



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, H.: Zum siebzigsten Geburtstag Friedrich Chrysanders

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

Die zahlreichen eignen Äußerungen Friedrichs über seine Bemühungen, den Frieden zu erhalten — die Lehmann unbeachtet läßt —, seine Beteuerungen, daß er wider Willen und nur aus Notwehr die Waffen ergriffen habe, die Versicherung im Anfang seiner Histoire, daß er sich unbedingte Wahrheit zum Gesetz gemacht habe, seine Aufrichtigkeit und innere Wahrhaftigkeit — das alles wird nach wie vor vollste Anerkennung finden. So steht die preussische „Legende“ vom Ursprung des siebenjährigen Krieges „als lautere, geschichtliche Wahrheit noch immer fest auf ihren Füßen.“ Der siebenjährige Kampf mit seinen schweren Fährnissen war ein Akt der Notwehr für Preußen, ein Verteidigungskrieg, und er blieb es, „auch wenn in seinem Verlaufe hie und da einmal der Augenblick eintrat, wo alte Lieblingsgedanken, lustige Träume ihrer Verwirklichung näher gerückt sein mochten,“ er war aber auch ein Rettungskampf für Deutschland und ward als solcher von tausend deutschen Herzen empfunden.

Das letzte Wort in dem Kampfe der Geister ist übrigens noch nicht gesprochen. Raude beabsichtigt, den ganzen „Unterbau der wesentlichen Thatsachen,“ den Lehmann giebt, zu zerstören. Was er bisher in einem Aufsätze in dieser Richtung geleistet hat, entspricht vollständig den Erwartungen, die alle Freunde der geschichtlichen Wahrheit an seine Arbeit knüpfen. Zum Abschluß aber wird unser Urteil erst kommen, wenn Raude den versprochenen Nachweis führt, daß die preussischen Rüstungen im Sommer 1756 hinter den österreichischen weit zurück waren und keineswegs auf Kriegsabsichten hindeuteten.



Zum siebenzigsten Geburtstag Friedrich Chryсандers



em einen oder andern Leser von Philippis „Kunst der Rede“ wird es vielleicht aufgefallen sein, daß in dem Abschnitt über die sprachgewaltigen Kunsthistoriker unsrer Zeit ein Mann nicht erwähnt wird, den man unter die blendendsten Stilisten des neunzehnten Jahrhunderts rechnen muß: Eduard Hanslick. Die Mehrzahl wird seinen Namen nicht vermissen, denn sie rechnet nicht ernstlich mit der Musikschristellerei und sieht sie nicht für voll an. Leider hat dieses Herkommen nur zu viel Berechtigung. Es giebt keinen zweiten Stand, der litterarisch so schlecht vertreten wäre, wie der Musikerstand. Seine Presse, die vor hundert Jahren vielversprechend einsetzte, steht heute, wenigstens für den, der sich an den Durchschnitt halten muß, nicht einmal auf der Höhe, die die

Fachzeitungen untergeordneter Gewerbe und Handwerke einnehmen. Eine Hand voll ausgezeichnete oder tüchtiger Leute verschwindet in ihr unter einem Haufen geistig und sittlich unreifen und unwürdigen Volks. Die Musikwissenschaft aber zeigt ein arges Mißverhältnis zwischen ihren Leistungen und ihrem Alter. Das ist eine bedauerliche, aber unabänderliche Thatsache. Sie gilt insbesondre auch für die Musikgeschichte.

Man mag es bewundern oder beklagen, bestreiten läßt es sich nicht, daß die Musik die Hauptkunst der letzten vier Jahrhunderte gewesen ist. Sie hat in dieser kurzen Spanne Zeit soviel geleistet wie Malerei, Skulptur und Architektur in Jahrtausenden. Aber mit der Kenntnis, mit der Sichtung und nun gar mit der Verwertung ihrer ungeheuern Schätze steht es traurig. Die Kluft zwischen Künstlern und Kunstgelehrten ist in der Musik noch viel tiefer und breiter als in den bildenden Künsten. Unsere Praktiker stehen den Bemühungen der Musikhistoriker bis auf wenige Ausnahmen kühl, teilnahmslos, ohne Verständnis gegenüber: „Gelehrter Sport“! Gebe der Himmel, daß das bald besser werde! Denn nach verschiedenen Anzeichen gehen wir, in Deutschland wenigstens, magern Jahren entgegen, Zeiten, in denen uns die materielle Hilfe und der gute Rat, die die Musikgeschichte zu bieten vermag, sehr zu statten kommen könnten.

Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist in einem Lande nach dem andern in der Musikgeschichte, wenn auch im Zickzack, doch fleißig gearbeitet und mancher hübsche Erfolg erzielt worden. Dem Fernerstehenden verbergen sich die guten Ergebnisse allerdings unter einem ansehnlichen Berg von Ungeschick, von Fehlern in der Methode, von Ungeheuerlichkeiten und Lappalien. Aber Schlacken und Schutt giebt es überall, wo gegraben wird. An ihnen liegt es nicht so sehr, wenn die Musikgeschichte in der Schätzung der gelehrten Welt, wie in der der Musiker selbst eine geringe Stellung einnimmt, als an einem gewissen Mangel an Glück. Eine junge, eine neue Wissenschaft muß allgemein verständliche, groß in die Augen fallende Beweise von ihrer Nützlichkeit, ihrer Notwendigkeit bringen, wenn sie das zur vollen Entfaltung ihrer Kraft, ihres Segens nötige Vertrauen finden soll. Mit Spezialisten, Kleinmeistern und mittlern Talenten allein kommt sie nicht auf die Höhe; sie braucht Geister, die aus dem Vollen arbeiten, die von der Forschung eine breite Brücke zur Praxis schlagen, die große und mächtige Gebiete entdecken und erschließen oder doch bekannten und vertrauten Besitz neu beleuchten und zu höherm Werte bringen. Solcher Männer kann man — ohne den Verdiensten anderer nahe treten zu wollen — unter den deutschen Musikhistorikern nur zwei nennen. Der eine ist Karl von Winterfeld, der uns die „Geschichte des evangelischen Kirchengesangs“ aufgerollt hat, der andre ist Friedrich Chrysanter, der an diesem 8. Juli sein siebzigstes Lebensjahr vollendet.

Chrysanter war ungefähr ein Dreißigjähriger, als er seine Biographie

Händels zu schreiben begann, und heute steht er noch bei Händel. Kaum mag er am Anfange geahnt haben, daß er sein ganzes Mannesleben für den einen Meister einsetzen würde. Auf das Gebiet der musikalischen Biographie lockte den durch eine im ästhetischen Teil sehr wertvolle Abhandlung über das Oratorium und durch eine Reihe kleinerer Mitteilungen vortrefflich eingeführten jungen Gelehrten der Vorgang von Otto Zahn; zur Wahl Händels bestimmte ihn außer der eignen Geistesverwandtschaft der Einfluß von G. G. Servinus, bei dem Chrysander in Heidelberg längere Zeit hörte und verkehrte. Wie sein Kollege Thibaut war auch Servinus ein Musikfreund von nicht gewöhnlichem Schlage. Wer den großen Litterarhistoriker von dieser Seite noch nicht kennt, sei auf sein Buch über „Händel und Shakespeare“ aufmerksam gemacht. Es ist seinerzeit von den Fachmusikern mit Entrüstung und Spott abgelehnt worden. Es bekämpft landläufige Ansichten oft mit völlig unhaltbaren; aber sein Grundgedanke ist von bleibender Bedeutung, nämlich: die Gegenwart überschätzt die reine Instrumentalmusik, die Tonkunst bedarf für größere Formen der Verbindung mit der Poesie. Wie sie dann das Höchste leisten kann, zeigt Händel. Die ersten beiden Teile dieses Glaubensbekenntnisses finden sich in andern Worten mehr als einmal auch in den Schriften Richard Wagners. Und dennoch gilt Servinus bei den Parteigängern der neuern Schulen als blöder Reaktionär! Servinus hat seiner Begeisterung für Händel außer durch das genannte Buch auch in andrer, nicht immer glücklicher Weise, Ausdruck gegeben. Das Verdienst, daß er der deutschen Musik einen Chrysander zugeführt hat, darf ihm nicht vergessen werden.

Zahn, der Bonner Philologe, hatte mit seiner Beschreibung von Mozarts Leben und Werken eine neue Periode der musikalischen Biographie eröffnet, sie mit einem Ruck über die Stufe der Anekdoten und der äußerlichen Aufzählung hinausgehoben. Wie sehr es bis dahin die Biographen der großen Tonkünstler an einem Eingehen auf die Werke hatten fehlen lassen, mag ein Beispiel veranschaulichen. Der Göttinger Forkel, der die erste Biographie von Sebastian Bach geschrieben hat, führt zwei Konzerte für drei Klaviere an, eins in D-moll und eins in G-dur. Das G ist ein Irrtum Forkels, vielleicht nur ein Druckfehler: es muß statt G heißen: C. Dieses G hat sich aber bei allen spätern Biographen fortgeerbt, selbst auf den sonst sorgfältigen Hilgenfeldt und natürlich auch auf den geschäftigen und altklugen R. H. Bitter — den spätern preußischen Finanzminister —, fortgeerbt bis in eine Zeit, wo die Bachausgabe die betreffenden Werke bereits vorgelegt hatte. Erst Spitta bringt die richtige Angabe. Mit solchem Schlendrian brach Zahn. Fast thut er zuviel des Guten in seinen Analysen Mozartscher Werke; aber Vertiefung in die Kompositionen der Meister wurde durch ihn eine allgemeine Pflicht. Hierin bleibt Zahns Biographie ein grundlegendes, klassisches Werk. Nach einer andern Richtung hin bleibt sie erstaunlich viel schuldig. Zahn behandelt Mozart als

Künstler durchaus und schlechtweg nach dem Motto: „Er, der herrlichste von allen,“ und dispensirt sich von einem genauern Studium seiner Vorgänger und Mitarbeiter. Wer in der Lage ist, die hübsch geschriebnen Exkurse zu prüfen, in denen Zahn über die Oper der Italiener im achtzehnten Jahrhundert oder über die Sinfonie dieser Periode berichtet, der steht erstaunt vor einer ungeahnten Summe von Oberflächlichkeit, Unkenntnis und Ungerechtigkeit.

An diesen Teil seiner Biographie Händels ging nun Chrysander mit einer ganz andern Gründlichkeit. Je bedeutender sich die Umgebung Händels zeigte, desto lieber war es ihm. Auch den Kleinsten, die die Wege seines Meisters kreuzen, wie dem Londoner Kapellmeister Pippo, spürt er mit der äußersten Hingebung nach, und für die Bedeutenden, wie den Abbate Steffani in Hannover, fängt er förmlich Feuer. Auch der Leser brennt darauf, solche Gestalten genauer kennen zu lernen, bemüht sich, ihre Werke in die Hand zu bekommen, wird zu eignen Studien angeregt und gedrängt. Daß dieses Verfahren Chrysanders in der musikalischen Biographie fortan die Regel sein wird, beweist schon Spittas Biographie Bachs: sie hat ihre stärkste Seite in der Schilderung der Bachschen Zeit und des Bachschen Kreises. Nur solchen Nebenmännern Händels steht Chrysander mit manchmal zu weit gehender Kühle gegenüber, die, wie Giovanni Bononcini, in ihrem menschlichen Charakter Flecken zeigen.

Keine zweite Künstlerbiographie zieht nicht bloß die Kulturströmungen, sondern auch die politischen Verhältnisse, innerhalb deren sich der Meister bewegt, in solchem Grade in den Kreis der Untersuchung und Darstellung hinein, wie die Chrysandersche Biographie Händels. Die Litteraturgeschichte von Gervinus hat hier sicher als Vorbild gewirkt. Die Methode war eben auch innerlich durch Händels Stellung am englischen Hofe begründet, und sie hat manche sonst unverständliche Wendung in den Schicksalen seiner Werke erklären helfen.

Nur einen Hauptfehler hat diese Biographie. Sie ist, obwohl sie drei Bände umfaßt, noch nicht fertig. Wer über die beiden letzten Jahrzehnte Händels ausführlicheres erfahren will, ist heute noch auf Schölcher und Rockstroh angewiesen, die bei allem guten Willen höhern Ansprüchen nicht genügen. Namentlich (der Engländer) Rockstroh ist doch nichts als ein mit Musikantendünkel gefüllter Registratorkopf.

Wir hoffen alle, daß Chrysander die Schuld noch einlöst. Daß er das Schuldverhältnis überhaupt eingegangen ist, kann ihm nicht zum Vorwurf, sondern nur zum Ruhme gereichen. Ihm genügte es nicht, eine ausgezeichnete Biographie Händels geschrieben zu haben, seinem geraden, klaren, auf echte und solide Ergebnisse gerichteten Sinne widerstand es, zu Blinden von der Farbe zu sprechen. Bald nach der Gründung der Bachgesellschaft trat eine Händelgesellschaft mit dem Zwecke der kritischen Herausgabe sämtlicher Werke Händels ins Leben.

Mit Gervinus gehörte ihrem Direktorium selbstverständlich Chrysander an, er ward bald dessen Seele. Das Direktorium löste sich später auf, die Gesellschaft ward zur Fiktion. Da nahm Chrysander, eine Zeit lang noch von Gervinus unterstützt, die Aufgabe ganz allein auf seine Schultern. Und das war für eine einzelne Kraft eine Riesenaufgabe, nicht bloß geistig, sondern auch ein materielles Wagnis.

Es wäre Stoff für ein selbständiges Buch, zu schildern, wie Chrysander diese Händelausgabe durchgeführt hat. Dabei kam nicht bloß der Gelehrte in Frage, sondern in noch höhern Grade die Persönlichkeit. Was er hier gethan hat — man kann zweifeln, ob es ein zweiter in stande gewesen wäre. Nur ein Mann von dieser Unbefangenheit und Selbstlosigkeit, von dieser mecklenburgischen Zähigkeit, von dieser unversteglichen Erfindungskraft in bedenklichen Lagen war in stande, durch alle diese Hindernisse und Schwierigkeiten hindurchzukommen. Da galt es nicht bloß, an die Quellen zu kommen und gut zu redigiren; nein, bis auf die kleinsten Kleinigkeiten lag alles auf ihm. Er kaufte das Papier, lernte Setzer, Stecher und Drucker an, nahm die Herstellung, den Verlag und den Versand in die eigne Hand. Um von dem Ertrage seiner geistigen Arbeit unabhängig zu sein, um ein Fundament für die Handelsgeschäfte zu haben, ward er Kunstgärtner, erwarb ein Grundstück. Dort in Bergedorf bei Hamburg, neben den in Fachreisen wohlbekannten Treibhäusern Chrysanders steht die Druckerei und das Lagerhaus, aus dem seit mehr als dreißig Jahren die Bände der deutschen Händelausgabe hinausgehen in die Welt. Noch jedes Jahr reißt der beneidenswert rüstige Mann wenigstens einmal nach England, um Händelschen Handschriften nachzugehen. Seine Doppelarbeit hat ihn nicht aufgerieben, sondern frisch erhalten. Wunderbar ist es ihm gelungen, seine Kühnheit wurde belohnt. Im Enderfolge sowohl wie auch in bedeutenden Einzelheiten. So kam ihm einmal der Zufall in freundlichster Weise dadurch entgegen, daß er ihm die Handexemplare der Händelschen Oratorien und Opern fast sämtlich in die Hand spielte. Diese Handexemplare sind von Chr. Schmidt, Händels Amanuensis, geschriebne Partituren, aus denen Händel bei den Auführungen dirigirte. Da sie in eigenhändigen Korrekturen und Zusätzen die letzten Willensmeinungen Händels über die Endgestalt seiner Werke enthalten, sind sie noch viel wichtiger als die Autographen. Aus seiner eignen Musikbibliothek, mit deren Reichtum an seltenen und wertvollen Handschriften und Drucken sich die keines Privatmannes messen kann, hat Chrysander diese Handexemplare weggegeben in die Hamburger Stadtbibliothek.

Man fragt nun unwillkürlich: Wie kam es, wie konnte es kommen, daß eine solche Aufgabe wie die Herausgabe von Händels Werken der Kraft eines einzelnen Mannes überlassen blieb? Wo waren da die Mäcene, wo die deutschen Musiker? Der Beistand von fürstlicher Seite blieb nicht ganz aus. Man subscribirte ein bis zwanzig Exemplare. Am freigebigsten unterstützte Georg V.

von Hannover das Unternehmen Chrysanders: er sah in Händel den Kapellmeister „seines Hauses.“ Die deutschen Musiker aber verhielten sich ziemlich gleichgiltig. In den Briefen, die Moritz Hauptmann an Hauser gerichtet hat,*) kann man es an mehreren Stellen lesen, daß sie eine Gesamtausgabe der Werke Händels für sehr überflüssig ansahen. Und doch gehörte Hauptmann selbst dem Direktorium der Händelgesellschaft an. Vielen, darunter Marx, war die Person Chrysanders eine zu unbekannte Größe; andern wieder war er durch seine Gelehrsamkeit verdächtig. Künstlerische Begabung und reiches Wissen können sich unsre deutschen Musiker noch heute nicht gut zusammen denken. Kommt einer auf diesem Doppelsattel einher, so darf ihm der erste beste Geißbub Steine nachwerfen. Darin sind wir noch gegen das Ausland, namentlich gegen Belgien zurück. Noch in den letztjährigen Bänden der Händelausgabe fehlen auf den Subskriptionslisten so ziemlich alle die Musikernamen, die man mit Fug und Recht an dieser Stelle erwartet. Nebenbei ganz dieselbe Erscheinung wie bei der Bachausgabe. Aber daß die Ausgabe da ist, merkt man mittlerweile doch an der deutschen Musik. Auf Chrysanders Arbeiten fußend haben Robert Franz, S. Hellmesberger und viele andre Tonkünstler Bearbeitungen Händelscher Werke herausgegeben; die Sänger bringen Arien, Geiger und Cellisten Melodien aus Händelschen Opern, von deren Existenz vor dreißig Jahren nur ganz wenige eine Ahnung hatten, unter die Leute. Wieviel aber noch zu thun bleibt, beweisen am einfachsten ein paar Zahlen. Achtundzwanzig Dratorien hat Händel geschrieben, sechs führen wir auf. Immer wieder dieselben, und das zu einer Zeit, wo die Neuproduktion auf dem Gebiete des Dratoriums so largen Ertrag liefert! Zwei Schwalben wie Finels „Franziskus“ und Hegars „Manasse“ machen noch lange keinen Sommer. Von Händels Dratorienarbeit liegt also der größte Teil vollständig unbenutzt, von seiner Orchesterkomposition fast alles. Und doch sind seine Concerti grossi Kunstwerke, denen von ihrer Art und Wirkung durch eine Beethovensche Sinfonie nichts genommen werden kann.

Es giebt freilich für die Vernachlässigung dieser Händelschen und ähnlicher alter Musik einen stark mildernden Umstand. Unsr heutige Chöre, unsre Orchester sind ganz anders besetzt als die des achtzehnten Jahrhunderts. Bei uns singen den Alt Frauen, damals sangen ihn Männer. In einem modernen Orchester finden wir zwei Oboen, jene Zeit verlangte sie in ziemlich gleicher Stärke wie die ersten Violinen. Händel hat für einzelne Aufführungen des Messias nachweislich achtundzwanzig Oboen gehabt. Einzelne Instrumente des achtzehnten Jahrhunderts sind ganz außer Brauch gekommen; bei andern hat sich die Technik wesentlich geändert. Es ist mit einem Worte in vielen Fällen sehr schwer, heute vielstimmige Tonwerke des achtzehnten Jahrhunderts so auf-

*) Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871.

zuführen, daß wir sie genau so hören, wie es ihre Schöpfer gewollt haben. Für längere Zeit noch wird es ohne Surrogate, Kompromisse und Einrichtungen nicht abgehen. Da ist es nun aber unerlässlich, daß diese Einrichtungen auf einer genauen Kenntnis der Praxis des achtzehnten Jahrhunderts ruhen, ihrer Mittel und ihres Geistes.

Dieser Grundsatz wurde nun der nächste Punkt, wo Chrysander für seinen Händel wieder einzutreten hatte. Unter anderm hatte man im Laufe der Zeit auch die Bedeutung des alten basso continuo vergessen. Man übersah, daß die Bassstimme jederzeit auch die Skizze einer Begleitung enthielt, das vom Cembalo auszuführen war. Wir hatten kein Cembalo mehr, ließen also einfach auch die Harmonie weg, die ihm zugebracht war, und freuten uns noch bei diesem dünnen, unheimlichen zweibeinigen Geklapper über „die Einfachheit der Alten.“ Chrysander zerstörte diese Einbildung und rief die Regeln der alten Begleitung zurück. Das brachte ihm zunächst weniger Dank als Angriffe, die heftigsten vonseiten derer, die die Begleitung in ihren Händelbearbeitungen falsch oder doch wenigstens nicht echt, sondern nach ihrem eignen musikalischen Geschmack behandelt hatten. Heute ist dieser Streit erledigt; nur ein kleiner Nachtrag, von leidtragenden Verlegern angefeuert, kann sich noch nicht beruhigen.

Die Erfahrungen aber, die Chrysander bei dieser Angelegenheit gemacht hatte, trieben ihn zu einem neuen, äußerst wichtigen Schritt in seinem Händelwerk. Reden und Schreiben sind in streitigen Kunstfragen nur schwache Mittel; Zeigen und Vormachen ist die Hauptsache. Für den Musikhistoriker ist es geradezu unerlässlich, daß er ein ganzer, firmer Praktiker ist. Und als solcher ging Chrysander nun ans Werk. Zum Biographen, zum Herausgeber kam jetzt als dritter der Restaurator.

Zunächst hat Chrysander zwei Oratorien Händels, die bisher ganz unbeachtet gebliebne „Debora,“ ein Jugendwerk des Meisters, und den „Herakles“ nach den Traditionen des achtzehnten Jahrhunderts und insbesondre Händels behandelt, zwar noch nicht drucken, aber aufführen lassen. Von allen frühern Bearbeitungen und Einrichtungen Händelscher Oratorien unterscheidet sich die Chrysander'sche Methode durch eine fast verblüffende Freiheit. Nur wer ganz sichern Boden unter den Füßen hat, kann so etwas wagen, kann auf solche Einfälle kommen. Er gab eine neue Übersetzung, die dem Sinn der Handlung und der Musik zugleich vollkommen gerecht wird. Er nahm Kürzungen vor, die alles lyrische Beiwerk unerbittlich ausscheiden, wo es den Gang der Handlung aufhält oder verdunkelt. Er stellte der bessern Wirkung zuliebe ganze Nummern oder kleinere Abschnitte um. Er setzte die Begleitung vollständig aus, im Stile der Zeit, eine Partie für das Klavier (als Vertreter des Cembalo und seiner ehemaligen Genossen: Laute, Harfe, Theorbe, die auch heute, wo sie vorhanden sind, wieder zugezogen werden können) und eine zweite für die Orgel. Er regelte die Besetzung der Singstimmen und der Orchester-

instrumente nach Händelschem Muster. Da braucht es ganz ungewohnte Zahlen von Blasinstrumenten, bei dreihundert Chorstimmen (Dilettantenvereine vorausgesetzt) z. B. zehn Trompeten. Das allerwichtigste aber an diesem Restaurierungsverfahren Chrysanders ist, daß er das alte Verzierungs- und Kadenzierungsweisen wieder in seine Rechte einsetzte, auch in den Chor- und Orchesterstimmen. Seine Hauptstelle hat es natürlich in den Sologefängen.

Die Komponisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts schrieben ihre Melodie gewissermaßen nur in den Hauptlinien auf. Die Ausführung im einzelnen überließen sie dem Solisten nach seiner Begabung, nach seiner Stimmung, und sie konnten sie ihm überlassen, denn die regelrechte Erlernung des Improvisirens, des Variirens und Diminuirens bildete einen wichtigen Teil der Ausbildung aller Virtuosen, der Sänger wie der Spieler. Gluck, über ihren Mißbrauch empört, grub dieser Kunst das Grab. Durch ihn und nach ihm wurde es mehr und mehr Grundsatz, daß der Virtuoso streng an die Noten gebunden sei. In die Gegenwart herein klingt es fast wie ein Märchen, daß oftmals auch der ausführende Künstler produktiv sein mußte. Unter den neuern Musikern, die noch eine Ahnung von der alten Praxis öffentlich verraten haben, wollen wir F. A. Gevaert, als Herausgeber der *Gloires de l'Italie* und Carl Reinecke wegen der kleinen Schrift über die Mozartschen Klavierkonzerte nennen. Dem Einsichtigen braucht nicht auseinandergesetzt zu werden, welches schwere Unrecht wir den Kompositionen anthun, die auf die Ergänzung durch die ausführenden Solisten berechnet sind, wenn wir sie notengetreu ausführen. Manchem, dem die eine oder andre Arie Händels etwas steif erschienen ist, der über den *Da capo*-Mechanismus dieser Arien den Kopf geschüttelt hat, wird ein Licht aufgehen.

Chrysander kann das Recht seiner melodischen Ergänzungen und Einlagen doppelt belegen. Einmal durch eine Reihe von Arien, in denen Händel mit eigener Hand — für schwächere Sänger — die geeigneten Verzierungen (*ornements, agréments, graces* nannte man sie) eingetragen hat. Dann aber, noch nachdrücklicher, durch die italienischen und französischen Gesangsschulen und Instrumentenlehren vom sechzehnten Jahrhundert an. Sie, die ebenfalls vergessen und verschüttet waren, wieder ans Licht zu ziehen wird eine der nächsten Aufgaben der Musikgeschichte sein. Chrysander selbst hat mit seinen in der „*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*“ stehenden Aufsätzen über *Zacconi* bereits den Anfang gemacht. Schon sind auch weitere Händelsche *Dratorien* von ihm dem gleichen Restaurierungsprozeß wie die beiden angeführten unterzogen worden. Auf einiges Sperrten und Sträuben vonseiten der deutschen Musiker muß man sich gefaßt machen, für die Scholastiker wird es einige heiße Tage geben. Aber Chrysander wird auch hier durchdringen, und damit ist der Kunst des Sologefangs und der alten Vokalmusik eine neue Ära geöffnet, der ins Stocken geratenen Entwicklung des *Dratoriums* die Bahn frei gemacht.

Solche Erfolge verdankt die Kunst, in erster Linie die deutsche, einem einzigen Manne, seiner Thatkraft und der Folgerichtigkeit seines Handelns. Sie genügen, den Namen Chrysanders zu erhalten. Er hat aber bei der Arbeit um Händel, gewissermaßen beiläufig, noch eine Menge anderer bedeutender Leistungen zu Tage gefördert oder angeregt. Durch ihn kam Karl Niedel auf Schütz, auf seine Aufführungen und Bearbeitungen einzelner Werke dieses Meisters. Durch Chrysander wurde auch Spitta zur Gesamtausgabe der Werke Heinrich Schüzkens veranlaßt. Auch der Bachgesellschaft hat Chrysander seinerzeit für ihre Ausgabe das lange ersehnte Autograph von Bachs H-moll-Messe verschafft. Chrysander ist der Vater der heutigen „Denkmäler der deutschen Tonkunst,“ mittelbar auch der verwandten österreichischen Publikation. Was wir an guten Neudrucken Couperins, Corellis, Stradellas, des jüngern Vuffat haben, alles geht auf Chrysander zurück. Seine Aufsätze in der genannten Vierteljahrschrift, in der ehemaligen, jahrelang von ihm redigirten Allgemeinen Musikalischen Zeitung gehören zu dem Besten, was die musikalische Publizistik aufzuweisen hat. Goldne, wahrhaft freisinnige Worte und Wahrheiten und ein Lessingscher Stil schützen sie vor jedem Veralten. Möchte sie bald ein Verleger sammeln und bequemer nutzbar machen.

Bei seinem an Antike und Renaissancezeit erinnernden Unabhängigkeitsdrang, bei seiner Hingebung an die eine Lebensarbeit hatte Chrysander Ämter und Stellungen verschmäht. Was würde er von einem Universitätskatheder aus für eine Schule gegründet haben! Doch trösten wir uns; sie wird und muß sich auch aus seinen Arbeiten bilden. Möge es dem verehrten Manne vergönnt sein, noch viele Jahre zu wirken und sich seines Wirkens zu freuen!

Leipzig

H. Kretschmar



Evangelisch=sozial



ie bei alten politischen Parteien die Schlagwörter das dauerndste sind und vor allem ihr Name noch lange als Schlachtruf gebraucht wird, wenn er schon längst andre Gedanken und Pläne als die ursprünglichen deckt, so pflegt bei neu entstehenden Parteien, so bald erst aus dem unklaren Gewoge verschiedner Ideen ein faßlicher Name auftaucht, von Freunden wie Feinden alles mit ihm verbunden zu werden, was hie und da von einzelnen, bedeutenden Männern der Bewegung vertreten wird. Eine Bewegung gar, die es noch nicht oder nur teilweise zu einer politischen Parteibildung gebracht hat, in der noch mancherlei widerstrebende Kräfte thätig sind, wird deshalb der wunderbarlichsten Beurteilung