



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

D.: Die deutsche Händelausgabe.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die deutsche Händelausgabe.

Es wurde vor einiger Zeit kurz erwähnt, daß die Leipziger Händelgesellschaft ihre Thätigkeit mit der Veröffentlichung des ersten Bandes, das Oratorium „Susanne“ enthaltend, begonnen habe. Gegenwärtig liegen bereits alle drei zum ersten Jahrgang gehörenden Bände vor; den zweiten bilden vier Sammlungen Klavierstücken, den dritten das Pastorale „Acis und Galatea“.

Die beste Seite unserer an unmittelbar lebenskräftiger Kunstproduction armen Zeit ist der Fleiß und Kraftaufwand, mit dem an der Klärung der Musikgeschichte und besonders einzelner Perioden, vor allem aber an der Verbreitung classischer Werke gearbeitet wird. Die Resultate, welche seit Beginn dieses regen Lebens auf dem Feld der Musikgeschichte für unsere Kunst bereits gewonnen sind und stets vermehrt werden, sind für die Erweiterung unseres Gesichtskreises, folglich auch für den Fortschritt der Kunst bedeutend genug, um über den zeitweiligen Mangel an Productivität zu trösten, und auch unserer Gegenwart dereinst eine achtbare Stellung in der Kunstgeschichte zu sichern.

Daß auch hier in Leipzig viel gethan wird, kann man im Allgemeinen nicht bestreiten, aber ebenso wenig, daß noch mehr geschehen könnte. Schon allein die Ausgaben der Bach- und Händelgesellschaften sind ein schönes Denkmal, welches unsere Zeit jenen Meistern und sich zugleich selbst setzt, indem es die größten Werke religiöser und oratorischer Tonkunst der Vergessenheit entzieht. Aber, wie schon bei Gelegenheit des Händelstandbildes erwähnt, es darf nicht dabei allein bleiben, in öffentlichen Aufführungen müßten diese Werke auch einem Publicum zu Theil werden, dem die Ausgaben selbst nicht zugänglich sind. Soll der allgemeine Kunstgeschmack dadurch gehoben werden, so müßten sie auch ins allgemeine Volksleben übergehen; wie bei den Griechen der Schönheits Sinn an den auf öffentlichem Markt und an den Zusammenkunftsorten des Volkes freistehenden Bildwerken stets sich nährte und veredelte, so sollte es bei uns mit der gegenwärtig von allen Künsten am fleißigsten cultivirten Tonkunst sein. Als die Musik noch in engem Zusammenhang mit der Kirche stand, war etwas Aehnliches der Fall; denn das Vorzüg-

lichste, was die gegenwärtige und vergangene Zeit leistete, wurde dem Volk ohne weiteres beim Gottesdienst zu Theil. Davon ist jetzt freilich keine Rede mehr, unsere heutigen Kirchenmusikaufführungen haben etwas von einer Zwangsarbeit an sich. Aber dennoch ist die Sache kein Traum; denn im Wesentlichen ist sie hier schon seit einigen Jahren durch die Aufführungen des auch neulich erwähnten Mendelschen Vereins verwirklicht. Auch der Unbemittelte kann sich zu jenen Kirchenconcerten ohne Eintrittsgeld leicht eine Einlasskarte verschaffen. Außer der Bachschen h. moll Messe sind auf diese Weise bereits eine große Anzahl Kirchenwerke der größten altitalienischen und deutschen Meister durch jenen Verein in weitere Volkskreise gedrungen; die Thomaskirche ist bei diesen Concerten stets überfüllt — ein Beweis allerdings für die solide Ausführung der Werke, aber ebenso auch für das, wenn auch nicht geklärte und zum Bewußtsein gelangte, so doch immerhin vorhandene Bedürfniß des Volkes, sich an solchen Kunstwerken zu erbauen. Ich komme noch einmal darauf zurück, wie für diesen Verein der a capella Gesang, so wäre das Oratorium, d. h. nicht das nachgeborene Mendelsohnsche, sondern das unmittelbar vom Geist und der Wahrheit ausgehende Händelsche Oratorium die Aufgabe unserer Singakademie. Kirchaufführungen gegen mäßiges Eintrittsgeld würden die größte Theilnahme im Publicum finden, und die Kräfte fester zusammenhalten als es jetzt bei fast völliger Unthätigkeit oder gänzlich zerstreutem ziellosen Treiben möglich ist. Alle Bedingungen sind in der Singakademie vorhanden, musikalische Kräfte und der ausgezeichnetste Dirigent; als Zweck und Ziel solchen Unternehmens wurde neulich die Stiftung eines Bachdenkmals vorgeschlagen — ich bin hier noch einmal darauf zurückgekommen, weil es wol als eine gute Sache erscheint, die einer Beachtung vielleicht nicht ganz unwerth ist.

Seitdem religiöses und Volksleben sich so völlig voneinander getrennt haben, hat die Kirchenmusik, weil sie an dem ihr angeborenen Platz, in der Kirche selbst, keine Pflege mehr fand, der weltlichen Musik gegenüber mehr und mehr an Charakter und Selbstständigkeit verloren, und, um wenigstens irgend eine Existenz zu behalten, jener nach in die Concertsäle sich einschleichen müssen. Freilich erlangte sie hier höchstens Duldung, und fristete ihr Dasein dadurch, daß sie nach und nach möglichst von der natürlichen Höhe ihrer Idealität herniederstieg, ihre großen und strengen Formen zum Schema herabsetzte, oder möglichst verweltlichte und verweichtete, und die ernstesten Züge ihres Antlitzes nur hin und wieder als Larve aufstreckte, um dahinter oft genug reinweltliche Sentimentalität, Ueberschwenglichkeit neben Armuth an Größe und Kälte der Empfindung zu verbergen. Da trotz immerhin mangelnder Klarheit die richtige Empfindung für eine Sache oder eine Kunst, auch wenn diese selbst gesunken ist, im Menschen und im Volk doch

nicht ausstirbt, so konnte kaum fehlen, daß durch diese Charakterlosigkeit der Kirchenmusik der neuesten Zeit die ganze Kunstgattung in die fast mehr als zweifelhafte Stellung gerathen mußte, in der sie sich gegenwärtig befindet. Die Stellung der Kirchenmusik und die Begriffe von ihrem wahren Wesen sind so schwankend, daß bei einem vor kurzem hier in Leipzig stattfindenden Tonkünstlerfest Franz List den herausfordernden Uebermuth besaß, einen seiner gewaltsamsten Kunstrevolutionsversuche, die Graner Festmesse, mit der Bachschen *h moll* Messe zu confrontiren. Wie gesagt, der Geschmack des Publicums ist über das Wesen der kirchlichen Tonkunst keineswegs mit sich im Reinen, aber dieses Gegenüber der größten Sinnlichkeit und des knorrigsten Materialismus der List'schen, und der reinsten Idealität der Bachschen Messe war denn doch eine etwas starke Zumuthung an diejenigen Künstler und Kunstverehrer, die Wahrheit, Reinheit und Schönheit als Lebensbedingungen der Kunst ansehen. Wenn auch nicht überall klar verstanden, so wurde doch von neun Zehnthellen des Publicums lebhaft genug empfunden, daß die Bachsche Messe eine unwiderstehlich gewaltige Beweisführung des wahrhaften Genius gewesen ist, gegen dessen Fülle, Kraft und edle Bescheidenheit die Selbstüberschätzung der eignen Kräfte in der erstgenannten Festmesse einen schreienden Contrast bildete. Für eine ausführlicher eingehende Besprechung war der Mißgriff dieses Gegenüber gar zu unzweideutig, das sonstige Treiben bei jenem Fest für einen längern Bericht zu unerquicklich, sonst hätte es an einer eingehenden Betrachtung an dieser Stelle nicht gefehlt. Schließlich ist in solchen Sachen das Für und Wider des Einzelnen ganz gleichgiltig, die Zeit geht über beides hinweg ruhig zur Tagesordnung über, und fällt, wenn auch nicht gleich, so später ohne Zweifel das einzige unantastbar richtige Urtheil. Die Läuterung des Geschmacks durch Unterricht, Forschung, Schrift und lebendige That ist die schönste Aufgabe unserer Zeit, deshalb begrüßen wir die Erscheinung oder Neubelebung eines jeden vom Geist zum Geist sprechenden Kunstproductes, gleichviel ob es über Nacht oder vor hundert Jahren entstanden ist, gewiß mit unverhehlter Freude als die sicherste Grundlage zu einem wahren Fortschritt; da unsere Gegenwart aber nichts der Vergangenheit Ebenbürtiges bietet, greifen wir gern in frühere Perioden zurück, und glauben auf diese Weise nach und nach sicherer zum Wahren zu gelangen.

Auch für die allgemeinere Ausübung des Chorgesanges ist die Ausgabe von Händels und Bachs Werken unzweifelhaft folgenreich und wichtig und wird somit auch von diesem Punkt aus zur Hebung der Kunst beitragen. Denn ich glaube, daß nur durch die erneute Pflege des von der religiösen und oratorischen Tonkunst untrennbaren Chorgesanges die Musik neues Leben gewinnen kann, nicht aber durch die Instrumentalmusik auf ihrem heutigen Standpunkt. Die Kunst muß vor allen Dingen zur Einfachheit zurückkehren,

aber unsere moderne Instrumentaleffectmusik und Einfachheit sind zwei sich völlig fremde Potenzen. Die Instrumentalmusik unserer unmittelbaren Gegenwart hat nichts Lebenskräftiges in sich, sonst würde sie nicht wie die Zukunftsmusik hinter das Programm sich zu flüchten suchen und selbst zum Widerlichen und Hässlichen ihre Zuflucht nehmen, welches die gesuchte Originalität der modernen Musik bekanntermaßen nicht verschmäht, um einer schon bis zum Aeußersten ausgebeuteten Instrumentaltechnik noch immer neue Pointen abzugewinnen und dadurch über ihre Inhaltsleere zu täuschen. In der Kirchenmusik ist der reine Gesang stets das Organ gewesen, dessen nicht nur die anfängliche, sondern auch die Kunst in ihrer höchsten Vollendung, als eines von Natur unmittelbar ihr dargebotnen, zum Ausdruck der tiefsten Gefühle und Ideen sich bediente. Das Instrumentale dagegen ist jederzeit weit hinter das Vocale zurückgetreten, wengleich man nicht in Abrede stellen darf, daß besonders in der einfach bedeutenden Verwendung der Instrumente, wie wir sie in den Werken der Bach- und Händelschen Blütezeit finden, die Kunst der Instrumentation auch der Kirchenmusik ein wichtiges Ausdrucksmittel wurde. Wie unübertrefflich beide Meister oft die sinnliche Gegenwart der Situation durch das mit dem Chor verbundene Orchester uns auch sinnlich näher zu rücken verstehen, ist bekannt — ja, es ist gar nicht zu denken, daß ein Oratorium ohne eine entwickelte Instrumentalmusik jene Höhe epischer und dramatischer Kraft hätte ersteigen können. Mit jener sinnlichen Verdeutlichung durch nicht mehr wie unbedingt zum Ausdruck nöthige Instrumentalmittel ist aber auch zugleich die Grenzlinie gezogen, welche die Instrumentation in der kirchlichen Tonkunst nicht überschreiten darf. Unbedingt wahr ist, daß jemehr die Kirchenmusik an religiöser Innigkeit und kraftvoller Wahrheit, das Oratorium an ernster Stillefestigkeit eingebüßt, je mehr beide Gattungen (wie bei Mendelsohn) sich in das Gebiet des bloß sinnlich Schönen, oder sogar absolut Weltlichen verloren haben, desto mehr hat sinnlicher Instrumentalpomp in der kirchlichen Tonkunst zu dominiren begonnen.

Eine natürliche Folge davon war das Zurücktreten und die Verkümmernng des gewaltigsten, befehltesten Ausdrucksmittels unsrer Kunst, des Chorgesanges. Die eigentliche Kunst des Chorgesanges, wie die ältern Meister sie schon besaßen, und wie sie Schütz, Bach und Händel, auf die neuen Ideen des Protestantismus begründet, im Figuralstil zur höchsten Reife brachten, scheint für die Tonseker unsrer heutigen Tage rein verloren zu gehen, oder aus Mißkenntniß ihrer Bedeutung und Behandlung in eine ganz falsche Stellung hineingezwängt zu werden. So hat auch jene erst erwähnte Festmesse unter andern die mehr wie erhebliche Schwäche, daß der Chor trotz großer Kraftanstrengung auch gar nicht im Geringsten der Absicht entsprechend wirkt. Ganz natürlich; denn er ist eigentlich nur eine träge todte Füllmasse, die einzelnen Stimmen haben nichts

Bedeutendes und Individuelles an Motiv- und Themenbildungen, und das Ganze trotz fortwährender Hitze einer nichts weniger wie kirchlichen Leidenschaftlichkeit, eine träge Physiognomie. Was von Motiven irgendwie sich heraushebt, liegt im Orchester, lenkt somit die ganze Aufmerksamkeit auf das Instrumentale, und drückt den Chor völlig in eine untergeordnete Rolle als Harmonieausfüllung herab, und eine solche widernatürliche Verwendung rächt sich von selbst durch Wirkungslosigkeit. Von der Bedeutsamkeit eines Gesangchores fehlt in solchem Fall jeder Begriff; hier ist eine bleierne Masse, während im polyphonen Chor jede Chorstimme als ideale Person ihren festen Gang behauptet, und doch alle zusammen als Ausdruck einer idealen Allgemeinheit in ein zusammenklingendes Ganzes aufgehen; an Charakterisirung der Stimmen in Gegensatz und Einheit zu- und miteinander ist gar nicht zu denken, und das edelste Kunstorgan, die Stimme, wird herabgewürdigt zum bloßen Effectmittel und zur Erzeugung von Klangfarben. Die wirkliche Erkenntniß des Chorgesangsaßes verlangt allerdings gründlichere Studien nicht nur des Tonsaßes, sondern auch des wahren Ausdrucks, der richtigen Auffassung des Textes und Declamation; der musikalischen Phantasie werden Grenzen gezogen, so wie sie die Verbindung mit dem Wort eingeht, sie wird genöthigt, ein den Gefühlsinhalt des poetischen Gedankens treffend versinnlichendes Tonbild zu schaffen und ein Widerspruch ist leichter nachweisbar wie in der Instrumentalmusik. Unsere gegenwärtige theils vom Hergebrachten sich nährende, theils auf steter Hezjagd nach Effecten begriffene Instrumentation dagegen drängt mit ihrer derben Sinnlichkeit dem Ohr dermaßen zudringlich sich auf, daß ein jeder Musiker heutzutage in diesem oberflächlichen Sinn gut instrumentirt und neue Effecte findet, da es auf deren Schönheit keineswegs, nur auf sogenannte Originalität ankommt. Seit Beethovens unmeßbarer Genius die Instrumentalmusik zu dem erhob, was sie als selbstständige Kunst nur irgend sein kann, aber damit auch für jetzt abschloß, ist sie langsam aber stetig von dieser Höhe wiederum herabgesunken, wengleich Mendelssohn, Spohr und Schumann noch Bedeutendes darin geleistet haben, und besonders der Letztere auch in manchen Einzelheiten als Erfinder zu nennen ist. So ist es wol kaum einem Zweifel unterworfen, daß, wenn wir den Chorgesang als Ausgangspunkt unsrer Hoffnungen für die Zukunft der Musik betrachten, diese weniger gekäuscht werden könnten.

Vom Dratorium und seiner Geltung in der Gegenwart herrschen im Allgemeinen noch viele unbestimmte Vorstellungen; am häufigsten ausgesprochen ist besonders der Zweifel, ob man dieser Kunstform wol noch eine Berechtigung zugestehen könne, ob sie sich nicht mit den kirchlichen Zuständen ihrer Entstehungszeit ausgelebt hätte. Dieser Zweifel ist jedoch gleich beseitigt, wenn man das Dratorium nicht als rein kirchliches, sondern als historisches

Kunstwerk, in dem Religiöses und Weltliches sich vereinigen, betrachtet. Allerdings wird es in den Grundzügen mehr oder weniger von den religiösen Anschauungen seiner Zeit abhängig sein, aber da die objective Hingabe an den Stoff, die innere Wahrheit und Folgerichtigkeit einer Entwicklung und selbstverständlich deshalb auch die scharfe bestimmte Charakterzeichnung Hauptbedingungen des Oratoriums sind, so ist dieses eben ein völlig freies Kunstwerk. Durch seine epischen und dramatischen Eigenschaften steht es auf Seite der weltlichen, durch seinen meist der Bibel entnommenen Stoff (besonders wenn dieser dem neuen Testament, welches für uns noch volle religiöse Bedeutung hat, angehört) noch der kirchlichen Kunst nahe.

In der rein lyrisch-religiösen oder gottesdienstlichen Musik, dem Choral, der Motette und Messe, auch in der Passionsmusik ist es etwas anders. In der erstern tritt das göttliche Wesen zu einem festen Ideal concentrirt als deutliches Object aller religiösen Empfindungen dem Menschen unmittelbar gegenüber; die rein kirchliche Kunst erkennt dieses Ideal nicht nur in seiner sittlichen Bethätigung im Innern des Menschen, in seinem Empfinden und Handeln, sondern auch als ein bestimmtes Wesen, den Inbegriff aller sittlichen Mächte, als die Gottheit, auch über und außer sich. Als ein wirkliches Wesen, natürlich geistiger Art, müssen wir uns die Gottheit vorstellen, wenn wir im Stande sein sollen, sie zum bestimmten Object unsrer Gefühle und deren Darstellung in der religiösen Kunst zu denken. Als rein metaphysische Idee bliebe sie der Kunst völlig unzugänglich; so wie jede Idee an eine Gegenständlichkeit sich knüpfen muß, um für die Kunst darstellbar zu werden, so muß auch der unendliche göttliche Geist zu einem Wesen mit bestimmten, unserm Gefühl zugänglichen Eigenschaften sich verendlichen, wenn es Object für unsere Empfindungen in der Kunst werden soll. Für das reine Denken ist es ganz gleichgiltig, ob wir uns die Gottheit als Realität oder Idee vorstellen; dem Gefühl jedoch, folglich auch der Kunst rückt die reine Idee in unendlich unerreichbare Fernen, Gefühl und Kunst verlangen Realität. Somit wird die gottesdienstliche Tonkunst auch von der bestimmten Anschauung, welche in einer Zeitperiode, Religion und Kirche vom göttlichen Wesen sich gebildet hat, abhängig sein.

Das Hauptmerkmal der reinen Kirchenmusik besteht in einem Aufgeben des eignen Selbst an die Gottheit, und davon ist untrennbar ein Aufgeben aller, die eigne Person und ihre Einzelinteressen betreffenden Leidenschaften. Wenngleich die religiöse Tonkunst des Pathos auch keineswegs entbehrt, so findet sie es doch nur in dem innern Conflict zwischen der erkannten Größe der sittlich religiösen Forderung, und dem Bewußtsein der eignen Unzulänglichkeit jenen Forderungen gegenüber. Hieraus entspringen die drei ganz allgemeinen Gemüthsbewegungen, welche der religiösen Kunst stets Hauptinhalt sein

werden: die Buße, die Bitte und der Lobgesang; der einzelne Mensch mit seinem Denken, Handeln und seinen Leidenschaften tritt ganz zurück.

Im Dratorium ist es dagegen anders; es beruht vor allen Dingen auf einem wirklich geschenehen, oder doch als geschehen erdichteten Ereigniß, dessen Mittelpunkt gewöhnlich ein biblischer Held ist. Die allgemeinen Empfindungen der lyrisch-religiösen Musik behalten nur noch bedingte Geltung, größtentheils gehen sie über in die Charakteristik der einzelnen Person — der Held und die Nebenpersonen mit dem sie umgebenden Chor concentriren sich aus jener Allgemeinheit heraus zu selbstständig handelnden Individuen; auch der Chor hat keineswegs mehr mit durchaus reinen Empfindungen zu thun, sondern nimmt oft genug unmittelbar Theil an der wirklichen Handlung. Die Gottheit steht nicht mehr als einziges Object dem Menschen gegenüber, sondern ruht mehr als sittliche Macht im Hintergrund, auf dem der Mensch selbst die Idee entweder bethätigend oder verneinend, als wirkliches Individuum selbstständig handelt. Und damit thut das Dratorium einen weiten Schritt hinweg von der rein gottesdienstlichen Musik, und stellt sich vermittelnd zwischen diese und die bloß weltlich dramatische Kunst.

Die Passionsmusik ist durch ihren Helden Christus theils noch rein christlich gottesdienstlich, theils aber auch den Gesetzen des Dratoriums unterworfen, und seiner Freiheiten theilhaftig. Die reine Idealität des Helden schließt zwar die Leidenschaft nicht gänzlich aus, verlangt aber doch mehr die Betonung seiner göttlichen Eigenschaften; eine schärfere Charakteristik wirft sich deshalb mehr auf seine Umgebung, die Jünger und das Volk, während die religiösen Stimmungen und Betrachtungen in den Chören und Einzelsätzen der die eigentliche Handlung umstehenden Gemeinde ausgesprochen werden. Die Gestalt Christi, in der Passionsmusik durch sein menschliches Leiden uns zwar näher gerückt, wird jederzeit eine derartig freie Charakterzeichnung, wie sie die Helden des eigentlichen Dratoriums gestatten, zurückweisen, und unsere Empfindung bleibt ihr gegenüber immer eine überwiegend religiöse. In der ältern Passionsmusik erscheint Christus auch von jeder Persönlichkeit abgelöst, als Chor.

Seinem meist biblisch historischen Stoff und dem daraus hervorgehenden, den ernstern kirchlichen Formen sich anschließenden Musikstil nach steht das Dratorium also auf Seiten der kirchlichen Kunst; durch die freie, die Leidenschaften nicht ausschließende Gestaltung des Helden und seiner Umgebung durch die wieder zu individueller Geltung gebrachte einzelne Person, die in der rein religiösen Musik in die Allgemeinheit gänzlich sich auflösen mußte, ragt es in die weltliche Kunst hinein.

Ueber den Stil des Dratoriums läßt sich in kurzen Worten nicht leicht etwas Erschöpfendes sagen. Er wird weder rein kirchlich noch weltlich, weder rein lyrisch, noch rein episch oder dramatisch sein. Da die Formen — wie

ja überall — Aeußerungen des im Oratorium durch mannigfach verschiedene Stoffe gebotenen Inhaltes sein sollen, so werden sie jederzeit vom Stoff abhängig, und das Oratorium als Ganzes niemals in bestimmte Grenzen zu bringen sein. Von einer Form im Ganzen kann deshalb eigentlich beim Oratorium nicht die Rede sein, sondern mehr nur von einzelnen Formen, deren Folge und Beziehung zueinander durch den Text bedingt wird. Das Dramatische ist ein Grundzug des Oratoriums, aber es wird nicht seinem vollen Wesen nach erfüllt, da ja die vollständige Entwicklung einer Handlung, ebenso auch deren sinnliche Darstellung, und deshalb auch die Person in ihrem wirklich edlen Umfang fehlt. Die Handlung im Oratorium ist nur eine gedachte, immer nur durch einzelne Bilder unsrer Phantasie vermittelt, deshalb erscheint die Dramatik im Oratorium auch nur, so weit es als Mittel zu betrachten ist, um den Inhalt durch stets unmittelbar entsprechenden Ausdruck uns sinnlich so nahe wie möglich zu legen. Wir können im Oratorium nur von dramatischem Ausdruck im Allgemeinen sprechen. Die Lyrik wird im Oratorium entweder rein als Empfindungsäußerung auftreten, oft aber auch, und besonders in den Chören, durch die Breite und Größe der rein musikalischen Darstellung eine zum Epischen erweiterte Gestalt annehmen; was der Dichter lyrisch empfunden, erhebt der Tonseger durch die auch zugleich betrachtende und schildernde Breite der großen Tonformen in das Epische. Ebenso wird der Stil weder abgeschlossen kirchlich noch einseitig weltlich sein können, sondern sowohl strengerer kirchlicher Formen, wie auch deren freierer, an das Weltliche herantretender Fassung benöthigt sein; jene durch freiere Individualisirung bereichern, dieser das Maß und den Ernst einer historischen Bedeutsamkeit verleihen, und von ihrer Sinnlichkeit nur so viel als zur dramatischen Belebung der Situation nothwendig in sich aufnehmen.

Die Ansicht, daß das Oratorium die höchste musikalische Kunstform sei, ist vielleicht nicht ganz grundlos. Die sinnliche Gegenwart der wirklich dargestellten Handlung, wie in der Oper, fehlt ihm allerdings, dafür bleibt es vor manchen kaum zu tilgenden Mißverhältnissen zwischen Musik und damit verbundener sichtbarer Darstellung bewahrt. Die musikalische Charakteristik der Personen, durch ihre historische Würde stets idealer gehalten, ist von vorn herein vor Uebertreibung, überhaupt vor allem, was die Linien einer ernsten, ruhigen Schönheit zerreißen könnte, bewahrt. Nichts desto weniger muß die Wahrheit und Schärfe des Ausdrucks, die Deutlichkeit der Zeichnung so klar wie möglich sein, damit wir auch ohne Mithilfe der eigentlich sichtbaren Handlung doch ein anschauliches Bild von ihr und den einzelnen Personen bekommen. Die Empfindungen im Chor und Einzelgesang können im Oratorium zur gewichtigsten Breite sich entfalten, und die einzelne musikalische Form gelangt so mehr zu ihrem Recht wie in der Oper, ohne doch, wie hier häufig

genug, in einen Zwiespalt mit der vielleicht schnell vorwärtsdrängenden Handlung zu gerathen.

So wie Bach die gottesdienstliche Tonkunst auf eine Höhe führte, wohin seine Zeitgenossen, die mit ihrer Erkenntniß höchstens an die äußerliche Seite seiner Kunst, die contrapunktische Technik heranreichten, ihm nicht entfernt zu folgen vermochten, ebenso brachte Händel das Oratorium in eine ganz neue Bahn, und auch zugleich zum Abschluß. Einerseits war seine Beziehung zur Kirche nicht so ausschließlich wie bei Bach, ebenso wenig jedoch genügten die Formen der weltlichen Oper seinem auf die höchste Reinheit der Kunst gestellten Genius, und es wurde daher eine Form von ihm aufgenommen, deren Anfänge im sechzehnten Jahrhundert lagen, aber zu keiner Entwicklung gelangen konnten, weil es der Musik damals noch völlig an dramatischer Gestaltungskraft fehlte. So wie Bach auf dem durchaus idealen Boden der Kirchenmusik stand, so Händel auf dem realeren des Oratoriums; das Zusammen treffen dieser beiden Meister zu derselben Zeit ist ebenso natürlich, wie das von Schiller und Goethe, der Genius der Kunst konnte nur in zwei verschiedenen Menschen das zur Vollendung bringen, was eine einzige, wenn auch noch so gewaltige Kraft nicht zu umfassen vermochte. Darum ist jedes Auseinanderstehen in Parteien für einen oder den andern unsrer Meister einseitige Exklusivität, wengleich jeder von beiden seine durch Naturstellung zu ihm gesellten Anhänger haben wird. —

Das vorliegende Oratorium „Susanne“ bildet, wie erwähnt, den ersten Band des ersten Jahrganges der Händelausgabe. Gleich auf der ersten Seite der Partitur erhalten wir einen Begriff von der dramatischen Stärke Händels, der uns durch den Anfang sogleich auf den entsprechenden Boden und in die Mitte der Handlung hineinversetzt. Der höchst ergreifende Einleitungschor „Wie lang' o Herr“ läßt in der dumpfen und schweren Klage des gedrängten Volkes uns den Druck so lasterhafter und entsittlicher Zustände ahnen, daß selbst zwei seiner Richter und Führer es wagen, die schändliche That zu versuchen, um welche die Handlung sich dreht. Auf diesem dunkeln Untergrund treten zwei junge Gatten, Joachim und Susanne auf, deren Tugendhaftigkeit und Liebesglück das finstere Schicksal, welches sie nachher zu vernichten droht, herausfordert, indem Susannens Keuschheit während einer Reise ihres Gatten die verbrecherische Liebesglut jener beiden Richter erweckt. Als diese keine Befriedigung findet, und mit Verachtung zurückgestoßen wird, zeihen die Richter Susannen desselben Verbrechens, dessen sie selbst sich schuldig gemacht haben, und sie wird zum Tode verurtheilt. Aber Joachim, davon unterrichtet, kehrt zurück, die Schändlichkeit der Richter wird erkannt, und die Unschuld geht siegreich aus der Verfolgung hervor.

Man konnte nicht besser thun, wie mit diesem Oratorium die Ausgabe
Grenzboten III. 1859.

zu beginnen, denn für die Einführung in Händels Art und Weise ist es wie geschaffen, ist seinem Inhalt nach nicht an Zeit und Ort gebunden, sondern trägt eine Allgemeinheit in sich, die ebenso gut der Vergangenheit wie dem modernen Leben angehört. Der hohe Ernst seiner großen Werke wurde hier durch den Stoff nicht bedingt; die ganze Handlung ist durchaus menschlich, die tragische Katastrophe durch einen glücklichen Ausgang gelöst. In der Musik ist ein Reichthum an feiner Charakterzeichnung in leichter und freier Form niedergelegt, das Ganze entwickelt sich so leicht und spielend, und doch in jedem Zug bedeutend, daß unser moderner, durch starkes Auftragen von Farben und Ueberladung mit Pathos verwöhnter Sinn sich erst in diese klassische Einfachheit hineinsinden muß, um das hinter dieser Anspruchslosigkeit der Erscheinung pulsirende warme und regsame Leben zu erkennen. Wir ziehen aber bald volle Befriedigung daraus, denn wir finden in dem Werk alles, was zur Vollendung der Kunst gehört: Wahrheit der Empfindung und natürliche Bestimmtheit des Ausdrucks in freier, schöner Form. Die Liebe der jungen Gatten ist so frisch, gesund und in ihren gegenseitigen Gunstbezeugungen so ungesucht ersünderisch, daß die erste Scene zwischen ihnen und Susannens Vater trotz der Länge ein schönes wechselvolles Bild ist. Die reine Unschuld der Susanne verscheucht die ihren Gemahl befallenden trüben Ahnungen mit so frischer Zuversicht, daß die Unmöglichkeit, sie könnte den Verführungen der Richter auch nur im Gedanken nachgeben, von vornherein feststeht, und schon deshalb sieht man dem weitem Verlauf mit Ruhe entgegen — höchstens könnte der Tod sie treffen, aber keine Schande. Nachdem Joachim gegangen, kann Susannens heitre Natur die Trauer doch nicht bewältigen, und sie sucht in der wunderschönen Arie der zweiten Scene ihre trüben Ahnungen, die sich bald verwirklichen sollen, zu verscheuchen, und der Chor spricht ihr mit der Betrachtung „Unschuld wird nimmer lang' unterdrückt“ Muth ein. Der Chor im ganzen Oratorium nimmt niemals unmittelbar handelnd an den Ereignissen Theil, sondern tritt an bedeutenden Entwicklungsmomenten und Wendepunkten mit sittlichen Betrachtungen auf; da er aber aus dem bei der Handlung lebhaft interessirten Volk besteht, und nicht kalt von außen herzutritt, gewinnt die Betrachtung stets an declamatorischem und dramatischem Leben, so daß die Chöre, der Bewegung in der Handlung unmittelbar sich anschließend, ist der Chor doch stets die Resultate und Höhepunkte der einzelnen Scenen werden. So hier der Vertreter der sittlichen Ideen, die von den handelnden Personen entweder bethätigt oder verneint werden, und in den Chören ruht somit gewissermaßen der religiöse Inhalt des Werkes.

Schilderungen von Einzelheiten des Werkes würden mit hier unmöglichen Notenbeispielen verbunden sein müssen, deshalb stehe ich davon ab; es ist vorauszusetzen, daß die Ausgabe baldige Verbreitung finden wird, und die

allgemeinste Ueberzeugung wird dann nicht ausbleiben, daß es Händel bei seinen Werken nicht einzig und allein darauf ankam, schöne Arien und ausdrucksvolle Chöre zu schreiben, sondern daß jedem Werk eine geschlossene Idee zu Grunde liegt, und aus dieser Idee heraus Handlung und Musik mit Nothwendigkeit hervorgehen. Demzufolge trägt die Musik in Händels Dratorien außer den charakteristischen Unterschieden der einzelnen Personen, Chöre und Szenen, auch in jedem Werke eine andere, rein vom Stoff ausgehende, wunderbar treffende historische Färbung, die sich mehr fühlen wie beschreiben läßt.

So ist schon Gegensatz genug zwischen dem besprochenen Dratorium und der märchenhaften Poesie des Pastorale „Aeis und Galatea“, welche den dritten Band des Jahrganges bildet. Den Anfang macht ein Chor, den Nymphen und Schäfer zum Preis der ländlichen Fluren singen, während Galatea sich der Sehnsucht nach ihrem Geliebten hingibt. Dieser sucht sie gleichfalls, trotz Damons, eines Schäfers Warnung, er möge diese Liebe fliehen, durch die ihm Verderben drohe. Das Paar findet sich, und der Chor feiert ihre Schönheit und gemeinsames Glück. Im ganzen ersten Act ist alles Freude, Sehnsucht, Liebe und Liebesglück — aber zu Anfang des zweiten Actes naht das Ungeheuer Polyphem; ahnende Trauer um das Geschick der Liebenden und Furcht vor dem Ungeheuer bezeigen die Genossen des Paares in dem an Form und Ausdruck vortrefflichen Chor „Armes Paar“, mit dem Gegenthema „seht das Ungeheuer nah“. Unterdessen kommt Polyphem mit Toben und Schelten auf den schwächtigen Gott, der ihm das Herz durchbohrt hat, angestapft, und bietet der Galatea in höchst lächerlichen Tiraden einen Platz in seinem Herzen und seinen Armen an, wird aber trotzdem, daß er selbst sich mit Zeus vergleicht, ruhig abgewiesen. Die Gestalt des Polyphem ist musikalisch mit großer Vorliebe gezeichnet, die Komik des Schrecklichen ist von drastischer Wirkung. Er singt vor Wuth eine funkenprühende Arie („treffe Fluch dies Liebeschmachten“), deren Komik die vor Zorn bebenden punktirten Achtelnoten und einen leisen Anflug von Sentimentalität noch erhöht wird. Sein Nachedurst erreicht, Damons Ermahnung sich liebenswürdiger zu betragen ungeachtet, die höchste Höhe, weil in dem herrlichen Terzett „dem Berge mag die Heerde“ (zwischen ihm, Aeis und Galatea) die Liebenden in ihren gegenseitigen Bethuerungen ungestört fortfahren, und ihn und seine lächerlichen Ausbrüche völlig ignoriren. Er macht sich ihnen allerdings nur zu sehr bemerklich, indem er das ihm verhasste Liebeschmachten, deren Gegenstand er nun doch einmal nicht sein kann, dadurch unterbricht, daß er dem Aeis einen Felsblock an den Kopf wirft. Der folgende Klagegesang der Galatea und ihrer Nymphen schließt die Scene wahrhaft rührend ab. Auf den Rath des Chores verwandelt Galatea ihren Geliebten in einen

Quell, und tröstet sich damit, ihn so doch unsterblich zu wissen, wemgleich er ihr auch nicht angehören kann. Nachdem es geschehen preisen die trostspredenden Nymphen und Hirten den glücklichen Ausweg.

Händel hat sich nie einen unmusikalischen Stoff ausgewählt, und auch diese ganze Fabel ist wie für die Musik geschaffen. Der ganze sagenhafte, sonnig romantische Hintergrund des Flur- und Waldlebens, auf dem in idyllischer Harmlosigkeit Hirten und Nymphen ihr Wesen treiben; das zärtliche Liebespaar, dem etwas vom Schmetterling und der Blume eigen ist und deren kurze Glückseligkeit durch den unheimlichen Spuk, den man nur belachen könnte, wenn er nicht eine so traurige Katastrophe herbeiführte, so bald vernichtet wird; der Tod des Acis, durch den die treue Liebe überhaupt idealisirt wird, denn er wird unsterblich, weil er ihr sein irdisches Dasein geopfert hat — alle diese mannigfachen Einzelheiten des reichen Bildes vermag auch die schönste Poesie nicht mit voller Eindringlichkeit zu schildern, sie muß das beste Theil der Musik überlassen.

Der zweite Band der Ausgabe enthält endlich vier Abtheilungen Klavierwerke: Acht Suiten zuerst 1720 im eignen Verlag veröffentlicht; neun Klavierstücke 1733 bei Walsh in London erschienen; dann zwei Suiten, zwei Capriccios, eine Chaconne, einen Lesson, ein Präludium und Allegro, eine Sonatine und zwei Sonaten. Fünf Stücke von diesen 1723 zu Amsterdam bei Witvogel herausgekommen, einige andere bei Arnold, und einiges Ungedruckte noch aus Handschriften beigeuert. Endlich sechs Fugen nach einem Händelschen Manuscript von 1720.

Die Ausgabe selbst, der von Bachs Werken ganz ähnlich, ist ein Muster von Schönheit. Die sehr schwierige kritische Herstellung der Werke aus den mannigfachen vorhandenen Quellen ruht in Chrysanders Händen. Seine ausgezeichnete Händelbiographie hat ein unmaßgebliches Urtheil abgelegt, sowohl über sein außerordentliches musikhistorisches Wissen, als auch über seine musikalische Urtheilskraft, Partiturkenntniß und Scharfsichtigkeit, vor der manches Dunkel licht wird. Es hätte für die Leitung einer kritischen Ausgabe Händels kein besserer Mann gefunden werden können.

Die Verdeutschung des englischen Textes besorgt Gervinus in sehr anerkennenswerther Weise. Außerdem setzt man den Partituren Klavierauszüge bei, über deren Berechtigung in einer derartigen Ausgabe manche Musiker wol einige Zweifel hegen möchten; diese werden jedoch niedergeschlagen durch den praktischen Nutzen für eine weitere Verbreitung, welche die Werke doch finden müssen, indem sie nun auch Liebhabern, die nicht Partituren lesen können, zugänglicher werden. Die Klavierauszüge werden von Julius Riez gearbeitet; die vorliegenden folgen mit strenger Sorgfalt der Partitur, wenn freie Stimmen mitunter zugesetzt sind, so ist es mit durchaus richtigem Ge-

Schmack geschehen. Dabei sind sie gut spielbar, also in allen Beziehungen ihrem Zweck entsprechend.

Einem jeden Werk sind kurze Nachweise über seine Entstehung, Benützung der Quellen und dgl. beigegeben. Sie genügen in ihrer kurzen und bestimmten Fassung vollkommen, der Vorredner einer solchen Ausgabe hat nur auf das Werk sich beziehende positive Facta zu berichten, weiter nichts, besonders keine Kritik auszuüben, gleichviel ob zutreffend oder verfehlt. Wir wollen nur das Werk haben, und keine Meinung darüber, wie wir sie unter andern im letzten Bachband (kleine Messen) in Seite 17 der Vorrede, Zeile 21—26 von oben finden. Am Anfang der Seite sagt die Redaction selbst, daß sie zu Lob und Tadel ihres herzustellenden Werkes eigentlich nicht befugt sei. Wir wollen ihr nicht widersprechen.

Schließlich sei noch bemerkt, daß beide erstbesprochenen Gesangwerke sehr bescheiden in ihren Anforderungen an die Anzahl der ausführenden Kräfte sind. Ein jeder kleinere Gesangverein, der einen allerdings guten Chor von vierzehn bis sechzehn Personen zusammenbringen kann, reicht vollkommen für die Besetzung der gar nicht auf Massenbetheiligung berechneten Chöre aus. Die Solosätze verlangen allerdings gut geschulte Sänger, wenn auch nicht grade außerordentliche Kräfte. Ganz ohne Kürzungen in den Solosätzen würden ohnehin beide Werke, besonders das Oratorium, kaum gegeben werden können. Auch die Instrumentation ist bei aller Einfachheit doch voll und reich genug, ohne einer Ausfüllung (höchstens mitunter durch die Orgel) oder Uebearbeitung zu bedürfen. Zwei Oboen und einige Geigen, Violon und Fäße sind hinreichend zur Besetzung. Diese wenigen Mittel und ein mäßiger Saal genügen vollkommen, um beide Werke zur ganzen Wirkung zu bringen. Hoffentlich werden sie in Familien- und andern Vereinen recht bald an Stelle der unendlichen vierstimmigen Lieder und andern herkömmlichen Gesänge treten; die durch den höheren und reineren Genuß unzweifelhaft herbeigeführten guten Einwirkungen auf den Geschmack werden nicht ausbleiben. D.

Eine Wallfahrt nach Jerusalem.

8.

Nablus. — Die Ebne Esdrelon. — Nazareth. — Der Karmel.

Mit dem Haramplatz und seinen Moscheen war die Reihe der Dinge, die für mich in Jerusalem Sehenswürdigkeiten waren, erschöpft, in dem oben-