

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

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

(März 2010)

Annette Landgraf

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

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

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

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

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

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

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

sondern auch Persönlichkeiten, die mittelbar oder unmittelbar an seinen öffentlichen Unternehmungen beteiligt waren. Es waren nicht nur die berühmten ‚Sängerstars‘, [...] sondern auch die unzähligen Orchestermusiker und Chorsänger, die Textdichter und Übersetzer, die Bühnenmaler, Notenkopisten, Musikdrucker, Theaterpächter und Agenten bis hin zu den Logenschließern“ (S. 9). Konsequenterweise gilt sein Erkenntnisinteresse der Darstellung der „gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Händel lebte und arbeitete“, einschließlich der für ihn relevanten Personen und Netzwerke.

Grundlegend zu deren Verständnis ist Marx' umfangreiche „Einleitung: Händels Beziehung zu seinen Zeitgenossen“ (vgl. S. 25–72), in der chronologisch geordnet unterschiedliche Lebensphasen Händels und seine Verhaltensstrategien bzw. sein Verhältnis zu den damit verbundenen Personengruppen skizziert werden. Marx streift u. a. Händels Herkunft aus einer Arztfamilie, seine an höfischen Idealen ausgerichtete Erziehung nebst den darin wurzelnden Kommunikationsstrategien im Zusammenhang mit aristokratischen Arbeitgebern und Mäzenen sowie deren Bedeutung für Händels Karriere. Weitere Fragen gelten dem Musikunternehmer Händel in einer indifferenten englischen Öffentlichkeit, dem alleinstehenden Privatmann mit seinen Freunden, Bediensteten, sexuellen Neigungen und religiösen Überzeugungen.

Das verdienstvolle Kernstück des Bandes bilden 682 Personen- bzw. Familienartikel (S. 77–1031), in denen unter Berücksichtigung der gesamten Bandbreite der eingangs genannten Stades- und Berufsgruppen über die jeweilige Vita sowie über die zu Händel und untereinander bestehenden Beziehungen berichtet wird. Eine Vernetzung der Artikel durch Querverweise ermöglicht die komfortable Verfolgung personeller Netzwerke. Länge und Informationsgehalt der Artikel fallen dabei – in Abhängigkeit von Quellenlage und zugemessener Bedeutung – recht unterschiedlich aus: von wenigen Zeilen im Falle des Violinisten John Joseph Grozman (vgl. S. 502) bis hin zu mehreren Seiten über die Sänger Gottfried Grünewald (502–504), Gaetano Guadagni (504–507), Antonio Gualandi (507–509) und Francesco Guicciardi (509–510), den Opernpächter Johann Ge-

org Gumbrecht (510–512) oder den Rechtsanwalt und Politiker Nathaniel Gundry (512). Abgedruckt sind zudem insgesamt 217 Abbildungen, darunter viele bislang unveröffentlichte Porträts der besprochenen Personen. Der Anhang enthält neben den Bildnachweisen und dem Verzeichnis der benutzten Literatur eine Genealogie der Familie Händel und des Hauses Hannover sowie ein Kalendarium der Londoner Aufführungen Händels für die Jahre 1711 bis 1759. Eine schnelle Recherche wird durch ein „Verzeichnis der Zeitgenossen“ (S. 11–24) und ein „Register der erwähnten Werke Händels“ (S. 1116–1025) ermöglicht.

Zu bedauern ist das Fehlen eines Personenregisters, da nur solche Personen einen Artikel erhielten, die Händel persönlich kannte und deren Beziehungen zu ihm dokumentarisch belegt sind. Zwar klingt ein derartiges Auswahlkriterium auf den ersten Blick sicher, wirft aber in der Praxis durchaus Probleme auf: Beispielsweise finden sich Informationen zu dem Literaten Christian Friedrich Hunold lediglich im Artikel zu dessen Kontrahenten Friedrich Christian Feustking, dem Librettisten der *Almira*, obwohl Händel offenbar persönlich auf Äußerungen Hunolds reagierte (vgl. S. 409). Und was wäre zudem mit bedeutenden Personen der Hamburger Oberschicht? Zu denken wäre etwa an den kaiserlichen Gesandten Graf von Eck, der überdies mit der Hamburger Gänsemarkt-Oper, immerhin Händels Arbeitsplatz, verbunden war (vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, Göttingen 1998, S. 108). Nicht zuletzt wäre eine größere Erläuterung und Bewertung der dargebotenen Informationen wünschenswert. Wie ist beispielsweise die musikalische Bildung von Caroline Elizabeth, Prinzessin von Hannover, einzuschätzen (vgl. S. 267 ff.)? Was war zeittypisch für bestimmte Stände, für Männer und Frauen? Und wie darf man sich Händels Tätigkeit als Instrumentallehrer beim Gesandten Sir John Wich sowie die Hauskonzerte vorstellen, die dieser häufig für seine Gäste veranstalten ließ? Inwiefern war ein derartiges Angebot Standard in Diplomatentreisen (vgl. S. 1010)? Wer waren die Anwesenden und wären derartige Veranstaltungen dann eher einer höfischen oder einer bürgerlichen Musikpraxis zuzurechnen?

Dies sind Fragen, die auch den von Siegbert Rampe herausgegebenen Band *Händels Instru-*

*mentalmusik* betreffen, gelten doch die Adressaten der in Halle und Hamburg entstandenen Früh- und Jugendwerke Händels bislang als Bürgerliche (vgl. S. 36). Ein derartiger Sachverhalt wäre für Hamburg angesichts der beträchtlichen Präsenz von Aristokraten in der Stadt und einer Tätigkeit Händels als Instrumentallehrer, die offenbar weit umfangreicher war als bislang angenommen (vgl. Rampe, S. 105 ff.), durchaus zu hinterfragen.

Der Band, dessen Beiträge zu ca. 80 Prozent von Rampe stammen, bildet die erste Gesamtdarstellung zu Händels Instrumentalmusik überhaupt (vgl. S. 13). Insofern handelt es sich um eine wissenschaftliche Pionierleistung, deren methodisch reflektierte Umsetzung unter Hervorbringung zahlreicher neuer Argumente zur Datierung mancher Werke Hochachtung hervorruft (vgl. S. 83 ff.). Gegliedert ist der durch häufige Querverweise vernetzte Band in eine Einleitung, in der die Überlieferungsgeschichte der Werke (Terence Best) sowie ihre Funktion und Stellung in Händels Schaffen (Rampe) betrachtet werden, und vier Hauptteile zu Tasten-, Kammer-, Orchestermusik und ihrer Rezeption. Mit Blick auf die Tastenmusik (S. 51–199) thematisiert Rampe eingangs die Händel zur Verfügung stehenden Claviere und die Entwicklung der Claviersuite – wobei dem Rezensenten bei dieser gattungsgeschichtlichen Fragestellung nicht einsichtig ist, warum Rampe gleich häufiger auf eigene Publikationen verweist, nicht aber im Bestreben um eine breite fachliche Einbindung auf das einschlägige umfangreiche Kapitel im *Handbuch der musikalischen Gattungen* (Band 7,1). Es folgen kompetente Äußerungen zur Chronologie der Tastenmusik, zu Improvisationsformen des Präludiums und zu den einzelnen Werkgruppen entsprechend ihrer Entstehungsphasen. Der anschließende Teil zur Kammermusik (S. 201–372) bietet Beiträge zur Sonate bei Händel und Corelli, zu Ornamentik und freier Improvisation (Dominik Sackmann), Blockflöte (Guido Klemisch), Traversflöte (Arda Powell), Oboe (Rampe) und Violine (Kai Köpp), ebenso Überlegungen zu Takt und Tempo, rhythmischen Veränderungen, Besetzungsfragen und zu den einzelnen Werken (Rampe). Teil III zur Orchestermusik (S. 373–527) widmet sich vor dem Hintergrund der Geschichte des Concerto schließlich Händels Solokonzerten, Con-

certi Grossi (Rampe) und Concerti ‚a due cori‘ (Marx), ebenso seinen Ouvertüren, Sinfonien, Einzelsätzen, der Wasser- und Feuerwerksmusik (Rampe) sowie Händels Orgeln (Dorothea Schröder).

Die den Band beschließenden Ausführungen zur Rezeption (Lukas Näf) sind sehr knapp bemessen (S. 531–549) und streifen die kompositorische Rezeption in Form von Händel-Variationen und -Bearbeitungen, die wechselhafte Auffassung und Vereinnahmung als ‚deutschen‘ Komponisten seit dem 19. Jahrhundert sowie unterschiedliche Händel-Editionen des 19. Jahrhunderts. Der Anhang bietet ein Autoren-, Abkürzungs-, Werk-, Literatur- und Quellenverzeichnis; ein Personenregister und ein Register zu den erwähnten Werken Händels ermöglichen die komfortable Nutzung als Nachschlagewerk. Nicht zuletzt ist der gesamte Band überaus anschaulich mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen illustriert.

Wohl am vielschichtigsten ist der von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke herausgegebene Band *Händels Opern* angelegt. Unter Mitwirkung von mehr als 40 Autorinnen und Autoren, die hier leider nicht alle genannt werden können, werden Händels sämtliche Bühnenwerke in ihren musik- und theaterwissenschaftlichen Kontext gestellt (Teilband 1) und in Einzeldarstellungen besprochen (Teilband 2). Fünf Beiträge stammen dabei aus älteren Publikationen des Laaber-Verlages aus dem Zeitraum 1974 bis 2006 „und [wurden] – sofern erforderlich – leicht überarbeitet“ (vgl. Teilband 1, S. XV f.). Cui bono?

Teilband 1 ist systematisch angelegt und in vier Abschnitte gegliedert. Zunächst werden die „Schauplätze“ (S. 1–92) von Händels Opern, Secular Dramas, Schauspielmusiken und Maskenspielen in Hamburg, Rom, Florenz, Venedig und London erörtert (Reinhard Strohm, Hans Joachim Marx, Sabine Ehrmann-Herfort, Arnold Jacobshagen, Klaus Pietschmann, Antje Tumat), daran anschließend die eine Opernaufführung prägenden „Kontexte“ (S. 93–261) wie Aufführungspraxis (Hendrik Schulze), Sängerinnen und Sänger (Irene Brandenburg), Virtuosität und Performativität (Thomas Seedorf), Kastratenrollen (Donald Burrows), Bühnenkostüme (Katrin Schlechte), Bühnentanz (Stephanie Schroedter), Librettisten (Albert Gier), Borrowings (Bernhard Jahn), „Exotis-

mus in der Opera seria?“ (Ralph P. Locke), Geschlechterrollen (Corinna Herr) und kulturpolitische Strategien Händels (Michael Zywiets). Abschnitt 3 (S. 263–374) gilt den wesentlichen „Strukturen“ von Händels Opern, namentlich Libretti (Albert Gier), Ouvertüren (Wolfgang Hirschmann), Rezitative (Panja Mücke), Arien, Ensembles und Chöre (Michele Calella), Tanz (Silke Leopold) sowie Orchesterbesetzung und Instrumentation (Steffen Voss). Abschnitt 4 ist der „Rezeption und Interpretation“ von Händels Opern gewidmet (S. 375–483) und thematisiert Überlieferung und Editionen (Christine Siegert), den Wandel der Händel-Forschung (Christoph Henzel), „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“ (Manuela Jahrmärker), die internationale Verbreitung (Manfred Rätzer), deutschsprachige Fassungen (Peter Brenner), das Regietheater (Corinna Herr) und Tonträger (Martin Elste).

Die Werkbesprechungen in Teilband 2 sind dreiteilig aufgebaut und gliedern sich in einen Titelkopf (Angaben zu Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Datum, Theater und Ort der Uraufführung, Textdichter, Personenverzeichnis mit Stimmfächern, Orchesterbesetzung), eine detaillierte Inhaltsangabe und einen umfangreichen interpretierenden Werkkommentar. Letzterer behandelt beispielsweise im Beitrag zu Händels bereits oben erwähntem Opernerstling *Almira* (Hansjörg Drauschke, S. 3–16) die Entstehungsgeschichte und Einrichtung für Hamburger Verhältnisse, die musikalisch-dramaturgische Anlage und die ästhetisch-literarischen Auseinandersetzungen um das Werk sowie die Differenzen zwischen dem Kompositionsstil Händels und denjenigen Reinhard Keisers und Johann Matthesons.

Der Anhang enthält ein Autoren-, Abkürzungs- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister.

Insgesamt ist mit den vorliegenden, großzügig ausgestatteten Bänden ein beeindruckendes musik- und kulturgeschichtliches Panorama eröffnet, das nicht nur der künftigen Händel-Forschung nachhaltige Impulse verleihen dürfte. Freuen wir uns also auf anregende Diskussionen.

(Juni 2010)

Martin Loeser

SILKE LEOPOLD: *Händel. Die Opern. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 323 S.*

Ein Schlüsselerlebnis für Silke Leopolds Buch ist die universale Wiedereinbürgerung der Barockoper im heutigen Kulturleben, die vor post-modernen Aneignungsformen nicht haltmacht und deren Publikum doch von Spezialisten wie Leopold selbst über die historischen Originale besser aufgeklärt worden ist als frühere Generationen. Dies gilt auch für Händels Opern, obwohl deren „Renaissance“ bekanntlich schon 1920 begann, danach manche Seitenwege einschlug und bisweilen darin stecken geblieben schien, aber immer wieder flott gemacht werden konnte. Und um so ein ‚Flottmachen‘ des Verständnisses der Händelopern scheint es auch in diesem Buch zu gehen.

Schon die Einleitung wartet mit einer verblüffenden Erklärung auf, warum wir uns heute in Händelopern „wiederfinden können“ (S. 9–10): Wir haben gelernt, uns mit virtuellen Welten und Scheinrealitäten auseinanderzusetzen, und das barocke Theater selbst ist so eine virtuelle Welt, ja sogar ein ferner Spiegel unserer selbst, wie der „Distant Mirror“ der Kultur des 14. Jahrhunderts in Barbara Tuchman’s famosem Buch (*A Distant Mirror: the Calamitous Fourteenth Century*, New York 1978). Was nun Leopold anstrebt, ist eine Darstellung der Händel’schen Leistung im Verhältnis zu Traditionen und Mentalitäten seiner eigenen Zeit – so dass die heutige Relevanz seiner Opern aus dieser historischen Spannung begründet werden kann. Praxis und Theorie der Oper werden am schöpferischen Individuum gemessen, das Autorprinzip hermeneutisch eingesetzt. Den Autor Händel aus seinem „Ring“ (S. 14) mit Zeitumständen wie Opernfeindlichkeit in England, Streitigkeiten mit Sängern und der Konkurrenz zu beurteilen (was in ihrer Weise schon Friedrich Chrysander und Winton Dean versucht hatten), ist jedoch nicht Leopolds einziges Rezept. Händels Kunst lebt für sie wesentlich von positiven zeitgenössischen Vorgaben. Dazu gehören etwa die musikalischen Entlehnungen, Pasticcio-Opern und Bearbeitungen, die Leopold etwas verkürzend unter dem Begriff der Urheberschaft („Fremde und eigene Federn“) zusammenfasst. Freilich habe der Komponist „einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem schöpferischen Entwurf eines musikalischen Dramas und den Erfor-