



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

v. D.: Georg Friedrich Händel von Friedrich Chrysander : zweiter Band.

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

Papst. 1348 kaufte der Papst Stadt und Gebiet Avignon; Papst Julius der Zweite erwarb (Anfang des 16. Jahrhunderts) das Fürstenthum Pontecorvo und sein Vorgänger Alexander Borgia erhielt von König Ferdinand von Neapel das Herzogthum Benevent. Vom Frieden zu Tolentino von 1797 an und den folgenden Ereignissen bis zur Rückkehr des Papstes nach Rom am 24. Mai 1814 stand freilich der Bestand des Kirchenstaats oft und mehr als je in Frage, auf welche Ereignisse, da sie bekannt genug sind, wir hier weiter nicht eingehen.

Se.

Georg Friedrich Händel von Friedrich Chrysander.

Zweiter Band.

Ueber den ersten Band ist gleich nach dessen Erscheinen ausführlich berichtet worden. Der nun vorliegende zweite umfaßt den Zeitraum 1720—40, zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London. Ein dritter soll noch im Laufe dieses Jahres mit der Darstellung der großen oratorischen Thätigkeit Händels das Werk beschließen.

Die zur richtigen Würdigung des Buches nothwendigen allgemeinen Gesichtspunkte haben wir in jenem ersten Bericht festzustellen gesucht, und des Verfassers außerordentliche Befähigung für die Musikgeschichte überhaupt, wie speciell für den vorliegenden Gegenstand nachgewiesen. Der zweite Band beweist, daß seine Kräfte mit den Schwierigkeiten wachsen. Die in demselben abgehandelte Periode ist bis jetzt die unklarste in Händels Leben gewesen, nur die allgemeinsten Umrisse waren bekannt, und über seine Schicksale waren nur vereinzelte Nachrichten und Anekdoten im Umlauf. Von seiner ausgedehnten Kunstthätigkeit während dieser Zeit wußte man in weiteren Kreisen wenig mehr, als daß sie besonders die Oper umfaßte. Man pflegte diese rein als Vorstufe zu seinen Oratorien anzusehen, und als die letzteren mehr oder weniger der Vergessenheit anheimfielen, war es ganz natürlich, daß seine Oper vollständig ins Dunkel zurücktrat, um so mehr, da man ihr eine in sich abgeschlossene Kunstbedeutung nie zuerkannt hatte.

Die erste Biographie Händels von Mainwaring 1760 hat, abgesehen davon, daß sie als erste Beschreibung des Lebens eines Tonkünstlers überhaupt

interessant ist, keinen höheren Werth als den zusammengetragener Ueberlieferungen; allerdings fußt sie auf Mittheilungen von Zeitgenossen und gibt deshalb eine Vorstellung von dem, was man um diese Zeit in England über Händel dachte. Die Nachrichten von Hawkins und Burney, theils völlig unzuverlässig, theils skizzenhaft, liefern auch nur sehr geringes und der Sichtung sehr bedürftiges Material. Victor Schölcher in London, von Geburt ein Franzose, trug mit unermüdetem Fleiß die Werke Händels zusammen, und besitz gegenwärtig eine vollständige Sammlung von Partituren, deren der Meister selbst bei seinen eignen Aufführungen sich zu bedienen pflegte. Biographische Daten und die Nachrichten der erstgenannten Schriftsteller über Händel zu einer zusammenhängenden Lebensgeschichte zu vereinigen, lag ihm nun nicht fern; sein durch ehrenwerthen Fleiß sich auszeichnendes Buch erschien 1857 zu London, ein zweiter noch erwarteter Band soll ein möglichst ausführliches Verzeichniß der Händelschen Werke bringen. Es heißt, daß Schölcher an die Stelle von Riez in das Directorium der leipziger deutschen Händelgesellschaft gewählt sei; die Wahl bedürfte keiner Rechtfertigung; denn jedenfalls steht Schölcher durch große Hingebung zur Sache in nahen Beziehungen.

Um das Dunkel dieser Periode in Händels Leben aufzuhellen, war bei der Beschaffenheit jener secundären Nachrichten directes Zurückgehen zu den ersten Quellen nothwendig. Eine große Anzahl Zeitschriften, Tageblätter, Lob- und Sportgedichte zc. haben Chrysander vorgelegen und Zeugniß gegeben für die rege Theilnahme, mit welcher Freunde und Feinde jeden Schritt des Meisters begleiteten. In der gleichzeitigen Literatur ist Chrysander ebenso zu Hause wie in der Culturgeschichte, und das Bild, welches er uns von dem Treiben der damaligen italienischen Oper und des ganzen Künstler- und Schriftstellertums entwirft, ist so wohl gelungen, wie es nur von jemand hergestellt werden konnte, der mit der Bildungsgeschichte und den Eigenthümlichkeiten des Volkes auf vertrautem Fuße lebt. Die Persönlichkeit Händels tritt in diesem reich bewegten Leben, dem es ebensowenig an sittenloser Verkommenheit wie an ursprünglicher Kraft gebricht, oft in den Hintergrund — doch nur scheinbar; denn in der That ist er stets die bewegende Macht, welche das ganze Kunsttreiben um ihn herum in Schwung setzt. Wie er aus der äußern Umgebung nur die zu seiner höhern geistigen Entwicklung nothwendigen Elemente aufnahm und alles Uebrige ruhig an sich vorübergehen ließ, sahen wir schon in seiner Jugendgeschichte. Hier in London in der frischesten Reife männlicher Kraft, konnte er um so mehr von der um ihn herumwirbelnden Italiener- und Kastratenwirthschaft innerlich unberührt bleiben. So sehen wir ihn in unaufhaltsamem Vordringen doch eine dauernde Herrschaft erkämpfen, und seine auf universalen Bildung beruhende Kunst schließlich als Gesetz dastehen. Die Schwäche folgender Zeiten konnte davon abfallen und es verleugnen, ohne

seine Festigkeit zu erschüttern, und selbst neben Bach und Beethoven, welche auf andern Bahnen ebenfalls zum Höchsten vorzudringen vermochten, hat es seine Geltung behalten. Das Unternehmen, dem Händel in London zuerst seine Thätigkeit zuwendete, war die italienische Opern-Akademie. Entstanden zu einer Zeit, wo der Südfeschwindel eine Menge ähnlicher Unternehmungen emportrieb, konnte sie ihre Abkunft zwar nicht verleugnen, doch schon durch ihren Kunstzweck auf höhere Geltung Ansprüche machen. Und es ist merkwürdig, welche Macht wir die Tonkunst in diesem versumpften Stillstand aller übrigen bessern Kräfte gewinnen sehen. Mit Händel tritt sie „frei vor alle Welt hin, zweierlei erstrebend: innere Vollendung für sich, und Heranbildung der Oeffentlichkeit für das Verständniß der Kunstwerke. So erleben wir denn das für unmöglich Gehaltene, daß diese Kunst auf Jahrzehnte die Grundkraft, der Träger der geschichtlichen Entwicklung wird; daß sie das Schlechte der Zeit nach und nach ausscheidet, die bessern Kräfte aller Art sammelt, fortleitet und läutert, bis sie mit neuer Stärke in andere Gebiete überströmen konnten.“ Zu so bedeutenden Ergebnissen gelangt auch die Musikgeschichte, wenn sie mit der Betrachtung des gleichzeitigen Cultur- und Sittenzustandes Hand in Hand geht. Bisher ist ihr dieser Gesichtspunkt noch ziemlich fremd gewesen; hätten unsere früheren Musikhistoriker die Kunst nicht allein für sich, sondern in ihren Wechselwirkungen mit dem Leben untersucht, so wären wir jetzt weiter. Das keineswegs aus den lautersten Elementen hervorgegangene Opernunternehmen wurde durch Händel die Grundlage eines späteren Gemeinfinnes für die Kunst, und wieviel die Musik zur Veredlung der Sitten beigetragen, geht aus der stets wachsenden Zahl der um Händel sich schaarenden Verehrer hervor. Als er seine höchsten oratorischen Schöpfungen hinstellte, war das ganze gebildete Volk auf den Punkt gelangt, das Erhabene zu empfangen und zu würdigen.

Den betretenen Boden mußte Händel Schritt vor Schritt erobern. Nicht daß den Bessern die Bedeutung seiner Werke einen Augenblick zweifelhaft geblieben wäre; ein großer Theil des Volkes jedoch, namentlich der gebildete Mittelstand sowie der Landadel, war aus nationalen Gründen dem Treiben der Ausländer abhold. Der hohe Adel dachte zwar anders, war aber in Parteien für Händel und die Italiener getheilt. Ariosti kam weniger in Betracht, Bononcini jedoch machte Versuche, die Kunstherrschaft zu usurpiren, wurde aber nach und nach von Händel eines Bessern belehrt und verließ endlich England, nachdem er sich noch mit dem Schimpf der Aneignung fremden Eigenthums (eines Madrigals von Litti) befleckt hatte. Für die Akademie schrieb Händel zwölf Opern, welche selbst nach Frankreich sich verbreiteten; später noch neunzehn.

Die Händelsche Oper ging wesentlich von der italienischen aus, wie Chrylander sagt, dessen Darstellung wir folgen, erschien aber neben dieser und neben

der französischen Musiktragödie als eine dritte Macht, welche die Eigenthümlichkeiten jener ungeeinigt neben sich fortbestehen ließ. Auf diesem Grunde bezeichnet sie den Uebergang aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu einer in sich vollkommenen dramatischen Concertmusik (Seite 24). Es war ein Schritt mehr seitwärts als vorwärts, jedenfalls aber ein unumgänglich nothwendiger, und führte eine wesentliche Läuterung und innere Durchbildung der Form mit sich. Die höchste Ausbildung der Oper ist deshalb Händel keineswegs zuzuschreiben, sondern erst ein Verdienst Gluck's und Mozart's. Mit seinen Vorgängern und älteren Zeitgenossen verglichen erscheint Händel bei entschiedener künstlerischer Ueberlegenheit nie originalitätsfüchtig, sondern beschied sich an die vorhandenen Formen anzuknüpfen, um sie je nach dem Bedürfnisse der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten. Mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, zum Schönen und geistig Freien, als die äußere Vermehrung des Tonmaterials kennzeichnet sein Schaffen. Scarlatti wurde von ihm im Pathetischen, im vollen Ausdruck tiefer Gemüthsbewegung, im rein Leidenschaftlichen und Großen, sowie in der freieren und reicheren Gestaltung des instrumentalen Sazes vervollkommenet. Dabei muß man Händel den Preis, seinem großen Vorgänger (Scarlatti) aber vielfach die Originalität zusprechen. Die Handlung der italienischen Oper stöbte an sich nur geringe Theilnahme ein, die einzelnen Charaktere und ihre individuellen Unterschiede erschienen verwischt durch die zu musikalischen Zwecken unternommene Verallgemeinerung. Daher wurden solche Opern einander so ähnlich, daß die Handlung in Gefahr gerieth vor dem, was Sopran, Alt, Tenor und Baß bedeuten, völlig zu verschwinden. Weil aber diese Verallgemeinerung zum Theil aus einem richtigen musikalischen Triebe entsprang, aus dem Bestreben nämlich, die verschiedenen, das Leben bewegenden Charaktere auf gewisse Grundtypen zusammenzuziehen, damit es dem kunstvollen Tonausdruck möglich würde, ein treues und rechtes Bild des Lebens mit seinen eigenen Mitteln zu zeichnen: so stand jedem richtig empfindenden Tongeiste auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg offen zu einer frischen und tiefen Charakteristik. Diesen Weg fand Händel wie keiner vor ihm, und das verleiht seinen Opern eine so fesselnde dramatische Wahrheit. Nur muß man bei der Beurtheilung derselben den eigentlich musikalischen Standpunkt stets festhalten, denn an dem Bestreben, die Texte dramatisch umzugestalten, hat er sich nicht betheiliget (Seite 35). Wenn man daher die Bühnenerwerke des Lully, Rameau, Scarlatti und der neapolitanischen Schule, gewissermaßen auch Keisers und Purcell's Opern als Vorstufen der spätern Blüthe dramatischer Musik ansehen muß, so ist das von Händel's Oper nicht zu sagen; in sich abgeschlossen fand sie auf demselben Boden keine weitere Entwicklung, und ging in Händel's eigentliches Musikdrama über, ins Dratorium.

Chrysfander vergleicht ferner Händels Opern mit einer Gruppe von Shakespeares Lustspielen. Beide passen gleich wenig in die dramatische oder dramatisch-musikalische Theorie, da sie abseits des Weges stehen, auf dem die betreffenden Gattungen am breitesten sich entwickelt haben. Shakespeare zieht sich aus dem realistischen Gebiet zurück ins phantastische, wie Händel aus dem allgemein dramatischen ins subjectiv innerliche. Beide gestalten im Lustspiel und in der Oper nicht die aus dem tagtäglichen Lauf sich ergebenden Lebensverhältnisse, sondern ergeben sich mit Behagen auf phantastischem Boden. Beide haben hier romanische, namentlich italienische Ideale in einer Weise nachgebildet, daß der warme Hauch südlicher Kunst uns daraus anweht, aber ebensowol der große nordische Athem fehlt: und wie sie also auf diesen Gebieten nicht mit der vollvereinten Kraft ihrer Natur arbeiteten, so hat auch keiner von ihnen zu bewirken vermocht, daß die fernere Entwicklung dieser Kunstzweige den von ihnen betretenen Weg einhielt. Frankreich gab bald nach Shakespeare dem Lustspiel wie auch der Oper einen neuen Anstoß, welcher am stärksten auf England und Deutschland zurückwirkte; die Gesichtspunkte für das Verständniß Händels und Shakespeares wurden dadurch verrückt, und beide geriethen in Vergessenheit. Shakespeare ist seitdem wieder zu seinem Recht gelangt, Händel wird es auch zu Theil werden. Endlich folgte bei Shakespeare auf das Lustspiel die Tragödie, bei Händel auf die Oper das Datorium, bei beiden das ernstere Werk auf das kleinere und fremdländisch angelegte. Das Vergnügen an der Formbildung muß es verursachen, daß große Künstler in mittleren Gebieten über einen gewissen Formalismus nicht hinauskommen, nämlich in solchen, welche ungeeignet sind zur vollen Aufnahme des tieferen Gehaltes, der in diesen Künstlern zur Gestaltung drängt. Shakespeare führt mit unerschöpflichen Hilfsmitteln sein Lustspiel auf phantastischem Grunde aus, welches Andere nach ihm einfacher und leichter auf natürlichen Boden verlegten; daß jener unendlich mehr künstlerische Phantasie voraussetzt, versteht sich von selbst. Händel hält in seiner Oper vielfach die Formen ein, deren Durchbrechung Andere nach ihm berühmt gemacht hat, und ergeht sich in der Schilderung allgemeiner und wenig individuell gefärbter Gemüthszustände und Charaktere mit einem Luxus von Kunstgedanken, welcher vielen seiner Nachfolger nicht entfernt zu Gebote stand. Das Behagen, welches uns Shakespeares Lustspiele wie Händels Opern einflößen, ist kein bloß sachliches, sondern zum guten Theil ein formell künstlerisches, und auch da bewundern wir den Dichter und Musiker, wo uns die Sache selbst weniger anzieht. Lustspiel und Oper waren wegen der auf sich selbst gestellten, völlige eigene Lebendigkeit erstrebenden Haltung die besten Mittel, die Künstler im Schaffen sicher zu machen. Sie waren der Tummelplatz, auf dem diese sich für das Höhere und Ernstere stählten. Dasselbe Genie, welches auf dem Durchgange durch

Lustspiel und Oper zur höchsten Kunstschönheit heranreifte, wäre bei alleiniger Beschäftigung mit Tragödie und Oratorium in Gefahr gekommen, einem einseitigen Naturalismus zu verfallen.

Händel war also weit entfernt von einem Irrwege, als er Jahre lang die Bahn der italienischen Oper beschritt. Diese Darstellung, welche Chrysanther von der Händelschen Oper gibt, ist völlig neu und zutreffend, und wird ihre allgemeine Bestätigung finden, wenn die Werke selbst erst zugänglicher geworden sind. Jedes einzelne Musikdrama unterzieht er einer sehr genaueingehenden Untersuchung; er hält sich dabei streng an die Sache, und seine Kritik der einzelnen Opern ist eine treffliche Anweisung, wie man über Musik sprechen und urtheilen soll. Bei der großen Masse Materialien, welche der Verfasser nicht nur gründlich kennt, sondern durchaus verarbeitet hat, ist die einfache Uebersichtlichkeit der Darstellung meisterhaft. Die Zustände bei der Akademie muß man aus dem Buche selbst kennen lernen, ein Auszug würde nur zu Abschwächung der kräftigen Conturen führen, in denen jenes Leben bald in heiter prächtigem Farbenspiel strahlt, bald zu tiefschmutzigen Tinten sich niederdämpft. Die Mitglieder der Akademie waren für den Zweck vortrefflich gewählt, aber leider vor Neid und Eifersucht im steten Kampfe. Das Publicum verhegte die beiden ersten Sängerinnen (Cuzzoni und Faustina) durch seine, die Grenzen des Anstands weit hinter sich zurücklassenden Antheilsbezeugungen so sehr, daß sie mit Ohrfeigen bei offener Scene sich aufwarteten (Händel feuerte die Kämpfenden mit der Kesselpauke an, wie eine dramatisirte Farce von Colley Cibber sagt). Dem Glanz der Akademie war somit zu einem schnellen Ende verholten; Gay's Bettleroper (S. 190) that das Ihrige dazu. Eine neue Opern-Akademie bildete sich zwar, erreichte aber schon nach vier Jahresläufen ihr Ende, und die ersten öffentlichen Oratorien Händels (Aeis und Galatea, Esther, Deborah, Athalia) wurden in London und Oxford 1731—34 aufgeführt; er kehrte jedoch nochmals zur Oper zurück, und schrieb die letzte (Deidamia) 1740, inzwischen aber mehrere Anthems, außer den früheren vier Krönungsanthems 1727, den wunderedlen Trauergesang auf die Königin Caroline 1737, und 1736 das Alexanderfest nach Drydens Ode „Timotheos und Cäcilia“, ein Werk, welches den Gehalt und die unterscheidende Eigenthümlichkeit seiner Kunst noch deutlicher aussprach, als seine italienischen Singspiele. Die Verherrlichung der Tonkunst selbst bildet, wie bekannt, den Gegenstand; er ergriff ihn inmitten der wirrsten Opernkämpfe zu einer Zeit, da er allseitig vorbereitet war, „der Tonkunst denjenigen Grad der Vollendung zu verleihen, ohne welchen die andern Künste ihr nie die völlige Ebenbürtigkeit zuerkennen konnten“ und mehrere der klügsten Männer noch behaupteten, daß die Tonkunst überhaupt des geistigen Vollgehaltes entbehrte. Der Tag der heiligen Cäcilia, als Schutzpatronin der Musik, wurde auch von englischen Tonkünstlern

gefeiert; eine Cäcilienode von Dryden (1687) war Purcell, welcher das erste öffentliche Cäcilienfest (1683) und auch spätere mit seinen Compositionen geschmückt hatte, entgangen, weil er deren Bedeutung aller andern Cäcilienpoesie gegenüber noch nicht erkannt hatte, und sein Streben mehr darauf gerichtet war „über gute Verse gute Musik zu machen, als darauf, Geist dem Geiste zu verbinden, mit der höchsten Dichtung in einen Ringkampf sich einzulassen“. Es war also noch nicht diejenige Tonkunst da, welche es wagen durfte, einer durchaus vollendeten Dichtkunst ebenbürtig die Hand zu reichen! Nicht diese, sondern die später (September 1697) entstandene, unter dem Namen „Alexandersfest oder die Macht der Musik“ berühmt gewordene Cäcilienode Drydens war es jedoch, welche Händel wählte, um dem längst erloschenen Fest eine neue Weihe zu geben. Marcello hat denselben Stoff musikalisch behandelt, und zwar ebenfalls nach Drydens Dichtung, jedoch nur den griechischen Theil unter dem Namen „Timoteo“, ohne der heiligen Cäcilia und der Tonkunst christlicher Zeiten zu gedenken. Wüthig fehlte seiner Cantate gerade die Hauptsache; die ihr entzogene Bedeutung konnte durch nichts weniger als durch Nachahmung der Simplicität der Alten, welche Marcellos Einfachheit des Tonsages erstreben sollte, ersetzt werden. Händel war weit davon entfernt seine Musik zum griechischen Theil der Ode nach den damaligen Vorstellungen von griechischer Musik überhaupt einzurichten, und so einen gelehrten Zwiespalt in einem Werk zu befestigen, dessen Idee gerade die Versöhnung des Griechischen und Christlichen durch die Tonkunst ist. Händel schuf die Musik frei aus sich und seiner Zeit heraus, seiner Objectivität gelang es, der Schönheit des Griechenthums gerecht zu werden, und zugleich mit Beibehaltung derselben Lebensfülle zur höchsten christlichen Begeisterung sich zu erheben. —

Ueber Händels Verhalten gegen Bach noch ein paar Worte; es ist vielfach Veranlassung gewesen, ihm Hochmuth vorzuwerfen. Es ist bekannt, wie Bach ihn einmal in Halle aufgesucht und ein andermal zu sich nach Leipzig hat einladen lassen, ohne seine Absicht, Händel kennen zu lernen, erreicht zu haben. Die Sache ging jedoch sehr einfach zu. Bei Händels erstem Besuch in Halle (1719), sagt Forkel wörtlich, hätte Bach keinen Augenblick gesäumt, Händel unverzüglich (von Cöthen aus) seinen Besuch abzustatten; aber gerade am Tage seiner Ankunft reiste Händel von Halle wieder ab. Abgesehen von andern Unzuverlässigkeiten Forkels in seiner Bachbiographie ist der sehr eilige unverzügliche Besuch Bachs ebensowenig denkbar wie ein absichtliches Ausweichen Händels, und Chrysander löst diese vielfach mit Kopfschütteln erzählte Geschichte dahin auf, daß Bach zufällig nach Halle gekommen sein und Händel dann auch seinen Besuch gemacht haben werde. So fällt weder auf Bach der Schein unmännlicher Eilfertigkeit noch auf Händel der Verdacht einer Bach

gegenüber schlecht angebrachten stolzen Ablehnung. Ebenso unsicher zeigt Forkel sich bei der Erzählung von Bachs Einladung an Händel nach Leipzig.

Das in diesem zweiten Bande (S. 217, 18) über Bachs Matthäuspassion und ihre Bedeutung in der Kunst aufgestellte Urtheil ist richtig, und verdeutlicht den Ausspruch im ersten Theil (S. 446). „Während noch seit 1720 Kanzelberedsamkeit und religiöse Dichtung mehr oder weniger im Pietismus befangen blieben, durfte die musikalische Kunst das christliche Gemüth wieder in seine Rechte einsetzen, und auf diesem Grunde den Bund mit der wahren oder, wie Luther sagt, der unsichtbaren Kirche erneuern. So trat in der Tonkunst an die Stelle des pietistischen Jesulein der große Schmerzensmann der Evangelien, geschildert durch Schriftwort, Gemeindegesang und freien Ausdruck des Einzelnen. Das größte Werk dieser Art ist die Passionsmusik nach Matthäus von Bach, die auch genau in die Zeit fällt, welche in der italienischen Oper gleichsam einen Riß verursachte. So gehört ein Werk, welches seinem alle ähnlichen Versuche weit überragenden Kunstgehalte nach allein steht, dennoch durchaus in eine Zeit, die das Andringen der universal angelegten, aber ausschließlich noch in italienischem Gewande auftretenden Tonkunst nicht nur durch die kräftigsten nationalen Regungen zurückzudrängen, sondern auch durch möglichst vollendete Ausbildung der einheimischen Kunstanlagen zu ersetzen, ja zu überbieten suchte. Auf ihre edelste und kunstwürdigste Seite gesehen, wird man daher diese Epoche immer nach Bachs Matthäuspassion zu bezeichnen haben.“

Bach nimmt in der Gegenwart Händel gegenüber eine bei weitem bevorzugte Stellung ein, schon deshalb, weil die Ausgabe seiner Werke früher begann und schon einen großen Kreis für sich hatte, als Händel erst wieder neu ins Leben trat. Seinem wahren Kunstgehalte nach wird jener meist ebenso wenig richtig gewürdigt wie dieser, wenn auch besonders für das große Dratorium des letzteren unserer gedankenlosen Kunst gegenwärtig alle Anknüpfungspunkte noch mehr abhanden gekommen sind. Dem großen Lyriker Bach glaubt sie noch eher ihre eigene Empfinderei unterschieben zu können, und schiebt dabei ebenso fehl, wie wenn sie Händels Gestalten nach ihren eigenen Begriffen von Größe messen will. In einer Zeit der Kunst, welche die bahnbrechenden Genies über Nacht wie Champignons aufschießen und durch jedes Mittel für sich Propaganda machen sieht, muß die Vorstellung von wahrer Künstlerhoheit etwas in Verwirrung kommen, oder wenn sie auch erkannt wird, doch drückend genug werden, um ihr möglichst aus dem Wege zu gehen und Gott zu danken, daß jene Leute wenigstens todt sind und nicht mehr eigenhändig den Kehraus aufspielen können. Dieser würde allerdings nachdrücklich genug ausfallen. Daneben findet auch das alte: Bewahre mich vor meinen Freunden 2c. sein Recht. Denn falls man sich herabläßt, ein Händelsches Dratorium aufzuführen,

geschieht es bestimmt nicht nach der Originalpartitur, bei Bach slikt man an den Texten herum, setzt Instrumente zu, wo sie nicht hingehören; wenigstens muß die neuere Zeit durch irgend eine Ueberarbeitung zeigen, daß sie auch existirt. Und doch machen diese Werke nur in der Urgestalt die Wirkung, welche sie machen sollen, das kann ein Jeder beweisen, der nur einige davon mit Sinn und Verstand studirt hat. Namentlich ist die moderne Instrumental-eitelkeit immer verunglückt, wenn sie sich in Dinge mischt, welche gar nichts mit ihr zu thun haben. Die Orgel ist das einzige hinzuzufügende Instrument, diese sollte aber niemals fehlen.

Der Vollendung des Werkes kann man mit den besten Erwartungen entgegen sehen. Mit dem Wunsche, daß es dem Verfasser beschieden sein möge, in seiner Weise noch vieles zur Kräftigung und Klärung unserer heutigen und zukünftigen Kunst beizutragen, empfehlen wir das Buch allen ihren Verehrern zum gründlichen Studium. v. D.

Ein Däne über die Behandlung Schleswigs.

Daß selbst Dänen die Mißhandlung der Schleswiger mißbilligen, ist bekannt. Sogar Naaslöf, der jetzige Minister für Holstein, gehört in diese Klasse, und der Baron Dirckind-Holmsfeld hat wiederholt sich gegen die bis jetzt beliebte Politik der Partei ausgesprochen, welche in den letzten Jahren in Kopenhagen den Ton angab. Derselbe hat jetzt eine neue Flugschrift „Recht und Willkür in Schleswig. Ein Beitrag zur Sprachfrage“ (Leipzig, R. Falcke, Hamburg, G. Heller) veröffentlicht, welche das Treiben der Eiderdänen in den gemischten Districten Schleswigs in den stärksten Ausdrücken als ungerecht und unklug zugleich verurtheilt. Wir nehmen in sehr wesentlichen Dingen nicht den Standpunkt des Verfassers ein, können aber, was die Thatsachen betrifft, sein Zeugniß recht wohl gelten lassen. Er sagt: „Die Deutschen haben Recht in dem Postulat, das anarchische Parteiregiment, dem Dänemark erliegt, hinsichtlich der deutschen Elemente des Staats (rectius: der Monarchie) beseitigt zu sehen.“ Die deutschen Mächte „können jetzt wie 1851 sagen: Deine Propositionen genügen nicht, und wir wollen von einem dänisch-nationalen Maß-