



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

D.: Georg Friedrich Händel von Fr. Chrysander.

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

einem Worte sein erstes Auftreten war durchaus verfehlt und unglücklich. Er fand aber seine Stellung nachher als parlamentarischer Redner und Führer und ward nach lebhafter Opposition erst Vicepräsident, dann Präsident der Kammer. Allmählig kam es zur Vereinigung zwischen ihm und Cavour, in dessen Ministerium er nach San Martino für das Innere eintrat und bis Anfang dieses Jahres blieb; er ist ein gewandter und bedeutender Kopf, doch mehr parlamentarischer Taktiker als Staatsmann.

Georg Friedrich Händel von Fr. Chrysander.

Die Erscheinung dieses Werkes, dessen erster Band hier vorliegt, fällt in eine für die Wiederbelebung der Händelschen Hinterlassenschaft ungemein thätige Zeit; in Leipzig bereitet eine Gesellschaft nach Art des Bachvereins, an deren Spitze Chrysander steht, die Herausgabe sämtlicher Werke Händels vor, und für das Händeldenkmal in Halle wird viel Thätigkeit entfaltet, sowohl in der Geburtsstadt des Meisters selbst, als auch an andern Orten, so daß der Plan seiner endlichen Verwirklichung entgegengeht. Jederzeit bleibt jedoch die allgemeinere Verbreitung der Werke durch die Herausgabe das beste Denkmal — so hat das Studium und die Würdigung Bachs ohne Frage einen großen Aufschwung genommen, seit seine Werke auch in Hände gelangt sind, welche sich bei den bisherigen theuern Preisen und der Seltenheit der Drucke und Handschriften oft genug vergebens danach geöffnet haben mögen. Ueberdies regt sich in ganz Deutschland mit wunderbarem Eifer eine große Thätigkeit für Wiederaufnahme von Werken alter Kunst, nicht nur vereinzelt bei Sammlern und Geschichtschreibern, sondern mit dem wirklichen Bestreben, diese verborgenen Schätze auch weiteren Volkskreisen zugänglich zu machen, und ein populäres Verständniß derselben anzubahnen.

Da unsre Kunst in der unmittelbaren Gegenwart bis jetzt noch zu keinen maßgebenden Resultaten über die Vergangenheit hinaus gelangt ist, sondern erst an der Erweiterung ihrer Ideenkreise arbeitet, so ist das Bestreben, durch die Popularisirung in sich vollkommener Werke festabgeschlossener Perioden auch im Volk einen sichern Grund zum höhern Weiterbau zu legen, wol in keiner Weise anzufechten. Wer die Vergangenheit mit einiger Kenntniß und Aufrichtigkeit betrachtet, kann bestimmt nicht zu der Meinung gelangen, man müsse die in ihr zum Abschluß gelangten Ideen völlig abschütteln, um so im

Stande zu sein, Neues unmittelbar aus sich selbst herzustellen; dennoch ist diese Täuschung heute, besonders unter Künstlern nicht so selten. Ebenso wenig kann sich auch die Ansicht bilden, die Kunst hätte überhaupt ihre Bestimmung erfüllt und würde bei den bis jetzt erreichten Resultaten stehen bleiben, das heißt, ihrem Verfall entgegengehn. Das ist aber gradezu gegen die ganze Kunstgeschichte, wie überhaupt wieder die Natur der unendlichen Fortbewegung und Weiterbildung des Geistes im Menschen und in der ganzen Welt. In der ganzen Entwicklung der Kunst, selbst in den unproductivsten Uebergangsperioden, hat dieser Geist unablässiger Fortbewegung zum Höheren auch nicht einen Augenblick geruht. Allemal, wenn die höheren Ideen einer Zeit vollkommen Gemeingut geworden, und so das ganze Volk auf eine höhere Stufe erhoben und für das Empfängniß neuer Ideen befähigt haben, sind neue und weitere Ausichten in das Reich des Geistes eröffnet worden, bis auch diese erreicht sind, und der Proceß der geistigen Entwicklung sich so ins Unendliche fortsetzt. Wenn der Zeitpunkt eintritt, daß das Erbtheil unsrer großen Vorfahren in der Kunst nicht mehr einzelner Besitz, sondern allgemein geistiges Eigenthum ist, nicht mehr in einseitiger Betrachtung und halbem Verstehen als abgethan angesehen und so des wirklichen Einflusses auf einen wahrhaften Fortschritt beraubt wird, dann können wir unbesorgt einer sicheren Weiterentwicklung der Kunst entgegensetzen; sie ist noch nie ausgeblieben, und wird auch in heutigen Tagen nicht ausbleiben.

Somit darf man in dem Bestreben, die alte Kunst als etwas für unsern Fortschritt Lebenskräftiges hinzustellen, keineswegs das Verlangen, in alte Formen und Anschauungen zurückzukehren, erblicken, sondern nur die Absicht, einen festen und sichern Boden zu erhalten, aus dessen Bearbeitung die Keime einer neuen und immer höheren und reicheren Blüte emporstreben sollen. Namentlich für die Kirchenmusik bedürfen wir so fester, in ihren Ideen und Formen bestimmt abgeschlossener Vorbilder, wie sie uns die alten Meister gegeben, wenn dieselbe nicht ihr ideales Reich verlassen und durch die gezwungene Verbindung sich gegenseitig negirender Stoffe und Ausdrucksmittel für die Kunst nur zu einem Scheinleben herabsinken soll. Die Kirchenmusik, welche in dem Verhältniß des Menschen zur höchsten Vernunftidee — dem göttlichen Wesen — ihre Stoffe findet, darf einer einseitig sinnlich unklaren Gefühlspoetisirerei ebenso wenig verfallen, wie einer unselbstständigen Verstandesnachahmung ausgelebter Formen. In der heutigen Zeit, in der gewiß der Drang lebt, die durch Formenwesen verdunkelte Religionsanschauung zur reineren Klarheit herauszustellen, ohne bis jetzt zu einem Abschluß gelangt zu sein, ist auch die Kirchenmusik, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann, ebenso häufig einer unklaren Gefühlsschwärmerei wie dem abstracten Verstandesformalismus verfallen. In

den Werken altkirchlicher Kunst bis zu ihren Gipfeln Bach und Händel, ist Stoff und Ausdruck untrennbar, völlig Eins, wie es in der Kunst sein soll, überall in sich die vollkommenste Wahrheit, wenn auch die Ausdrucksform durch die Anschauungsweise des Zeitalters bedingt. Deshalb ist das Studium der alten Meister für die religiöse Musik unserer, über deren Standpunkt sehr unklaren Zeit, das beste Kräftigungsmittel; jedoch auch nur dann, wenn es die innern Beziehungen zwischen der äußern Erscheinung und der darin ruhenden Idee aufzudecken, und durch unsere heutige Anschauung modificirt, in uns ganz verständlicher Weise wieder herauszustellen sucht, sich aber nicht mit bloßer Betrachtung und Nachahmung der äußerlichen Form begnügt.

Indem wir noch flüchtig den Nutzen berühren, welchen in dieser Beziehung die Ausgabe der Bachgesellschaft gestiftet hat, wenn man auch mit deren die Folge der herausgegebenen Werke betreffenden Anordnung allerdings keineswegs einverstanden sein kann — wollen wir der Händelgesellschaft nur Glück wünschen, daß sie einen so vorzüglichen Kenner seiner Sache, wie Chrysander an ihrer Spitze hat. Andererseits macht die allgemeine Vortrefflichkeit seiner Händelbiographie das Verlangen rege, daß auch eine ähnliche Lebensbeschreibung Bachs die Herausgabe seiner Werke begleiten möchten. Eine Biographie Bachs muß man fast noch für eine größere Aufgabe halten; sein Leben und Schaffen, sehr in sich gekehrt und nach außen hin weniger bewegt wie Händels, hat für uns etwas Mystisches, grade wie seine Werke, deren Stoffe, wenn auch mit den kirchlichen Sätzen seiner Zeit im engsten Zusammenhang, doch durch seine allumfassende Geisteskraft in den mannigfachen Formen einen unendlichen allgemeinen Ideeninhalt gewonnen haben. Bei dem kräftig nach außen hin lebenden Händel, dessen ganzer Entwicklungsengang klarer zu übersehn und mit seinen Werken in Einklang zu bringen ist, kommt dem Geschichtschreiber auch mannigfaches biographisches, freilich der Sichtung sehr bedürftiges, Material zu Gute; über Bach weiß man aber sehr wenig. Bei keinem Meister ist die Person vor den Werken mehr in den Hintergrund getreten. Die Kraft und Liebe, mit der Chrysander seinen Meister studirt und sich in ihn hineingelebt hat, die außerordentliche Richtigkeit und Gesundheit des Urtheils lassen in ihm einen Musikgeschichtschreiber erblicken, wie die heutige Zeit unter den Lebenden kaum eines zweiten sich rühmen kann. Ob aber auch Bach durch ihn seine ganz gerechte Würdigung erlangen würde, müßte noch durch seine von Natur aus innige Stellung zu Händel in Frage gestellt bleiben.

Am Schluß des ersten Capitels spricht der Verfasser die Worte aus: „Die Beschreibung eines solchen Lebens höherer Begabung muß bestrebt sein, jeden Schritt seiner Entwicklung, von der traulichsten Unfriedung der Familie aus bis zum höchsten aufsteigend, verständlich darzustellen.“ Diesem Aus-

spruch ist er unermüdlich treu gewesen; die große Sicherheit, mit welcher Chrysander seinen ganzen Stoff übersehn und geordnet hat, Beziehungen aufdeckt, das Dunkel erhellet, mit dem frühere Händelbiographen manche Ereignisse überschattet haben, Thatsachen zu erklären und in Einklang zu bringen weiß, können nur ein Resultat des ernstesten Fleißes in der Forschung und der freudigsten Hingebung an die Sache sein. Allerdings ist auch nicht zu übersehen, daß diese an sich ganz natürliche Hingabe an eine so machtvolle Künstler- und Menschengestalt wie Händel, dessen schöpferische Kraft und innere Gemüthsreinheit so untrennbar Eins waren, daß alle Lebensstürme sie nicht wanken machen konnten — leicht zur Unterschätzung der Zeitgenossen und anderer Richtungen führt, daß das Bestreben, Person und Thätigkeit stets im Einklang hinstellen, leicht veranlaßt, Erklärungen zu finden, wo man sie finden will, und so, wenngleich in der besten Absicht, die Treue der rein historischen Darstellung etwas zu trüben. Daß Chrysander, namentlich in seiner Position Händels Bach gegenüber wol etwas zu weit geht, desgleichen die hamburger Zeitgenossen sehr dunkel färbt, um den Helden aus diesem Schattencomplex desto reiner hervorstrahlen zu lassen; andererseits auf Händel unmittelbar wirkenden Künstlern, wie Steffani, eine zu hohe Stellung einräumt, ist mehr vom Gesichtspunkt der künstlerischen Darstellung wie der historischen Strenge zu rechtfertigen. Die Form der Biographie gewinnt allerdings dadurch außerordentlich an Klarheit, daß Händel überall seine Zeitgenossen mit einem künstlerisch und ethisch so verklärten Licht, in das alle Strahlen der damaligen Geistesbewegung in der Kunst zusammenfließen, so überglänzt, daß selbst Bach ihm nur als Nebensonne beigeordnet erscheint. Die Klarheit und Bestimmtheit, mit welcher der Verfasser alle früheren Erscheinungen auf Händel selbst hindeutend und alles Gleichzeitige in ihm als in die Erfüllung aufgehend darstellt, läßt den ganzen ungemein umfassenden Stoff wie ganz von selbst in einem Punkt die Vereinigung finden, so daß auch ein mit der Sache wenig vertrauter Leser von Händel selbst und zugleich von seiner Zeit ein in höchster Vortrefflichkeit concentrirtes, lebensvolles Bild bekommt. Dazu trägt die einfache, aber höchst kernhafte Darstellungsweise nicht wenig bei — jedes Wortpathos und jede an Stelle von Gedanken tretende Phrase ist dem Verfasser von Natur aus unmöglich, deshalb auch überall die logische Richtigkeit. Kommt man in dem Werk auf einen Punkt, in dem die eigene Ansicht mit der Chrysanders nicht übereinstimmen kann, so wird man doch nie auf etwas stoßen, was sich in sich selbst widerspräche, oder nur so obenhin gesagt wäre. Eine höchst gründliche und umfassende Kenntniß der musikalischen Sakkunst, und sein immer wacher und scharfer Blick in die beurtheilten Partituren, lassen ihn stets aus den Werken und Quellen selbst, aus denen er allein seine Ansicht entwickelt, oft an sich unscheinbare Merkmale finden, woraus sich

jedoch wichtige Resultate für seine ganze Schilderung ergeben. Schon durch diese wahrhaft tüchtige Sachkenntniß hat Chrysander einen unendlichen Vorsprung vor der fast gesammten Musikschriftstellerei der heutigen Tage, der es, Gott sei's geflagt, oft genug an positiver Kenntniß und folglich an tüchtig sachlicher Beurtheilung fehlt, sonst würden in der neuesten Musikkultur sich nicht eine Masse Fragen herumtreiben, zu deren Erledigung es, bei allerdings gründlichem Studium, in vielen Fällen nur einer zwanglos freien, unmittelbar von der Sache selbst, nicht von selbstgefälligen Hypothesen ausgehenden Fixirung bedürfte. Die unendliche Phrasenmacherei, welche in der heutigen Musikkultur sich breit macht, und öfter ein Erzeugniß persönlicher Eitelkeit wie reeller Sachkenntniß ist, verwirrt den Gegenstand, auf den sie sich wirft, statt ihm Klarheit zu verleihen. Unsere meisten Musikschriftsteller können von Chrysander lernen, und ihm für sein Vorbild dankbar sein. —

Der vorliegende erste Band der Biographie umfaßt Händels Jugend und Lehrjahre in Deutschland 1685—1706, und seine Wanderungen in Italien und England bis zur Rückkehr von Cannons 1720. Händel wurde 1685 zu Giebichenstein bei Halle geboren; alle edeln Gemüthseigenschaften, welche sich später in ihm entwickelten, findet Chrysander schon in seiner Mutter, Tochter des Pastor Taust zu Giebichenstein, vorgebildet: „den hellen Geist, die tiefe Frömmigkeit und Bibelkenntniß, die starke Liebe zu den Eltern, die geringe Neigung zur Heirath eben in der Blüte der Jugend, die Tüchtigkeit im gesammten Tagewerk, den Ernst und die Sittsamkeit, das alles hat sie mit ihm gemein, hat sie ihm eingegeben und eingeboren.“ Und in ähnlicher Weise besaß der Vater „etwas von dem kühnen Drange nach außen und aufwärts, von dem unbeugsamen Willen und der bis ins höchste Alter ungeschwächten Kraft, von jenen Eigenschaften also, durch welche der Sohn die Bewunderung der Zeitgenossen erregte, und seinem Genius nach langem Kampf zum Sieg verhalf.“ Der damals in Deutschland allgemeine Widerwille gegen „die Profession der Musik“ wohnte auch Händels Vater inne, er wünschte, daß der Sohn etwas Gutes lernen, und sich zu einem tüchtigen Juristen bilden möge, deshalb durfte er die Kunst, für welche er von der Natur vorausbestimmt war, im elterlichen Hause anfänglich nur heimlich und später zwar geduldet ausüben, aber ihr keineswegs ganz angehören. Als er in Halle die lateinische Schule bezog, wurde er jedoch dem Organisten Bachau (1663—1712) auch als Schüler in der Tonkunst überwiesen. Wenngleich Bachau keine selbstständige Bedeutung in der damaligen Kunstentwicklung gewann, und Händels Natur von der seinigen grundverschieden war, so „trafen sie sich doch in der glücklichen Zeit, wo Bachau noch frisch, und Händel seiner abweichenden Art sich noch nicht bewußt war,“ und es ist anzunehmen, daß er, tüchtiger als Lehrer wie als Componist, Händels Studien eifrig und geschickt geleitet habe. Das

Componiren ging Händel schnell von der Hand „Orgelstücke und Kirchengesängen waren das Gewöhnliche, auch mußte Woche für Woche etwas Neues aufgetragen werden.“ Auf einem Ausflug nach Berlin 1696 lernte Friedrich I. den Knaben kennen, und wollte ihn auf seine Kosten in Italien ausbilden lassen; weil aber seine lebenslängliche Abhängigkeit vom preussischen Hof dadurch bedingt worden wäre, lehnte seine Familie das Anerbieten ab. Schon 1697 starb Händels Vater, dennoch hielt der Sohn dessen früheren Wunsch, ihn auf einer wissenschaftlichen Bahn zu sehen, heilig, und bezog 1702 die Universität zu Halle als Student der Rechte. „Das äußere Leben mit dem innern in Einklang zu bringen, ist das Bestreben jedes kräftigen Menschen, und wie sehr mußte unser Händel danach Verlangen tragen! dennoch hat er solches niemals eigenmächtig oder vorzeitig durchsetzen mögen. Bei allem übermächtigen Genie, das in ihm lebte, hat er seinen Eltern nie durch Geniestreiche kummervolle Nächte gemacht. Erst als er ein gesehtes Alter und jene wunderbare innere Reise erlangt hatte, bog er mit aller Einwilligung in die Bahn ein, welche der angeborene Beruf ihm anwies.“ Am 13. Mai 1702 wurde der Studiosus Händel „als geschicktes Subject“ zum Organisten bei der Schloß- und Domkirche zu Halle förmlich installiert; wahrscheinlich schlug man die guten Lebensregeln, welche die schriftliche Bestallung würzten, so hoch an, daß der Gehalt sich nur auf quartaliter 12 Thlr. 12 Sgr. belief. Grade genug für so ein „Subject,“ um dabei zu verhungern — kommt heutigen Tages auch noch vor. Gelegenheit zum Componiren und Fantastiren hatte er hier genug, aber die Stelle legte er nach Ablauf eines Jahres nieder, mit ihr auch für immer das Corpus juris, und wandte sich nach Hamburg, 1703.

Hier blühte die Musik in jener Zeit wie nirgend anders in Deutschland — und zwar besonders die Oper. Die ersten Versuche im Musikdrama um 1600 in Italien entwickelten sich langsam in Ausdruck und Form, schon 1638 jedoch bildete sich zu Venedig eine stehende Opernbühne. 1660 wurde die Oper durch Cavalli nach Frankreich verpflanzt. In Deutschland schuf Heinrich Schütz 1628 das erste deutsche Singspiel, welches, die Festopern seit 1650 abgerechnet, keine Fortbildung fand, bis 1678 von einigen Privatpersonen in Hamburg ein öffentliches, deutsches Opernhaus errichtet wurde, welches jedermann zugänglich war. Trotz den Ungewittern und rhetorischen Wasserfluten, welche von den Kanzeln und in Druckschriften der Geistlichkeit dagegen losgelassen wurden, faßte das Unternehmen Fuß im Volke, und die Bühne stand von 1692—1703 in hoher Blüte. Die Künstler waren angesehen und in Ehren gehalten. Reinhard Keiser schrieb von seinen 120 Opern die meisten für Hamburg, er war der Held des Tages; an musikalischem Genie reich, von natürlicher Melodiefülle überströmend, ist er durch die Frische und Naturwüchsigkeit seiner Erscheinung der Entwicklung der hamburger Oper fördernd gewesen. Seine Sittlichkeit jedoch beschränkte sich

so ziemlich auf „eine galante Tugend“, und deshalb konnte sein ganzes Wirken weniger auf Veredlung und Erhebung der Kunst, als auf augenblickliches Genügen gerichtet sein. Mattheson, damals erster Tenorist am Theater und ausgezeichnete Klavierspieler, nahm Händel unter seine Gütige und that sich, seinem eiteln Charakter gemäß, allerdings nicht wenig darauf zu gut. Händels Thätigkeit wandte sich hier, eine Passion nach Johannes ausgenommen, der Oper zu; daß er aber für die Dauer in diesem, allerdings geistig höchst bewegten, aber auch durch Lascivität und Gemeinheit besleckten Treiben, keine volle Befriedigung finden und seine Entwicklung nicht zur Reife bringen konnte, ist natürlich. Trotz seiner nahen Beziehungen zum Theater lebte er von demselben zurückgezogen und erwarb durch Fleiß und Sparsamkeit die Mittel zur Reise nach Italien. Auch hier bewahrte sein reiner und hoher Geist die Unabhängigkeit; seine tiefe Moralität und sein nur aufwärts gerichteter Genius ließen ihn aus dem galanten, das heißt liederlichen und frivolen Treiben der hamburger Künstler und Mäzensöhne unberührt hervorgehen, und nur das in sich aufnehmen, was seiner Entwicklung förderlich war. Chrysander gibt von dem hamburger Künstlerthum ein Bild von unvergleichlicher Plastik, wenn auch mit etwas zu grellen Farben und zu tiefen Schatten; Händels Gestalt ragt mit einer wahrhaft idealen Einfachheit und Kraft aus dem Gewirr kleinlicher und niederer Leidenschaften hervor.

Er trat mit ungetrübter innerer Reinheit seine Reise nach Italien an, welches seit hundert Jahren als die Hochschule der Musik galt, wenngleich zu Händels Zeit die Wanderungen dorthin nachließen, weil die Musik in Deutschland bei dem gewonnenen neuen Boden die classische italienische Schule entbehren zu können glaubte. Das Theater stand in Italien in höchster Blüte, in den Jahren um 1700 war das musikalische Schaffen zu einer wahren Gemeinthatigkeit geworden „es bildete sich nach und nach für die musikalische Kunst ein fester Kanon, der an bildender Kraft der Antike nichts nachgab. Italien wirkte nur auf Händel, wie das Alterthum auf Italien gewirkt hatte.“

Chrysander legt mit Recht großen Werth auf Händels Studien und Reisen in Italien, indem diese Lebensperiode auf seine ganze spätere künstlerische Entwicklung von großem Einfluß gewesen ist. Deshalb ist auch nichts übersehen, was ein Licht auf diese Periode werfen könnte, kein Punkt und keine Einzelheit, noch so geringfügig erscheinend, ist abgefertigt, ohne zur möglichsten Erkenntniß des richtigen Ganzen etwas beigefeuert zu haben. Die Handschrift, das Wasserzeichen des Papiers haben den Autor oft auf Schlüsse geführt, welche mindestens große Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen.

Höchst interessant zeigt sich schon hier wie später bei Betrachtung seiner Werke die stete geistige Fortentwicklung Händels in der Art und Weise, wie er sowol eigne Melodien und Motive, als auch von andern Meistern ent-

lehnte, vielfach umbildete und vervollkommnete, und in dieser neuen und vollendeteren Gestalt späteren Werken einfügte. Chrysander läßt uns „einen Blick in die Werkstatt“ des Meisters werfen: „Seine eignen Gedanken, so lange sie noch uner schöpft und mangelhaft gestaltet waren, unterlagen derselben Umbildung, die er denen andrer Tonmeister angedeihen ließ. Was er angriff wurde sein eigen. Man kann in seinen Werken fremde Quellen nachweisen, aber nicht fremde Gedanken. Ohne eine wirkliche geistige Uebermacht würde auch das größte musikalische Geschick ihn dazu nicht befähigt haben. Auf solche Weise hat er die Entlehnung fremden Gutes gerechtfertigt, zugleich auch die betreffenden Meister, und damit wesentlich die ganze Musikgeschichte vor ihm mit einer Schärfe und Gerechtigkeit beurtheilt, von der man heutzutage wol weit entfernt sein muß, da für diese große That Handels sogar das Verständnis fehlt.“ Damit erscheinen diese „Plagiate“, welche Handel an andern Meistern begangen haben soll, in der That erledigt — unsere Gegenwart muß diese Rechtfertigung sehr wohl gelten lassen; denn wenn sie selbst alles verdammen sollte, was nicht unmittelbar neu in ihr entstanden ist, so würde ihr leider wenig unverurtheilt übrigbleiben. Davon sind die Kunstrichtungen, welche gradezu die Vergangenheit negiren und sich als selbstständig aus der Zeit emporgewachsen hinstellen wollen, am allerlehten ausgenommen. Durch Vervollkommnung und Erweiterung des Ueberlieferten hat die Kunst, mit der Weiterbildung des menschlichen Geistes Schritt haltend, ihren Entwicklungsgang zum Höhern genommen; unmittelbar neu vom Himmel gefallen ist nichts. Auf die Entlehnung eines Motives kommt es auch nicht an, sondern auf die vollkommnere Gestaltung desselben zu einem Gedanken, ein und dasselbe Motiv kann durch die Entwicklung vollkommen neu werden.

Auch in Italien wurde das eigentliche Feld der Thätigkeit für Handel die Oper, in der Kirchenmusik hatte Italien „einen Kanon, von dem die italienischen Componisten nicht abwichen. Das möglichst genaue Eingehn darauf mußte für Handel Pflicht sein, wenn er hier durchdringen wollte, dennoch hielt er hier an seiner Weise, wie an seiner Confession fest.“ Die liturgischen Sätze boten ihm nicht das Lehrreiche wie die Oper, und „er war nicht nach Italien gegangen, um seine Gottesfurcht zu bethätigen, sondern um in der Kunst Neues zu lernen.“

Handel besuchte Florenz, Venedig, Rom und Neapel und erweckte überall seiner Kunst Bewunderung und seinem Charakter Achtung. Alle sinnlichen Reizungen Italiens vermochten nicht, seinen aufwärts gerichteten Blick vom Höchsten abzulenken — ein Werk *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, in welchem die Schönheit die Verlockungen der Sinnlichkeit abweist und noch in vollster Blüte sich zur Weisheit wendet, ist bezeichnend genug für sein Wesen. Er hat diesen, mit ihm so eng zusammenhängenden Gedanken stets

aufs neue umgewandelt und erweiternd veredelt, er bildete auch den Schlußstein seines Wirkens „er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen Augenblicken, welche die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72. Jahr.“ Auch Versuche ihn zum Katholicismus zu bekehren mißlangen natürlicherweise. Aus der Oper Agrippina, 1708, ging eine in die Oper Pyrrhus von Scarlatti aufgenommene Arie nach England über — die ersten Töne, welche von Händel nach England drangen und auch sogleich Wurzel schlugen. In Venedig lernte er Kielmannsegge und Steffani kennen, ging mit ihnen nach Deutschland, wurde Kapellmeister zu Hannover, und trat im Spätherbst 1710 seine erste Reise nach London an.

„Wenn irgend etwas in seiner an großen Zügen so reichen Wanderung, so ist diese Fahrt über eine Kunstreise gewöhnlichen Schläges erhaben. Sie war folgenreich für sein ganzes Leben, indem sie seine Neigungen so sehr an dieses Land fesselte, daß er demselben fortan fast ausschließlich seine Kräfte weihte; und sie war im höchsten Maße bedeutsam für die englische Musikgeschichte, da mit Händels Auftreten eine neue Periode, die eigentliche Glanzzeit beginnt.“

Man sah Händel mit großer Erwartung entgegen, der Ruf von seinen ungemeinen Fähigkeiten war ihm schon vorausgegangen. Die Musikliebe war während der letzten Jahre sehr gewachsen, entbehrte aber noch des eigentlichen Führers; im Volk lebte wol das Verlangen, sich auf eine höhere Kunststufe zu schwingen, aber nicht die dazu nöthige productive Kraft. Selbst Purcell, der reichbegabte Vorgänger Händels, vermochte nicht, trotz Gesundheit, Vielseitigkeit und dramatisch einheitlicher Gestaltungskraft, die englische Oper zur Vollendung zu führen. Aber das in sich kraftvolle, poetisch damals hochstehende Volk mit einer neu aufblühenden Literatur und vielem Kunstdrang, war der geeignete Boden, in dem die durch Purcell gepflanzte und durch Händel zur Reise gebrachte Frucht wohl gedeihen konnte. Der junge Theaterdirector am Heumarkt, Aron Hill, ein vielseitig gebildeter junger Mann voll Phantasie und Feuer, aber ebenso voll Unsicherheit und heißblütiger Unbeständigkeit bei Ausführung seiner verschiedenartigsten Pläne, empfing Händel mit offenen Armen. Die Oper Rinaldo kam in vierzehn Tagen durch Händel zu Stande und brachte ihm Ehre und Ruhm in Italien, Hamburg und, mit Ausnahme des Widerspruchs bei Addison und Steele, auch in England.

Am Schluß der Saison ging er nach Hannover, um das Kapellmeisteramt, welches sein berühmter Vorgänger Agostino Steffani, geb. 1655 zu Castel franco niedergelegt hatte, anzutreten. Die ausführlichen Mittheilungen Chryсандers über Steffani sind von Interesse, da im Ganzen über Steffanis Werke und Wissen wenig bekannt ist. Auf die Entwicklung der Oper als dramatisches Kunstwerk im Ganzen hat er keinen großen Einfluß geübt; die

vorzüglichen Duetten, wodurch er die schalen Zwischengefänge verdrängte, und deren viele auch außerhalb der Oper entstanden, sind sein größtes Verdienst. Auch als Schriftsteller erließ er ein, von Chrysander zu hoch geschätztes Schriftchen, in welchem die Begründung der Musik als Kunst und Wissenschaft dargegethan wird. Es läßt sich denken, daß Steffani sowol als Künstler, als auch durch manches in seinem Betragen auf Händel vortheilhaft gewirkt hat. Dieser kehrte bald nach England zurück; seine londoner Erlebnisse mannigfacher Art, der Erfolg seiner neuen Opern (mit dem Ertrag der ersten Abende nahm Herr Swiney, der Director, Gelegenheit davon zu laufen) sein Leben beim Grafen Burlington, sein wechselndes Verhältniß zum Hof, fügen sich zu einem reich bewegten Lebensbild. Ein Ausspruch Popes, dem er bei Burlington begegnete, ist interessant, Händel war ihm besonders als Deutscher von Genie „ein Phänomen, welches er erklärt wünschte.“ Sein unmusikalisches Ohr ließ ihn beim Anhören der feinsten englischen Klavierstücke sagen: es nehme sie mit derselben Gleichgiltigkeit auf, wie die Melodien der Straßenballaden.

Als König Georg nach Hannover ging, begleitete ihn Händel, und hierher fällt die Composition der Brockesschen Passion, an der Keiser schon zum Kirchencomponisten geworden war; Mattheson und Telemann bearbeiteten sie gleichfalls. Der Text, den Winterfeld im Auszug mittheilt, sucht an Geschmacklosigkeit und schwülstig phrasenhaftem Pathos seines Gleichen. Das Urtheil, welches Chrysander bei Gelegenheit dieser Passion über Bach ausspricht, erscheint beengt durch seine außerordentlichen Händelstudien, und die naturverwandte Vorliebe für diesen Meister. Er sagt zwar ganz richtig, „es ist ein müßiger Wunsch, wenn man dem einen das noch zugesellen möchte, was den Hauptwerth des andern ausmacht;“ aber es scheint auch fast ein müßiger Ausspruch, daß Bach von den drei Elementen des Händelschen Kunstcharakters nur eins, „die deutsche Frömmigkeit, den kirchlichen Sinn und Tiefinn mit einem Anflug subjectiver Mystik“ in seinen Werken offenbart haben soll, allerdings „in einer Innigkeit und Stärke, daß seine Schöpfungen über das Zeitalter der Geschmacklosigkeit, in dem der Meister doch befangen blieb, und über den Mangel gestaltenbildender Kraft ebenfalls zu unvergänglicher Dauer hinausgekommen sind.“ In der Passion hätte Bach, sagt Chrysander, einem pietistischen Prediger seiner Zeit um so viel näher gestanden, wie Händel den historischen Passionsgestalten; Bibelwort und Choral vertraten bei Bach diejenige Gestalt, die bei Händel frei und ursprünglich wie eine neue Schöpfung emporgewuchs. „Hierin sehen wir den Fortgang von Händels Passion zu Bach, namentlich zu dem Werke nach Matthäus, und später von Bachs Passionen zu Händels Dratorien.“ Diese Rangordnung, welche einige der größten und unmittelbarsten Werke Bachs zwischen ein noch ganz unentwickeltes Werk Hän-

dels, eben jene Passion, und seine Dratorien hineinstellt, erscheint mehr geschickt construirt, als wahr, und nicht unabhängig von dem Einfluß, den der Meister auf seinen Biographen geübt hat. Solch ein Urtheil, welches Bach in sehr enge vom Pietismus gezogene Grenzen hineinbannt, steht von der unter Laien noch keineswegs ausgetilgten Meinung, er sei nur ein contrapunktistischer Formkünstler gewesen, nicht sehr weit entfernt. Ein allgemeines Urtheil über diese beiden Meister wird erst dann möglich, wenn die Ausgaben der Werke beider vollständig da und in die Hände des gebildeten Volkes übergegangen sind; bis dahin werden immer nur vereinzelte, mehr oder weniger durch Naturrichtung und Individualität bedingte Meinungen, durch größere oder geringere Beweisraft unterstützt, entstehen und auch gelten müssen. Ein wahrhaft allgemeines Urtheil wird wol den Streit darüber, wer von beiden höher steht, ganz bei Seite werfen, und beide Meister als zwei sich ergänzende gleiche Größen feststellen. Man findet es, besonders unter Musikern oft bestätigt, und in der eignen Entwicklung hat es mancher durchgemacht, daß die Neigung für Händel bei einer ernstern Beschäftigung mit Bach zurücktritt. Wenn man durch den gesunden, kraftvollen Realismus Händels einen festen Grund gewonnen hat, wird das Eindringen in Bachs Ideen und Gestaltenkreise eine das ganze fernere Leben mit Befriedigung erfüllende Aufgabe. Bach beschäftigt neben dem Combinationsvermögen mehr die Empfindung und Phantasie wie Händel, deshalb ist die Neigung derer, die der Kunst als Künstler, nicht als Gelehrte angehören, stets mehr auf Bach gerichtet. Der Forscher wird durch Händels Klarheit und Prägnanz der Formen unbedingt mehr belohnt, er findet mehr zu erklären, vermag die Entwicklung seines Lebens und seiner Werke erfolgreicher darzustellen — bei Bach ist vieles in Dunkel gehüllt, vieles bleibt in seinen Werken dem Wort unerklärbar. Händels Schöpfungen umfassen ein größeres Gebiet, die Oper und das Dratorium, Bach hat nur die Kirchenmusik, aber in ihr einen ebenso unendlich allgemeinen Inhalt und Formenreichtum offenbart, daß sie, trotz der oft allerdings pietistischen Texte über diese selbst und jede zeitweilige Religionsanschauung zur reinsten Idealität sich erheben. Was aber die rein musikalischen Werke kleinerer Formen, als Sonaten, Orgelfugen u. dgl. anbelangt, so wird es heute keinem Menschen mehr einfallen, Händel darin höher wie Bach zu stellen.

1716 ging Händel wieder nach England zurück, und wurde Musikdirector des Herzogs von Chandos zu Cannons; der Tod seiner Schwester, 1718, veranlaßte ihn zu einem jedoch erst später ausgeführten Besuch der Seinigen in Deutschland. Chrysander schließt mit dem ersten Band auch den ersten Lebensabschnitt, den der Studien und der Entwicklung, um uns hoffentlich bald in den zweiten, den der Reise und des völlig freien und selbstständigen Schaf-

fenz, einzuführen. „Händler selbst, der diese beiden Lebenshälften und ihren Charakter sehr klar übersah, schied sie voneinander und setzte einen Denkstein in das Jahr 1720, indem er sagte: Man muß lernen, was zu lernen ist, und dann seinen eignen Weg gehen.“

Somit sei dieses vortreffliche Buch zu jedermanns Händen aufs beste empfohlen, Künstler und Laien können sich genüßreiche Stunden damit bereiten und sehr viel daraus lernen.

Ebenso Gutes läßt dieses Werk von Chrysanders Leitung der Händlerausgabe durch die leipziger Handelsgesellschaft sicher voraussagen; es ergehe deshalb der Aufruf an das kunstliebende Publicum Deutschlands, dieses Unternehmen durch lebhaftes Theilnahme recht kräftig zu unterstützen.

Das Händeldenkmal, wofür besonders Robert Franz und der Verein in Halle aufs thätigste wirken (es steht wiederum eine große Aufführung des Judas Maccabäus bevor) geht zwar allmählig seiner endlichen Verwirklichung entgegen, doch fehlt noch immer viel dazu. Es ist Sache des Volkes, dazu beizutragen, deshalb mögen diejenigen Städte und deren Musikvereine, welche sich noch nicht thätig daran betheiligt haben, durch Concerte und Aufführungen daran mithelfen, daß wenigstens diese geringe Dankbarkeitschuld gegen einen der größten Meister der Tonkunst bald ausgeglichen werde. In Leipzig ist der Nieldesche Verein mit gutem Beispiel vorangegangen, doch sollte man mit allem Recht eine Nachfolge anderer hiesiger Kunstinstitute erwarten können.

D.

Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München.

3.

Beinahe der dritte Theil der ausgestellten Bilder gehört dem landschaftlichen Fache an (von 1744 nahezu 500), ein Achtel der ganzen Summe hat die sogenannte Genremalerei beigezeichnet. So groß diese Zahlen vielleicht erscheinen mögen, so drücken sie noch immer nicht hinlänglich das richtige Verhältniß namentlich der landschaftlichen Schöpfungen zur modernen Kunstproduction aus. Die gute Hälfte unserer künstlerischen Thätigkeit ist der Pflege der Landschaftsmalerei gewidmet. Sollen wir dieses Vordrängen der beiden genannten Kunstzweige mit der Ueberslutung unseres Tonsinns durch Salonmusik in eine Parallele stellen und dann ähnlich wie hier auf eine Abnahme unseres künstlerischen Vermögens schließen? Kein Zweifel, daß diese Frage von Vielen