



Göttinger Händel-Beiträge

Jahrbuch / Yearbook 2021



Göttinger Händel-Beiträge

Begründet von Hans Joachim Marx und
im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Laurenz Lütteken und Wolfgang Sandberger

Band XXII

Redaktionelle Mitarbeit
Viviane Nora Brodmann

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit Unterstützung des Legats Alan H. Krueck, Universität Zürich

Mit 16 teils farbigen Abbildungen und 6 Notenbeispielen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2021, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen/
Hela Peters-Ebbecke: Portrait des Oskar Hagen (1924) aus dem Bestand der Kunstsammlung
der Georg-August-Universität Göttingen (Inv. Nr. GG 167).

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2197-330X
ISBN 978-3-647-50180-2



Hela Peters-Ebbecke: Portrait des Oskar Hagen, Öl auf Leinwand, 102 × 87,5 cm, 1924, Bez. unten links „Hela Peters-Ebbecke 1924“, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Inv. Nr. GG 167

Hela Peters-Ebbecke, Oskar Hagen (1924)

Oskar Hagen (1888–1957), Kunsthistoriker, Händelkenner, Pianist und seit 1919 Leiter der Göttinger Akademischen Orchestervereinigung mit Ambitionen, ist als Gründer der Göttinger Händel-Festspiele bekannt. In Wiesbaden in einer Musikerfamilie aufgewachsen, studierte er zunächst Musik u. a. bei Engelbert Humperdinck in Berlin, wechselte jedoch zur Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin, wurde 1913 in Halle promoviert und ging unmittelbar nach seiner Habilitation 1918 als Privatdozent nach Göttingen. Aus Halle kommend brachte er die Idee mit nach Göttingen, vergessene Händeloperen zu bearbeiten und neu aufzuführen. Dass seine ersten Aufführungen mit anderen musikalischen Amateuren aus dem akademischen Leben Göttingens erfolgten, darunter der als Kunsthistoriker noch heute bedeutende Wolfgang Stechow (1896–1974) als Cellist, ist weit weniger bekannt, führte aber zum Auftrag seines Porträts. Als Hagen 1924 einem Ruf nach Madison, Wisconsin, in die Vereinigten Staaten folgte, war es der Göttinger Universitätsbund, dem bereits die Finanzierung von Hagens Aufführungen seit der *Rodelinde* 1920 zu verdanken war, der das Bildnis bei der Bonner Malerin Hela Peters-Ebbecke (1885–1973) in Auftrag gab. Die Malerin war vor allem durch Porträts aus der Gesellschaft, Darstellungen von Frauen und Kindern in allegorischer Aufladung und Kinderbuchillustrationen bekannt und präsentierte bis in die 1950er Jahre hinein ihre Werke in verschiedenen Ausstellungen. Das in Konzeption und Stil durchaus zeittypische Porträt Hagens ist eine Stiftung: wie aus einem im Göttinger Universitätsarchiv erhaltenen Brief des Universitätsbundes (Prof. Dr. Karl Brandi) vom 8. Juli 1924 an die Universität hervorgeht, war es ausdrücklich „zur dauernden Erinnerung an die für alle Zeit an die Universität Göttingen und den Universitätsbund gebundene Erneuerung der Händelschen Oper seit 1920“ bestimmt. Die musikhistorische Bedeutung Oskar Hagens wird deutlich durch den in seiner Rechten gehaltenen Taktstock, während er selbst vor gelbem Hintergrund recht lässig in einem Armstuhl sitzend den Betrachter aufmerksam anschaut.

Eine Restaurierung des Werkes erfolgte 2019 durch die großzügige Spende der *Susanne und Gerd Litfin-Stiftung* anlässlich des bevorstehenden einhundertsten Jubiläums der Göttinger Händel Festspiele.

Anne-Katrin Sors

Inhalt

Laurenz Lütteken (Zürich) Händel 2020 Versuch einer Einleitung	1
Teresa Cäcilia Ramming (Lübeck) Händel und Brahms Hintergründe zu einer Händel-Ausgabe von Moscheles aus dem Besitz von Johannes Brahms	9
David Reißfelder (Zürich) Jenseits des Crystal Palace Arthur James Balfour und die (zweite) <i>Handel Society</i>	29
Franziska Reich (Mainz) Verdeckte Beziehungen Max Regers Händelrezeption im Umfeld seines <i>Konzerts im alten Stil</i> op. 123	51
Lea Kollath (Lübeck) Klangbild des Göttlichen – Zu den Händel-Referenzen in Hermann Hesses <i>Der Steppenwolf</i>	71
Andrea Rechenberg (Göttingen) Zeit, Gelegenheit und Mittel Händel_Göttingen_1920. Ausstellung zur Entstehung der Händel Festspiele in Göttingen	89
Oskar Hagen Rodelinde	101
Internationale Bibliografie der Händel-Literatur 2019/2020	119
Mitteilungen der Göttinger Händel-Gesellschaft e. V.	125
Register	129

Händel 2020 Versuch einer Einleitung

Laurenz Lütteken (Zürich)

Das Fest zum einhundertsten Geburtstag der Göttinger Händel-Festspiele hätte ein glanzvolles Jubiläum werden sollen. Es kam ganz anders, durch die große Pandemie des Jahres 2020, deren Ende auch zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses neuen Bandes der Göttinger Händel-Beiträge nicht absehbar ist. Alle kulturellen Veranstaltungen im zweiten Jahresdrittel und dann wieder gegen Ende des Jahres wurden abgesagt, nicht nur in Europa; die Jubiläums-Festspiele fielen folglich, von einem kleinen Online-Angebot abgesehen, aus. Davon war auch das Festspiel-Symposium betroffen, jener Teil, der traditionell mit der Universität und den Ursprüngen der Festspiele verbunden ist – denn diese sind 1920 aus der Universität Göttingen hervorgegangen. Die große Jubiläums-Ausstellung, die im Städtischen Museum Göttingen für 2020 vorbereitet wurde und in der die Geschichte der Festspiele anschaulich dokumentiert werden sollte, war ebenfalls nach der Eröffnungszeit nicht zugänglich und wurde in ein digitales Format überführt. Allein die Göttinger Händel-Beiträge, von Beginn an eng auf die Festspiele bezogen, konnten erscheinen. Dies war nur möglich, weil die Bände im Wesentlichen die Festspiel-Symposien des Vorjahres dokumentieren. So war es auch im letzten Band, in dem das Symposium des Jahres 2019 veröffentlicht wurde – ergänzt um den Festvortrag von Wilhelm Krull. Dieser sollte ein organischer Vorausblick auf das Jubiläumsjahr sein, doch mit einem Mal wurde er zum einzigen Zeugnis des Jubiläums.¹

Diese Umstände des Jahres 2020 bieten allerdings Anlass zu einer Rückschau eigener Art. Die große epidemiologische Krise hat deutlich werden lassen, dass das öffentliche Erklingen von Musik keine Selbstverständlichkeit ist.² Gleichzeitig hat sie aber in Erinnerung gerufen, dass die meisten historischen Biographien der frühen Neuzeit überschattet waren von einer Vielzahl von Seuchen, Epidemien und Krankheitswellen – auch wenn diese oftmals nur ungenau und rudimentär rekonstruierbar sind. Das gilt auch für Georg Friedrich Händel, dessen Lebensweg nur deswegen so lang und so erfolgreich war, weil er, was in

¹ Wilhelm Krull: *Das Ende vom Anfang? Der Erste Weltkrieg, die Wiederentdeckung Händels und das kurze 20. Jahrhundert*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 21, 2020, S. 99–117.

² Vgl. dazu Laurenz Lütteken: *Nach der Krise werden wir anders hören*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. April 2020, S. 27; Wiederabdruck in: *Tonhalle-Magazin Zürich*, Sommer 2020, S. 26–29.

vielen Zeugnissen hervorgehoben wird, über eine offenbar sehr robuste Gesundheit verfügt hat. Die einzigen greifbaren (und gravierenden) Einschränkungen waren wiederkehrende Lähmungserscheinungen, die erstmals 1737 dramatisch auftraten, und, ab 1751, ein Augenleiden, das wohl mehrfach behandelt wurde, schließlich aber zur Erblindung führte.³ Über die Ursachen vor allem der Lähmungen ist vielfach spekuliert worden, sichere Aussagen lassen sich aber kaum machen.⁴

Ein weiteres Indiz für die robuste Gesundheit ist jedoch der Umstand, dass Händel offenkundig alle großen Epidemien, denen er in seinem Leben begegnete oder in deren Nähe er sich befand und deren Auswirkungen er erlebte, unbeschadet überstand. Das war alles andere als selbstverständlich. Als er am 23. Februar 1685 in Halle geboren wurde, war die letzte (und besonders verheerende) Pestepidemie in der Stadt gerade halbwegs überstanden.⁵ Sein Vater, der Wundarzt Georg Händel, der bereits den Fleckfieber- und Pestausbruch des Jahres 1636 erlebt hatte, dabei seinen Vater verlor und wegen der einsetzenden Not das Gymnasium verlassen musste, war von der 1681 ausbrechenden Pest ganz unmittelbar betroffen, denn ihr fiel seine Frau Anna zum Opfer.⁶ Im Frühjahr 1683 war der Höhepunkt der Seuche bereits überschritten, eingedämmt wurde sie offenbar vor allem dank einer systematischen landesherrlichen Verordnungswelle.⁷ Zu diesem Zeitpunkt heiratete Georg Händel zum zweiten Mal, und zwar die mehr als drei Jahrzehnte jüngere Dorothea Taust. Die Auswirkungen der Krankheitswelle, der mehr als ein Viertel der halleschen Bevölkerung erlag, waren jedoch nach wie vor erheblich, sie bestimmten das Leben der Stadt für mindestens eine Generation. Die Kindersterblichkeit blieb

³ Vgl. hier den Überblick bei Daniel Schäfer: Art. „Krankheiten“, in: Hans Joachim Marx (Hg.): *Das Händel Lexikon*, Laaber 2011, S. 438–441.

⁴ Vgl. hier etwa Stefan Evers: *Zur Pathographie Händels*, in: *Händel-Jahrbuch* 40/41, 1994/95, S. 23–46.

⁵ Zum Kontext Edward A. Eckert: *The Retreat of Plague from Central Europe, 1640–1720. A Geomedical Approach*, in: *Bulletin of the History of Medicine* 74, 2000, S. 1–28, hier S. 15f; zudem Jakob und Katrin Moeller: *Pandemien und Sterblichkeitskrisen in der Geschichte Halles (1579 bis 2018)*, in: *Preprints und Working Paper*, hg. vom Historischen Datenzentrum Sachsen-Anhalt, Halle 2020, <http://dx.doi.org/10.25673/32869> (Zugriff am 01.11.2020).

⁶ Zur Biographie Edwin Werner: *Georg Händel (1622–1697). Eine Biographie des 17. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 40/41, 1994/95, S. 95–103.

⁷ In einer amtlich gedruckten Flugschrift wurde verfügt, „daß keiner bey Leibs- und Lebens Straffe sich unterstehen solte/aus einen inficirten Hause einiges Geräthe/Kleider/Betten/ oder andere Sachen zutragen/ noch an sich zu nehmen“; die Verfügung wurde am 26. November 1682 erlassen und in einer Flugschrift veröffentlicht (das Exemplar in D-HAu an Pon Yd 444, 4° (153), auch digital verfügbar); vgl. auch [Anon.]: *Die Gesellschaft Dreyer Nachbarn zu Pest-Zeiten/Als Die nützlichste und beste Pest-Policy/Von der einreißenden Contagion und Ruin vieler tausend Menschen eine Stadt und Land zuerretten [...]*, Halle 1682.

äußerst hoch, auch der erste Sohn des Ehepaars Händel starb 1684. Und die durchschnittliche Lebenserwartung sank dramatisch, und zwar um fast ein Drittel, auf etwa 23 Jahre. Ob der frühe Tod von Händels jüngeren Schwestern, vor allem von Johanna Christiana Händel (1690–1709), darauf zurückzuführen ist, kann nicht mehr als eine Vermutung sein, ist aber nicht unwahrscheinlich. Ob dies auch Ursachen für Händels Fortgang aus Halle waren, lässt sich ebenfalls nicht sagen, ist aber zumindest möglich.

In Italien begegneten ihm hingegen andere Seuchen. In Rom wütete noch 1705, möglicherweise als Folge des verheerenden Erdbebens, das die Stadt 1703 schwer getroffen hatte, eine schlimme Malaria-Epidemie. Deren Auswirkungen dürfte Händel auch bei seiner Ankunft noch bemerkt haben, zumal die Gefahr keineswegs gebannt war und weitere Ausbrüche im Kirchenstaat folgten, so schon 1707 in Bagnoregio.⁸ Mit der Rückkehr nach Norddeutschland rückte jedoch unversehens die Pest wieder in sein Blickfeld, denn die Seuche brach gegen 1708 erneut aus. Während sein erster Hamburg-Aufenthalt davon noch unberührt war, erreichte die Krankheit die Stadt 1711, mit besonders grausamen Folgen.⁹ Die Neuordnung der Bürgergesellschaft im ‚Großen Hauptrecess‘ war eine direkte Folge. In jedem Fall waren die Auswirkungen in Hannover unmittelbar spürbar. Ob die etwas unsicheren Pläne dieser Zeit auch mit diesen Rahmenbedingungen zu tun hatten, lässt sich ebenfalls nur vermuten.

Als Händel hingegen im November 1710 erstmals in London eintraf, befand sich die Stadt gerade im Bann einer besonders schweren Pockenepidemie, die mehrere tausend Tote forderte.¹⁰ Ob dies ein zusätzlicher Beweggrund für die Rückkehr nach Hannover war, ist auch deswegen schwer zu sagen, weil die Pest-Situation sich zu derselben Zeit im Norden stark zugespitzt hatte. Allerdings war dies Händels erste direkte Begegnung mit der hochansteckenden, oft tödlich verlaufenden Pockenkrankheit, die zu den stärksten (und regelmäßig wiederkehrenden) Epidemien des 18. Jahrhunderts gehörte und erst gegen Ende des Jahrhunderts durch die Erfindung der Impfung ihren Schrecken verlor.¹¹ Während Händels Londoner Zeit erschütterten mehrere Pockenwellen England

⁸ Dazu Anna Celli-Fraentzel: *Die Malaria im 17. Jahrhundert in Rom und in der Campagna im Lichte zeitgenössischer Anschauungen*, in: *Archiv für Geschichte der Medizin* 20, 1928, S. 101–119, hier S. 117 ff.

⁹ Zur Pest in Hamburg u. a. Mary Lindemann: *Patriots and Paupers. Hamburg, 1712–1830*, New York / Oxford 1990, S. 78 ff.

¹⁰ Adolf Wernher: *Das erste Auftreten und die Verbreitung der Blattern in Europa bis zur Einführung der Vaccination. Das Blatternelend des vorigen Jahrhunderts*, Diss. Gießen 1892, Gießen 1892, S. 56 f.

¹¹ Dazu Peter C. Plett: *Peter Plett und die übrigen Entdecker der Kuhpockenimpfung vor Edward Jenner*, in: *Sudhoffs Archiv* 90, 2006, S. 219–232.

und die Stadt, besonders heftig waren offenbar die Ausbrüche von 1735, mit tödlichen Folgen für praktisch jeden Infizierten, und 1752, wo innerhalb eines Jahres über 3.500 Tote zu beklagen waren. Gegen Ende seines Lebens wurde London von einer Tuberkulose-Epidemie erschüttert, die kurz nach Händels Tod ihren Höhepunkt erreichte. Hinzu kommen kleinere Ausbrüche anderer Seuchen wie die erste Diphtherie-Welle in London 1739.¹² Ergänzt wurde dies durch sehr unterschiedliche Erfahrungen auf seinen Reisen. Während er bei seinem Aufenthalt in Aachen 1737 einen weitgehend seuchenfreien Ort kennenlernte, dürften die epidemiologischen Verhältnisse in Dublin nach der großen Hungersnot 1740/41 katastrophal gewesen sein.¹³

Auch wenn Händel, abgesehen von seiner Geburt, nicht in den epidemischen Epizentren des 18. Jahrhunderts lebte, so war er doch fortwährend mit den großen Gefährdungen vertraut. Ob er je ernsthaft an einer Infektion erkrankte, lässt sich nicht sicher sagen. Welcher Ursache die Erkrankung war, die 1759 zur Schwächung, dann zur Bettlägerigkeit führte, ist ebenfalls unbekannt. Doch zweifellos bieten die Umstände des Jahres 2020 nicht nur Gelegenheit zu einem Rückblick auf das Gründungsjahr der Festspiele 1920, also auf ein Jahr, in dem die Spanische Grippe weltweit wütete und auch Europa nach wie vor bedrohte, sondern auch auf Händels Lebzeiten, die in unterschiedlichen Formen und in unterschiedlichen Gefährdungen von epidemischen Wellen überschattet waren.

* * *

Der Ausfall der Händel-Festspiele und des Symposiums verlangte ein abweichendes Konzept für die Göttinger Händel-Beiträge, die nun nicht vornehmlich aus Tagungsvorträgen bestehen, sondern aus freien Beiträgen. Von vornherein war klar, dass die GHB auch 2021 erscheinen sollten, auch, um die Kontinuität der Festspiele auf dieser Ebene zu demonstrieren. Den damit verbundenen Optimismus soll man auch in ernsten Zeiten und im Angesicht von geschlossenen Theatern und Konzertsälen nicht ablegen; er hat auch die Protagonisten des Jahres 1920 getragen. Die Gründung der Festspiele, das Engagement Oskar Hagens, die ersten Operaufführungen in den 1920er Jahren haben daher für den vorliegenden Band einen Fokus auf die Händel-Rezeption nahegelegt. Damit war nicht die erste Zeit der Festspiele gemeint, sondern gewissermaßen jener

¹² Nicole-Kerstin Baur: *Die Diphtherie in medizinisch-geographischer Perspektive. Eine historisch-vergleichende Rekonstruktion von Auftreten und Diffusion der Diphtherie sowie der Inanspruchnahme von Präventivleistungen*, Diss. Heidelberg 2005, S. 100.

¹³ Leslie A. Clarkson: *Feast and Famine. Food and Nutrition in Ireland, 1500–1920*, Oxford 2010; Egon Schmitz-Cliever: *Ergebnisse seuchengeschichtlicher Untersuchungen für die Reichsstadt Aachen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften* 38, 1954, S. 289–302, hier S. 299.

Zeitraum, in dem Oskar Hagen – selbst von hoher musikalischer Begabung – sozialisiert und ausgebildet wurde, also die Zeit der Jahre vor und um 1900, die in der Erforschung der Händel-Rezeption bisher eher beiläufig behandelt wurden. Und es sollte ein Akzent gesetzt werden in dem Bestreben, vor allem jüngere Wissenschaftler für die Mitarbeit zu gewinnen.

Der Historiker Georg Gottfried Gervinus, Mitglied der ‚Göttinger Sieben‘, entfaltete in seiner Schrift über *Händel und Shakespeare* von 1868 ausdrücklich eine *Ästhetik der Tonkunst*, in der das Nationale sich erst in Übereinstimmung mit künstlerischer Wahrhaftigkeit formieren sollte.¹⁴ Dabei spielte Händel eine zentrale Rolle, wie er auch in seinen späteren Lebenserinnerungen noch vermerkte:

„Unter spärlichen Aphorismen aus meiner Reisezeit finde ich den Satz geschrieben: daß mir in jeder Beziehung da Vinci mehr als Raphael und Michel Angelo der Mann zu sein scheine, dessen Leben, Charakter, Schriften und Kunstwerke sich die deutsche Kunst vorzugsweise zum Muster nehmen sollte, weil in den psychischen Aufgaben der Seelenmalerei den Nordländern das entschiedene Uebergewicht gesichert sei, das im rein formalen die Südländer stets behaupten würden. Dies ist schon aus demselben Sinne geschrieben, der mich nachher ein so scharf vorstehendes Gefallen an Titian, an Shakespeare, an Händel finden ließ. Es ist im Aesthetischen ganz der nationale Standpunct, zu dem ich, rein im Gegensatze zu dem fremden Lande und Volke, damals die ersten Impulse erhielt.“¹⁵

Dieses Nationale, das auch in England hervorgehoben wurde, führte zugleich zur Reduktion auf den Oratorien- und Chorkomponisten, die deswegen besonders wirkmächtig war, weil sie der tendenziell nach individueller Repräsentation strebenden Kultur der Bürgerlichkeit zumindest in der Musik die Möglichkeit zur gemeinschaftlichen Gruppenerfahrung, zum großen, gemeinsamen Erlebnis bot, verbunden mit den überwältigenden, läuternden Wirkungen, die man der Musik und nur ihr allein zutraute.

Hans-Georg Nägeli, der in seiner Musikästhetik die läuternde, kollektive Kraft der Vokalmusik hervorhob, hat diese Größe als Wesensmerkmal von Händels Chören festgehalten. Denn diese, die Chöre, seien „ganz stimmgemäß, ganz chorgemäß“ gesetzt.

„Stimmgemäß ist, was aus der Menschenbrust und Menschenkehle zwanglos, ja physisch behaglich hervorgeht; chorgemäß, was eine Stimmenmenge zusammentreffend

¹⁴ Georg Gottfried Gervinus: *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1868; 1873 publizierte Gervinus eine Übersetzung, bezeichnenderweise aller Oratorientexte Händels (*Händel's Oratorientexte*, übersetzt von G. G. Gervinus, Berlin 1873).

¹⁵ Georg Gottfried Gervinus: *Leben. Von ihm selbst*, Leipzig 1893, S. 254f; vgl. hier Martin Geck: *Shakespeare und Händel. Aufstieg, Peripetie und Niedergang eines kulturgeschichtlichen Diskurses*, in: *Musik-Konzepte. Neue Folge* 181, 2006, S. 53–66.

leicht auszuführen vermag; vollends *ästhetisch-chorgemäß*, was um so mächtigere Wirkung thut, je mehr es in großen (starken) Tonmassen vor die Anschauung tritt.“¹⁶

Adalbert Stifter ist in seinem *Nachsommer* darauf zurückgekommen:

„Das, was die Griechen in der Bildneri geschaffen haben, ist das Schönste, welches auf der Welt besteht, nichts kann ihm in andern Künsten und in späteren Zeiten an Einfachheit, Größe und Richtigkeit an die Seite gesetzt werden, es wäre denn in der Musik, in der wir in der Tat einzelne Satzstücke und vielleicht ganze Werke haben, die der antiken Schlichtheit und Größe verglichen werden können. Das haben aber Menschen hervorgebracht, deren Lebensbildung auch einfach und antik gewesen ist, ich will nur Bach, Händel, Haydn, Mozart nennen.“¹⁷

Und dass damit der Chorkomponist Händel gemeint war, ist offenkundig.

Und doch mehrten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wohl auch unter dem Eindruck von Chrysanders Ausgabe, die Anzeichen, einen ‚anderen‘ Händel wahrnehmen zu wollen. Auch wenn, wie Teresa Cäcilia Ramming in ihrem Beitrag hervorhebt, Johannes Brahms vor allem an die ‚große‘ Wirkung der Chöre Händels glaubte, so geht seine eigene Auseinandersetzung, sichtbar an den Händel-Variationen, doch in eine andere Richtung. Die erstaunliche Wirkungsgeschichte der *Suite de Pièces pour le Clavecin*, die in der Edition von Ignaz Moscheles den Komponisten und Pianisten Brahms in Bann gezogen hat, kann dies auf bemerkenswerte Weise veranschaulichen – auch vor dem Hintergrund, dass Moscheles selbst andere Akzente als die des Chorkomponisten gesetzt hat.¹⁸ Ganz anders präsentieren sich dagegen die bemerkenswerten Zusammenhänge, die David Reißfelder für den Politiker und Premierminister Arthur James Balfour (1848–1930) nachzeichnet. Und trotzdem ist es hier gleichfalls bemerkenswert, dass neben die Oratorien die Leidenschaft für die Instrumentalmusik in den Mittelpunkt rückt.

In die unmittelbare Nähe der Göttinger Bemühungen führt bereits der Beitrag von Franziska Reich, die sich neuerlich der Händel-Rezeption Max Regers widmet – mit dem verblüffenden Befund, dass sich das *Konzert im alten Stil* Max Regers weniger der bisher vor allem geltend gemachten Auseinandersetzung mit Bach, sondern vielmehr der Beschäftigung mit Händel verdankt. Und Lea Kollath kann, erstmals, aufzeigen, welche erstaunliche Rolle Händels Musik, und wiederum die Instrumentalmusik, in Hermann Hesses *Der Steppenwolf*,

¹⁶ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart/Tübingen 1826, S. 231.

¹⁷ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, hg. von Wolfgang Frühwald, Stuttgart u. a. 1999 (= Adalbert Stifter. Werke und Briefe 4, 2), S. 466.

¹⁸ Dazu etwa Dieter Gutknecht: *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, S. 122 f.

entstanden nur wenige Jahre nach den ersten Göttinger Händel-Festspielen, einnimmt. Die Hinwendung zum Opernkomponisten Händel in Göttingen hatte also einen breiten Kontext. Andrea Rechenberg geht den genaueren Göttinger Umständen, in denen keineswegs Oskar Hagen die einzige Rolle spielte, in ihrer Dokumentation der Göttinger Jubiläumsausstellung nach.

Oskar Hagen war dennoch in vielerlei Hinsicht die Schlüsselfigur. Deswegen steht sein von Anne-Katrin Sors vorgestelltes Portrait, das aufwendig restauriert wurde, als Schlüsselobjekt am Beginn dieses Bandes. Die Herausgeber haben sich zudem entschlossen, die GHB mit dem Nachdruck des Göttinger *Rodelinde*-Librettos zu beschließen. Das Heft erschien denkbar unspektakulär auf eigene Kosten in Kommission beim Göttinger Verlag von Rudolf Kuhnhardt.¹⁹ Auch wenn Ausführende und Anlass nicht genannt werden, so ist der Binnentitel doch aufschlußreich: „Rodelinde. Musikdrama in drei Aufzügen von Nicola Haym. Musik von G. Fr. Händel. Auf Grund der Partitur der Deutschen Händelgesellschaft übersetzt und für die moderne Bühne eingerichtet von Dr. Oskar Hagen“. Hagen selbst hat kurze Erläuterungen als Aufsatz veröffentlicht, in denen er den Vergleich zur Kunstgeschichte zog.²⁰ Wenn man nur die späten Werke Michelangelos kennen und behaupten würde, die früheren Werke hätten „keinen Anspruch auf weitere Beachtung“, so sei dies historisch verantwortungslos: „Einen derartigen unerhörten Fall braucht sich die Musikgeschichte nicht erst in der Phantasie auszudenken; bei Händel ist er da!“ Er möchte also die „Händelschen Musikdramen“ aufführen, beginnend mit der *Rodelinde*, und er weiß sich, unter dem Eindruck von Chrysanders Werkausgabe, dem Libretto durchaus verpflichtet, fordert aber doch eine gravierende Bearbeitung, deren Prinzipien er dann in seinem Beitrag erläutert. Dort vermerkt er zugleich, dass er für die Drucklegung der Partitur keinen Verleger gefunden habe, 1923 konnte aber bei Peters wenigstens ein Klavierauszug seiner Fassung erscheinen.

Die näher ausgeführten Praktiken Hagens blieben allerdings nicht unumstritten, sie fanden kurze Zeit später den entschiedenen Widerspruch von Rudolf Steglich, dem die Göttinger Partitur offenbar vorlag und der den Göttinger Bemühungen vorwarf „ein halb modernes, halb barockes Zwittergebilde“ erzeugt zu haben.²¹ Der Begriff des ‚Musikdramas‘ mag dabei Hagens Stoßrichtung anzeigen. Dem entspricht die Kürzung vor allem, aber nicht nur von Arien,

¹⁹ G[eorg] Fr[iedrich] Händel: *Rodelinde*, Göttingen o. J. [1920]. Hier benutzt das Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich, Mus L 218.

²⁰ Oskar Hagen: *Die Bearbeitung der Händelschen ‚Rodelinde‘ und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, 1919/20, S. 725–732, die Zitate S. 725.

²¹ Rudolf Steglich: *Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 1920/21, S. 518–534, hier S. 534.

die Bearbeitung der Rezitative, die Hinzufügung von Szenenanweisungen und Schauplätzen – sowie die Auslassung der Szenenunterteilung. Es ist dies also ein Dokument eigener Art, das hier wieder zugänglich gemacht werden soll.

Am Schluß ist es den Herausgebern ein tiefes Bedürfnis, all jenen zu danken, die das Zustandekommen dieses sehr besonderen und außergewöhnlichen Jahrbuchs in ebenso ungewöhnlichen Zeiten möglich gemacht haben. Die Göttinger Händel-Gesellschaft hat sich mit großem Engagement entschlossen, am Jahrbuch auch und gerade jetzt festzuhalten. Die Autorinnen und Autoren haben ihre Texte zur Verfügung gestellt – und dem engen Zeitplan keine unüberwindlichen Hürden entgegengesetzt. Die *Internationale Bibliografie der Händel-Literatur* liegt neu in den Händen von Esmá Cerkovnik (Zürich), die damit die Arbeit von Hans-Joachim Marx und Michael Meyer fortsetzt. Viviane Nora Brodmann hat sich unermüdlich für die nicht ganz einfache Redaktion eingesetzt, Laura Kacl und Adrienne Walder haben das Register erstellt. Das Legat Alan H. Krueck an der Universität Zürich hat einen Zuschuss zur Drucklegung gewährt. Allen Beteiligten gilt der herzliche Dank der Herausgeber.

Händel und Brahms

Hintergründe zu einer Händel-Ausgabe von Moscheles aus dem Besitz von Johannes Brahms

Teresa Cäcilia Ramming (Lübeck)

I. Georg Friedrich Händel und Johannes Brahms

Auf dem Deckengemälde der Zürcher Tonhalle „Komponistenhimmel“ von Peregrin von Gastgeb sind Georg Friedrich Händel (1685–1759) und Johannes Brahms (1833–1897) quasi Seite an Seite, freilich gemeinsam mit Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner, zu sehen.¹ Der Besucher des Zürcher Konzertsales sieht Brahms und Händel hier gewissermaßen in einer ikonografischen Illusion der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“², als öffentlichkeitswirksame Kanon-Illusion. Händel und Brahms begegnen uns mit Blick auf die Zürcher Tonhalle aber nicht nur ikonografisch, sondern auch musikalisch: Bei der Eröffnung der Tonhalle im Jahre 1895 erklang das *Triumphlied* von Brahms im Beisein des Komponisten, ein Werk, dessen starke Anlehnung an Händel nicht nur von Richard Wagner 1879³ – in diesem Falle in besonders kritischer Art und Weise – registriert worden ist. Josef Viktor Widmann etwa hält in seiner Rezension des Eröffnungskonzertes 1895 fest, dass das *Triumphlied* sich „neben die großartigen Tonwerke Bachs, Händels und Beethovens stellt.“⁴

¹ Zum Deckengemälde in der Zürcher Tonhalle vgl. insbesondere Wolfgang Sandberger: *Johannes Brahms im Komponistenhimmel: zum Deckengemälde der Zürcher Tonhalle von 1895*, in: *Imago musicae* 25, 2012, S. 129–143. Ders.: *Imagination und Kanon. Der „Komponistenhimmel“ in der Zürcher Tonhalle von 1895*, hg. von Urs Fischer und Laurenz Lütteken, Winterthur 2015 (= Zweihundertstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2016). Eine erste Beschäftigung von Wolfgang Sandberger mit dem Deckengemälde findet sich im Kapitel *Bilder, Denkmäler, Konstruktionen – Johannes Brahms als Figur des kollektiven Gedächtnisses*, in: ders. (Hg.): *Brahms Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 2–22, insbesondere S. 2.

² Wolfgang Sandberger verwendet im Zusammenhang mit dem „Komponistenhimmel“ das Theorem der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen des Philosophen Ernst Bloch. Vgl. Sandberger: *Imagination und Kanon* (wie Anm. 1), S. 38.

³ Wagner spottet in seiner Schrift *Über das Dichten und Komponieren* von 1879 über Brahms, dass dieser sich beim Komponieren des *Triumphliedes* wohl die „Halleluja-Perücke Händels“ aufgesetzt habe. In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 13, Leipzig 1912, S. 254 f. Vgl. dazu auch Sandberger: *Imagination und Kanon* (wie Anm. 1), S. 39.

⁴ Die Rezension von Widmann erschien in *Der Bund* vom 23. Oktober 1895; hier zit. nach ebd., S. 39.

Der hier eröffnete Kontext der nur als ikonografische Illusion möglichen „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ lässt sich auch mit Blick auf einen Vergleich Händel – Brahms in musikalischen Dingen übertragen: Zwar lautet die Überschrift hier „Händel und Brahms“, doch ein Vergleich oder gar eine Gleichsetzung der Komponisten, wie es etwa Siegmund-Schultze in doppelter Weise⁵ versucht hat, führt zu höchstens oberflächlichen Einsichten, wie etwa, dass beide die „Meisterschaft auf dem Gebiet der Töne“⁶ erreicht haben und als deutsche Großmeister Teil des musikalischen Kanons wurden. Dieser Versuch Siegmund-Schultzes, forciert Gemeinsamkeiten zwischen den beiden aufzuzeigen, geht paradoxerweise zuerst von den frappanten Differenzen, wie etwa den unterschiedlichen Gattungen im Œuvre der beiden aus: So weist er bei Händel auf dessen Kantaten, Opern und Oratorien hin, während Brahms eher als Komponist seiner vier Sinfonien, seiner (Volks-)Lieder und der zahlreichen Kammermusikwerke im kulturellen Gedächtnis haften geblieben sei. Dass ein Vergleich – auch fernab dieser doch evidenten Unterschiede – scheitern muss, zeigt spätestens Siegmund-Schultzes Versuch eines Fazits bezüglich der Gemeinsamkeiten von Brahms und Händel. So hält er etwa fest:

„Bis zur ersten Hälfte ihres siebenten Lebensjahrzehnt haben beide Meister ihr 50-jähriges Schaffen geführt, ihre frühen Anfänge nie verleugnend – bei beiden zeigen sich sogar bewusste Rückbezüge –, zum Kernpunkt gelangend, der Mäßigung, Bescheidung, Wahrheit, heißt, biblische, christliche, antike, renaissancehafte Traditionen aufnehmend und weitergestaltend.“⁷

Das Ganze gipfelt in der Aussage: „Beharrendes und Vorwärtsweisendes waren für beide Komponisten keine Gegensätze; ihr fruchtbares Zusammenwirken macht die Originalität und Qualität ihrer Musik aus“.⁸ Neben weiteren vom Autor eruierten Kongruenzen wie hohem Ethos, ausgeprägtem Geschäftssinn, Vorbild-Wirkung für spätere Komponisten oder (dem vor allem im Brahms-Bild öfters angesprochenen Aspekt) der Melancholie schlägt er den Bogen hin zu einer Gemeinsamkeit quasi in personam, zu Richard Wagner: „Wagner konnte bekanntlich weder Händel noch Brahms so recht leiden“⁹. Diese Aussage relativiert der Autor sogleich wenigstens in Bezug auf Brahms teilweise, indem er das wohlbekanntere, in Max Kalbecks Brahms-Biografie überlieferte Wagner-Zitat zu

⁵ Beide Aufsätze tragen den Titel *Händel und Brahms* und sind im *Händel-Jahrbuch* veröffentlicht worden: Walther Siegmund-Schultze: *Händel und Brahms*, in: *Händel-Jahrbuch* 29, 1983, S. 75–83; Ders.: *Händel und Brahms*, in: *Händel-Jahrbuch* 39, 1993, S. 129–133.

⁶ Siegmund-Schultze: *Händel und Brahms* (1983) (wie Anm. 5), S. 75.

⁷ Vgl. ebd., S. 81.

⁸ Ebd., S. 82.

⁹ Ebd.

Brahms' *Händel-Variationen* op. 24, die nun zum Gegenstand der weiteren Abhandlung werden sollen, nachliefert: „Man sieht, was sich in alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.“¹⁰

Eine Annäherung an Brahms und Händel im Sinne von Gemeinsamkeiten wird höchstens über das kompositorische Werk und insbesondere über rezeptionshistorische Herangehensweisen möglich. Händel und Brahms sind eben nur und ausschließlich im Sinne einer ikonografischen Illusion von „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ des musikalischen Kanons, wie im Zürcher „Komponistenhimmel“, Seite an Seite zu sehen. Der symbolische Blick in den „Komponistenhimmel“ und der Illusion einer Gleichzeitigkeit von Händel und Brahms soll nun auf ein philologisches Detail und den sich daraus ergebenden Erkenntnissen bezüglich der Händel-Rezeption im Schaffen von Johannes Brahms gelenkt werden: Der Musikbibliothekar Torsten Senkbeil entdeckte im Jahre 2015 in der Bibliothek der Musikhochschule Lübeck einen Moscheles-Druck von Händels *Suite de Pièces pour le Clavecin*, der neben zahlreichen Bleistifteintragungen auch eine eigenhändige Widmung von Brahms sowie handschriftliche Eintragungen von Friederike Wagner enthält. Der Band wurde vom Finder der Sammlung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck übergeben und ist bislang von der Forschung nicht berücksichtigt worden.¹¹ Vorab soll aber kurz an Brahms' Weg hin zu seiner Auseinandersetzung mit Händel – und ganz konkret den *Händel-Variationen* op. 24 – erinnert werden:

II. Schumann – Moscheles – Beethoven – Händel: Variationen auf Brahms' Weg zur kompositorischen Meisterschaft

Dass Brahms sich zeitlebens mit dem Werk der alten Meister wie Schütz, Bach und Händel auseinandersetzte, wurde in der Forschung bereits in vielfacher und eingehender Weise aufgezeigt. „Dauerhafte Musik“¹² nannte Brahms die Werke

¹⁰ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. 2, Halbbd. 1, 2. Aufl., Berlin 1908, S. 117. Hier zit. nach ebd., S. 82. Der Überlieferung nach sollte Brahms bei seinem (einzig gebliebenen) persönlichen Zusammentreffen mit Richard Wagner vom 6. Februar 1864 in dessen Wiener Wohnung auf das vehemente Drängen hin seine *Händel-Variationen* op. 24 gespielt haben, woraufhin sich – so Kalbeck – Wagner durchaus lobend geäußert haben soll. Vgl. dazu auch u. a. Johannes Forner: *Brahms auf Händels Spuren*, in: *Mitteilungen Freundes- und Förderkreis des Händel-Hauses zu Halle e. V.* 2, 2013, S. 24–29, hier S. 29.

¹¹ Inv. Nr.: 2015.116.

¹² Vgl. dazu insbesondere den Abschnitt „*Dauerhafte Musik*“ von Wolfgang Sandberger im Kapitel *Bilder, Denkmäler, Konstruktionen – Johannes Brahms als Figur des kollektiven Gedächtnisses*, in: ders.: *Brahms Handbuch* (wie Anm. 1), S. 18–20.

dieser Meister, wie bereits Gustav Jenner zu berichten wusste.¹³ Diese galt es zu bewahren und weiterzuführen: Neben Brahms' kompositorischer Auseinandersetzung mit dem Großmeister Händel wie bei den *Händel-Variationen* op. 24 – dies sei hier wenigstens am Rande einmal bemerkt – lässt sich Händel auch in Brahms' Wirken als Bearbeiter bzw. Herausgeber, als Dirigent und Interpret nachverfolgen. So schrieb er etwa die Klavierbegleitungen zu den meisten der italienischen Kammerduette für Chrysanders Händel-Gesamtausgabe¹⁴ und brachte mehrere Werke Händels sowohl als Pianist wie auch als Dirigent zur Aufführung. Die Verbreitung der Werke Händels und Bachs war ihm auch in späteren Jahren insbesondere vor dem Wiener Publikum¹⁵ ein großes Anliegen: Noch zwei Jahre vor Brahms' Tod, im Jahre 1895, schrieb der Komponist an den Leiter der Wiener Gesellschaftskonzerte Richard von Perger: „Von mir werden Sie begreifen, daß ich vor allem denke, wie die Wiener kaum eine Ahnung von wahrhaft großer Chormusik haben, wie wenig hier Bach und Händel gekannt sind“.¹⁶ Stellvertretend hierfür seien die Aufführungen einiger oratorischer Werke Händels genannt, die Brahms im Rahmen seines Amtes als artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde mit dem dortigen Singverein realisierte: Das *Dettinger Te Deum* (1872), Teile aus *Saul* (1873), *Alexanderfest* (1873) und *Salomo* (1874).¹⁷

¹³ Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler*, Marburg 1930, S. 74.

¹⁴ Zu Brahms' Arbeit an den Kammerduetten vgl. insbesondere Torsten Mario Augenstein: „Schockweise Quint- und Oktavparallelen“. *Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880*, in: Martin Skamletz/Michael Lehner/Stephen Zirwes (Hg.): *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft der Musiktheorie in Bern 2011*, Bern 2017 (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 7), S. 33–50.

¹⁵ Zu Brahms' Einsatz für die Verbreitung der Werke alter Meister, insbesondere von Bach, vgl. u. a. Otto Biba: *Wirklich „exclusiv“? Zu den Bach-Aufführungen von Johannes Brahms im Wiener Kontext*, in: Wolfgang Sandberger (Hg.): „Auf Bachs Wegen wandeln“. *Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms. Katalog zur Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck in Verbindung mit dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (5. Juli – 14. Dezember 2019)*, München 2019 (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck XII), S. 21–32. Biba weist hier darauf hin, dass in Wien, ganz im Gegenteil zu Brahms' Briefaussage an Richard von Perger, bereits in den 60er Jahren „eine Offenheit gegenüber Bach und eine Vertrautheit mit dessen Schaffen“ vorgeherrscht habe. „Die Bach-Rezeption war 1862 bereits so eigenständig und dynamisch, dass die Gesellschaft der Musikfreunde in ihrer *Einladung zu den historischen Konzerten*, die in diesem Jahr erstmals veranstaltet wurden, konstatieren konnte, dass die Stellung Händels wie Bachs in der Kunstgeschichte ‚dem gebildeten Publikum dieser Konzerte‘ keiner ‚besonderen Erörterung‘ bedarf.“ (Ebd., S. 21).

¹⁶ Hier zit. nach Johannes Forner: *Brahms auf Händels Spuren* (wie Anm. 10), S. 26.

¹⁷ Vgl. dazu u. a. ebd., S. 25.

Die *Händel-Variationen* op. 24 gelten heute als das „Hauptwerk Brahmscher Klaviermusik“¹⁸, als „eines der großartigsten Klavierwerke des 19. Jahrhunderts“¹⁹. Entstanden sind sie in direkter zeitlicher Nähe zu einem anderen Variationenwerk, den *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 23 von 1861. Diese zweifache Annäherung in geringem zeitlichen Abstand an eine Gattung mit jeweils sehr unterschiedlichem Gestus sollte sich im Werk von Brahms noch mehrfach manifestieren – sei es etwa bei den bereits entstandenen zwei Serenaden, den Sinfonien, oder und vor allem öfters im Bereich der Kammermusik. Übrigens war Opus 23 durchaus nicht Brahms' erste Auseinandersetzung mit dem musikalischen Vorbild Schumann in Form von Variationen: Bereits 1854, also knapp ein Jahr nach dem einschneidenden Artikel „Neue Bahnen“, komponierte Brahms ein erstes Variationenwerk auf der Grundlage eines Themas seines Propheten: Die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9. Führt man nun den Gedanken der doppelten Annäherung an die Gattung der Klaviervariation im Sinne von Schwesterwerken (Opus 23 und 24) weiter, so bleibt festzuhalten, dass Opus 23 in seiner Auseinandersetzung mit der Gegenwart und Schumann zugleich auch noch einmal kurz auf Opus 9 zurückblickt, bevor sich Brahms dann mit dem Schwesterwerk Opus 24 von der Gegenwart und Schumann löste.²⁰ Opus 24 ist somit eine erste konkrete Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Form einer Komposition, genauer mit dem großen „Altdeutschen“ (Franz Brendel) Händel. Das scheint im Hinblick auf Brahms' Entwicklungspunkt in just diesem Zeitraum kein Zufall zu sein.

Dreh- und Angelpunkt zwischen dem bereits abgehandelten Einfluss Schumanns und dem eigentlichen Schöpfer des Themas, also Händel, scheint wenigstens auf den ersten Blick Beethoven gewesen zu sein: Brahms' direktes Vorbild für seine *Händel-Variationen* war wohl Beethovens eigene Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, ganz konkret in den *Diabelli-Variationen* op. 122 von 1823 und den *c-Moll-Variationen* WoO 80²¹ – schon Louis Ehlert wies darauf

¹⁸ Max Kalbeck: *Brahms in Berlin*, in: *Drei Brahms-Abende, veranstaltet von der Deutschen Brahms-Gesellschaft und der Vereinigung der Brahms-Freunde. Philharmonie 5., 6., 7. Mai, 1917*, Berlin 1917. S. 3–16, hier S. 7.

¹⁹ Siegmund-Schultze: *Händel und Brahms* (1983) (wie Anm. 5), S. 75.

²⁰ Vgl. dazu auch Christiane Wiesenfeldt: *Reihe – Prozess – Reflexivität. Perspektivenwechsel in Brahms' Händel-Variationen op. 24*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 12, 2008, S. 235–255, hier insbesondere S. 238f. Besonders hingewiesen sei an dieser Stelle auf Michael Strucks analytische Auseinandersetzung mit den Variationen, vgl. dazu ders.: *Dialog über die Variation – präzisiert. Joseph Joachims' „Variationen über ein irisches Elfenlied“ und Johannes Brahms' Variationenpaar op. 21 im Licht der gemeinsamen gattungstheoretischen Diskussion*, in: Peter Petersen (Hg.): *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros*, Wiesbaden 1990, S. 105–154.

²¹ Zu Beethovens Händel-Rezeption in den *Variationen* WoO 80 vgl. insbesondere Martin Stachelin: *Händel-Anlehnung und Eigenständigkeit bei Beethoven*, in: Nicole Ristow/Wolfgang

hin und wurde entsprechend auch von Kalbeck rezipiert.²² Beethoven selbst war ein enthusiastischer Verehrer Händels, wie Aussagen von ihm stichhaltig bezeugen: „Händel ist der größte Componist, der je gelebt hat. [...] Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem Grabe niederknien.“²³ Und bei dem Empfang der Arnold'schen Händel-Gesamtausgabe im Jahre 1826 äußerte sich Beethoven wie folgt: „Schon lange hab ich sie mir gewünscht; denn Händel ist der größte, der tüchtigste Compositeur; von dem kann ich noch lernen.“²⁴

Spätestens der Blick auf die später noch eingehend zu behandelnde Moscheles-Ausgabe der *Suite de Pièces pour le Clavecin* aus dem Besitz Johannes Brahms' könnte eine weitere mögliche Perspektive der Händel-Rezeptionslinie von Brahms eröffnen. So setzte sich Ignaz Moscheles (1794–1870) neben seiner editorischen Beschäftigung²⁵ auch kompositorisch mit Händel auseinander,²⁶ ebenfalls in Form von Variationen – und über ein *Aria*-Thema aus just jener Suitensammlung, die er später selbst edieren und aus der Brahms die Grundlage für sein Opus 24 hernehmen sollte. Konkret handelt es sich um Moscheles' *Variations pour le Pianoforte sur un Thème de Händel* op. 29 aus dem Jahr 1814, welche sieben Variationen über das *Aria*-Thema aus der 5. *Suite* HWV 430 enthält.²⁷ Wie auch bei Brahms war hierfür Dreh- und Angelpunkt Ludwig van Beethoven: Kurz vor seiner Beschäftigung mit Händel war Ignaz Moscheles dem „Beethoven-Fieber“ erlegen: Im Klavierunterricht bei Franz Zahrádka (1763–1815) „versuchte sich der Siebenjährige an Beethovens *Pathétique*, das Beethoven-Fieber befahl ihn, es trieb ihn an“²⁸. In sein Tagebuch notierte Moscheles, dass er nach der *Pathétique* nun „auch die übrigen Hauptwerke des

Sandberger / Dorothea Schröder (Hg.): „*Critica musica*“. *Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*, Stuttgart / Weimar 2001, S. 281–297, insbesondere S. 284 f.

²² Vgl. dazu Kalbeck: *Johannes Brahms* II/2 (wie Anm. 10), S. 461.

²³ Hier zit. nach Bernd Edelman: *Der bürgerliche Händel. Deutsche Händel-Rezeption von 1800 bis 1850*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Händel unter Deutschen*, München 2006 (= Musik-Konzepte. Neue Folge 131), S. 23–52, hier S. 40.

²⁴ Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, Leipzig 1908, S. 424, hier zit. nach ebd., S. 40.

²⁵ Moscheles in London bei Cramer erschienene Ausgabe der *Suite de Pièces pour le clavecin* blieb seine einzige editorische Auseinandersetzung mit dem Werk Händels.

²⁶ Besonders eingehend hat sich Werner Rackwitz mit der Bedeutung von Händels Musik im Schaffen von Ignaz Moscheles auseinandergesetzt: *Ignaz Moscheles – sein Verhältnis zur Musik Georg Friedrich Händels*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 13, 2012, S. 219–244.

²⁷ Vgl. dazu ebd., S. 222. Die *Händel-Variationen* von Moscheles sind in der Hofmann'schen *Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974 nicht aufgeführt. Kalbeck weist darauf hin, dass sich Brahms und Moscheles in Leipzig im Jahre 1853 persönlich kennenlernten (Kalbeck: *Johannes Brahms* I/1 (wie Anm. 10), S. 136) und sich später einige Male wieder trafen.

²⁸ Rackwitz: *Ignaz Moscheles* (wie Anm. 26), S. 222.

großen Meisters zu radbrechen²⁹ gedenke. Erst nach dem dann erfolgenden eingehenden Studium von Mozart und Clementi spielte er schließlich „ein Jahr nur Bach“³⁰: „Weber³¹ soll nach den ausführlichen Mozart-Studien seines Schülers keine Bedenken getragen haben, dem ernstesten Eifer seines Schülers Händel’s und Seb. Bach’s strengere Werke vorzulegen.“³²

Ganz ähnlich auch der Weg bei Brahms: Nach der Publikation von Schumanns Artikel „Neue Bahnen“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1853) wurde dem einschüchternden Vorgänger Beethoven nun damit begegnet, dass Brahms sich der Musikgeschichte vor Beethoven autodidaktisch näherte. Im eingehenden Selbststudium, auch im brieflichen Austausch mit dem Freund Joseph Joachim (ab 1856), eignete sich der 20-jährige Brahms strategisch Satztechniken und Komponierweisen vor allen Dingen kontrapunktischer Art eines Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bachs – aber eben auch Georg Friedrich Händels an. Insbesondere die 1860er Jahre waren dabei für Brahms „von Händel-Anregungen erfüllt“.³³ Diese Herangehensweise scheint für Brahms und seine kompositorische Vergangenheitsbewältigung mehr als zentral gewesen zu sein. Der Weg aus der durch Schumanns „Neue Bahnen“ initiierten Krise (und zugleich auch deren Bewältigung) fand – wie gezeigt – über die erwähnte doppelte Annäherung an die Gegenwart und Robert Schumann und der darauffolgenden Beschäftigung mit Beethoven, eventuell Moscheles und deren Vorgängern statt und gipfelt schließlich kompositorisch in den eigenen *Händel-Variationen* im Sinne eines Befreiungsschlages. „Produktiv verschränktes Gestern und Morgen“³⁴ nennt Peter Gülke diesen Aspekt bei Brahms’ Vergangenheitsverarbeitung treffend. Brahms selbst sah seine *Händel-Variationen*, wie Christiane Wiesenfeldt gezeigt hat, als „krönenden Abschluss einer ganzen Kompositionsphase, der sie umgekehrt aber auch noch nicht entwachsen waren“³⁵; so schrieb Brahms an Breitkopf & Härtel am 1. April 1862: „Später würden sie etwas einsam in die Welt gehen, da anderes für’s erste noch nicht im Stande ist, sie zu begleiten“.³⁶

Von Schumann über Moscheles und Beethoven zu Händel – dieser hier kurz skizzierte, umgekehrt chronologische Weg des jungen Johannes Brahms hin zu seiner kompositorischen Meisterschaft manifestiert sich übrigens auch (und

²⁹ Ignaz Moscheles: *Tagebuch*, Bd. I, S. 7, hier zit. nach ebd.

³⁰ Rackwitz: *Ignaz Moscheles* (wie Anm. 26), S. 222.

³¹ Gemeint ist hier der Lehrer von Ignaz Moscheles, Friedrich Dionys Weber (1766–1842), der den 10-Jährigen während drei Jahren unterrichtete. Vgl. ebd., S. 222.

³² Ebd.

³³ Siegmund-Schultze: *Händel und Brahms* (1993) (wie Anm. 5), S. 131.

³⁴ So der Titel seines Beitrages in: Sandberger: *Brahms Handbuch* (wie Anm. 1), S. 154.

³⁵ Wiesenfeldt: *Reihe – Prozess – Reflexivität* (wie Anm. 20), S. 237.

³⁶ Brief von Johannes Brahms an Breitkopf & Härtel, 1. April 1862, in: *Brahms-Briefwechsel XIV*, S. 65, hier zit. nach ebd., S. 237.

damit kehren wir zurück zur ikonografischen Einordnung) in seiner späteren Wiener Wohnung an der Karlsgasse 4:³⁷ Drei der vier Komponisten wurden hier in Form von bildnerischer Kunst Teil der Wohnungseinrichtung – ein Doppelpor­trät von Clara und Robert Schumann als Hochrelief in Medaillonform (1846, Ernst Rietschel), dann die berühmte Beethoven-Büste an der Wand hinter dem Flügel im Studierzimmer von Brahms und schließlich eben auch ein Porträt von Händel (einmal ohne Perücke), genauer ein Schabkunstblatt nach dem Gemälde von Bartholomew Dandridge (1825).

III. Alte Meister und Brahms' Tätigkeit als Klavierlehrer ab Ende der 1850er Jahre

Genau in den Zeitraum von Brahms' autodidaktischer Auseinandersetzung mit den ‚Altmeistern‘ wie Händel fällt auch seine hamburgische Tätigkeit als Klavierlehrer. Zu den Lehr­rätigkeiten von Johannes Brahms, insbesondere zu seinem Unterrichten junger Frauen, ist ver­hältnismäßig wenig bekannt. Zwar berichtet bereits die frühe Brahms-Biografie und in der Folge auch Kalbeck in seiner monumentalen Brahms-Biografie vereinzelt davon, doch die meisten Auseinandersetzungen mit Brahms als Lehrer betreffen vor allen Dingen Förderung, Beratung und Belehrung insbesondere männlicher Schüler in Sachen Komposition – eine eingehende Beschäftigung mit Brahms als Klavierlehrer fehlt bisher weitgehend.³⁸ Für unseren Blickpunkt auf Brahms' frühe Lehr­rätigkeit in Hamburg sollen kurz die Eckdaten festgehalten werden: Nach Robert Schumanns Tod im Jahre 1856 kehrte Johannes Brahms vorerst nach Hamburg zurück, bevor er sich 1862 nach Wien begab. Während dieser Zeit scheint er seinen Unterhalt vor allem als Klavierlehrer verdient zu haben, wird auch unter dem Begriff „Musiklehrer“ im Hamburgischen Adressbuch (1859) geführt.³⁹

³⁷ Vgl. dazu u. a. Wolfgang Sandberger: *Das Musikzimmer von Johannes Brahms*, in: ders. / Stefan Weymar (Hg.): *Johannes Brahms. Ikone der bürgerlichen Lebenswelt. Katalog zur Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck (7. Mai – 30. August 2008)*, Lübeck 2008 (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck IV), S. 24.

³⁸ Die nach wie vor eingehendste und umfassendste Untersuchung zu Brahms als (Kompositions-)Lehrer ist die Dissertation von Johannes Behr: *Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien*, Kassel u. a. 2007 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 6). Während in dieser Publikation die Auseinandersetzung mit Brahms als Lehrer von jungen Frauen weitgehend fehlt, schließt Behr diese dann in seinem Artikel *Brahms als Lehrer und Gutachter* (Sandberger: *Brahms Handbuch* (wie Anm. 1), S. 87–92) mit ein.

³⁹ Vgl. dazu Behr: *Brahms als Lehrer und Gutachter* (wie Anm. 38), S. 88.

Vor dem oben eröffneten Kontext des Studiums alter Meister überrascht es kaum, dass Brahms die von ihm empfundene Dringlichkeit der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit für den eigenen Entwicklungsweg auch in seine didaktische Tätigkeit mit einfließen ließ. Hier konnte er sich auf eigene Erfahrungen als ehemaliger Schüler von Cossel und Marxsen berufen: So ist belegt, dass der junge Brahms bei seinem ersten Klavierlehrer Otto Friedrich Willibald Cossel (der wiederum selbst ein Schüler Marxsens war) auch Werke der alten Meister kennen- und schätzen gelernt hat. In der Sammlung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck befindet sich beispielsweise auch eine von Cossel um 1841 angefertigte Abschrift der Bach'schen *Fuga 4* aus dem *Wohltemperirten Clavier*, Teil I, BWV 849, die zahlreiche mit Bleistift eingetragene Fingersätze aufweist; dass diese Fingersätze vom damals 8-jährigen Klavierschüler Brahms stammen, lässt sich natürlich nicht vollends beweisen (Abbildung 1).⁴⁰

In seiner Heimatstadt Hamburg lernte der junge Brahms darüber hinaus auch in den privaten Bibliotheken etwa von Georg Dietrich Otten und Theodor Avé-Lallemant die Musik alter Meister, insbesondere der Bach-Söhne, kennen.⁴¹ Georg Dietrich Otten war es denn auch, der eine zentrale Vermittlerposition in der Beziehung zwischen Brahms und seiner Schülerin Friederike Wagner, einer Cousine Ottens,⁴² einnehmen sollte (siehe unten). Versucht man nun Händel in der Unterrichtsliteratur des Klavierlehrers Brahms nachzugehen, so könnte auch hier (freilich neben Cossel und Marxsen) wiederum Schumann einen wichtigen Impuls gegeben haben. So weist etwa Bernd Edelman darauf hin, dass Händel im Klavierunterricht Schumanns eine wichtige Rolle gespielt hat: „Für seine älteste Tochter Marie stellte Schumann einen kleinen *Lehrgang durch die Musikgeschichte* zusammen, den er allerdings nicht in die spätere Druckausgabe des *Albums für die Jugend* aufnahm. Der Lehrgang beginnt mit einem Thema von Georg Friedrich Händel, der *Air con Variazioni* aus der *Suite Nr. 5*, E-Dur (HWV 430), die als *Grobschmied-Variationen* bekannt geworden sind⁴³ – also just das *Aria*-Thema, das Ignaz Moscheles für seine *Händel-Variationen* verwendete. Ob Zufall oder nicht – die Tatsache, dass Brahms später ausgerechnet ebenfalls eine Händel'sche *Aria* (HWV 434) als Grundlage seines Opus 24 wählt *und* Händel Grundlage seines Klavierunterrichts – wie gleich noch eingehend behandelt werden wird – wurde, soll doch betont werden.

⁴⁰ Vgl. dazu u. a. Sandberger (Hg.): „Auf Bachs Wegen wandeln“ (wie Anm. 15), S. 34 f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴² Vgl. dazu Peter Clive: *Brahms and his World. A Biographical Dictionary*, Lanham u. a. 2006, S. 481.

⁴³ Edelman: *Der bürgerliche Händel* (wie Anm. 23), S. 9.