



Göttinger
Händel-Beiträge
XIV

Vandenhoeck & Ruprecht



Göttinger Händel-Beiträge

Im Auftrag der
Göttinger Händel-Gesellschaft
herausgegeben von
Hans Joachim Marx und Wolfgang Sandberger

Band XIV

Vandenhoeck & Ruprecht

Schriftleitung:

Prof. Dr. Hans Joachim Marx
Alsterchaussee 3, 20149 Hamburg

und

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger
Musikhochschule / Brahms-Institut Lübeck
Jerusalemsberg 4, 23568 Lübeck

Mit 10 Abbildungen und 64 Notenbeispielen

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

ISBN 978-3-525-27831-4

© 2012, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen/
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U.S.A.
www.v-r.de

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. – Printed in Germany.

Satzherstellung: ☉ Hubert & Co, Göttingen
Druck- und Bindearbeit: CPI BuchBücher.de, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Festvorträge 2010/2011

Wolfgang Hirschmann (Halle an der Saale): Zwei Kapellmeister im Dienste des Hauses Hannover: Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel	3
Herbert Schneider (Mainz): Händel und Frankreich – Frankreich und Händel	23

Referate des Symposions 2011: Händel und Frankreich

Wolfgang Sandberger (Lübeck): Händel und die französische Musikkultur – Einführung in das Symposion . . .	53
Joachim Kremer (Stuttgart): Händel, Frankreich und die Rolle des ‚Französischen‘ für den vermischten Geschmack	57
Arnold Jacobshagen (Köln): Händels <i>Teseo</i> und die Tradition der französischen Oper	83
Monika Woitas (Bochum/München): Getanzte Träume – Händel, Marie Sallé und die Verzauberung der Oper . . .	95
Anselm Gerhard (Bern): „Innig mit der Auffassung der Gegenwart verschmolzen“ – Meyerbeer und Gounod als Bearbeiter von Opernarien Händels	105

Aufsätze

Melanie Wald-Fuhrmann (Berlin): „Maggior d’Orfeo“: Künstlerischer Erfolg als Weg in die Elite? Überlegungen zur Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung Händels in Italien	115
Eike Christian Hirsch (Hannover): Händel unter Verdacht	139
Hans Joachim Marx (Hamburg): Händels lateinische Motette <i>Silete venti</i> (HWV 242) – Ein Auftragswerk für Paris?	153
Hans Joachim Marx (Hamburg) / Steffen Voss (München): Die Händel zugeschriebenen Kompositionen IV (Orchesterwerke, HWV Anh. B 301–368)	167

Wilhelm Gloede (Hamburg): Schlusshemiolen und „Anfangshemiolen“ bei Händel	215
Beverly Jerold (Boston, USA): Overdotting in Handel's Overtures Reconsidered	229
Ilias Chrissochoidis (Stanford, USA): Handelian oratorio and the sublime according to John Baillie	253
Michael Talbot (Liverpool, GB): From Giovanni Stefano Carbonelli to John Stephen Carbonell: A violinist turned vintner in Handel's London	265
Bibliographie der Händel-Literatur 2010/2011	301

Festvorträge 2010/2011

Zwei Kapellmeister im Dienste des Hauses Hannover: Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel*

Wolfgang Hirschmann (Halle an der Saale)

Abstract

Der Vortrag vergleicht Lebensweg und Schaffen von Georg Friedrich Händel und Agostino Steffani mit Blick auf ihr Wirken für das Haus Hannover und akzentuiert dabei die Vorstellung, dass das rhetorische Komponieren Steffanis typisch für die Gesellschaft des Ancien régime ist, die in den überpersönlichen Kategorien aristokratischer und kirchlicher Verhaltensregulative denkt, während Händels Tendenz zur freien Darstellung komplexer Seelenkräfte dem Habitus eines modernen Künstlers entspricht, der sich aus diesen Bedingungen zu befreien beginnt.

The lecture compares the lives and works of George Frideric Handel and Agostino Steffani with a view to their appointments to the House of Hanover. In so doing it underscores the notion that Steffani's rhetorical approach to composition was typical of ancien régime society which thought in the transpersonal categories of aristocratic and ecclesiastical rules governing behaviour whereas Handel's predilection towards the free expression of complex psychological forces is more in keeping with the disposition of a modern-day artist beginning to emancipate himself from such conditions.

Das Thema dieses Vortrags legt es nahe, eingangs an einen antiken Autor zu erinnern, der in einem bedeutenden Buch vergleichende Biographien berühmter Männer vorgelegt hat: Ich meine den Griechen Plutarch und seine im ersten nachchristlichen Jahrhundert entstandenen *Bioi paralléloi*, die *Vitae parallelae*. Diese 23 Biographien, die jeweils einen Griechen und einen Römer miteinander vergleichen, sind von Plutarch ausdrücklich nicht als Geschichtsschreibung verstanden worden, sondern als Charakterbilder. So schreibt er in einer programmatischen Vorbemerkung zu den Biographien von Alexander und Caesar:

Denn ich bin nicht Geschichtsschreiber, sondern Biograph, und es sind durchaus nicht immer die großen Heldentaten, in denen sich die Tüchtigkeit oder die Verworfenheit offenbart. Oft sagt ein unbedeutender Vorfall, ein Ausspruch oder ein Scherz mehr über den Charakter eines Menschen aus als die blutigsten Schlachten, die größten Heeresaufgebote und die Belagerungen von Städten.

Die Porträtmaler suchen die Ähnlichkeit aus dem Gesicht und den Zügen um die Augen zu gewinnen, in denen sich der Charakter darstellt, und schenken den übrigen Körperteilen weniger Aufmerksamkeit. In entsprechender Weise muß man es auch mir gestatten, daß ich mich mehr mit den kennzeichnenden seelischen Zügen befasse und

* Festvortrag am 23. Mai 2010 in der Aula der Universität Göttingen anlässlich der Internationalen Händel-Festspiele Göttingen 2010 mit dem Thema „Händel & Hannover“. Der Vortragskarakter wurde beibehalten; Nachweise beschränken sich weitgehend auf Zitate und im Text angesprochene Sekundärliteratur.

daraus das Lebensbild eines jeden zeichne. Die großen Heldentaten und die Schlachten aber überlasse ich anderen.¹

Das Charakterbild eines (sei es wegen seiner großen Leistungen, sei es wegen seiner verbrecherischen Taten) bedeutsamen Menschen als höchstes Ziel einer Lebensbeschreibung: Auch die musikbezogene Biographik vor allem des 19. Jahrhunderts ist diesem Ideal gefolgt, wurde dann aber mit einer wachsenden Skepsis konfrontiert, ob es denn überhaupt möglich sei, eine Charakteristik historischer Personen zu entwerfen.² Können wir allein aus der Kenntnis von Taten und Werken Seelenbilder lange verstorbener Menschen entwerfen? Diese zentrale Frage ist in der neueren Geschichtsforschung zusammen mit einer Abwertung der biographischen Methode sehr deutlich verneint worden. Hierbei würden nur hermeneutische Kurzschlüsse erzeugt, in denen in der Regel der Biograph seine eigenen Lebensentwürfe und die Denkhaltungen seiner eigenen Epoche in der dargestellten Persönlichkeit niederlegt und abspiegelt. Es entstünden, kurz gesagt, eher moderne Images als realitätsnahe Charakterbilder.

Jenseits von derartigen methodischen Einwänden – der grundsätzlichste besteht vielleicht darin, dass niemand in den Kopf eines anderen Menschen hineinschauen kann – sind freilich auch die Ausgangspunkte für den Entwurf von Charakterbildern bei verschiedenen Komponisten durchaus unterschiedlich: Sie hängen davon ab, wie weit ein Musiker seinen Zeitgenossen überhaupt Einblicke in sein Seelenleben, sein intimes Nachdenken über sich selbst gegeben hat. Händel ist zweifelsohne ein Musterbeispiel dafür, wie ein Mensch sein Privatleben anderen und vor allem der Öffentlichkeit gegenüber verschließt. Wir verfügen kaum über gesicherte persönliche Äußerungen; die erhaltenen Briefe sind von einem eigentümlich formalen und kühlen Ton selbst gegenüber alten Freunden wie Georg Philipp Telemann geprägt. Jenseits von Anekdote und Karikatur sind uns keine Einblicke in Händels Persönlichkeit möglich. Er hat, so scheint es, sein Privatleben abgeschottet wie manch ein Filmstar oder berühmter Popsänger sich heute dem Zugriff der Paparazzi zu entziehen sucht.

Etwas anders liegen die Dinge bei Agostino Steffani. Hier können wir zumindest auf einige briefliche Dokumente zurückgreifen, in denen uns Steffani in sein Innerstes blicken lässt. Freilich: ein Charakterbild im Sinne Plutarchs lässt sich daraus ebenfalls nicht entwerfen.

Wenn also ‚Seelengemälde‘ nicht das Ziel einer Parallel-Biographie sein können, was kann dann heute eine vergleichende Betrachtung des Lebens zweier bedeutender und einflussreicher Musiker leisten? Ich möchte im Folgenden einen anderen Gedanken aufgreifen, der in Plutarchs *Vitae parallelae* aufscheint: den Vergleich verschiedener Kulturen. Denn Plutarch ging es bei seiner Betrachtung je eines Griechen

¹ Plutarch, *Alexander. Caesar*, übersetzt und hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart 2004, S. 3.

² Einen sehr guten neueren Überblick zur Geschichte der Biographik in der Musikwissenschaft bietet Joachim Kremer, ‚Leben und Werke‘ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur ‚Berufsbiographie‘, zu den ‚Komponisten von Amts wegen‘ und dem Begriff ‚Kleinmeister‘, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, Tagungsbericht Magdeburg 2002, Joachim Kremer, Wolf Hohohm und Wolfgang Ruf (Hrsg.), (= Telemann-Konferenzberichte 14), Hildesheim u. a. 2004, S. 11–39.

und eines Römers auch darum, die Eigenarten, aber auch Gemeinsamkeiten, die wechselseitigen Verflechtungen und Abhängigkeiten, aber auch die Grenzziehungen und Widerständigkeiten zwischen griechischer und römischer Kultur aufzuzeigen. In diesem Sinne möchte ich den nachfolgenden Vergleich verstanden wissen als einen Entwurf, der den Lebensweg des Älteren – Steffani wurde 1654 geboren und starb 1728 – als Ausdruck einer älteren Epoche zu lesen und gegen jene neuere Kultur abzugrenzen versucht, in der der Jüngere – Händels Lebensdaten (1685–1759) sind genau um 31 Jahre gegenüber denen Steffanis verschoben – sich entfaltete. Darüber hinaus freilich möchte ich das Leben dieser beiden Komponisten von europäischer Geltung auf eine symptomatische Gemeinsamkeit hin untersuchen: auf die enge, fast untrennbare Verflechtung von Politik und Kunst, aber auch auf den Raum einer utopischen Freiheit und Autonomie hin, den Kunst selbst unter den Bedingungen der politischen Indiennahme für sich behauptet. Als ein doppeltes Lehrstück über historischen Wandel und das Verhältnis von Musik und Politik sei also das Nachfolgende zu verstehen.

Erlauben Sie mir dabei, dass ich nicht chronologisch das Leben der beiden Musiker darstelle und dabei ihr Wirken und ihre Werke miteinander vergleiche – dies würde den Rahmen dieses Vortrags sprengen; erlauben Sie mir vielmehr die Konzentration auf einzelne symptomatische Aspekte, auf Kristallisationspunkte, an denen sich Unterschiede oder Gemeinsamkeiten der beiden Lebensentwürfe schlaglichtartig erhellen lassen.

Neben ihrem Dienst für das Haus Hannover verbindet unsere beiden historischen Figuren eine Eigenart, die unmittelbar unser Thema „Biographie“ berührt: Tatsächlich waren es gerade diese beiden Komponisten, die als erste einer selbstständigen biographischen Schrift, einer Musiker-Monographie, für würdig erachtet wurden. Bekanntlich wurde John Mainwarings *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* von 1760 dieser Ruhmestitel immer wieder zugesprochen.³ Bei genauerer Betrachtung freilich zeigt sich, dass eine andere zeitgenössische Publikation in dieser Hinsicht mit Mainwarings Schrift konkurriert: die *Memoirs of the Life of Sig. Agostino Steffani, some time Master of the Electoral Chapel at Hanover, and afterwards Bishop of Spiga*, die anonym um 1750 erstmals erschienen und 1761, also im Jahr nach dem Erscheinen von Mainwarings Händel-Monographie, im *Gentleman's Magazine* nochmals abgedruckt wurden.⁴ Nun kann sich diese Schrift im Umfang nicht mit Mainwarings Darstellung messen; sie umfasst gerade einmal acht Seiten. Ihr eigentümliches Querformat erklärt sich aus der ursprünglichen Funktion des Druckes: Exemplare der *Memoirs* sollten als eine Art Vorrede in verschiedene Notenmanuskripte (im Querformat) mit den Duetten Steffanis eingelegt werden. Zusammen mit einer Kol-

³ Vgl. dazu neuerdings Melanie Wald, *Die ungleichen Zwillinge. Matthesons deutsche Ausgabe von Mainwarings ‚Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel‘ als Medium der Selbstreflexion*, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator. Wissenstransfer und die Etablierung neuer Diskurse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Wolfgang Hirschmann und Bernhard Jahn (Hrsg.), Hildesheim u. a. 2010, S. 165–180.

⁴ Vgl. die grundlegende Studie von Colin Timms, *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, Oxford/New York 2003, S. xvi.

lektion seiner bedeutendsten musikalischen Schöpfungen – der Kammerduette – sollte also Steffanis Gedächtnis durch eine Biographie samt Würdigung seiner Persönlichkeit gestiftet werden: Es handelt sich hier um den durchaus neuartigen Entwurf eines musikalisch-literarischen Denkmals, der umso eigentümlicher erscheint, als dieses Denkmal erst über 20 Jahre nach dem Tod des Geehrten errichtet worden ist. Wir wissen heute, dass die Initiative dazu und der zugehörige Text von Sir John Hawkins, dem bedeutenden Gelehrten und Musikforscher, stammt, der 1776 eine der ersten groß angelegten musikgeschichtlichen Darstellungen, seine *General History of the Science and Practice of Music*, veröffentlichten sollte; jedenfalls kann man dem Steffani-Experten Colin Timms zustimmen, wenn er feststellt, „Steffani is probably the first composer in the history of western music to have been the subject of a biographical monograph”.⁵

Warum, und diese Frage liegt nahe, waren es gerade Steffani und Händel, die mit den ersten Musiker-Monographien gewürdigt wurden? Während Johann Mattheson seine *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) mit einer Fülle von Lebensdarstellungen verschiedenster Musiker ausstattete, um den Musikerstand als solchen zu nobilitieren,⁶ ging es Hawkins und Mainwaring offenbar um den großen Einzelnen, den maßstabsetzenden Komponisten: Nicht viel anders sind die Sätze über Steffani am Ende der *Memoirs* zu verstehen, dass die

[...] perfection in that divine art, of which our author was so eminent a professor, is founded on very nearly the same principles as justify that tribute of esteem and reverence, which the universal sense of mankind concurs in paying to the memory of a *Homer, a Milton, or a Raphael*.⁷

[...] Vollkommenheit dieser so göttlichen Kunst [der Musik], die unser Komponist in solch herausragender Weise ausübte, nahezu in den gleichen Prinzipien begründet ist, wie sie die Wertschätzung und die Verehrung rechtfertigen, in denen das universelle Gedenken der Menschheit sich vereint im Gedächtnis eines Homer, eines Milton oder eines Raphael.

Das bedeutende Individuum, die klassische Geltung eines herausragenden Künstlers stehen hier im Zentrum. Für eine solche Haltung sind allerdings im England des 18. Jahrhunderts durchaus unterschiedliche Motivationen denkbar: Die eine, die mit Händel verbunden ist, hängt mit einem modernen Künstlerbild, das der Ästhetik des Erhabenen entsprang, zusammen, die andere, mit Steffani assoziierte, mit einem erwachenden Interesse an Alter Musik, also dem frühen Historismus.

⁵ Ebd., S. 316.

⁶ Vgl. Vera Viehöver, ‚Von gelobten Leuten gelobt werden‘. *Johann Matthesons musikalische ‚Ehren-Pforte‘ im Kontext der Musikerbiographik des 18. Jahrhunderts*, in: *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator* (siehe Anm. 3), S. 181–196; Hansjörg Drauschke, ‚Menschenbilder‘ als Beiträge zu einer Musikästhetik: *Johann Matthesons ‚Grundlage einer Ehren-Pforte‘*, in: *Menschenbilder im 18. Jahrhundert*, Katrin Dzienke, Ute Pott und Ingo Pfeiffer (Hrsg.), (= Sachsen-Anhalt und das 18. Jahrhundert 6), Halle an der Saale 2011, S. 187–199.

⁷ [John Hawkins], *Memoirs of the Life of Sig. Agostino Steffani, some time Master of the Electoral Chapel at Hanover, and afterwards Bishop of Spiga*, o. O., o. J. [London, um 1750], S. [viii]. Deutsche Übersetzung durch den Verf.

Die erstgenannte Motivation ist verbunden mit einer intensiven Rezeption und Neuinterpretation der Theorie des Erhabenen, wie sie englische Philosophen und Dichter seit dem späten 17. Jahrhundert durch die Wiederentdeckung von Pseudo-Longinos' Schrift *Peri hypsous / Über das Erhabene* vollzogen.⁸ Der erhabene Künstler gestaltet gemäß dieser Neudeutung der spätantiken Schrift seine Werke in einem irrationalen, vollkommenen autonomen Schöpfungsakt: Er handelt als schöpferisches Kraft-Genie im modernen Sinne. Mainwarings Händel-Monographie ist – beginnend mit dem Longinos-Zitat im Titelblatt – durch und durch von dieser zukunftsweisenden Genie-Konzeption geprägt, und er vergleicht an prominenter Stelle – bei der Besprechung der großartigen Chöre im *Messiah* – den Komponisten unter ausdrücklichem Verweis auf Longinos mit dem antiken Redner Demosthenes; Händel sei ein „down-right prodigy“, ein „Wunder“, wie Johann Mattheson übersetzt, „weil sonst keine Worte fähig sind, seinen Charakter anzuzeigen: man müste denn wiederholen, was Longinus gesagt hat, da er den Demosthenes beschrieb“.⁹ Liest man die entsprechende Stelle bei Pseudo-Longinos nach, versteht man die Stoßrichtung dieser ästhetischen Neuorientierung:

Da er [Demosthenes] diese gleichsam gottesandten mächtigen Gaben (denn menschlich darf man sie nicht nennen) allesamt in sich aufgenommen hat, besiegt er daher durch die Schönheiten, die er besitzt, immer alle, und anstelle der Vorzüge, die ihm fehlen, donnert und blitzt er die Redner aller Zeiten gleichsam nieder; und eher könnte man in zuckende Blitze schauen als den fortgesetzten Ausbrüchen seiner Leidenschaft mit dem Blick standhalten.¹⁰

Auf Händels Musik übertragen, heißt das: Sie ist eine Kunst, die den Zuhörer distanzlos und in vollkommener Überwältigung gleichsam im Moment vereinnahmt – der Verstand wird dabei vollkommen ausgeschaltet, die Seele in höhere Regionen entrückt, gleichsam verückt. Es ist klar: Wir stehen hier an der Wiege des modernen

⁸ Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch/deutsch*, übersetzt und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988. Vgl. *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, Andrew Ashfield und Peter de Bolla (Hrsg.), Cambridge 1996; Sabine Volk-Birke, *Mythos, Allegorie und das Erhabene bei Händel*, in: *Händel-Jahrbuch* 54 (2008), S. 21–34.

⁹ John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel. To which is added, A Catalogue of his Works, and Observations upon them*, London 1760, Ndr. Amsterdam 1964, S. 192 f.; *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung: übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den hamburgischen Artikel, versehen vom Legations-Rath Mattheson*, Hamburg 1761, Ndr. Leipzig 1976, S. 144. Vgl. Peter Kivy, *Mainwaring's Handel: its Relation to British Aesthetics*, in: *Journal of the American Musicological Association* 17 (1964), S. 170–178; Claudia L. Johnson, *'Giant HANDEL' and the Musical Sublime*, in: *Eighteenth-Century Studies* 19 (1986), S. 515–533; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), Tübingen 1998, vor allem S. 169–190 („Erhabenheit als Muster: Händel“); Carsten Zelle, *Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild nach dem Tod Händels*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum 1997*, Laurenz Lütteken (Hrsg.) unter Mitarbeit von Gudrun Busch (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel 2000, S. 9–22; Laurenz Lütteken, *Händels ‚Klassizität‘ und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 53 (2007), S. 291–309.

¹⁰ Longinus, *Vom Erhabenen* (siehe Anm. 8), S. 87.

Künstlerbildes, eines Images, welches das Händel-Bild des 19. Jahrhunderts prägen sollte und vielleicht bis Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* und darüber hinaus auch das populäre Händel-Verständnis des 20. Jahrhunderts bestimmt hat.

Dass Händel in diesen Interpretationszusammenhang geriet, leuchtet unmittelbar ein; freilich muss man einschränken, dass es jener Händel ist, der sich und seine Kunst in den englischen Oratorien gleichsam noch einmal neu erfunden hatte. Werke wie *Alexander's Feast*, *Israel in Egypt* und *Messiah* sind es, die den Zeitgenossen und kommenden Generationen als zeitlose, unerreichbare Muster einer erhabenen Vokalmusik galten. Der Komponist Händel wurde als Musikgenie identifiziert mit einer Gattung: dem Oratorium.

Jenseits der einseitigen und bald schon klischeehaften Überformungen durch das erhabene, später romantische Künstlerbild birgt diese Vorstellung eines modernen autonomen Künstlertums einen wahren Kern, über den weiter nachzudenken sich lohnt.

Wie aber kommt die Figur des wesentlich älteren Agostino Steffani in den Zusammenhang der Musiker-Monographie? Hier drängt sich ein anderer Erklärungsansatz auf: Obwohl Steffani nie in London war, genoss seine Musik dort eine große Wertschätzung. Er war nicht nur in England, sondern europaweit berühmt vor allem für seine Kammerduette; ja man kann vielleicht sogar so weit gehen zu behaupten, dass Steffani in dieser weltlichen Gattung des Gesangs zweier Solostimmen über Generalbassbegleitung eine ähnliche Bedeutung erlangt hatte wie Arcangelo Corelli in der Gattung der Triosonate (der Musik für zwei Soloviolen über Generalbassbegleitung): So wie Corelli in der dreistimmigen instrumentalen Gattung als Mustergeber und damit klassischer Autor galt, so Steffani in der dreistimmigen Vokalgattung; sie wurde nachgerade mit Steffanis Namen identifiziert. Einen besonders sprechenden Beleg bietet Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von 1739:

Der welschen Art gehet nun zwar bey ihren Duetten viel an den erwehnten guten Eigenschafften der Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen ab; sie erfordern aber einen gantzen Mann, und sind sowol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf den Schau-Platz) den musicalisch-gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sängers dazu finden lassen: woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst, mangelt. Besagter Steffani hat sich in der Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervor gethan, und verdient bis diese Stunde ein Muster zu seyn. Denn solche Sachen veralten nicht leicht.¹¹

Wir sehen, wie hier die Klassizität des Duettkomponisten Steffani hervorgehoben wird, aber auch, wofür die Stücke selbst gerühmt wurden: Sie galten als kontrapunktische Meisterleistungen („das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen“), die für eine Hörerschaft von Kennern („musikalisch-gelehrten Ohren“) bestimmt waren; sie erforderten besondere kompositorische Fähigkeiten („einen gantzen Mann“) und stellten auch in interpretatorischer Hinsicht eine besondere Herausforderung dar; „fertige, sattelfeste Sängers“ konnten an ihnen ihr ganzes Kön-

¹¹ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Ndr. Kassel 1954, S. 215.

nen unter Beweis stellen. Auffällig ist, dass Mattheson Steffani zugleich in historische Distanz rückt: „vormahls, zu Steffani Zeiten“, formuliert er.

Charles Burney betrachtet in den 1780er-Jahren die Gattung aus einer noch stärkeren historischen Distanz heraus. Er mutmaßt im dritten Band seiner *General History of Music*, dass die Kammerduette ursprünglich als Übungsstücke für Sänger gedacht gewesen seien; die fugenmäßig ausgearbeiteten Passagen könnten in der Darbietung der Stücke den Wettstreit zwischen den beiden Sängern anstacheln und Gelegenheit dazu geben, die Schnelligkeit und Reinheit des Vortrags beider miteinander zu vergleichen, so wie durch ein Wettrennen zwischen zwei Läufern am besten ermittelt werden könne, wer der schnellere sei.¹²

Vor allem Burney, aber auch Mattheson missverstehen die Gattung, wenn sie sie auf die kontrapunktische Arbeit und den Studiencharakter reduzieren, denn Steffanis Duette sind auch Wunderwerke eines ausdrucksstarken, textadäquaten Komponierens. Lassen Sie mich dies an einem kurzen Beispiel, dem Beginn des Duettes „Già tu parti“, demonstrieren (siehe Notenbeispiel 1):¹³

Già tu parti, io che farò?	Schon gehst du, was soll ich tun?
se speranza non m'aita,	Wenn die Hoffnung mir nicht hilft,
tu vedrai ch'io morirò.	Wirst du mich sterben sehen.

Hier beklagt ein Mensch den Abschied von seiner oder seinem Geliebten und legt die möglichen Konsequenzen der Trennung dar. Steffani lässt diesen Text zunächst vom Sopran vollständig vortragen, wobei er jedem Textteil ein charakteristisches Motiv zuordnet: dem eröffnenden „Già tu parti“ eine abwärts gerichtete Geste, die durch die intervallisch ungewöhnliche Eröffnung *c* – *gis* – *a* einen schmerzlichen Duktus ausprägt, der Frage „io che farò?“ eine entsprechend harmonisch offene, auf der V. Stufe auslaufende Formulierung aus zwei durch Pause getrennten klagenden Halbtonschritten, dem „se speranza non m'aita“ eine in großen Intervallschritten sich aufschwingende, emphatische Phrase, die zusammen mit einem kleinen Melisma auf „m'a-“ als Höhepunktsbildung das Aufkeimen der Hoffnung schildert, das „tu vedrai“ in einer eher insistierenden motivischen Geste mit deklamierenden Tonwiederholungen, die die latente Drohung an die geliebte Person (du wirst schon sehen, was mir zustoßen wird ...) zur Darstellung bringt, aber ebenso fallend disponiert ist wie das resignative „ch'io morirò“, das die melodische Bewegung dieser durch und durch rhetorischen Textumsetzung in die Kadenz führt. Mit dem Einsatz des Altus beginnt Steffani ein gelehrtes kontrapunktisches Spiel mit diesen Motiven, die einerseits unmittelbar von den anderen Stimmen in verschiedenen Einsatzorten imitiert werden, andererseits engführungsartig ineinander geschoben werden (T. 7 und 8 „già

¹² Charley Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 Bde., London 1776–1789, Bd. 3, S. 534: „But these chamber duets were perhaps meant originally as *studij* for singers, in which the passages being echoed in fugue excited emulation in the performance, and furnished an opportunity of comparing the rapidity and neatness of the execution, as the comparative speed of two courses is best known by their running a trial.“

¹³ Agostino Steffani, *Ausgewählte Werke. Erster Teil*, Alfred Einstein und Adolf Sandberger (Hrsg.), (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern VI/2), Leipzig 1905, S. 117–122, Notenbeispiel S. 117.

Soprano.

Alto.

Basso Continuo.

Andante mosso.

1. Già tu par-ti, io che fa-rò? se spe-ran - za
2. Tu mi la - sci, io che fa-rò? senza il sol di

non m'a - i - ta, tu ve-drai, tu ve-drai ch'io mo - ri - rò;
tua bel - lez - za tu ve-drai, tu ve-drai ch'io lan - gui-rò;

1. Già tu
2. Tu mi

già tu par-ti, se spe-ran - za non m'a - i - ta tu ve-drai,
tu mi la - sci, senza il sol di tua bel - lez - za tu ve-drai,

par-ti, io che fa - rò? se spe-ran - za non m'a -
la - sci, io che fa - rò? senza il sol di tua bel -

Notenbeispiel 1: Agostino Steffani, Kammerduett
„Già tu parti“ für Sopran, Alt und Generalbass, T. 1–11

tu parti“), so dass Motive gleichzeitig erklingen, die zuvor nacheinander exponiert wurden (T. 10/11 „se speranza“ im Alt und dazu im Sopran „tu vedrai“) – all dies dient aber auch dazu, den im Text enthaltenen Grundaffekt und die darin eingelagerten Spannungen einer wirkungsvollen, nachdrücklichen, rhetorisch intensiven Darstellung zuzuführen.

Wichtig in unserem Zusammenhang ist indes, dass hier der Name Steffani für eine Gattung einsteht und nicht wie bei Händel eine Gattung (das Oratorium) für einen Komponisten als Musikgenie; eine moderne Ästhetik des Erhabenen ist im Bereich der Kammerduette nicht greifbar. Und offensichtlich wurde Steffani bereits in den

1730er-Jahren eher aus einer retrospektiven Sicht beurteilt, als eine Stimme, die kompositorische Muster aus einer vergangenen Epoche überliefert und auch als eine solche beurteilt und gewürdigt wird. Hier bildet also der beginnende Historismus die Folie, vor deren Hintergrund die Musiker-Monographie bedeutsam wird.

Dies mag auch der eigentliche Grund dafür sein, dass Steffani 1727, im Jahr vor seinem Tod, zum ersten Präsidenten der in London ansässigen, 1726 gegründeten Academy of Ancient Music gewählt wurde. Steffani hatte größtes Interesse an dieser Institution bekundet und eigene Kompositionen an sie geschickt, und zwar Werke in Gattungen, die im 18. Jahrhundert einen deutlich retrospektiven Zuschnitt besaßen: polyphone Madrigale und Motetten. In einer 1727 erstellten Übersicht jener Kompositionen Steffanis, welche die Academy of Ancient Music besaß und aufführte, werden zwölf Motetten und zwei Madrigale und „Bon nombre de Duetti“ aufgelistet.¹⁴ Der Academy ging es in ihrer Gründungsphase vor allem um die Aufführung und das Studium von polyphon-kontrapunktischen, rein vokalen Kompositionen, die an den Traditionen des 16. und 17. Jahrhunderts anschlossen: „Vous scavez“, schreibt Giuseppe Riva 1727 an Steffani, „que la plus part du tems nous executons dans notre Academie, des Motets & des Madrigaux a 5 & a 6“¹⁵ (Sie wissen, dass wir in unserer Akademie vor allem Motetten und Madrigale zu fünf und sechs Stimmen aufführen).

Man könnte erwarten, dass in der Korrespondenz zwischen Steffani und der Londoner Academy auch der Name Händel eine Rolle spielen würde. Dies ist aber nicht der Fall. Händel gehörte offenbar einem anderen Londoner musikalischen Zirkel an, als ihn die Academy of Ancient Music umfasste.¹⁶ Sir John Hawkins, der große Musikhistoriker und erste Biograph Steffanis, wurde in den 1740er-Jahren Mitglied der Akademie; alles zusammengenommen lag es in diesem Milieu eines frühen Historismus nahe, dass Hawkins den ersten Akademiepräsidenten Steffani zum Gegenstand seiner Monographie erwähnte. Als seinen wichtigsten Informanten über das Leben und den Charakter Steffanis nennt Hawkins freilich neben John Pepusch niemand anderen als: Georg Friedrich Händel.¹⁷

Händel, der moderne autonome Künstler, dessen Oratorien wegweisend für die Musik des 19. Jahrhunderts wurden, Steffani, der Meister einer rückwärts gewandten kontrapunktischen Kunst, dessen Leben und Werk tief im 17. Jahrhundert verwurzelt sind: Diese Komponistenbilder sind keine reinen Konstruktionen, keine bloßen Images, sondern lassen sich durchaus mit den unterschiedlichen Lebenswegen beider Männer begründen. Hier wird nun Hannover und das Herrschergeschlecht gleichen Namens für unsere Darstellung wichtig: Denn in der Art und Weise, wie beide Musiker in Hannover und für das Haus Hannover tätig wurden, werden durchaus unterschiedliche Haltungen im Sinne der beiden Komponistenbilder deutlich.

¹⁴ Timms, *Polymath of the Baroque* (siehe Anm. 4), S. 131.

¹⁵ Ebda.

¹⁶ William Weber weist auf die „learned and specialised nature“ der Gesellschaft hin; vgl. den Artikel zur Academy in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Annette Landgraf und David Vickers (Hrsg.), Cambridge N. Y. 2009, S. 1.

¹⁷ Timms, *Polymath of the Baroque* (siehe Anm. 4), S. xvi.

Hannover war um 1680 eine kleine, wirtschaftlich unbedeutende Stadt „von 10000 Einwohnern, eng und winklig, die im wesentlichen vom Hof lebte“.¹⁸ Das Leineschloss am Rand der Stadt war allerdings die Residenz eines Adelsgeschlechtes, das in den folgenden 35 Jahren in einer beispiellosen Erfolgsgeschichte zu einem der wichtigsten europäischen Herrscherhäuser aufsteigen sollte. Dieser Aufstieg vollzog sich in verschiedenen Stufen, in die die Wirkungszeiten Steffanis und Händels in Hannover auf symptomatische Weise eingespannt waren: Steffani trat 1688 als Kapellmeister in hannoversche Dienste und verblieb darin bis 1702; er war allerdings bereits ab 1693 in diplomatischen Diensten, von denen noch die Rede sein wird, in Brüssel, München und andernorts unterwegs. Händel wurde nach der Rückkehr von seiner Italien-Reise im Juni 1710 Kapellmeister am Hof in Hannover, verblieb aber nur bis Dezember 1713 in dieser Stellung; in diesem Monat trat er in die Dienste der englischen Königin Anne ein, nachdem er sich schon 1711 und 1712 die längste Zeit in London aufgehalten und sich im dortigen Musikleben als Cembalovirtuose, Opernkomponist und Kirchenmusiker erfolgreich eingeführt hatte.

Um die Verstrebungen beider biographischer Stationen mit den politischen Zielen des Hauses Hannover zu verstehen, muss man sich einige Grundzüge der Geschichte dieses Hauses bewusst machen.¹⁹ In seinem Herrschaftsanspruch legitimiert durch die genealogische Herleitung aus der Welfenfamilie Heinrichs, des Löwen, war das einstige Herzogtum Braunschweig durch Erbteilungen in verschiedene Zweige zerfallen: in Braunschweig-Wolfenbüttel und Braunschweig-Lüneburg, der letztere Zweig nochmals in die beiden Linien Lüneburg-Grubenhagen mit Sitz in Celle und Calenberg-Göttingen mit Hannover als Residenzstadt. Dieser hannoversche Zweig des Herzogtums Braunschweig setzte im späten 17. Jahrhundert alle Hebel in Bewegung, um seine Machtposition in europäische Dimensionen auszuweiten. Ein erster Schritt in diese Richtung war die Abschaffung der Erbteilung und deren Ersatz durch die Primogenitur. Herzog Ernst August (reg. 1679–1698), der zentralen Herrscherfigur dieses Aufstiegs, gelang es durch Anbahnung der Hochzeit zwischen seinem Sohn Georg Ludwig und der Tochter des lüneburgischen Herzogs Georg Wilhelm, Sophie Dorothea, die beiden Zweige wieder zusammenzuführen; denn nach dem Tod des cellischen Herzogs Georg Wilhelm (der ohne männlichen Nachkommen blieb) im Jahr 1705 konnte der Hannoveraner Georg Ludwig die Herrschaft über einen neuen welfischen Flächenstaat, das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg (oder kurz Hannover) antreten.

Das zweite Ziel, das der ehrgeizige Herzog Ernst August verfolgte, war die Gewinnung der neunten Kurwürde: Braunschweig-Lüneburg sollte ein Kurfürstentum werden. Um dieses Ziel zu erreichen, musste sich das Herzogtum bündnispolitisch nach Wien ausrichten, denn nur der römisch-deutsche Kaiser konnte die Kurwürde verleihen. Als im Jahr 1692 das Haus Hannover den Kaiser im Krieg gegen die Türken mit finanziellen Mitteln und Truppen üppig unterstützte, erhielt Ernst

¹⁸ Claudia Kaufold, *Ein Musiker als Diplomat. Abbé Agostino Steffani in hannoverschen Diensten (1688–1703)*, Bielefeld 1997, S. 24.

¹⁹ Vgl. Timms, *Polymath of the Baroque* (siehe Anm. 4), S. 38 ff.; Kaufold, *Ein Musiker als Diplomat* (siehe Anm. 18), S. 24 ff. und passim.

August das Versprechen des Kaisers, dass Braunschweig-Lüneburg das neunte Kurfürstentum werden sollte. Doch damit war die Kurwürde nicht erlangt, denn der nominelle Kurfürst musste erst noch im Kurkolleg zugelassen und bestätigt werden. Es dauerte bis zum Jahr 1708 und damit bis in die Regierungszeit von Ernst Augusts Nachfolger Georg Ludwig (reg. 1698–1714) hinein, dass die endgültige Zustimmung des Reichstags zur Kurwürde erfolgte.

Die dritte Stufe der Machtexpansion des Hauses Hannover bahnte sich im Jahr 1701 an: In diesem Jahr wurde in England der Act of settlement beschlossen, ein Gesetz, das geschaffen wurde, um die Katholiken endgültig von der englischen Thronfolge auszuschließen. Queen Anne war die letzte Protestantin aus dem Hause Stuart, und das Gesetz regelte, dass nach dem Tod dieser Königin die Thronfolge an ihre nächsten protestantischen Verwandten und deren Nachkommen übergehen sollte. Die nächste protestantische Verwandte von Queen Anne war Sophie von der Pfalz, die Enkelin von King James I. (reg. 1603–1625); da Sophie 1658 Herzog Ernst August geheiratet hatte, war das Haus Hannover mit dem Jahr 1701 in die englische Thronfolge eingetreten. Sophie von der Pfalz starb 1714, kurz vor Queen Anne, so dass ihr Sohn, Herzog Georg Ludwig, als George I. 1714 der erste englische König aus dem Hause Hannover wurde. Das Haus Hannover regierte damit ab 1714 das englische Königreich und residierte in London, während das Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg als Nebenresidenz in Hannover von einem Stellvertreter weiter regiert wurde. Mit der Besteigung des englischen Throns durch Georg Ludwig büßte also Hannover als Residenzstadt erheblich an Bedeutung ein. Das Machtzentrum des Hauses Hannover hatte sich nach London verschoben.

Steffanis Amtszeit als Kapellmeister fiel in die Zeit der Bemühungen um die Kurwürde und die Vereinigung des cellischen und hannoverschen Zweiges. Herzog Ernst August und seine kunstsinnige Gattin wollten die Künste dazu nutzen, den Machtanspruch des Hauses Hannover nach außen zu tragen und zu befestigen. Die Oper sollte dabei die zentrale Rolle spielen: Steffani wurde als ein Komponist verpflichtet, der in München am Hof des Kurfürsten Ferdinand Maria bereits bedeutende, repräsentative Opernaufführungen geleitet hatte und von dem daher erwartet werden konnte, dass er in Hannover ähnlich spektakuläre und qualitativ hoch stehende Opernereignisse auf den Weg bringen würde – Ereignisse, die den Anspruch auf die Kurfürstenwürde untermauern und im höfisch-dynastischen Konkurrenzkampf kulturell legitimieren konnten. Innerhalb kurzer Zeit wurden dafür die Voraussetzungen geschaffen: In den Jahren 1688 bis 1690 erfolgte nach Plänen des Heidelberger Architekten Johann Peter Wachter der Neubau eines repräsentativen Opernhauses neben der Residenz, das in vier Logenrängen Platz für 1300 Besucher bot. Von dem damals bedeutendsten deutschen Bühnenbildner Johann Oswald Harms wurde das Opernhaus mit der neuesten Bühnentechnik ausgestattet.²⁰ Barthold Feind, der in seiner *Abhandlung von den Opern* die wichtigsten deutschen Opernhäuser der Zeit miteinander verglich, stellte fest, dass „das in Leipzig wohl das *pouvreste*, das Hamburgische das weitläufftigste / das Braunschweigische das vollkommenste / und das Hanno-

²⁰ Vgl. für das Folgende Timms, *Polymath of the Baroque* (siehe Anm. 4), S. 49–68.

versche das schöneste“ sei.²¹ Herausragende italienische Sängerinnen und Sänger wurden engagiert, darunter der Soprankastrat Nicola Paris aus Neapel, den Ernst August bereits während eines Venedig-Aufenthalts im Jahr 1686 für seine dortige Capella engagiert hatte, der Altkastrat Severo Frangioni und die Sopranistin Vittoria Tarquini, die Ehefrau des berühmten Farinelli, über die 1710 das Gerücht kursierte, sie sei die Geliebte Händels.

Bereits im Januar 1689 – und damit noch vor dem konkurrierenden Opernneubau der Linie Braunschweig-Wolfenbüttel in Braunschweig – konnte das Opernhaus eröffnet werden: Für die Eröffnungsgala hatte Steffani die Oper *Enrico Leone* nach dem Text des Hofpoeten Ottensio Mauro komponiert; mit Mauro zusammen sollte Steffani bis 1695 für das Opernhaus in Hannover sieben (oder acht) große und kleinere Opern schaffen, die alle in den kurzen Spielzeiten während der Karnevalszeit (im Januar und Februar) aufgeführt wurden.²² Der Erstling war dem Stammvater des Herrscherhauses, Heinrich dem Löwen, gewidmet und sollte zugleich das 500-jährige Jubiläum des Sieges der Welfen in der Schlacht von Bardowick (1189) feiern. Dergestalt legitimierte und zelebrierte das Haus Hannover im Gesamtkunstwerk Oper, in einem überwältigenden Theater der visuellen und auditiven Sensationen, seine dynastische Bedeutung und seinen Machtanspruch. Wie eindrucksvoll das gelang, dokumentiert ein zeitgenössisches Lobgedicht auf das Haus Braunschweig-Lüneburg und auf die Aufführung des *Enrico Leone* in Hannover, in dem zu lesen ist:

Des plus fameux Héros de la race Guelfique
 Dans un riche appareil et par des vers pompeux
 Un de ses illustres neveux,
 Prince puissant et magnifique,
 A fait représenter les exploits glorieux:
 Ce spectacle a ravi les esprits et les yeux.²³

Von den berühmtesten Helden des Welfengeschlechtes,
 hat, in reicher Ausstattung und großartigen Versen,
 einer ihrer berühmten Nachkommen [gemeint ist Ernst August, W. H.],
 ein mächtiger und glanzvoller Prinz,
 die ruhmreichen Eroberungen darstellen lassen:
 Dieses Schauspiel hat die Gemüter und die Augen in Entzückung versetzt.

Der Bibliothekar und Historiograph des Hofes, kein geringerer als Gottfried Wilhelm Leibniz, versorgte Steffani und seinen Librettisten Mauro mit wichtigen genealogischen Erkenntnissen, die in die Opernhandlungen Eingang finden konnten. Dies lässt sich sogar bei der im Februar 1691 in Hannover gespielten Oper *Orlando generoso* (Der großmütige Roland) beobachten, die mit ihrem aus Ariosts *Orlando furioso* gezogenen märchenhaft-exotischen Sujet um den wegen seiner unglücklichen Liebe zur (indischen oder chinesischen, in jedem Fall heidnischen) Prinzessin Angelica dem Wahnsinn verfallenden, letztlich aber zum christlichen Heldentum zurückfindenden

²¹ Barthold Feind, *Deutsche Gedichte* [...] *Sammt einer Vorrede von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten, und Gedancken von der Opera*, Stade 1708, S. 89.

²² Vgl. Timms, *Polymath of the Baroque* (siehe Anm. 4), S. 52.

²³ Zitiert nach ebda., S. 54; deutsche Übersetzung durch den Verf.

Ritter Roland nur geringe Anhaltspunkte für genealogische Brückenschläge zum Haus Hannover zu bieten schien. Dennoch werden in die Handlung solche Verbindungslinien eingezogen, und zwar in dem Figurenpaar der Prinzessin Bradamante und des Helden Ruggiero. Aus beider Heirat geht nämlich das Geschlecht der Este hervor; und Leibniz war es gelungen, eine dynastische Verbindung zwischen den lombardischen Este und dem welfischen Herrscher Geschlecht der Herzöge von Braunschweig zu rekonstruieren, auf die der Librettist Mauro im III. Akt der Oper anspielt, wenn er Bradamante zu Melissa sagen lässt:

Con fallaci speranze
M'ingannò prima Amore,
Con vana profetie
Tu m'ingannasti poi fida Melissa,
Che di Guelfi, et Estensi
Un illustre avenir mi promettesti.²⁴

Mit trügerischen Hoffnungen
täuschte mich die erste Liebe,
mit undeutlichen Prophezeiungen
hast du dann, treue Melissa, mich getäuscht,
da du mir ein eine großartige Zukunft für die
Welfen und Estenser versprochen hast.

So konnte also auch dieses Sujet in den Dienst der Artikulation welfischer Machtansprüche gestellt werden. Mit Händels 1733 in London aufgeführter Oper *Orlando* teilt Steffanis Oper nicht nur das Sujet, sondern auch die monologische Darstellung des Wahnsinns ihrer Hauptfigur. Diese eher kurze Szene formt Steffani mit allen Mitteln seiner rhetorisch-musikalischen Gestaltungskunst; Roland erscheint hier als ein eifersüchtiger, aber zugleich hilfloser Liebender, dessen enthemmtes Verhalten die Grenzen der höfischen Bienséance sprengt.²⁵

1693 wurde Steffani „envoyé extraordinaire“ am Bayerischen Hof in Brüssel. Sein Auftrag war es, in den politischen Verwicklungen um die Spanische Erbfolge Kurfürst Maximilian Emanuel II. von Bayern davon zu überzeugen, sich mit dem Kaiser (und damit auch mit dem Haus Hannover) und nicht mit dem französischen König Ludwig XIV. zu verbinden. Steffani wurde für diese Aufgabe nicht nur ausgewählt, weil er Katholik war, sondern weil er seit seiner Jugend auf das Engste mit dem Bayerischen Hof verbunden war: Maximilian Emmanuels Vater, Kurfürst Ferdinand Maria, hatte den jungen Steffani in Padua gehört und den Dreizehnjährigen unter seine Fittiche genommen. Steffani war ab 1667 am Hof des Kurfürsten erzogen worden, hatte Theologie, Geschichte, Mathematik und Philosophie studiert, verschiedene Sprachen erlernt, hatte Rom und Paris besucht und sich als Musiker und Komponist perfektioniert; in München wirkte er als Hof- und Kammermusicus, später als Direktor der Kammermusik und als gefeierter Opernkomponist, hatte dort auch schon erste diplomatische Aufträge ausgeführt: So wurden ihm nach 1680 Verhandlungen über eine Verheiratung von Max Emanuel mit Prinzessin Sophie Charlotte

²⁴ Zitiert nach ebda., S. 230; deutsche Übersetzung durch den Verf.

²⁵ Vgl. die Analyse und die Notenbeispiele ebda., S. 234–236.

(der Tochter von Herzog Ernst August) aufgetragen – eine geplante dynastische Verbindung zwischen dem bayerischen und dem hannoverschen Herrscherhaus, die indes nie zustande kam (Sophie Charlotte heiratete Prinz Friedrich von Brandenburg und wurde später an dessen Seite preußische Königin).

Trotz all dieser persönlichen Verbindungen – er kannte den regierenden Kurfürsten Max Emanuel, seit dieser ein kleines Kind war – gelang es Steffani nicht, das bayerische Herrscherhaus umzustimmen: Mit der Belagerung und Einnahme von Ulm am 8. September 1702 durch die bayerischen Truppen war die Entscheidung gefallen, dass Max Emanuel in einer Koalition mit Frankreich gegen den Kaiser, das Haus Hannover, Großbritannien und die Niederlande in den Krieg ziehen würde.

Diese diplomatische Niederlage stürzte Steffani in eine tiefe persönliche Krise: Über die seelische Lähmung und Schwermut, die ihn befallen hatte, berichtete er Sophie Charlotte am 9. November 1702 in einem Brief, in dem er mit erstaunlicher Offenheit über sich selbst, seine seelische Notlage und darüber reflektiert, was ihm die Musik in dieser Zeit des Selbstzweifels bedeutet:

Dans cette extremité qui me fait mener une Vie, qui m'est veritablement à charge; je me suis jetté à corps perdu dans la Musique. Je bouge fort peu de ma Chambre; et n'y suis que pres du Clavecimb. J'y lis, j'y escriis, j'y reve; si je reçois des lettres, ou que j'y doive faire responce, je fay tout ce-la si pres de mon Clavecimb, que je n'ay qu'un pas à faire pour y retourner. Enfin peut s'en faut que je ne fasse de mon Clavecimb ma table à manger, comme d'autres en font leur Toilette. [...] Je me divertis à bouleverser tous mes Duos, qui ne me plaise plus, et je les fay d'une maniere, qui me donne beaucoup de plaisir. Et ce plaisir est de deux sortes: Je passe quelques heures du jour sans avoir la Faintaisie remplie d'Idées funestes: et je joue une piece à ceux qui ont mes vieux duos, qui croiront avoir quelque chose, et dans le fond, n'auront chose au Monde.²⁶

(In dieser angespannten Lage, die mich ein Leben führen lässt, das wahrhaft eine einzige Last ist, habe ich mich ganz und gar der Musik ergeben. Ich verlasse kaum mein Zimmer, und selbst dort bleibe ich immer ganz nah bei meinem Cembalo. Dort lese ich, schreibe ich und träume. Wenn ich Briefe erhalte und beantworten muss, dann tue ich das so nahe an meinem Cembalo, dass ich sofort dorthin zurückkehren kann: Mag sein, dass ich mein Cembalo noch zu meinem Esstisch mache, so wie andere dieses Instrument als Schminktisch nutzen. [...] Ich habe viel Freude daran, all jene meiner Duette zu überarbeiten, die mir nicht mehr gefallen, und die Stücke so lange umzugestalten, bis sie mir das größte Vergnügen bereiten. Dieses Vergnügen ist ein doppeltes: Ich kann wenigstens einige Stunden am Tag zubringen, ohne dass meine Vorstellungen von düsteren Gedanken erfüllt wären. Und ich spiele denen einen Streich, die meine alten Duette besitzen und meinen, sie hätten etwas in Händen, wo sie doch in Wirklichkeit gar nichts besitzen.)

Wer die Schriften Montaignes kennt, wird vielleicht eine gewisse Verwandtschaft im Ton und in der Intensität der Selbstbeschreibung bemerkt haben: Tatsächlich ist dieser Brief mit seiner intimen Seelenschau ein bedeutendes Dokument aufgekklärter ‚Beobachtung auf zweiter Stufe‘. Er zeigt uns, wie ein Gescheiterter Zuflucht und

²⁶ Alfred Ebert, *Briefe Agostino Steffanis an die Königin Sophie Charlotte von Preußen*, in: *Die Musik* 6 (1906/07), S. 158–171, Zitat S. 166; deutsche Übersetzung vom Verf.

Trost in der Musik sucht, dokumentiert aber auch, mit welcher Ausdauer und Akribie Steffani an seinem musikalischen Vermächtnis, den Kammerduetten, arbeitete.

Kein vergleichbares Dokument Händels ist uns erhalten geblieben; niemals hat uns Händel so tief in seine Seele schauen lassen, wie uns Steffani in diesem Brief an Sophie Charlotte in die Abgründe einer persönlichen Krise blicken lässt. Für Steffani war klar, dass er nicht mehr in weltlichen diplomatischen Belangen tätig sein wollte. Es gelang ihm, sich ein weiteres Mal neu zu definieren: als hoher Geistlicher, Titularbischof von Spiga und apostolischer Vikar, der nach einem Aufenthalt in Düsseldorf (1703–1709) bis zu seinem Tod in Hannover residierte.

Als Händel 1712 Kapellmeister in Hannover wurde, hatte sich die Situation für die dortige Hofmusik, aber auch die politische Lage insgesamt verändert: Sein Wirken fällt in die dritte Stufe der Machtexpansion, die Übernahme des englischen Königsthrones. Eigentümlich ist dabei, dass keine genaueren Informationen über den von Händel erwarteten Tätigkeitsbereich vorliegen. Man hat den Eindruck, dass sich das Herrscherhaus der Fähigkeiten eines hoch talentierten, aufstrebenden Musikers versichern wollte, ohne ihn in strikte höfische Reglements einbinden zu wollen; fast wie ein moderner Mäzen ließ Herzog Georg Ludwig Händel sehr viele Freiheiten. Opern wurden in Hannover seit dem Tod Ernst Augusts im Jahr 1698 keine mehr gespielt; Kurfürst Georg Ludwig konzentrierte die musikalischen Aktivitäten des Hofes auf die Instrumentalmusik. Dabei mögen Kostengründe eine Rolle gespielt haben, möglicherweise aber auch schon die Erwägung, dass die Zukunft und das repräsentative Zentrum des Herrscherhauses gar nicht in Hannover, sondern in London liegen würden. Händels kompositorische Aufgaben scheinen sich auf instrumentale Kammermusik, italienische Kantaten und – in unserem Zusammenhang besonders wichtig – Kammerduette beschränkt zu haben. Dass Händels Steffanis Kammerduette kannte, wissen wir von einer Abschrift, die Händel besaß und die auf Rom 1706 datiert ist.²⁷ Aber es wäre ohnehin in der damaligen Zeit völlig undenkbar gewesen, Kammerduette zu komponieren, ohne die klassischen Muster dieser musikalischen Gattung genau studiert zu haben. Und so zeigen denn auch die in Hannover komponierten Kammerduette Händels deutliche Referenzen an Steffanis Vorgaben. Sie werden ja vielleicht noch das Duett „Già tu parti“ im Ohr haben; stellen wir einen kurzen Vergleich an mit dem Beginn eines in Hannover 1710/11 komponierten Duett Händels, „Troppo cruda, troppo fiera“ HWV 198 (siehe Notenbeispiel 2):²⁸

Troppo cruda, troppo fiera
È la legge dell'amor.

Allzu grausam, allzu hart
ist Amors Gesetz.

²⁷ London, British Library, Add. MS 37779; vgl. Donald Burrows, *Handel and Hanover*, in: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, Peter Williams (Hrsg.), Cambridge u. a. 1985, S. 35–59, hier S. 55 f.

²⁸ *Duetti e Terzetti di G. F. Händel*, Friedrich Chrysander (Hrsg.), (= Georg Friedrich Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft 32, 2. Ausgabe), Leipzig o. J. [1880], S. 36–44, Notenbeispiel S. 36. Die Neuauflage der Duette und Terzette in der *Hallschen Händel-Ausgabe* ist im Druck: Georg Friedrich Händel, *Kammerduette* (HWV 178–181, 182a, b, 184–194, 196–199). *Kammerterzette* (HWV 200, 201a, b), Konstanze Musketa (Hrsg.), (= Hallische Händel-Ausgabe V/7), Kassel u. a. 2011.

The image shows a musical score for a chamber duet by George Frideric Handel. It is arranged for Soprano, Alto, Piano, and Bass. The score is in 3/4 time and G major. The lyrics are in Italian and describe a character who is both cruel and fierce. The Soprano part has the lyrics: "Trop - po cru - da, trop - po fie - ra è la". The Alto part has the lyrics: "leg - ge dell' a - mor, è la leg - ge dell' a - mor, Trop - po cru - da, trop - po". The Piano part has the lyrics: "trop - po fie - ra è la leg - ge, è la leg - ge". The Bass part has the lyrics: "leg - ge, è la leg - ge dell' a - mor, trop - po". The score is divided into four systems, each with staves for the vocal parts and the piano accompaniment.

Notenbeispiel 2: Georg Friedrich Händel, Kammerduett
 „Tropo cruda, troppe fiera“ für Sopran, Alt und Generalbaß, T. 1-25

Händel benutzt die gleichen kompositorischen Techniken und Gestaltungsverfahren wie Steffani. Er beherrscht sie meisterhaft, geht aber auch nicht über sie hinaus. Freilich fällt auf, dass Händel weniger auf den einzelnen Satzteil oder das einzelne Wort hin seine kompositorische Arbeit ausrichtet, sondern stärker auf eine weit ausschwingende melodische Linienbildung achtet. Er arbeitet also weniger auf das rhetorische Detail hin und gestattet der Musik in größerem Maße einen autonomen Freiraum jenseits des (freilich dennoch intensiven) Textbezugs.

Die ermittelbare kompositorische Bilanz Händels in Hannover fällt eher ernüchternd aus: „Even allowing for the loss of some source materials, there is hardly

enough in all to suggest a regular and continuous pattern of performances at the Hannoverian court²⁹, resümiert der grundlegende Artikel von Donald Burrows.²⁹ Dafür sah es der Hof aber sicherlich nur allzu gern, dass Händel sich, wie erwähnt, in längeren Aufenthalten in London als virtuoser Cembalist und vielseitiger Komponist profilierte und etablierte. Er bildete dadurch eine Art musikalisch-künstlerischen Brückenkopf in ein Land aus, das Georg Ludwig bald zu regieren gedachte.

Tatsächlich waren Händels frische Beziehungen zur englischen Königin und ihrem unmittelbaren Umfeld für das Haus Hannover auch von diplomatischer Bedeutung. Händel logierte ab 1713 in Piccadilly im Haus des jungen Lord Richard Boyle, Earl of Burlington, und kam dort auch mit dem Leibarzt von Queen Anne, Dr. John Arbuthnot, in engen Kontakt. Aus einem Brief des Residenten des Hauses Hannover in London, Friedrich Christoph Kreienberg, an Kurfürst Georg Ludwig im Juni 1713 geht hervor, dass Händel dem Residenten als Informant über den Gesundheitszustand von Queen Anne diente,

puisque le Medecin confident de la Reyne, homme d'importance, étant son grand patron et amy, et l'ayant jour et nuit chez lui, il auroit pu etre d'une fort grande utilité, même il l'a été déjà plusieurs fois, en m'informant des circonstances qui m'ont souvent éclairci sur l'état de la sainté de la Reyne³⁰

da der Leibarzt der Königin, ein bedeutender Mann, sein [Händels] Patron und Freund ist und ihn Tag und Nacht bei sich hat, könnte er von großem Nutzen sein, ja ist dies bereits einige Male gewesen, als er mich über bestimmte Umstände informierte, aus denen ich Schlüsse über den Gesundheitszustand der Königin ziehen konnte.

Dass Händel im Juni 1713 aus den hannoverschen Diensten ausschied und Ende Dezember des gleichen Jahres eine jährliche Pension von 200 Pfund von Queen Anne für nicht näher spezifizierte Dienste erhielt, die nach dem Tod der Königin und der Thronbesteigung durch Georg Ludwig im August 1714 von diesem als neuem englischen König George I. bestätigt wurde, dass im ersten Gottesdienst in der Chapel Royal nach Ankunft der neuen Königsfamilie Händels Musik gespielt wurde – all dies bestätigt, dass Händel und das Haus Hannover in jenem dritten Schritt der Machtexpansion des Herrscherhauses gleichsam an einem Strang zogen.

Kann man sagen, dass Händel sich wie zuvor Steffani willig vor den diplomatischen Karren des Herrscherhauses spannen ließ und letztlich als serviler Hofdiener agierte? Ich glaube nicht, denn die Gewichtungen liegen völlig anders als bei Steffani; vor allem profilierte sich Händel in London als Musiker und Komponist und nutzte dabei sicherlich auch die Verbindungskanäle und Beziehungsgefüge, die ihm seine Kapellmeisterposition für das zukünftige englische Herrscherhaus einbrachte. Aber anders als Steffani, der für die diplomatischen Dienste, zugespitzt formuliert, seine musikalische Karriere an den Nagel hängte, blieb die Diplomatie für Händel Episode; vielmehr arbeitete Händel zielstrebig daran, sich als Musiker und Komponist in relativer Autonomie einen Platz in der Londoner Gesellschaft zu erobern und zu sichern. Und so bewahrte er sich auch in der Folgezeit seine Autonomie gegenüber

²⁹ Donald Burrows, *Handel and Hanover* (siehe Anm. 27), S. 59. Vgl. auch Bernd Baselt, *Georg Friedrich Händel*, Leipzig 1988, S. 64 f.

³⁰ Zitiert nach Burrows, ebda., S. 43; deutsche Übersetzung durch den Verf.

ISBN 978-3-525-27831-4



9 783525 278314

www.v-r.de