Werk

Titel: Eine Händel-Beethoven-Brahms-Parallele

Autor: Heuß, Alfred

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1908

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_007_04_28|LOG_0035

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

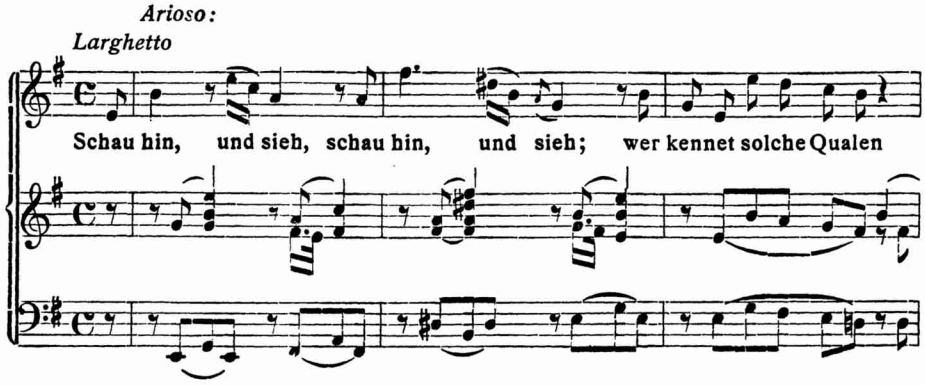
EINE HÄNDEL-BEETHOVEN-BRAHMS-PARALLELE

von Dr. Alfred Heuß-Leipzig

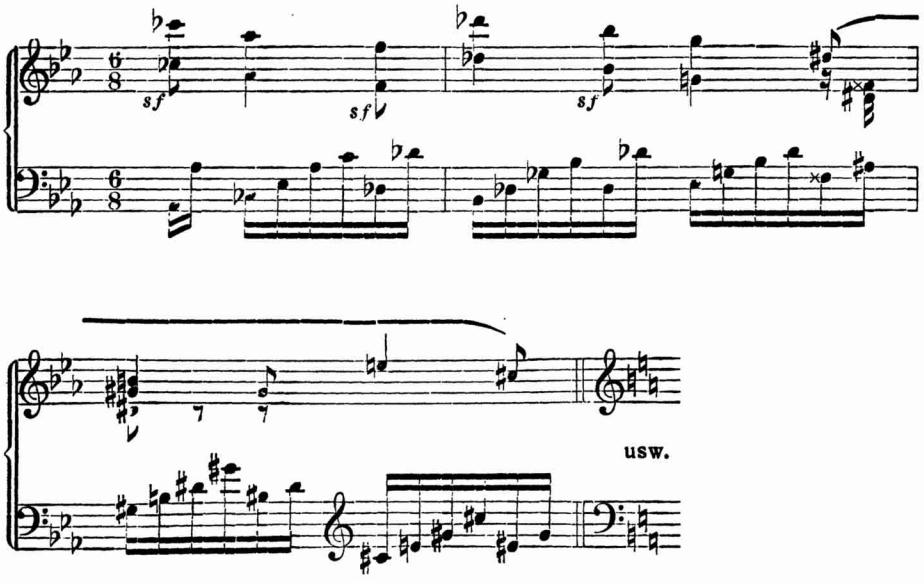
Auf eine hübsche Parallele, Beethovens Klavier-Sonate op. 106, Liszts Faust-Symphonie und Wagners „Tristan und Isolde“ betreffend, hat neulich Arthur Smolian in seiner kleinen Festschrift zu dem Liszt-Wagnerkonzert des Deutschen Schulvereins in Leipzig aufmerksam gemacht[1]). Da für derartige Parallelstellen ein gewisses Interesse vorhanden zu sein scheint, so sei eine weitere mitgeteilt, bei der die gleiche Sonate Beethovens und zwar ebenfalls das Adagio in Frage steht, das ja überhaupt mit seinen ins subtilste gehenden Empfindungen für die Musik des 19. Jahrhunderts eine ganz besondere Rolle spielt, wie schon die Liszt-Wagner-Parallele zeigt. Handelt es sich indessen bei der von Smolian gegebenen Stelle nur um die gleiche Empfindung ohne irgendwelche thematische Verwandtschaft, und ist sie deshalb einzig dem Gefühl begreiflich und „beweisbar“, so soll hier von einer Parallele die Rede sein, die sich auch thematisch nachweisen läßt. Verwunderlich ist die Parallele an und für sich nicht, denn von Beethoven wissen wir, daß er auf Händel außerordentlich große Stücke hielt und zwar besonders in seiner letzten Zeit; ferner ist bekannt, daß Brahms ebenfalls ein großer Händelverehrer war, seine Kunst teilweise zu erneuern suchte. Die in Frage stehenden Werke sind außer Beethovens bereits genannter Sonate der „Messias“, und zwar das kleine Arioso: „Schau hin, und sieh“ im zweiten Teil, und das Thema des ersten Satzes der e-moll Symphonie von Brahms. Vorauszuschicken habe ich noch, daß nicht ich der erste bin, der das Händelsche Arioso mit der Brahmsschen Symphonie in Verbindung gebracht hat, sondern Hugo Riemann in seinem Führer durch die e-moll Symphonie (Seemann Nachf.). Riemann macht sogar die Bemerkung, daß das Arioso den Empfindungsgehalt des ersten Satzes gleichsam in nuce enthalte. Riemanns Beobachtung ist überaus fein, besonders deshalb, weil sich die Brahmssche Entlehnung, wenn wir sie so nennen dürfen, eigentlich erst über Beethoven ganz begreift, und sich Verschiedenes erst dann erklären läßt, wenn die Beethovensche Stelle zum

[1]) Man findet die betreffende Stelle auch in den „Signalen“ No. 21 abgedruckt.

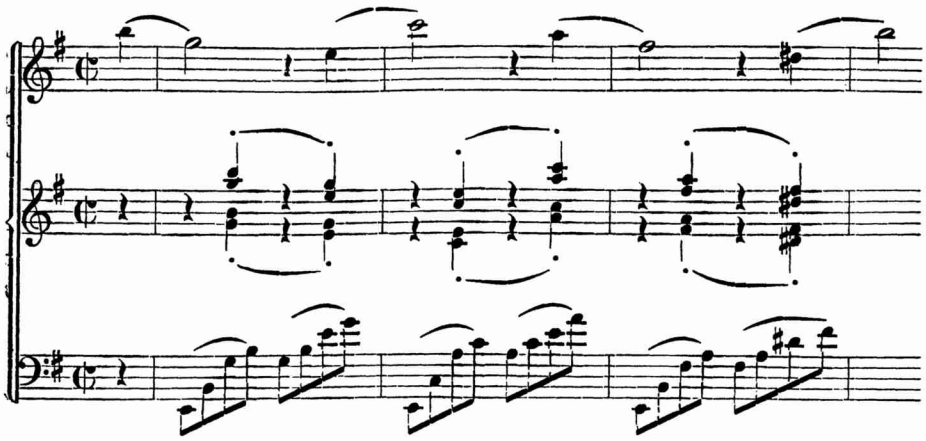
Vergleich herangezogen wird. Vorerst seien einmal die Stellen ohne weiteren Kommentar nebeneinandergestellt. Zunächst Händel:



Bei Beethoven handelt es sich um eine Episode, die unmittelbar vor dem zweiten mit drei Kreuzen versehenen Teil steht. Es kommen im ganzen neun Takte in Frage; doch sollen nur die ersten zitiert werden, obgleich der achte und neunte (Beginn des mit drei Kreuzen versehenen Teils) eine besondere Wichtigkeit haben. Indessen mag jeder die Stelle selbst nachschlagen:

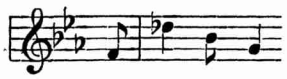
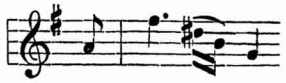


Brahms zitiert sich mit Angabe dieser Stelle beinahe von selbst. Ich gebe von der Partitur einzig soviel, als für unsern Fall in Betracht kommt:



Es ist bezeichnend, daß Riemann die Brahmssche Stelle direkt auf Händel bezog, obgleich die äußeren Ähnlichkeiten mit dem Beethovenschen Teil sich viel rascher aufdrängen. Nicht nur die Themagestalt ist bei Beethoven ganz ähnlich, sondern Brahms hat auch die arpeggierte Begleitung der Bässe (Violoncelle und Violen) sichtlich nachweisbar von Beethoven übernommen. Dennoch hat Händel noch beinahe mehr oder ebensoviel mitgewirkt. Da ist vor allem einmal die Tonart. E-moll mit ihrem ausgeprägten Stimmungscharakter ist keine zufällige Tonart, und sowohl für das Händelsche Stück als für die Symphonie überaus charakteristisch. Auf Händel ist aber auch wohl der nachschlagende Rhythmus der Holzbläser zurückzuführen; denn das nachschlagende, so eigentümlich schwebende Orchestermotiv gibt dem Händelschen Stück zu einem guten Teil seine Eigenart. In der Stimmung schließt sich Brahms stärker an Händel, in der Thematik stärker an Beethoven an.

Etwas schwieriger ist es nachzuweisen, daß die Beethovensche Stelle auf Händel fußt. Sicherlich handelt es sich um einen ganz freien und vielleicht unbewußten Niederschlag. Daß die Motive sich stark gleichen, z. B.

 etwas ganz ähnliches ist wie: 

drängt sich ohne weiteres auf. Wichtiger ist aber noch die Stimmung der beiden Stellen, die, bei Händel klar ausgeprägt, durch Beethoven eine starke, subjektive Steigerung erfahren hat. Sehr bezeichnend sind hierfür die zwei Takte in fis-moll bei Beethoven (in dem Notenbeispiel nicht mitgeteilt), die durch die von Beethoven gegebene Bemerkung smorzando ein helles Licht (auf die ganzen Takte) werfen. „Wer kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen", diese Worte des Händelschen Textes dürfte man mit einem gewissen Recht über diese Takte des

Beethovenschen Satzes setzen oder sie wenigstens in diesem Sinne verstehen, wobei man sie allerdings auf Beethoven selbst beziehen wird. Gerade dieses Analogon berechtigt noch besonders zu der Annahme, daß Beethoven bei dieser Stelle der bei ihm in Fleisch und Blut übergegangene „Messias" von Händel vorschwebte. Jedenfalls wird man zugeben müssen, daß das Beethovensche smorzando kaum eine sinnigere Erklärung als durch den Hinweis auf diese Stelle im „Messias" finden kann.

Ein Wort noch über den Brahmsschen Satz im Zusammenhang mit den beiden Vorgängern dieses Themas. So offensichtlich es ist, daß Brahms nicht zufällig auf das wichtigste Material seines ersten Satzes dieser Symphonie kam, so offenkundig ist es für jeden, der einen Einblick in die Art und Weise hat, wie große Komponisten fremdes Material benützen, daß Brahms trotz allem ein ganz Neues, Selbständiges geschaffen hat. Man darf sogar betonen, daß erst Brahms den Gedanken seiner Vorgänger ihre vollkommene Ausbildung gegeben hat, daß er es ist, der diese Gedanken ans helle Licht zog und sie derart selbständig weiterbildete und mit seiner Persönlichkeit durchtränkte, daß man trotz allem erst hier etwas völlig Abgerundetes vor sich hat. Bei Händel handelt es sich um ein kleines Stück, bei Beethoven um eine Episode. Wer wird hier von Plagiat reden, so freigebig man heute — Händel gegenüber — mit diesem Ausdruck herumwirft? Gerade bei Brahms lassen sich bekanntlich eine Menge Themen auf solche früherer Komponisten zurückführen, seine Schaffensweise gleicht in dieser Beziehung sehr stark der Händelschen. Bei keinem vernünftigen Beurteiler Händels hat der Respekt vor Händel dadurch auch nur die geringste Einbuße erlitten, und es gibt hierfür nichts Charakteristischeres, als daß gerade begeisterte Händelforscher es sind, die unermüdlich das Material hervorziehen und untersuchen, das Händel benutzt hat. Möge man Brahms gegenüber, der überaus viel von früheren Komponisten verwertet hat, was sich heute noch lange nicht genügend nachweisen läßt, einmal nicht eine solche Stellung einnehmen, wie sie heute vielfach Händel gegenüber so beliebt ist. Man darf hervorheben, daß gerade auch diese Händel-Beethovensche Benutzung von Seiten Brahms' sein starkes Bewußtsein von Selbständigkeit und Eigenart zeigt. Einem Brahms, der einen Chrysander an der Arbeit sah, wie dieser die verborgensten Werke ans Licht zog, die Händel gekannt und benutzt hat, konnte es nicht entgehen, daß seine „Entlehnungen" früher oder später aufgedeckt würden. Dennoch trug er kein Bedenken, wie hier, thematisches Material fremder Komponisten in einer seiner bedeutendsten Schöpfungen zu verwerten und zwar gleich an der Spitze des Werkes. In unserer Zeit, die sich auf den subjektiven Ausdruck so viel zugute tut und deshalb auch der Ansicht ist, daß nur ein eigenes Thema der

reine Ausdruck eines Komponisten sein könne, will dies immerhin etwas heißen. Glücklicherweise hat — für unsere Zeit — gerade Brahms gezeigt, daß weder die Eigenart eines Komponisten noch die moderne Musik überhaupt von derartigen Parallelen in entscheidender Weise abhängig ist.

Der Wert derartiger Parallelstellen für die Musikästhetik möge hier mit keinem Worte berührt werden, weil dabei Fragen zur Sprache kommen müßten, die nur im großen Zusammenhange eine ergiebige Behandlung erfahren können. Schließlich darf vielleicht — einzig als bescheidene Anregung — ausgesprochen werden, daß es allmählich Zeit wäre, wenn die vielen Beethovenschriftsteller einmal daran gingen, unter anderem auch das Verhältnis Beethovens zu Händel des näheren zu untersuchen. Aus dem Biographischen müßte die Beethovenkunde doch allmählich energisch herauskommen. Oder wartet sie auch hier auf das Eingreifen der Musikwissenschaft, die mit der Erforschung noch recht dunkler Zeiten vom 10. bis 19. Jahrhundert noch lange reichlich zu tun hat? Es ist jedenfalls charakteristisch, daß wir über einen Bach und Händel, trotz der Schwierigkeit des zu bewältigenden Stoffes, in kunstgeschichtlicher Beziehung eigentlich ein viel besseres Wissen besitzen, als über Beethoven.