf fremde Hilfe angewiesen zu sein. Auch konnte so ein Nähtischklavier bequem auf Reisen mitgenommen werden, denn Sängerinnen waren auch damals schon viel unterwegs. Dieses kuriose Musikinstrument vereint also anschaulich die konträren Aspekte, die man mit den Schicksalen und Biographien seiner Benutzerinnen in Verbindung bringt – quasi eine Mischung aus Unterordnung und Selbständigkeit, Akzeptanz und Protest, Hingabe und Entsagung. Manchmal steckt in einem Ausstellungsstück eben viel mehr, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Unter anderem diese Erkenntnis ist und bleibt das Erfüllende an der Tätigkeit in einem Museum, für unsere Arbeit im Händel-Haus in Halle!

*Reiseklavier mit Nähkasteneinsatz österreichischer Herkunft, Anfang 19. Jb.*



# 10 Jahre Musikfest UNERHÖRTES MITTELDEUTSCHLAND

Daniel Schad



Was bedeutet es für unseren Verein Straße der Musik e. V., seit 2011 jährlich in den Bundesländern Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen ehrenamtlich ein kleines, aber feines Musikfest zu organisieren?

Ich möchte dabei unser Musikfest mit einem Marathonlauf vergleichen, der gut geplant und bewältigt werden will. Ohne gute Vorbereitung, Einteilung der Kräfte, eine klare Zielvorstellung, solide Finanzierung und freiwillige Helferinnen und Helfer an der Strecke ist diese Aufgabe nicht zu bewältigen. Deswegen danke ich allen Vorstandskolleginnen und -kollegen, Künstlerinnen und Künstlern, Förderern und Unterstützer-/innen, Schirmherren und -frauen, Partnerinnen und Partnern vor Ort und vor allem unserem treuen Publikum für ihr langjähriges Vertrauen, ihre tatkräftige Hilfe und Ermutigung. Gemeinsam haben wir mit dem Musikfest in Mitteldeutschland etwas Einmaliges und Nachhaltiges geschaffen. Große Freude bereitet uns die enge Zusammenarbeit mit den Vereinen der Durchführungsorte. Oft sind diese bereits eine der mittlerweile vierzig Stationen auf der STRASSE DER MUSIK und dadurch musikhistorisch bedeutsam für das Musikfest. Ohne ihre tatkräftige Unterstützung wäre die Durchführung des Musikfestes kaum möglich. Auch das stetig wachsende Stammpublikum aus Nah und Fern trägt maßgeblich zum Erfolg des Musikfestes bei. In großer Dankbarkeit schauen wir auf viele intensive und wertvolle Begegnungen zurück und freuen uns auf viele weitere. Über zehn Jahre hinweg ist es uns gelungen, ein hohes künstlerisches Niveau mit hochwertiger Musik anzubieten. Die verstärkte Einbindung der lokalen Orchester in die Programmplanung ist uns ein Anliegen für die nahe Zukunft. Von den bisher nachgewiesenen 2.338 historischen mitteldeutschen Komponisten (so der Stand vom Februar 2020) haben wir bisher mehr als 300 aufgeführt. Es bleiben also noch viele unbekannte Tonschöpfer, die darauf warten, beim Musikfest zu erklingen. Sie bieten auch in Zukunft programmatische Ideen oder themenbezogene Programme.

Feiern Sie nun mit uns vom 3. bis zum 12. Juli 2020 das 10. Jubiläum unseres unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten Dr. Reiner Haseloff stehenden Musikfestes. Es erwartet Sie ein bunter musikalischer Strauß mit hochwertigen Kompositionen. Hervorragende Künstlerinnen und Künstler ermöglichen Ihnen viele Entdeckungen und musikalische Delikatessen an historischen Orten. Glücksmomente in und nach den Konzerten sind Ihnen sicher – wie bei einem Marathonlauf!

→ Mehr Informationen und Karten: [www.strassedermusik.de](http://www.strassedermusik.de)

**UNERHÖRTES  
MITTELDEUTSCHLAND**



## Die »Leipziger Notenspur« – Wie aus der Idee eines Leipziger Bürgers ein Stadtprojekt mit europäischer Ausstrahlung wurde

Elke Leinhoß



*Informationstafel vor der Leipziger Universität*

Es gibt kaum einen Komponisten von Weltgeltung, der nicht wenigstens einmal in seinem Leben einen Fuß nach Leipzig gesetzt hat: Neben G. Ph. Telemann, J. S. Bach, C. und R. Schumann, F. Mendelssohn Bartholdy, R. Wagner, E. Grieg, M. Reger hinterließen auch N. Paganini, W. A. Mozart, P. I. Tschaikowski, F. Liszt, J. Brahms, F. Chopin, E.T.A. Hoffmann, C. M. v. Weber, G. Mahler, R. Strauss und viele andere ihre Spuren in Leipzig – »Notenspuren« – denen die Leipziger Notenspur-Initiative nachspürt.

### 1. MUSIKSTADT HISTORISCH

»Ach, wie beneide ich immer Leipzig um seine Musik!« (Clara Schumann)

Musikstadt – das ist eines jener Attribute, mit denen sich Leipzig völlig zu Recht schmückt. Leipzig ist auch Messestadt – unbedingt, denn die Messe begründete den Reichtum Leipzigs und öffnete die Stadt der Welt. Und Buchstadt ist sie auch – selbstverständlich, war doch im Graphischen Viertel der Konzentrationspunkt des Verlagswesens schlechthin. Sportstadt, Wasserstadt –

das sind die Attribute der Neuzeit. Aber die Musik begleitet Leipzig inzwischen schon über 800 Jahre, seit 1212 der Thomanerchor gegründet wurde. Berühmte Komponisten wohnten, arbeiteten, lebten und liebten und starben hier.

Zwei große Blütezeiten prägten die Musikstadt. Zunächst im Barock mit Georg Philipp Telemann, der in Leipzig nach 1700 seine ersten musikalischen Erfolge feierte, sowie mit dem Wirken Johann Sebastian Bachs als Director musices und Thomaskantor von 1723 bis zu seinem Tod 1750. Die nächste Blütezeit erlebte Leipzig als »Nabel der musikalischen Welt« in der Romantik, Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts, personifiziert im Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert und Clara Schumann, Richard Wagner, Edvard Grieg, Albert Lortzing, die alle in Leipzig wirkten. Die berühmten Musikverlage – Breitkopf & Härtel, 1719 gegründet und damit der älteste Musikverlag der Welt sowie Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Lettern, C. F. Peters, Friedrich Hofmeister und andere – taten das ihrige dazu durch die Veröffentlichung und Verbreitung der Kompositionen, durch Werkausgaben und Editionen.

Zahlreiche spätere Nationalkomponisten ihres Landes studierten am Leipziger Konservatorium, das 1843 von Mendelssohn als erste musikalische Hochschule Deutschlands gegründet wurde und sich sehr schnell zu einer der renommiertesten Ausbildungseinrichtungen Europas entwickelte. Unzählige Musikerkarrieren haben hier ihren Anfang genommen; berühmte Studenten waren z. B. Edvard Grieg, Erwin Schulhoff, Leoš Janáček, Ethel Smyth, Taki Rentarö, Sigfrid Karg-Elert, Jón Leifs, Kurt Masur und viele andere mehr.

Die Leipziger Universität spielt ebenfalls eine wichtige Rolle als Ausbildungs- und Wirkungsstätte großer Komponisten und Musiker und pflegt auch in der Musikausübung jahrhundertealte Traditionen. Ab 1410 war die Musiktheorie Pflichtfach an der Artistenfakultät und gehörte zu den Septem artes liberales, den sieben freien Künsten, die an der mittelalterlichen Universität gelehrt wurden. Eingeschriebene Studenten der juristischen Fakultät waren u. a. G. Ph. Telemann, R. Wagner, R. Schumann. Zahlreiche studentische und akademische musikalische Vereinigungen haben sich im Verlauf der über 600-jährigen Universitätsgeschichte gegründet, z. B. 1701 das Collegium musicum von G. Ph. Telemann, das 1979 vom damaligen Universitätsmusikdirektor Max Pommer ins Leben gerufene Neue Bachische Collegium Musicum, Akademisches Orchester und Universitätschor. Als Universitätsmusikdirektor wirkte u. a. Max Reger.

Nicht zuletzt sorgen musikalische Klangkörper von herausragender Qualität für die internationale Ausstrahlung Leipzigs als Musikstadt bis in die heutige Zeit. Das erste bürgerliche Orchester im deutschsprachigen Raum, 1743 aus 16 Musikern – zumeist ehemaligen Stadtpfeifern – entstanden, verzaubert noch



immer als »Gewandhausorchester« Musikliebhaber in der ganzen Welt. Berühmte Gewandhauskapellmeister, z.B. Felix Mendelssohn Bartholdy, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Franz Konwitschny, Kurt Masur, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, schrieben nicht nur in Leipzig Musik- und Interpretationsgeschichte.

Das MDR-Sinfonieorchester, gegründet 1923, ist eines der ersten Rundfunkorchester weltweit und seit seiner Gründung besonders eng der Neuen Musik verbunden. Unter Dirigenten wie Fabio Luisi, Jun Märkel oder Kristjan Järvi ist es auch auf Tourneen ein vielbeachteter Klangkörper. Und schließlich ist mit seiner über 800-jährigen Geschichte und außergewöhnlichen Meisterschaft der Thomanerchor Botschafter der Musikstadt Leipzig in der ganzen Welt.

## 2. DIE IDEE – ENTSTEHUNG DER LEIPZIGER NOTENSPUR-INITIATIVE



*Musik bewegt die Stadt*

Was vor zwanzig Jahren noch die Idee eines Einzelnen, des Physikers Prof. Dr. Werner Schneider, war, hat sich inzwischen zum Vorzeigeprojekt gemauert, das stolz sagen kann: «Musik bewegt die Stadt». Dabei verlief die Entwicklung der Notenspur gar nicht geradlinig. Nach zwei erfolglosen Versuchen Anfang der 2000er Jahre, die Stadt für das Anliegen zu gewinnen, bildete sich unter Schneiders Leitung eine Initiative aus der Bürgerschaft heraus. Die Idee:



Leipzigs außergewöhnliches Musikerbe mit der Stadt – ihren Gebäuden und öffentlichen Räumen, ihrer Geschichte und ihren Persönlichkeiten – zu verknüpfen und über Generations- und Bildungsgrenzen hinweg erlebbar und hörbar zu machen. Ab Herbst 2005 schlossen sich daraufhin einige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus den Musikinstitutionen und Leipziger Hochschulen in weitgehend ehrenamtlicher Tätigkeit zusammen, um den Nutzen für die Stadt und die Durchführbarkeit in einer Machbarkeitsstudie aufzuzeigen. Aufgrund dieser Studie wurde das Projekt im zweiten Halbjahr 2006 vom Kulturdezernat aufgegriffen. Wegen des großen touristischen Potenzials stieß die Studie auch bei der Leipzig Tourismus und Marketing GmbH (LTM) auf großes Interesse, so dass die Projektentwicklung seit Herbst 2006 in Kooperation mit LTM durchgeführt wurde. Bis Anfang 2007 traten dem Projekt alle großen Musikinstitutionen Leipzigs als aktive Partner bei – ein großes musikalisches Netzwerk war entstanden.

### 3. DIE UMSETZUNG

Die Leipziger Notenspur mit ihrem Wege- und Audioleitsystem wurde 2012 mit einem großen musikalischen Stadtfest feierlich eröffnet. Sie ist ein musikalischer Stadterkundungspfad. Er erfasst auf 5,3 km Länge die wichtigsten Wohn- und Schaffensstätten berühmter Leipziger Komponisten in der Innenstadt und verbindet sie durch eine visuell hervorgehobene Markierung. Das weltweit Einmalige an Leipzig ist die örtliche Dichte der authentischen Orte, so dass man bei einem Spaziergang 800 Jahre Musikgeschichte auf kurzem Weg erkunden kann. Elemente eines geschwungenen Edelstahlbandes – »Intarsien« – ziehen sich ebenerdig als Spur durch die Leipziger Innenstadt und verbinden die 23 Stationen miteinander. Informationstafeln und Stelen erklären die Bedeutung des jeweiligen Standorts. Das Audio-Leitsystem macht die Musikgeschichte Leipzigs auch hörbar.

*Notenspur-Intarsien*





Aus der Leipziger Notenspur-Initiative heraus hat sich bereits 2008 ein Verein gegründet (heute Notenspur Leipzig e.V.), der inzwischen durch zahlreiche innovative Veranstaltungen und Formate auf sich und die Musikstadt aufmerksam macht. Er wird von der Stadt Leipzig institutionell gefördert und wurde als Initiator und »verbindendes Element« gemeinsam mit neun authentischen Orten an der Leipziger Notenspur 2018 mit dem Europäischen Kulturerbesiegel ausgezeichnet – der höchsten Auszeichnung, die die EU auf kulturellem Gebiet vergibt.



*Musik bewegt die Stadt*

Nach wie vor ist die Arbeit des Vereins stark bürgerschaftlich geprägt und wirkt in die Stadtgesellschaft hinein. Als Beispiel sei hier die jährliche »Notenspur-Nacht der Hausmusik« genannt, die am 21. November 2020 zum sechsten Mal stattfindet. Hunderte private Gastgeber haben seit der Premiere 2015 ihre Türen für Freunde und Fremde geöffnet, um mit ebenfalls hunderten Musikern und tausenden Besuchern ihre Musikliebe zu teilen und gemeinsam zu musizieren – kostenlos und gagefrei, eintrittsfrei für alle Besucher.

Geplant und konzipiert sind drei weitere Notenrouten: Notenbogen, Notenrad, Notenweg.

#### 4. WELCOME EUROPE – WILLKOMMEN EUROPA

Zu den innovativen Veranstaltungsformaten zählen seit 2018 auch Kooperationen, Festivals (»Brücken bauen über Gräben« 2018) und Veranstaltungen mit europäischem Format. Unter dem Titel »Europäische Notenspuren« gibt es bis Ende 2020 eine von der EU im Programm »Creative Europe« geförderte Kooperation mit Norwegen und Litauen (beide Nationalkomponisten – Edvard Grieg und Mikalojus Konstantinas Čiurlionis – haben in Leipzig studiert). Im Oktober 2019 durfte die Leipziger Notenspur eine große Ausstellung in Brüssel präsentieren. »Von Leipzig nach Europa – Von Europa nach Leipzig« widerspiegelte die vielfältigen Verknüpfungen durch den musikalischen Austausch in Europa seit Jahrhunderten. Festivals mit vielfältigen Begegnungen von Musikern – mit Kindern in Schulen, mit Besuchern bei Konzerten oder im privaten Hausmusik-Rahmen – fanden und finden in Leipzig, Norwegen und Litauen statt. Eine Ausstellung zum Thema Reisende Musiker ‚wandert‘ durch die drei Projektländer. Falls es dem Notenspur-Verein gelingt, eine weitere EU-Förderung zu erhalten, ist für den Zeitraum ab 2021 eine Kooperation mit Italien, Frankreich und Polen geplant.

#### 5. DAS MARKETING

Der aus bürgerschaftlichem Engagement heraus entstandene Notenspur-Verein ist ein gemeinnütziger Verein, der kaum über finanzielle Ressourcen verfügt. Marketingexperten, die die »Marke Notenspur« bekannt machen, werden nicht beschäftigt. Deshalb werden andere Wege beschritten, deren Erfolg sich durch-aus sehen lassen kann.



»Klangdusche« in Kretschmanns Hof



- Der Verein hat viele Unterstützer: Das Stadtmarketing und die Leipziger Tourismus- und Marketinggesellschaft mbH (LTM):  
Von Beginn an unterstützten alle Bereiche des LTM die Aktivitäten der Notenspur-Initiative u. a. durch
  - Erarbeitung und Verbreitung von Informationsmaterial
  - Verbreitung von Flyern zur Musikstadt und Leipziger Notenspur auf nationalen und internationalen Messen
  - Auslage von Informationsmaterialien in der Tourist-Information
  - Organisation von Pressereisen zum Thema Leipziger Notenspur
  - Auftrittsmöglichkeiten beim »Tourismusfrühstück«
  - Lancierung von Pressemeldungen und Artikeln in großen Tageszeitungen, Reisemagazinen etc.
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:  
Neben zahlreichen eigenen Pressemeldungen ist die gute Zusammenarbeit mit den (Leipziger) Medien eine unerlässliche Voraussetzung für eine breite Information der Öffentlichkeit. Zusätzlich erscheinen Artikel zu speziellen Themen in Monatsheften, Stadtführern, Onlineportalen. Unverzichtbar für die Wahrnehmung der Marke sind außerdem die Sozialen Netzwerke. Die Leipziger Notenspur pflegt eine Homepage, ist aktiv bei Facebook, Instagram, unterhält einen Twitter- und einen Youtube-Kanal.
- Printprodukte (Hauptflyer, Veranstaltungsankündigungen, Plakate, Postkarten):  
Diese haben wahrscheinlich die größte Verbreitung. Ihre Verteilung erfolgt über die Tourist-Information, Versand durch LTM, Verteilung in Leipziger Bürgerämtern und Bibliotheken, Hotels, Museen, Kirchen und in dem professionellen »culturtraeger«-Verteiler.
- Öffentlichkeitswirksame Veranstaltungen:
  - Salonkonzerte
  - Wandelkonzerte im Stadtraum
  - musikalische Notenrad-Touren
  - Musik im Grünen
  - Wanderungen auf dem Notenweg
  - Gruppenführungen auf der Notenspur
  - Führungen zum jüdischen Musikerbe
  - Begegnungen an Schulen
  - Valentinsabend
  - Festivals
  - Notenspur-Nacht der Hausmusik

- Die Notenspur selbst:

Die im öffentlichen Innen-Stadtraum weithin sichtbaren Zeichen – die 155 Edelstein-Intarsien, die Informationstafeln und -Stelen an allen Notenspur-Stationen, die »Klangdusche« – das gesamte sichtbare Wegeleitsystem, dazu das Audioleitsystem und die Notenspur-App sind die effektivsten Marken-Botschafter der Notenspur.

Eine Idee, Hartnäckigkeit und ein funktionierendes Netzwerk haben die Leipziger Notenspur zu einer Marke mit Strahlkraft über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus gemacht, die schon »Nachnutzer« gefunden hat, wie z. B. die »Meraner Notenspuren« oder – auf nur einen Komponisten bezogen – den Čiurlionis-Pfad in Litauen.

••••• → Weitere Informationen unter [www.notenspur-leipzig.de](http://www.notenspur-leipzig.de)



# Händel in der deutschen belletristischen Literatur

Annette Landgraf

Ein literarisches Werk über Georg Friedrich Händel zu schreiben, ist wesentlich schwieriger, als ein wissenschaftliches Buch über ihn zu verfassen, denn wir wissen viel über den öffentlichen und fast nichts über den privaten Komponisten. Sein künstlerischer Werdegang und sein beruflicher Alltag sind gut dokumentiert, doch während wir bei einem großen Teil seiner Werke bestens darüber informiert sind, wann und mit welchen Künstlern er was unter welchen Umständen aufgeführt hat, steckt für uns der persönliche Bereich voller Rätsel.

Wie soll man mit so kargen Zeugnissen eine spannende Geschichte über einen wahrhaftig großen und beeindruckenden Künstler schreiben? Wie kann man die Leser gebührend in Bann ziehen und an den Stoff fesseln? Die Abwesenheit des entsprechenden Materials bietet einen fruchtbaren Nährboden für diverse Theorien, zumal wir nichts über Händels Liebesleben wissen. Amouöse Geschichten und andere private Episoden jedoch machen einen Roman meist erst interessant, denn sie erlauben uns, Freude und Schmerz mit dem Helden zu teilen, und der Autor kann darauf bauen, dass die Leserschaft die Erfahrung aus ihrer eigenen Gefühlswelt einbringt. Doch gerade die für den Beobachter interessanten intimen Details seines Lebens hat Händel offenbar sehr diskret behandelt. Den Autoren blieb also nur übrig, Händels Karriere auszumalen und die spärlich überlieferten Informationen zu seinem Privatleben auszubauen. Sie mussten äußerst kreativ sein und viel Phantasie entwickeln, um nicht nur zu belehren, sondern auch zu unterhalten. Wie üblich, finden wir unterschiedlich begabte Autoren. Einige, so scheint es, haben Händels Werkverzeichnis offenbar als Skelett benutzt, um es mit einer Art Geschichte zu ummanteln.

Die ersten deutschen Erzählungen erschienen 1837 und 1840. Die deutsche belletristische Literatur über Händel kam jedoch erst nach der Veröffentlichung der gründlich recherchierten Biographien von Victor Schoelcher (1857) und Friedrich Chrysander (1858–1867) in Schwung. Einen neuen Impuls erhielt sie 1924/25, als Hugo Leichtentritts *Händel*<sup>1</sup> und Newman Flowers *George Frederic Handel*<sup>2</sup> in der Übersetzung von Alice Klengel erschienen, mit denen Informationen über das Leben des Komponisten noch besser zugänglich wurden.

<sup>1</sup> Hugo Leichtentritt, *Händel*, Stuttgart, Berlin 1924.

<sup>2</sup> Newman Flower, *George Frederic Handel*, London 1923; *Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit*, deutsche Übersetzung von Alice Klengel, Leipzig 1925.

Johann Peter Lysers *Händel*<sup>3</sup> (Frankfurt am Main 1837) und Leopold Schefers *Händel's Zorn und Flucht* (Wien 1840)<sup>4</sup> basieren nicht auf historischen Fakten, und beide konzentrieren sich auf den *Messias*. Sie beziehen sich auf den deutschen Text von Mozarts Bearbeitung. Ihr Ziel ist es, die Größe, die Wirkung und die Kraft von Händels bekanntestem Oratorium zu zeigen. Beide sind fälschlicherweise davon überzeugt, die erste Aufführung habe in einer Kirche stattgefunden.

Lyser verfasste eine fiktive Geschichte, in der er beschreibt, wie der *Messias* seinen Durchbruch in London erreichte. Er beschreibt Händel als einen Künstler, der durch Großbritannien reiste, um seine Werke in den großen Städten aufzuführen.

Schefer erfand eine verworrene Geschichte, die wie ein missglückter Versuch wirkt, den Stil E. T. A. Hoffmanns zu imitieren. Auch er dachte, dass die Uraufführung des *Messias* in London stattfand. Im Herbst 1741 wohnte Händel im königlichen Palast und war wütend, weil die Londoner *Evening Post* nach der Uraufführung des *Messias* sein Oratorium verriss. Georg I. [!]<sup>5</sup> kam und überzeugte Händel, nach Irland zu gehen und dort den *Messias* aufzuführen. Händel betrachtete dies als Flucht vor seinem Londoner Publikum, aber schließlich wurde die Aufführung in Dublin (wie es nun bei Schefer heißt) ein großer Erfolg. Die Erzählung enthält eine kurze Biographie Händels und eine Beschreibung des *Messias*, einige Betrachtungen über Geschichte und Philosophie der Musik und über musikalische Formen, doch sie ist voll von absurden Aussagen und Ideen.

Es gibt weitere Werke, die sich auf einzelne Themen aus Händels Leben konzentrieren, die Versuche sind nicht immer befriedigend. Arnold Scherings Schauspiel *Der junge Händel*<sup>6</sup> ist eine komplette Fiktion über einen imaginären Besuch Händels in Hamburg im Jahr 1715, als *Rinaldo* in der Stadt aufgeführt wurde. Die Erzählungen von Felix Janoske,<sup>7</sup> Stefan Zweig<sup>8</sup> und Gerd Jonke<sup>9</sup> konzentrieren sich jeweils auf ein einzelnes Ereignis in Händels Leben. Janoske ist der einzige Autor, der sich mit der Reise nach Lübeck im Jahr 1703 beschäftigt. Zweigs Novelle ist eine romantisierende Erzählung aus der Zeit zwischen Händels Genesung von der »paraletick [paralytic] disorder«

<sup>3</sup> Johann Peter Lyser (= Ludewig Peter August Burmeister), *Händel*, in: J. P. Lyser, *Neue Kunstnovellen*, 1. Bd., Frankfurt a. M. 1837, S. 111–144.

<sup>4</sup> Neuausgabe als e-book in: Gottlob Leopold Immanuel Schefer, *Künstlernovellen*, mobileread 2017.

<sup>5</sup> Auch hier irrt Schefer: 1741 regierte Georg II.

<sup>6</sup> Arnold Schering, *Der junge Händel*, Leipzig 1918.

<sup>7</sup> Felix Janoske, *Händels Reise nach Lübeck*, Breslau 1929.

<sup>8</sup> Stefan Zweig, *Georg Friedrich Händels Auferstehung*, Wien 1937, in: *Sternstunden der Menschheit*, Stockholm 1943.

<sup>9</sup> Gert Jonke, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, 2. Auflage, Wien 1988.



(1737) und der Komposition des *Messias* (1741), und Jonkes Kurzgeschichte *Das Haupt des Georg Friedrich Händel* ist eine Anleihe (à la Händel) bei Zweig. Der Roman *Gottes Orgel* von Kurt Arnold Findeisen<sup>10</sup> handelt hauptsächlich von Johann Sebastian Bach, enthält aber auch einige Episoden über Händel als Kontrast und Vergleich. Ernst Wurms Roman *Seine Kraft war ihm mächtig*,<sup>11</sup> der in Cannons beginnt und mit *Messias* endet, ist ein abstoßendes und plumpe Werk, das stark von der nationalsozialistischen Ideologie beeinflusst ist.

Andere Autoren zielten darauf ab, Händels Leben umfassend darzustellen. Der Hallenser Armin Stein<sup>12</sup> verfasste als Erster eine vollständige literarische Biographie. Der Text basiert auf der wissenschaftlichen Biographie Chrysanders, die jedoch unvollständig ist. Die fehlenden Informationen hat Stein vermutlich der Biographie von Schoelcher entnommen. Das Buch ist sehr gut geschrieben, entsprechend dem Zeitgeist jedoch stark romantisiert. Hermann Unger<sup>13</sup> beginnt seinen Roman mit einer Kurzgeschichte über Händels Vater, verwendet die Hälfte seines Buches auf die Zeit vor Händels Ankunft in Großbritannien. Er beschreibt das Leben des Komponisten in einem sehr flüssigen, zugänglichen Stil und bespricht die meisten wichtigen Werke, Anekdoten und andere Details aus Händels Leben, die bereits von den Vorgängern überliefert sind. Anton Mayers sehr unterhaltsamer Roman *Der Zug der bunten Masken*<sup>14</sup> spielt großenteils in Italien. Er enthält phantastische Episoden mit lebendigen Dialogen, und Händels Musik wird in wirkungsvollen und assoziativen Bildern beschrieben. Eugen Ortners Roman *Georg Friedrich Händel*<sup>15</sup> basiert auf Biographien von Chrysander und Leichtentritt. Der Autor benutzt Chrysander lediglich als Quelle für die Fakten und zur Unterstützung seiner Beschreibung und Bewertung von Händels Werken und zögert nicht, einige Passagen (oder zumindest die Reihenfolge und den Charakter von Chrysanders Beschreibungen) zu kopieren. Ortner ist der erste Autor, der sich mit Händels Einbürgerung befasst und auch Gopsall und Charles Jennens (als Solyman) vorstellt. Ehrenfried Wagners *Tragödie in England*<sup>16</sup> basiert möglicherweise auf Steins Roman. Wagner war Kommunist, und er bettet das Leben Händels aus dem Blickwinkel des dialektischen und historischen Materialismus in den Hintergrund der englischen Geschichte und der politischen Ereignisse ein – ganz im Sinne des sozialistischen Realismus. H.[ans] G.[erhard] Waltershausens<sup>17</sup> Roman ist eine vollständige Biographie, die die bekannten Anekdoten und Geschichten enthält.

<sup>10</sup> Kurt Arnold Findeisen, *Gottes Orgel. Roman um Bach und Händel*, Berlin 1935.

<sup>11</sup> Ernst Wurm, *Seine Kraft war ihm mächtig*, Stuttgart 1935; auch veröffentlicht in Leipa 1940 als *Gast aus Gottesland*.

<sup>12</sup> Armin Stein (= Hermann Nietschmann), *Georg Friedrich Händel. Ein Künstlerleben*, 2 Bde., Halle 1882, 1883.

<sup>13</sup> Hermann Unger, *Der berühmte Sachse*, Siegen und Leipzig 1935.

<sup>14</sup> Anton Mayer, *Der Zug der bunten Masken*, Berlin 1940.

<sup>15</sup> Eugen Ortner, *Georg Friedrich Händel*, München 1942.

<sup>16</sup> Ehrenfried Wagner, *Tragödie in England*, Dresden 1951.

<sup>17</sup> H. G. Waltershausen (= Hans Toepel-Fredersdorf), *Das Leben Georg Friedrich Händels*, Stuttgart 1957.



Ernst Flessas *Ombra mai fu*<sup>18</sup> [Eröffnungssarie («Largo») der Oper *Serse*] wird aus der Retrospektive von John Christopher Smith junior präsentiert. Otto Erich Deutschs dokumentarische Biographie<sup>19</sup> über Händel war 1955 erschienen, und so gibt Flessas sehr gut geschriebener Roman eine Einsicht und Genauigkeit, die in keinem früheren literarischen Werk erreicht wurde. Paul Barz schuf seine beiden Werke über Händel eigens für die Jubiläen 1985 und 2009. Seine fiktive Komödie in drei Szenen, *Mögliche Begegnung*,<sup>20</sup> beschreibt ein Treffen zwischen Bach und Händel in Leipzig anlässlich der Aufnahme Bachs in die Mizler'sche Gesellschaft<sup>21</sup> – eine Begegnung, die nie stattgefunden hat. Barz vergleicht hier beide Komponisten. Sein Roman *Händel*<sup>22</sup> folgt der Werkliste Händels, ohne viel über die Musik selbst zu sagen. Der Autor greift jedoch die neuere Mode auf, über die Sexualität des Komponisten zu spekulieren, und spielt, im Gegensatz zu anderen Autoren, die Liebesgeschichten über Händel mit Frauen erfinden, mit der in der Schwebe gelassenen Frage, ob er homosexuell war.

Man darf selbstverständlich nicht erwarten, dass ein berühmter Komponist, der in Deutschland geboren wurde, als genialer britischer Komponist dargestellt wird. Ein Großteil der deutschen Belletristik des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die fünfziger Jahre hinterlässt beim Leser den Eindruck, dass Händel ein höchst überlegenes deutsches Genie ist und dass er vor allem die Mitglieder des Adels mit seinem Cembalospiele beeindruckt haben muss – er kommt, er musiziert, er erobert. Aristokraten werden auf unterschiedliche Weise zu Förderern und Gönnern Händels. Außerdem trifft Händel in den Häusern der Oberschicht auch weitere einflussreiche Personen und Künstler, wie Sänger und Komponisten. Dort hört er die neueste Musik, hat Zugang zu den besten Kunstwerken und lässt sich zum Komponieren für seine Mäzene inspirieren.

In der deutschen Belletristik wird der Komponist als eine selbstbewusste, unabhängige Persönlichkeit dargestellt: Händel ist in der Gegenwart von Mitgliedern des Adels nie schüchtern, verlegen oder unterwürfig. Er wird immer als standhaft und unerschrocken dargestellt, nie ängstlich, denn er kann sich auf sein Können verlassen, weiß aber auch, was er noch zu lernen hat. Die Mitglieder des Adels behandeln ihn als willkommenen Gast oder Freund, mit Respekt, und sie bieten ihm ein luxuriöses Leben, während er sich bei ihnen aufhält. Von konventioneller formaler Distanz ist kaum etwas zu spüren. In der Regel erfüllt Händel eher die Wünsche der Mäzene und handelt nicht auf Befehl. Er wird

<sup>18</sup> Ernst Flessa, *Ombra mai fu ... Die Händel-Chronik des Johann Christopher Smith*, Biberach a. d. Riß, 1958.

<sup>19</sup> Otto Erich Deutsch, *Händel: A Documentary Biography*, London 1955.

<sup>20</sup> Paul Barz, *Mögliche Begegnung*, 1985.

<sup>21</sup> Die von L. C. Mizler 1738 gegründete *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*.

<sup>22</sup> Paul Barz, *Händel*, Gütersloh 2008.



nicht einfach nur für seine Dienste bezahlt, stattdessen ehrt man ihn für das Vergnügen, das er den Mitgliedern des Adels bereitet. Die einzigen Aufträge sind die repräsentativen Werke für Georg II. – doch für Händel ist es eine Ehre, solche Musik wie die *Coronation Anthems*, die *Wedding Anthems* für Princess Anne und Prince Frederic und das *Funeral Anthem* für Queen Caroline zu komponieren.

Händel war bekannt dafür, dass er Respekt für seine Arbeit verlangte und sogar Mitglieder des Hofes hart zurechtgewiesen habe, wenn sie zu spät kamen oder seine Aufführung störten. Laut Flessa muss der Komponist sehr charismatisch gewesen sein; er beschreibt, dass sich alle privilegiert fühlten, wenn Händel den Saal am Hof betrat, und dass er sogar auf die verdrießliche Königin Anne wirkte. Er behandelte die Menschen mit Ernsthaftigkeit. Es lag ein strahlender Zauber in seiner Musik und in seiner Persönlichkeit. Händel verdiente sich bald die Freundschaft von Menschen, die sich durch ihren Namen, ihren Rang, ihren Einfluss oder ihr Ansehen gern für ihn nützlich machten. In gleicher Weise ging er aber auch zu den einfachen Leuten, wie zum Beispiel zu den legendären Konzerten im Hause des Kohlenhändlers Thomas Britton. Nur in Barz' Roman wird Händel als knurrig beschrieben, wenn der König in der *Feuerwerksmusik* keine Saiteninstrumente haben will. Bei allen Autoren vor Barz ist das Bild, das die Schriftsteller von dem Komponisten zeichnen, hochgradig idealisiert und schafft das Image eines Helden. Händel ist immer etwas Besonderes und immer ein Körnchen besser als seine Kollegen, auch als Anfänger in Hamburg: Dort war Reinhard Keiser vielleicht der bessere Musiker, weil er älter und erfahrener war, aber Händel war moralisch überlegen. Ganz deutlich sind die deutsch-nationalistischen Anklänge und der Nationalstolz in der Darstellung von Händels Genie und Charakter. Wo immer Händel nach seiner erfolgreichen Aufführung von *Almira* in Hamburg hingeht, ist ihm sein Ruhm schon vorausgeeilt. Am neuen Ort übertrifft er alle etablierten Musiker und alle Erwartungen. Mit Ausnahme von Flessa sind die Autoren der fünfziger Jahre etwas weniger euphorisch. Das gilt besonders für Wagner, dessen Roman in Großbritannien handelt, wo alle frühen Mäzene keine Rolle spielen. Barz versucht, das von allen bisherigen Autoren etablierte Bild eines absoluten Helden zu demontieren, indem er auch die Schwächen Händels aufzeigt. Barz' Sprache, die nicht immer so kultiviert ist, wie der Leser es sich vielleicht wünscht, zeigt Merkmale der Neuen Sachlichkeit.

Die Belletristik über Händel spiegelt jeweils den Stand der Händel-Forschung zur Zeit der Entstehung jedes literarischen Werkes wider. Doch obwohl wir von einem Schriftsteller eine gute Portion poetischer Freiheit und Kreativität erwarten und akzeptieren, muss man feststellen, dass auch zahlreiche Falsch-aussagen vermittelt werden, die hätten vermieden werden können, wenn die Autoren die jeweils verfügbare wissenschaftliche Literatur gründlicher studiert und sorgfältiger gearbeitet hätten.

WIR TRAUERN UM UNSER MITGLIED

Dr. phil.  
Erika Eiselt

geb. 24. August 1934

gest. 29. Januar 2020

Der Vorstand  
des »Freundes- und Förderkreises des Händel-Hauses zu Halle«  
bekundet allen Familienangehörigen der Verstorbenen  
im Namen aller Mitglieder  
unser tief empfundenes Mitgefühl.

Wir werden ihr Andenken ehrend bewahren.

**Der Vorstand des  
»Freundes- und Förderkreises  
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«**  
(Mitteilung nach Informationen an die Redaktion)



## Fritz Leweke (1901–2001) – Ein bedeutender halleischer Orgelgestalter

Gotthard Voß

Orgeln werden als »Königinnen der Instrumente« geadelt, aber sind sie nicht vielmehr komplette Orchester? In der Orgel gibt es für jeden Ton eine Pfeife, als kleineres oder größeres eigenes Instrument. Sie tragen Namen von Instrumenten, wie Flöten, Schalmei, Horn, Trompete oder Cymbel. Entsprechend der Tastenanzahl auf der Klaviatur können Pfeifen unterschiedlicher Größe aber mit gleicher Klangfarbe jeweils zu einem Register und diese dann wiederum zu mehreren zusammengestellt werden. Damit diese erklingen können, werden sie von einem Blasebalg mit Luft versorgt, und das Ventil an jeder Pfeife wird von der Klaviatur aus geöffnet (bei historischen Orgeln und Neubauten meist mittels mechanischer Zugverbindungen, aber seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft über pneumatische und elektrische Systeme). Die Anzahl der Register, von denen bis zu über 300 möglich sind, wird bestimmend für den Umfang der Orgel. Als ihre Besonderheit sind die Register unterschiedlicher Klangfarben und Tonhöhen in einzelne Werke zusammengefasst, z.B. Hauptwerk, Brustwerk, Schwellwerk, Oberwerk, Rückpositiv, Pedal, und diese sind einer jeweiligen Klaviatur, dem Manual, zugeordnet. Weil für das Innere einer Orgel detaillierte Vorgaben fehlen, gleicht keine der anderen. So wird jede Orgel zu einem Unikat.

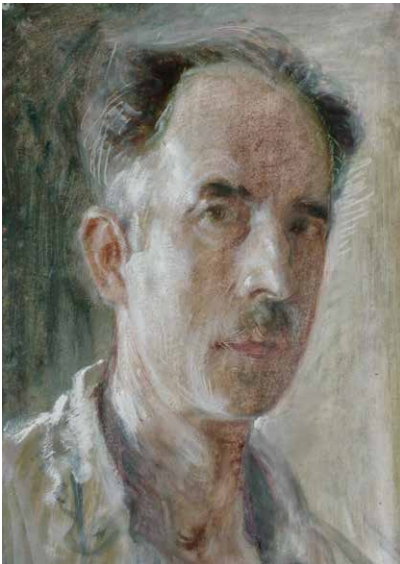


*Orgel der Firma Schuke in der Pfarrkirche  
Domi Blasii, Mühlhausen*

Innenräume der meisten Kirchen werden durch Orgeln gestalterisch und musikalisch bereichert. Über Jahrhunderte entwickelte sich die Kunst des Orgelbaus mit einem dafür fachlich sehr breit angelegten Berufsbild. Der Orgelbauer hat die Planung von der Disposition über die Gestaltung des Werkes und des äußeren Bildes bis zu den Ausführungszeichnungen zu verantworten und dann die Werkstattarbeit, die Montage der Orgel und abschließend das Intonieren jeder einzelnen Pfeife zu organisieren und zu verantworten. Nur für wenige Orgeln ist bekannt, ob Orgelbauer gestaltende Planer eingebunden haben, gab und gibt es doch bis heute keine

Ausbildungsgänge für derartige Aufgaben. Wer es dennoch versucht, muss sich mit dem engen Zusammenhang zwischen dem Orgelwerk und dem äußeren Erscheinungsbild auseinandersetzen. Vielfach ist heute jedoch, unabhängig vom inneren Aufbau und der Funktion, ein eigenwillig gestaltendes Verhalten der Architekten zu beobachten, z. B. bei der Orgel der Martinskirche in Kassel.

Der Denkmalpfleger, Kirchenmaler und Raumrestaurator Fritz Leweke hat die Kenntnisse zu den Funktionen der Orgel und ihrer jeweiligen Gestalt autodidaktisch erworben und ist von Halle (Saale) aus für Orgelbauer während der DDR-Zeit zu einem sehr anerkannten Partner geworden. 1901 in Braunschweig geboren, ist Fritz Leweke ab 1905 in Quedlinburg im väterlichen Malerbetrieb aufgewachsen. Gleich 1914 wurde der Vater zum aktiven Kriegsdienst eingezogen, und ein Jahr später wurden es auch einige Gesellen. Fritz musste gemeinsam mit der Mutter neben dem Schulbesuch für den Fortbestand des Betriebes sorgen. Die Grundlagenausbildung blieb dadurch lückenhaft, dazu kam, dass er nicht über den zum Studium berechtigenden Abschluss verfügte. Dennoch konnte er von 1917 bis 1920 nacheinander die Kunstgewerbeschulen in Braunschweig und Magdeburg besuchen und abschließend von 1921 bis 1925 die Kunstakademie in München. Nach 1926 hatte er Gelegenheit, in der noch jungen Werkstatt des Provinzialkonservators Max Ohle in Halle das Metier der Restaurierung von historischem Kunstgut kennenzulernen – eine Verbindung, die sein weiteres Berufsleben bestimmte, denn er hatte 1928 seinen Wohnsitz in Halle genommen.



Während der dreißiger Jahre renovierte und restaurierte er mit einem eigenen Malerbetrieb in vielen kleinen und großen Kirchen, beraten stets von dem damaligen Konservator Hermann Giesau, und erarbeitete sich dabei einen breiten Fundus an Erfahrungen. Während des Zweiten Weltkriegs musste Leweke von 1941 bis 1945 an die Front und damit seine berufliche Tätigkeit unterbrechen, kam aber unverletzt zurück. Danach ergab es sich, dass er neben eigenen handwerklichen Arbeiten und einer umfangreichen Berater-tätigkeit für das Institut für Denkmalpflege auch mit der Planung und Restaurierung von historischen Räumen

*Fritz Leweke.  
Selbstbildnis (1930er Jahre)*



und innerhalb dieser von Teilen der Ausstattung beauftragt wurde. Diese Aufgabe musste zwangsläufig die Orgeln einschließen und sein Interesse für den Orgelbau entstehen lassen. Seit den fünfziger Jahren sind in einer Liste 85 von Fritz Leweke bearbeitete Orgeln aufgeführt, von denen 44 im In- und Ausland gebaut wurden, die meisten in zunehmend enger Zusammenarbeit mit der Orgelbaufirma Alexander Schuke in Potsdam (seit 2004 in Werder).



*Orgel der Firma Schuke in St. Gotthardt, Brandenburg*

Die Orgel im Stendaler Dom ist die erste der von Leweke neu gestalteten Orgeln. Hier hat er um 1950 zum Abschluss der Kriegsschadenbeseitigung die Neugestaltung des Inneren geleitet, die meisterhaft gelang. Dabei wurden im Westen des Raumes vorhandene Teile einer früheren Barockorgel nach Lewekes Entwurf als dreimanualiges Werk neu zusammengestellt, auf einer für den kirchenmusikalischen Gebrauch erweiterten Empore. Sein dabei wirkendes ausgeprägtes Gespür dafür, wie der Baukörper der Orgel passend für den jeweiligen Raum zu gestalten ist, hat er hier und anschließend in vielen in- und ausländischen Kirchen und Konzerthäusern bewiesen. Seine erste große neue Orgel plante er für die Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen, gebaut 1958/59 von der Orgelbaufirma Schuke.

Diese Orgel wurde zu einer besonderen Aufgabe, denn Johann Sebastian Bach, der 1707/08 Organist an dieser Kirche war, legte für die damalige Orgel einen Verbesserungsvorschlag vor, der nicht verwirklicht wurde. Dieser vorhandene Dispositionsentwurf konnte dem Neubau, auch unter beratender Mitwirkung von Albert Schweitzer, zugrunde gelegt werden und ist damit als wirkliche Bachorgel zu bezeichnen. Unter den später besonders gelungenen Orgeln sind die 1960 im nördlichen Querhaus des Magdeburger Doms und 1986 eine seiner letzten für die Brandenburger St.-Gotthardt-Kirche zu nennen.

Die Stadt Halle ist auf der Liste mit neun Kirchen vertreten, darin sieben nach seinen Entwürfen gebaute Orgeln, von denen vier erhalten sind: in der Katholischen Propsteikirche St. Franziskus und St. Elisabeth, in der Kapelle des dazugehörigen Schwesternkonvents, in der Elisabeth- und Barbara-Kapelle des Elisabeth-

Krankenhauses und in der Moritzkirche. Gedanken gemacht hat er sich 1962 zur vorhandenen Orgel in der katholischen Kirche zur Heiligsten Dreieinigkeit und zuletzt 1989 zu einem möglichen Neubau in der St.-Norbert-Kirche. Nicht mehr vorhanden sind die Orgeln der Friedenskirche in der Ludwig-Wucherer-Straße von 1953, die Anfang der neunziger Jahre nach einem Brand und anschließender starker Durchfeuchtung entfernt wurde, die Orgel von 1958 in der Neuapostolischen Kirche, die im Zusammenhang mit dem Neubau in der Pfälzer Straße 2001 zugunsten eines Neubaus aufgegeben wurde, und die Orgel in der Laurentiuskirche von 1964, die durch Brandstiftung 1984 völlig zerstört wurde.



*Querhausorgel im Magdeburger Dom*

Diese Orgel war, auch zu Übungszwecken, gemeinsam mit der damaligen Kirchenmusikschule angeschafft worden. Sie stand am Ende einer von Fritz Leweke durchgeführten Gesamtinstandsetzung des Innenraums, bei der an der Decke ein sehr locker aufgemaltes spätgotisches Gewölbe freigelegt wurde, dessen Verlust neben der sonstigen Ausstattung sehr zu beklagen ist.

In der von 1894 bis 1896 in Halle von dem Baumeister Arnold Güldenpfennig erbauten katholischen Propsteikirche St. Franziskus und St. Elisabeth reichte nach ihrer Fertigstellung das Geld für die Anschaffung einer neuen Orgel nicht aus. Das Bemühen, während des Zweiten Weltkriegs eine Orgel von der Firma Kemper aus Lübeck einbauen zu lassen, führte erst 1948 zu einem Ergebnis, das jedoch in keiner Weise befriedigen konnte. Nach vergeblichen Rettungsversuchen wurde das Instrument aufgegeben, und durch Vermittlung von Herrn Leweke, der die Gesamtinstandsetzung des Innenraums während der sechziger Jahre zu verantworten hatte, konnte 1968 die Orgelbaufirma Schuster in Zittau für den Neubau einer Orgel mit 41 Registern, 3 Manualen, Pedal und einer mechanischen Spiel- und Registertraktur gewonnen werden.

Die Schuster-Orgel in der Propsteikirche St. Franziskus und St. Elisabeth Halle wurde 1975 geweiht. Die klare Gliederung der einzelnen Orgelteile, mit einem Unterbau, darin der Spieltisch, darüber mit den unterschiedlichen Pfeifenlängen das Haupt- und Oberwerk und die beiden Pedaltürme, kennzeichnen Lewekes



*Schuster-Orgel in der Propsteikirche St. Franziskus und St. Elisabeth Halle*

Orgeln. Während seit den zwanziger Jahren, ausgehend von der sogenannten Orgelbewegung, häufig Prospekte mit offenen Pfeifenreihen gebaut wurden, sind die Kastenprospekte Markenzeichen seiner Orgeln und typisch für die Nachwirkungen der sogenannten Klassischen Moderne. Mit den klar gegliederten Werkprospekten hat er den Orgelbau während der DDR-Zeit sehr mitgeprägt. Damit nahm er eine Bauform von Orgeln der Barockzeit wieder auf, die jedoch nicht so nüchtern gestaltet waren, sondern reich geschmückt, wie z.B. jene in der halleschen Marktkirche oder im Merseburger Dom.

Wie sehr Fritz Leweke mit Details historischer Bauformen vertraut war und mit diesen umzugehen verstand, hat er z.B. an der Orgel auf der Empore in der Kapelle der Kongregation der Schwestern von der Heiligen Elisabeth bewiesen. Dort ist für eine Orgel nur wenig Platz. Sie wäre auch wegen ihres geringen Abstands zur Decke im Raum nicht sichtbar.



*Empore in der Kapelle des Schwesternkonvents in Halle*



Das hat er mit einem in die Emporenbrüstung eingefügten Rückpositiv dennoch erreicht. Dieses Rückpositiv wirkt wie von Anfang an dazugehörig. Es macht sich aber durch die Prospektgliederung, mit den in der Mitte freistehenden Pfeifen, als Werk unserer Zeit und aus dem Atelier von Fritz Leweke eindeutig kenntlich.



*Dieselbe Empore mit neuer Orgel*

Gern erinnere ich mich an die Besuche in seinem Atelier, wenn die im Maßstab 1:1 aufgezeichneten Pfeifenquerschnitte entsprechend den Registern auf dem Boden ausgebreitet lagen und er darum bemüht war, diese in dem geringen zur Verfügung stehenden Raum unterzubringen. Auf dieser wichtigen Grundlage entstanden per Hand die Bauzeichnungen für das Orgelgehäuse oder der 1:1-Aufriss der Prospektpfeifen.

Eindrucksvolle perspektivische Ansichtszeichnungen gaben eine Vorstellung von der Orgel im Raum. Diese Zeichnungen bleiben bis heute, aufbewahrt im Malchower Orgelmuseum, Spiegelbild von Fritz Lewekes Freude am restaurierenden und gestaltenden Wirken in historischen Räumen und darin im Besonderen für den Orgelbau. Diese Freude strahlte er aus, und jedes Gespräch wurde zu einem bereichernden und unvergesslichen Erlebnis.

Am 29. Januar 2001, einen Tag nach seinem 100. Geburtstag, ist Fritz Leweke in Halle gestorben.

## Literatur

Akte im privaten Archiv zu Fritz Leweke (im Besitz der Tochter, Christine Leweke):  
»Von der Wiege bis zur Bahre«

Hans Georg Finken, *Die katholische Propsteikirche St. Franziskus und St. Elisabeth zu Halle (Saale)*, Halle (Saale) 1996.

## Auf ein Wort

*Constanze Wehrenfennig*  
im Gespräch mit Musikern  
der Orchesterakademie  
der Staatskapelle Halle



### TIMWEIDIG

*Akademist seit 2018/19,  
Hochschule für Musik Nürnberg,  
28 Jahre*

#### **Welche Rolle spielt für Sie die Musik im Alltag?**

Eine sehr wichtige, vielleicht sogar die wichtigste. Seit meinem 8. Lebensjahr, also seit nunmehr 20 Jahren, war sie stets ein treuer Begleiter meines Lebens.

#### **Stammen Sie aus einer musikalischen Familie?**

Nein.

#### **Wurden Sie durch eine Person musikalisch besonders geprägt?**

Zuallererst durch meinen Drumset-Lehrer (Werner Treiber). Ohne ihn würde ich heute nicht da stehen, wo ich jetzt bin.

#### **Welches Instrument würden Sie gern spielen, wenn es nicht Schlagzeug wäre?**

Violoncello.

#### **Gibt es weitere Interessen neben der Musik?**

Ich versuche immer, Zeit mit meinen Freunden, die mittlerweile leider auf der ganzen Welt verstreut sind, zu verbringen.

#### **Gibt es kuriose Orte, an denen Sie gespielt haben?**

Ja, bei einem Projekt in den Herrenhäuser Gärten in Hannover: 66 Schlagzeuger spielten, im riesigen Barock-Park verteilt, nur mit Hilfe einer Stoppuhr zusammen.

#### **Haben sie ein Lieblingsmusikstück?**

Ich höre soviel Musik unterschiedlichster Musikrichtungen, dass es mir unmöglich ist, ein einzelnes Stück zu benennen.

#### **Welche Musik hat Sie als Letztes zutiefst berührt?**

Die Balkongesänge z. B. aus Italien. In diesen schweren Zeiten berührt mich, welche Bedeutung die Menschen in der Musik für sich wiedererkennen.

#### **Gibt es für Sie einen musikalischen Alptraum?**

Ja, Ballermann, Après-Ski und Co.

#### **Welchem Musikerklischee würden Sie nicht zustimmen?**

Dass Orchestermusiker nur an ernster Musik Interesse hätten.

#### **Welche Beziehung haben Sie zu Georg Friedrich Händel?**

Leider habe ich (auch aufgrund meines Instruments) wenig Kontakt mit der

Musik G. F. Händels und anderer Zeitgenossen gehabt. Aber wenn ich seine Musik höre, bin ich von ihrer packenden Energie beeindruckt.

### **Haben Sie ein Ritual vor dem Konzert?**

Für Schlagzeuger ist es schwer, sich direkt vor dem Konzert auf der Bühne einzuspielen. Ich trommele daher mit meinen Sticks auf fast allem herum, was sich anbietet.

### **Welches musikalische Erlebnis hat Sie bisher in Halle besonders beeindruckt?**

Von den vielen schönen Produktionen und Konzerten wird mir das »Brigdes to Classics«-Konzert der Händel-Festspiele mit seiner Brücke von Händel bis Rock und der tollen Live-Show immer in Erinnerung bleiben.

### **Gibt es in Halle einen Ort, den Sie besonders mögen?**

Ich liebe es, bei schönem Wetter an der

Saale spazieren zu gehen oder durch die kleinen Gassen mit all den Geschäften, Galerien und Bars zu schlendern.

### **Welchen Nutzen sehen Sie für sich in Ihrem Engagement in der Orchesterakademie der Staatskapelle Halle?**

Neben dem Repertoire, das ich mir hier aneignen kann, erfahre ich auch, was es heißt, in einer Gruppe von so vielen Musikern zu spielen, zu hören und miteinander zu agieren. Diese Dinge kann man allein, in seiner »Übezelle«, niemals erfahren.

Ich habe viele tolle Menschen kennengelernt, mit ihnen Musik gemacht und von ihnen gelernt. Ich hoffe, nie den Kontakt zu ihnen zu verlieren und über meine Akademiezeit hinaus auch an weiteren Projekten mitarbeiten zu dürfen.

### **Vielen Dank für das Gespräch und viel Erfolg für Ihre weitere berufliche Laufbahn.**





# Das Händelfestspielorchester Halle\* informiert

## HÄNDEL-FESTSPIELE HALLE

Premiere zur Eröffnung der Händel-Festspiele 2020:

Freitag | 29. Mai 2020 | 19.30 Uhr | Oper Halle

Weitere Vorstellungen:

Montag | 01. Juni 2020 | 15.00 Uhr

Donnerstag | 04. Juni 2020 | 19.30 Uhr

Freitag | 12. Juni 2020 | 19.30 Uhr

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Teseo HWV 9** (Dramma tragico)

Libretto von Nicola Francesco Haym

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Attilio Cremonesi, *Musikalische Leitung* | Martin G. Berger, *Regie* | Sarah Katharina Karl, *Bühne*

Sonnabend | 06. Juni 2020 | 19.30 Uhr | Oper Halle

Sonntag | 14. Juni 2020 | 15.00 Uhr | Oper Halle

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Julius Cäsar in Ägypten HWV 17** (Oper)

Libretto von Nicola Francesco Haym nach Giacomo Francesco Bussani

In deutscher Sprache in einer neuen Textfassung von Werner Hintze

Michael Hofstetter, *Musikalische Leitung* | Peter Konwitschny, *Regie* |

Prof. Helmut Brade, *Ausstattung*

Mittwoch | 10. Juni 2020 | 19.30 Uhr | Aula im Löwengebäude der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

### SWEET BIRDS

Werke von **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, GEORG PHILIPP TELEMANN, ANTONIO VIVALDI**

Nuria Rial, *Sopran* | Reinhold Friedrich, *Trompete*

## HÄNDELS WELT UND HÄNDELS SCHÄTZE

Das Händelfestspielorchester widmet sich in der Konzertreihe HÄNDELS WELT auch außerhalb der Händel-Festspiele an verschiedenen Orten in Halle bedeutenden Werken des Barock verschiedener Komponisten. Hierfür arbeitet es mit namhaften Solisten und Dirigenten, erhält wichtige neue Impulse und erweitert seinen Erfahrungsschatz und damit auch das Repertoire des Orchesters.

In dieser Spielzeit feiert das Händelfestspielorchester die Einweihung der eigens für das Orchester gebauten Truhenorgel. David Timm, Universitätsmusikdirektor in Leipzig und Organist, interpretiert neben Werken von Händel und Bach auch Kompositionen Ludwig van Beethovens zu dessen 250. Geburtstag.

Verschiedene Themen bilden die programmatische Grundlage für die Gesprächskonzerte der Reihe HÄNDELS SCHÄTZE im Händel-Haus Halle. Die Programme mit der Musik Händels und seiner Zeitgenossen werden umrahmt von kurzen, informativen Gesprächsrunden. Den Dreh- und Angelpunkt für die Dialoge zwischen Musikern, Musikwissenschaftlern und Restauratoren bilden passende Exponate aus den Sammlungen der Stiftung Händel-Haus Halle.

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

**Donnerstag | 17. September 2020 | 19.30 Uhr | Konzerthalle Ulrichskirche**

### **1. HÄNDELS WELT – TRUHENSCHÄTZE**

Einweihung einer neuen Klop-Truhenorgel (Garderen)

Werke von **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN** sowie Bearbeitungen und Improvisationen von **DAVID TIMM**

Vanessa Waldhart, *Sopran* | David Timm, *Orgel und Leitung*

**Mittwoch | 23. September 2020 | 19.30 Uhr | Händel-Haus**

### **HÄNDELS SCHÄTZE – NACHT**

Werke von **HENRY PURCELL, LEOPOLD MOZART, JOHANN JOACHIM QUANTZ, LUIGI BOCCHERINI**

Dietlind von Poblozki und Andreas Tränkner, *Violin* | Michael Clauß, *Viola* | Anne Well, *Violoncello* | Stefan Meißner, *Kontrabass* | Katrin Wittrisch, *Cembalo*

**Donnerstag | 26. November 2020 | 19.30 Uhr | Freylinghausen-Saal**

### **2. HÄNDELS WELT – ENDLESS PLEASURE**

In Kooperation mit »Händel im Herbst«

Werke von **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, WOLFGANG AMADEUS MOZART**

Francesca Lombardi-Mazzulli, *Sopran* | Birgit Schnurpfeil, *Violine und Leitung*

**Mittwoch, 9. Dezember 2020 | 19.30 Uhr | Händel-Haus**

### **HÄNDELS SCHÄTZE – A LA VIDA BONA**

Ciaccona und La Follia – Tänze in der italienischen Instrumentalmusik

Werke von **GIOVANNI PAOLO CIMA, ANDREA FALCONIERI, GIOVANNI BATTISTA VITALI, ARCANGELO CORELLI, ANTONIO VIVALDI**

Dietlind von Poblozki und Michael Pöschke, *Violin* | Jörg Meder, *Violone* | Katrin Wittrisch, *Cembalo* | Petra Burmann, *Theorbe und Barockgitarre* | Ivo Nitschke, *Percussion*

## **GASTSPIELE DES HÄNDELFESTSPIELORCHESTERS**

**Sonnabend | 20. Juni 2020 | 20.00 Uhr | Bagno Konzertgalerie Steinfurt**

**Sonntag | 21. Juni 2020 | 17.00 Uhr | Kultursommer Nordhessen, Konzertkirche Kaufungen**

### **SWEET BIRDS**

Werke von **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, GEORG PHILIPP TELEMANN, ANTONIO VIVALDI**

Nuria Rial, *Sopran* | Reinhold Friedrich, *Trompete*



## Eine besondere Truhenorgel für das Händelfestspielorchester Halle

Susanne Ziese

Die Musikerinnen und Musiker des Händelfestspielorchesters Halle verstehen sich als Botschafter und Anwälte der Barockmusik und insbesondere der Werke Georg Friedrich Händels. Dabei stehen zwei Aspekte im Fokus – zum einen die historisch informierte Aufführung dieser Musik, also das Bemühen, sich so weit wie möglich dem originalen Klang der Barockzeit anzunähern, und zum anderen die Vermittlung »Alter Musik« in lebendiger, farbenreicher und attraktiver Weise. Da die Musik der Barockzeit auf dem Prinzip des sogenannten Generalbasses fußt, gebührt der instrumentellen Ausstattung der Continuo-Gruppe besonderes Augenmerk. Neben den gängigen Bassinstrumenten Cembalo, Violoncello, Fagott und gelegentlich Violone, Kontrabass, Gambe, Laute oder Harfe werden auch Truhenorgeln eingesetzt, um das Spektrum der Klangfarben innerhalb des Generalbasses zu erweitern und zu variieren. Bislang konnte das Spezialistenensemble der Staatskapelle Halle für seine Konzerte nicht auf eine eigene Truhenorgel zurückgreifen, daher mussten projektweise Instrumente ausgeliehen werden. Daraus erwuchs der Wunsch, eine Orgel für das Händelfestspielorchester Halle anzuschaffen. Neben der Theater, Oper und Orchester GmbH Halle beteiligten sich auch der Förderverein Freunde der Staatskapelle Halle e.V. und das Händelfestspielorchester Halle am Kauf einer neuangefertigten Orgel aus der Werkstatt des Niederländers Henk Klop, die Ende 2019 nach Halle geliefert wurde.

Vor Bestellung der Orgel galt es zu erwägen, welche Ansprüche sie erfüllen soll. Ein wichtiger Anhaltspunkt hierbei war der Wunsch, dem Klang am nächsten zu kommen, den Händel selbst in den Aufführungen seiner Werke und bei seinen Improvisationen anhand verschiedener Register hervorbringen konnte. Zudem ist die Orgel ein besonders vielseitiges Instrument: Sie übernimmt nicht nur stützende und farbgebende Funktion im Continuo in Konzert und Oper, sondern tritt auch als Kammermusik- und Soloinstrument in Erscheinung. Das bedeutet, dass das Wunschinstrument für all diese Einsatzmöglichkeiten gewappnet sein sollte. Während gängige Truhenorgeln in ihrem Klangvolumen und der Anzahl der Register recht begrenzt sind, hat eine Orgel für großbesetzte Werke, wie beispielsweise Händels Oratorien, im Idealfall ein kräftiges Prinzipal-Register. Die Herausforderung besteht nun darin, dass ein derart erweitertes Instrument immer noch in Größe und Gewicht transportabel bleiben muss. Die Lösung hierfür bot ein etwa 2,50m hoher »Pfeifenturm«, der bei Bedarf an die Truhe gekoppelt werden kann. So lässt sich die Orgel in zwei Varianten verwenden und bleibt, trotz des höheren Gesamtgewichts, noch »händelbar«.

Nachdem das Händelfestspielorchester Halle im September 2018 bereits in seinem Jubiläumskonzert zum 25-jährigen Bestehen gemeinsam mit dem international renommierten Solisten Kristian Bezuidenhout ein neues Cembalo präsentieren konnte, darf sich das halesche Publikum nun auf die Einweihung der neuen Orgel freuen. Am Donnerstag, dem 17. September 2020, wird David Timm, Leipziger Universitätsmusikdirektor und mehrfach ausgezeichnete Organist, das Instrument im Rahmen des ersten Abonnementkonzerts der Spielzeit 2020/21 in der Konzerthalle Ulrichskirche zum Klingen bringen.

## → KONZERTTERMIN:

### 1. Händels Welt | Einweihungskonzert der neuen Truhengorgel

Donnerstag | 17. September 2020 | 19.30 Uhr | Konzerthalle Ulrichskirche  
Händelfestspielorchester Halle | David Timm, *Orgel und Leitung*



*Truhengorgel mit angehängtem Prinzipalturm aus der Werkstatt von Henk Klop*



## *Hercules* – oder: Wie sich Händel und Bach doch noch getroffen haben

Neue CD-Produktion mit dem Stadtsingechor und dem Händelfestspielorchester Halle

Clemens Flämig

»Froh zu sein, bedarf es wenig.« So singen wir oft im allseits bekannten Kanon. Dass aber meine Freude in Bezug auf die neue CD des Stadtsingechors und des Händelfestspielorchesters mit dem Titel *HERCULES. Ein Pasticcio aus Werken von Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach* nicht auf wenigem beruht, sondern viele Säulen hat, werde ich hier kurz erläutern.



Ich bin froh, dass es für den Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses kein einziges Mal in Zweifel stand, dass in der Reihe *haendeliana hallensis* auch der Stadtsingechor vertreten sein sollte. Auf Initiative des damaligen Vorsitzenden PD Dr. Christoph Rink begannen darum schon vor einigen Jahren Gespräche mit mehreren Beteiligten, um einerseits geeignete Werke zu finden und andererseits deren Umsetzung innerhalb einer CD-Aufnahme zu fixieren.



Schließlich erwuchs aus diesem Anfangsimpuls die Idee, das innerhalb der Händel-Festspiele 2018 erklangene *Hercules-Pasticcio* in der Reihe *Händel im Herbst 2019* im Freylinghausensaal der Franckeschen Stiftungen zu wiederholen und im Vorfeld mit Aufnahmetagen im Volkspark Halle (Saale) zu verbinden. Dankbar bin ich, dass alle musikalisch Beteiligten und die Förderer und Kooperationspartner – und dies sind erstaunlich viele – die Umsetzung dieser Idee ermöglichten. Mein Dank gilt hier vor allem dem Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e.V., insbesondere der Vorsitzenden Dr. Dietlinde Rumpf, dem Förderverein des Stadtsgingechors, der Saalesparkkasse und der Verlagsgruppe Kamprad. Auch die Unterstützung aus der Orchesterdirektion der Staatskapelle, die Möglichkeit einer Konzertwiederholung, die die Händel-Festspiele unter Clemens Birnbaum uns boten, und die schnell geglückte Suche nach dem Aufnahmeort Volkspark Halle (Saale) seien erwähnt.



*Stadtsgingechor und Händelfestspielorchester unter Leitung von Clemens Flämig während der Aufnahme im Volkspark Halle, November 2019*

Die organisatorische Aufgabe, 96 Minuten Musik innerhalb von drei Tagen und somit 1080 Minuten Dienstzeit aufzunehmen, liest sich wohl auf den ersten Blick zeitlich großzügiger, als es für Tonmeister und ausübende Musiker/-innen in Wahrheit ist. Rein rechnerisch bedeutet dies, dass für jede Minute Musik elf und ein Viertel Minuten Aufnahmezeit stehen. Und man glaubt kaum, wie schnell 11,25 Minuten innerhalb der Aufnahmetage vorbei sein können.

Doch einige Probenstage im Vorfeld, große Musizierfreude, Professionalität und Engagement der Orchestermusiker/-innen, die ideale Akustik des Volksparks,



hochmotivierte Gesangssolistinnen und -solisten, schwungvolle Knaben- und Männerstimmen und ein immer freundlicher Tonmeister Thomas Wieber meisterten auch solch eine Situation, die mir als Dirigent manchmal wie eine Herkulesaufgabe erscheinen wollte.

Oftmals ermöglichen CD-Aufnahmen eine noch intensivere Beschäftigung mit den Kompositionen. Und manche Fragen entstehen durch diesen zweiten, konzentrierteren Blick. Dass Händel und Bach verschiedene dramaturgische Konzepte in ihren Hercules-Vertonungen verfolgten, liegt für uns Hörer ja noch in den unterschiedlichen Anlässen begründet. Bachs Geburtstagskantate für Sachsens Kronprinzen Friedrich Christian z.B. nimmt einen pädagogischen Weg, der keinerlei Zweifel an der zukünftigen Entscheidung des Hercules zugunsten der Tugend aufkommen lässt. Händels Augenmerk in *The Choice of Hercules* lag vielmehr auf der Dramaturgie und der zugespitzten Darstellung einer Wahlmöglichkeit. So erscheinen und musizieren hier die Damen Virtue und Pleasure zunächst gleichberechtigt nebeneinander.

Ich gebe zu, als ich der Idee nachging, Chöre, Rezitative und Arien beider Werke zu einem neuen Pasticcio zu verbinden, stellte sich mir nicht die Frage nach einer Dramaturgie, die in der Handlung Schwerpunkte setzt oder Partei ergreift. Mir ging es eher um die Frage, ob es handlungslogisch und musikalisch funktionieren könnte, dass diese zwei bedeutenden mitteldeutschen Komponisten einander innerhalb eines Werkes direkt begegnen.

Auch stellte sich erst bei näherer Betrachtung heraus, dass es wohl ein spannendes und im Grunde unbearbeitetes Feld in der Frage gibt, ob die deutsche »Wollust«, deren Bezeichnung der Textdichter der Bach'schen Vertonung, Picander, verantwortete, überhaupt mit Händels englischem Äquivalent »Pleasure« gleichzusetzen wäre. Wohl eher nicht.

Ob das neu geschaffene Pasticcio nun bloß eine musikalische Umsetzung einer neugierigen Frage ist oder ob es auch dramaturgisch funktioniert und eventuell sogar unsere heutigen Lebensentscheidungen im Umgang mit Pleasure oder Virtue reflektiert, mögen die Hörer/-innen dieser Aufnahme entscheiden.

Angesichts der Überfülle der CD- und Streamingangebote stehen wir in Handel und Internet ständig vor der Frage des Hercules: »Where shall I go?« (»Wohin soll ich gehen«?).

Ich hoffe, sie wenden sich dieser einzigartigen Produktion zu. Mindestens zwei Gründe sprechen dafür. Denn obwohl das Händelfestspielorchester und der Stadsingechor nun seit einigen Jahren regelmäßig gemeinsam musizieren, fand

man bisher keinen Beleg dafür auf Tonträgern. Und auch ein Pasticcio mit Werken Händels und Bachs sucht man in CD-Katalogen vergeblich. Bleibt nur noch die Frage, ob auch die Qualität der Ausführenden zum Kauf einlädt. Hierzu eine kleine Hilfe aus meiner Sicht: Für alle Freunde der halleschen Kultur ist es eine Tugend und keine Wollust, diese Produktion zu besitzen, und für alle anderen verbinden sich im Hören bestimmt Neugier und Pleasure.

Ich wünsche allen Hörerinnen und Hörern viel Freude mit dieser Aufnahme!

## → HERCULES

### **Ein Pasticcio aus Werken von Georg Friedrich Händel Johann Sebastian Bach**

Christina Roterberg: Pleasure/Wollust

Susanne Langner: Virtue

Kaspar Kröner: Hercules

Tobias Hunger: Tugend

Clemens Flämig: An Attendant on Pleasure/Merkur

Stadtsingechor zu Halle

Händelfestspielorchester Halle

Idee und musikalische Leitung: Clemens Flämig

Die CD erscheint Ende Mai 2020 beim Label querstand (Verlagsgruppe Kamprad, Bestellnummer: VKJK 2001) und ist über die Geschäftsstelle des Freundes- und Förderkreises, im Museumsshop des Händel-Hauses, über die Verlagsgruppe Kamprad und im Handel erhältlich.



## Aktuelle Informationen zur Hallischen Händel-Ausgabe

Seit 1955 sind von den geplanten 116 Notenbänden mit Kritischen Berichten und Faksimiles der Libretti bei Opern und Oratorien sowie ca. 10 Bänden Supplemente 91 Notenbände mit Kritischen Berichten, 8 Revisionsbände und 6 Bände Supplemente erschienen.

- Träger:* Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Halle.  
Präsident: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann.
- Herausgeber:* Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Halle (Saale).  
Editionsleiter: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, Halle (Saale),  
und Dr. Terence Best, Brentwood/UK.
- Verlag:* Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- Editorial Board:* Editionsleiter, Prof. Dr. Graydon Beeks, Claremont (USA),  
Prof. Dr. Donald Burrows, Cranfield (UK), Dr. Hans Dieter Clausen, Hamburg, Jun.-Prof. Dr. Matthew Gardner, Tübingen, Prof. Dr. Hans Joachim Marx, Hamburg, Prof. Dr. John H. Roberts, San Francisco (USA).
- Redaktion:* Stephan Blaut M. A., Dr. Annette Landgraf, Dr. Michael Pacholke, Teresa Ramer-Wünsche M. A., Phillip Schmidt M. A., Hendrik Wilken (Elternzeitvertretung).
- Anschrift:* Hallische Händel-Ausgabe  
c/o Stiftung Händel-Haus  
Große Nikolaistraße 5  
D-06108 Halle (Saale)  
Fax: +49 (0)345 / 500 90 235  
Tel.: +49 (0)345 / 500 90 230–233



*Bände der Hallischen Händel-Ausgabe (Auswahl).  
Den Buchdeckel ziert jeweils die eigenhändige  
Eintragung Georg Friedrich Händels in die  
Matrikel der Universität Halle am  
10. Februar 1702*

2019 wurde veröffentlicht:

## **GIULIO CESARE IN EGITTO, HWV 17 (II/14.1, 14.2)**

**Hrsg. von Hans Dieter Clausen, Hamburg**

Händels Oper *Giulio Cesare in Egitto* wurde von der Royal Academy of Music zum ersten Mal am 20. Februar 1724 im King's Theatre am Haymarket aufgeführt. Weitere Vorstellungen folgten am 22., 25. und 29. Februar sowie am 3., 7., 10., 14., 21., 24. und 28. März und am 7. und 11. April des Jahres. Den Text hat Nicola Haym nach der Vorlage des gleichnamigen venezianischen Librettos von Giacomo Francesco Bussani geschrieben. Die Version der Uraufführung bildet den Hauptteil dieser Ausgabe.

Die Oper wurde in der darauf folgenden Spielzeit am 2. Januar 1725 mit leicht verändertem Ensemble erneut aufgeführt und am 5., 9., 12., 16., 19. und 26. Januar sowie am 2., 6. und 9. Februar wiederholt. Die Rollen der Cornelia und des Sesto übernahmen die Altistin Anna Vicenza Dotti und der Tenor Francesco Borosini, die Partien des Curio und des Nireno waren gestrichen. In den letzten Aufführungen (ab 19. Januar) trat in zwei Szenen die Sopranistin Benedetta Sorosina in der neu geschaffenen Rolle der Nerina mit zwei neuen Arien auf, übernahm aber nicht die übrigen Rezitative des Nireno.

Händel nahm *Giulio Cesare* am 17. Januar 1730 (mit acht weiteren Aufführungen im Januar/Februar und zwei weiteren im März) und am 1. Februar 1732 (mit drei weiteren Aufführungen) wieder auf. Am 21. März 1730 wurde die Oper als Benefizveranstaltung für Anna Strada gespielt. Aus diesem Anlass schrieb Händel für sie zwei Ersatzarien. Vermutlich sang sie die Arien auch in der letzten Vorstellung der Saison.

Die Partitur von 1732 enthält keine neuen Sätze. Sie unterscheidet sich von den vorangegangenen nur durch Kürzungen. Vermutlich war eine Neuvertonung der Arie der Cleopatra »Piangerò la sorte mia« geplant.

Die Edition basiert auf einer neuen und nachvollziehbar dargelegten Bewertung der komplizierten Quellenlage der Oper, deren erste Kopie des Autographs mit eigenhändigen Änderungen des Komponisten nicht mehr zur Verfügung steht. Sie bietet damit eine zuverlässigere Fassung der Version der Uraufführung von 1724 und zum ersten Mal eine umfassende Dokumentation aller von Händel vor der Uraufführung ersetzten Sätze sowie aller Versionen, die später unter Händels Leitung aufgeführt worden sind.



*Vor dem Druck – Die Arbeit am Manuskript  
(Terence Best, Editionsleiter)*



## BERENICE, REGINA D'EGITTO, HWV 38 (II/37)

Hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Halle (Saale)

*Berenice* ist die letzte von drei Opern, die Händel für die Spielzeit 1736/37 im Covent Garden Theatre in London schuf. Anders als *Giustino*, HWV 37, und *Arminio*, HWV 36, erfolgte die Komposition von *Berenice* während der laufenden Spielzeit: Händel begann mit der Partitur am 18. Dezember 1736 und schloss sie am 27. Januar 1737 ab. Die Uraufführung fand erst am 18. Mai 1737 statt; drei weitere Aufführungen am 21. und 25. Mai sowie am 15. Juni folgten, bevor die Spielzeit am 25. Juni zu Ende ging. Im Vorfeld der Uraufführung (um den 20. April 1737 herum) erlitt Händel jene »Paraletick [Paralytic] Disorder«, die dazu führte, dass die Bewegungsfähigkeit seines rechten Arms stark eingeschränkt war und er offenbar für den Rest der Spielzeit als Cembalist und Organist ausfiel.

Für die Uraufführung konnte Händel auf die Sopranistin Anna Maria Strada del Pò (*Berenice*), die Altistin Francesca Bertolli (*Selene*), den Alt-Kastraten Domenico Annibali (*Demetrio*), den Sopran-Kastraten Gioacchino Conti (*Alessandro*), die Altistin Maria Caterina Negri (*Arsace*), den Tenor John Beard (*Fabio*), der offenbar in einzelnen Vorstellungen durch William Savage ersetzt wurde, sowie den Bassisten Henry Reinhold (*Aristobolo*) zurückgreifen. Händel arbeitete im Vorfeld der Uraufführung die Oper in einem nicht unerheblichen Maße um. Er erweiterte die beiden Sätze der Ouvertüre um eine Gigue und nahm an verschiedenen Arien Kürzungen vor. Stärkere Eingriffe sind am Ende der Oper zu beobachten; der Komponist kürzte eine Arie in cis-Moll vollständig heraus und eliminierte auch in der Schlussszene eine Arie, deren musikalische Substanz er der Neukomposition einer Arie gegen Ende des 2. Aktes zugrunde legte.

Nach 1737 wurde *Berenice* in London nicht mehr gespielt. Nachweisbar ist eine bearbeitete Aufführung der Oper in Braunschweig im Jahr 1743; Händel selbst verwendete vier Arien und eine Sinfonia 1737/38 für sein Pasticcio *Alessandro Severo*, HWV A13, übernahm eine Arie in das Pasticcio *Giove in Argo*, HWV A14, und arbeitete die Sinfonia zu Beginn des 3. Aktes 1748 zur Ouvertüre der *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351, um. Besondere Beliebtheit erfreute sich der 2. Satz der Ouvertüre (*Andante larghetto*), der bis heute als »Minuet from *Berenice*« bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt wird.

Die Neuedition der HHA trennt strikt zwischen der Version der Erstaufführung, die im Hauptteil herausgegeben wird, und den Frühfassungen einzelner Arien und Szenen, denen der Anhang gewidmet ist. Besondere editorische Herausforderungen stellten die Viola- und die Oboenstimmen dar: Erstere mussten in zahlreichen Arien, in denen sie *colla parte* mit dem Generalbass gehen, ausgeschrieben werden, für zweitere musste in fast allen Fällen geklärt werden, in welchen Stücken sie musizieren, da Händels Autograph kaum Angaben dazu macht.

## LA BELLEZZA RAVEDUTA NEL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO, HWV 46A (I/4.1)

Hrsg. von Michael Pacholke, Halle (Saale)

Händels Anfang 1707 in Rom entstandenes erstes, lange als *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (»Der Sieg der Zeit und der Erhellung«), HWV 46a, bekanntes Oratorium heißt in der zweibändigen Primärquelle (D-MÜs, SANT Hs 1896 sowie SANT Hs 1914a) *La Bellezza Raveduta nell' Trionfo Del Tempo e del Disinganno*. Der normalisierte Titel (siehe Überschrift) dieses allegorischen Oratoriums lautet in deutscher Übersetzung »Die durch den Sieg der Zeit und der Erhellung geläuterte Schönheit«.

Der authentische Titel fördert die gebotene Abgrenzung des im vokalen Bereich ausschließlich von vier Solisten (welche die Allegorien der Schönheit, der Zeit, der Erhellung und des Vergnügens verkörpern) bestrittenen, strikt dramatisch angelegten frühen Werkes von dem späteren, fünf Chöre und mit ihnen stärker reflexive Elemente einbeziehenden Oratorium *Il trionfo del Tempo e della Verità*, HWV 46b, in der Fassung von 1737. Mit HWV 46b, größtenteils eine Neuvertonung des kaum veränderten Worttextes von 1707, hat *La Bellezza raveduta* musikalisch nur drei einfache Rezitative und fünf Musiknummern sowie Passagen bzw. musikalisches Material von sechs weiteren Rezitativen und zehn weiteren Nummern gemein. HWV 46b besteht zu mehr als der Hälfte aus von HWV 46a völlig oder sehr weitgehend unabhängiger Musik und nur zu etwa einem Drittel aus gleicher bzw. kaum veränderter Musik.

Es gibt keine Nachweise für Aufführungen von *La Bellezza raveduta* unter Leitung Händels und überhaupt während seiner Anwesenheit in Rom. Da im offiziellen *Diario di Roma* von Francesco Valesio (1670–1742) eine entsprechende Notiz fehlt und aufgrund vieler anderer im Band erörterter Indizien kann sogar als einigermmaßen sicher gelten, dass »das Oratorium trotz des zeitgenössischen Aufführungsmaterials in Rom nicht aufgeführt worden ist« (Mitteilung von Hans Joachim Marx an den Hrsg., Juni 2019).

Die Quellenlage ist schwierig, da es nur zwei vollständige handschriftliche Partituren aus Händels Zeit gibt (neben der zweibändigen Primärquelle noch GB-Lbl, R.M.19.d.9), die voller Kopistenfehler sind, von denen in der Münsteraner Quelle praktisch keiner und in der Londoner nur ein Teil (überwiegend von Händel selbst) korrigiert wurde. Für die Ausgabe konnten viele Fehler nur durch Konjekturen berichtigt werden, während für etliche andere Korrekturen auf Überlieferungen mancher Musiksätze in anderen *La-Bellezza*-Quellen bzw. in anderen Werkzusammenhängen, vor allem in HWV 46b, zurückgegriffen werden konnte. *La Bellezza raveduta*, eines der schönsten Händel-Oratorien, wegen seiner dramatischen Struktur heutzutage besonders gern Bühnenmäßig aufgeführt, liegt erstmals und endlich in einer zuverlässigen Ausgabe vor.



## Autoren

---

### Altenburg, Karl

Musikwissenschaftler,  
Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Stiftung  
Händel-Haus,  
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises des  
Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle, Leipzig

### Flämig, Clemens

Chordirektor des Stadtsingechors zu Halle,  
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises  
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle, Leipzig

### Kobe, Ronald

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

### Landgraf, Annette

Dr. phil.,  
Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Redaktion  
der Hallischen Händel-Ausgabe,  
Wissenschaftlicher Sekretär der Georg-  
Friedrich-Händel-Gesellschaft,  
Vizepräsidentin des Landesmusikrats  
Sachsen-Anhalt, Halle

### Leinhoß, Elke

Dr. phil.,  
Leiterin der Geschäftsstelle des Notenspur  
Leipzig e. V., Leipzig

### Lück, Heiner

Prof. Dr. iur.,  
Lehrstuhl für Bürgerliches Recht,  
Europäische, Deutsche und  
Sächsische Rechtsgeschichte,  
Juristische und Wirtschaftswissenschaftliche  
Fakultät der Martin-Luther-Universität  
Halle-Wittenberg,  
Stellvertretender Vorsitzender des  
»Freundes- und Förderkreises des Händel-  
Hauses zu Halle e. V.«, Halle

### Ronge, Julia

Dr. phil.,  
Kustos der Sammlungen des Beethoven-Hauses  
Bonn, Bonn

### Schad, Daniel

MBA,  
Vorsitzender: Straße der Musik e. V.,  
Mitglied des »Freundes- und Förderkreises  
des Händel-Hauses zu Halle e. V.«, Halle

### Voß, Gotthard

Dipl.-Ing.,  
Landeskonservator Sachsen-Anhalt a. D., Halle

### Wehrenfennig, Constanze

Musikerin der Staatskapelle Halle,  
Vorsitzende: Kammerakademie Halle e. V., Halle

### Ziese, Susanne

Musikwissenschaftlerin,  
ehemalige Konzertdramaturgin der Staats-  
kapelle Halle und Koordinatorin des Händel-  
festspielorchesters Halle, Berlin



## Hinweise für Autoren

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

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Mit Namen unterzeichnete Beiträge müssen nicht die Meinung der Redaktion widerspiegeln.

Es wird darum gebeten, die Beiträge an die Redaktion per E-Mail einzusenden:  
**freundeskreis@haendelhaus.de**





## Impressum

---

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

### Herausgeber

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

### Redaktion

Bernhard Lohe, PD Dr. habil. Hans-Jochen Marquardt (V. i. S. d. P.), Bernhard Prokein, Teresa Ramer-Wünsche, Cordula Timm-Hartmann, Anja Weidner (Gestaltung und Satz)

### Lektorat

Teresa Ramer-Wünsche, Dr. Edwin Werner

### Titelzeichnung

© Bernd Schmidt

### Anschrift der Redaktion

c/o Händel-Haus  
Große Nikolaistraße 5  
06108 Halle

Telefon (0345) 500 90 218  
Telefax (0345) 500 90 217  
freundeskreis@haendelhaus.de  
<https://haendelhaus.de/de/hh/museum/freundes-und-förderkreis>

### Anzeigen

Bernhard Lohe

### Bezug

Die Hefte **Mitteilungen** erscheinen zweimal 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

15.02.2020

### Redaktionsschluss Heft 2/2020

15.08.2020 (Beiträge für den Druck werden bis dahin an die Redaktion erbeten)

### Bildnachweis

Seite 6: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer | Seite 23: Markus Scholz | Seite 28: Sammlung des Händel-Hauses | Seite 30: Elke Leinhoß | Seite 32: Sven Winter | Seite 33: Werner Schneider | Seite 34: Daniel Reiche | Seite 35: Andreas Schmidt | Seiten 45 und 48 (unten): Privates Archiv zu Fritz Leweke (im Besitz der Tochter, Christine Leweke) | Seiten 44, 46 und 47: Firma Schuke, Werder | Seiten 48 (oben) und 49: Gotthard Voß | Seiten 50 und 51: Hans Grasser | Seite 55: Bernhard Prokein | Seite 56: Verlagsgruppe Kamrad | Seite 57: Cordula Timm-Hartmann | Seiten 60 und 61: Teresa Ramer-Wünsche

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

### Auflage

1.200 Exemplare

 **Stiftung der  
Saalesparkasse**

Dieses Heft erscheint mit freundlicher Unterstützung der Stiftung der Saalesparkasse.



