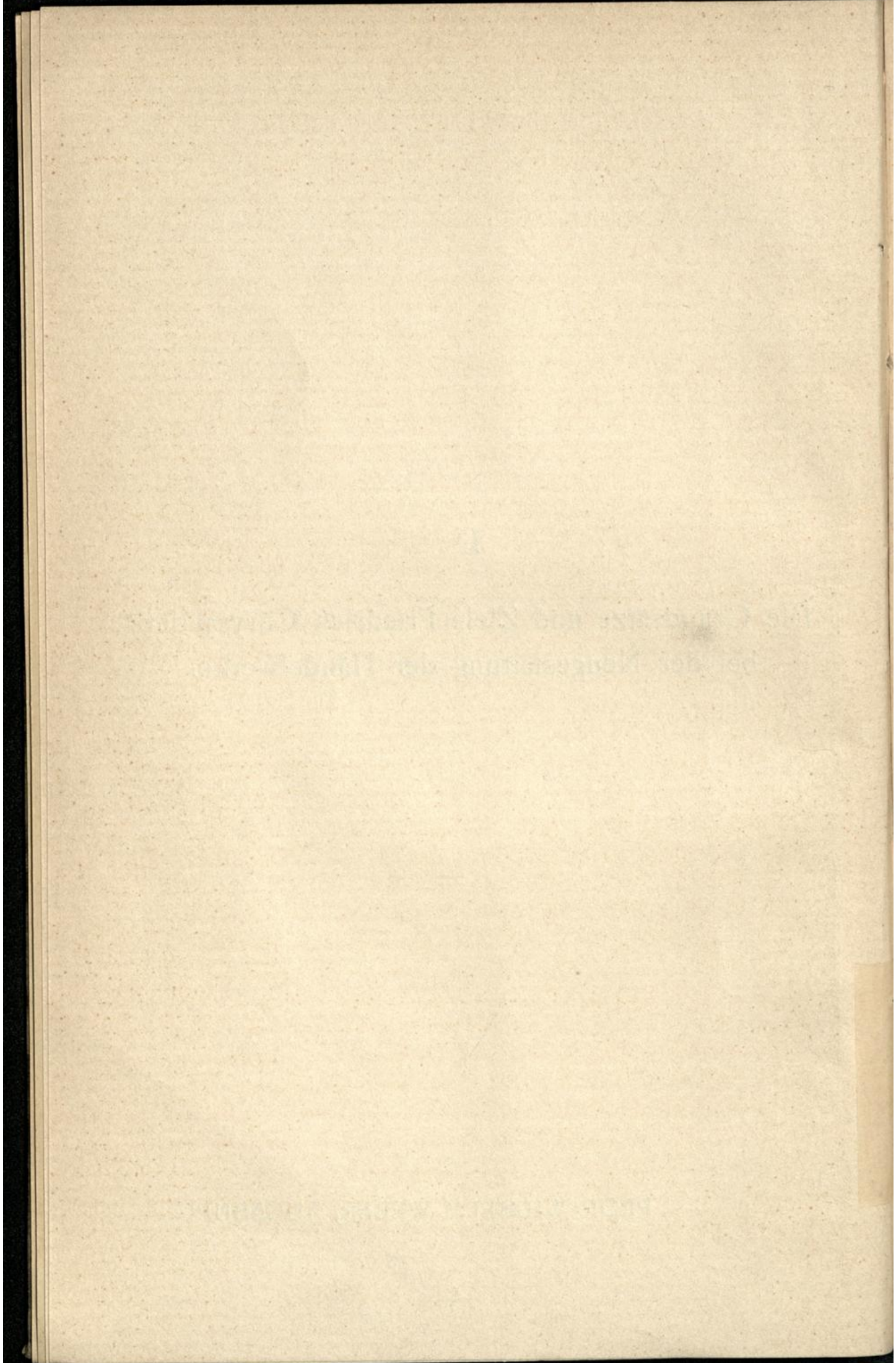


I.

Die Grundsätze und Ziele Friedrich Chrysanders  
bei der Neugestaltung der Händelwerke.

PROF. WILHELM WEBER, AUGSBURG.



ELF Jahre sind verflossen, seit in diesen, der hohen Kunst geweihten Räumen zum ersten Mal vor einer auserlesenen Hörschaar unter der Aegide eines für seine Ideale zu den größten Opfern bereiten Vereins, unter der jugendlich begeisterten Führung Fritz Volbach's und vor allem unter den Augen Friedrich Chrysander's selbst die höchste Blüte des Lebenswerks des großen Gelehrten und Meisters ans Licht der Oeffentlichkeit trat. Jahre, Jahrzehnte lang war sie gereift in stiller, ernster Gedankenarbeit, in strenger Selbstkritik, in emsigem Suchen nach dem Wahren und Richtigen, bis sie dem Meister erstarkt genug erschien, nun auch die Prüfung der Praxis zu bestehen. Vorher hatte sie durch die Prüfung des zugleich strengsten und berufensten Richters hindurch zu gehen und das war die des Mannes, der mit Stolz von sich sagen konnte, und dem auch seine Gegner den stolzen Ruhm lassen mußten, daß Niemand seit Händel selbst das Lebenswerk Händel's in seiner Fülle wie in seinen Einzelheiten genauer und tiefer kannte: Friedrich Chrysander's selbst. Unbeirrt von Allem und Jedem, durchaus „frei und unbeeinflußt“ von einer Beurteilung, die nur zu leicht von falschen, weil außerhalb der Sache liegenden Gesichtspunkten ausgehen konnte, sollte und wollte er sein in der Prüfung eines Werkes, einer wahrhaft lebenswürdigen Arbeit, die kein trockenes Gelehrtenprodukt sein, sondern von der Leben, volles, sprühendes und quellendes Leben ausgehen sollte auf Generationen reproduktiven Kunstschaffens, so lange sein Ideal noch Lebenskraft haben und äußern kann.

Viele von uns werden Zeuge gewesen sein der großen und unvergeßlichen Eindrücke jenes Händelfestes 1895. Viele werden diese Eindrücke fortwirkend gefühlt haben im Verfolgen der Ziele, die damals aufgestellt wurden. Manche von

uns — und ich spreche hier speziell von den mutigen Kollegen, die ihren Eifer und ihre Kraft weiterhin in den Dienst der nun zur Debatte gestellten Sache stellten — durften in eigener Arbeit weiter erproben, wie es um die neuen Aufgaben bestellt sei. Manche von uns werden wohl nicht ohne leisen Schauder an das Improvisierte mancher Einzelheiten denken, ohne das es bei der Natur der Dinge, die der Kenner wohl zu taxieren lernte, nun einmal nicht abging. Alle aber, die „eines guten Willens“ und in dem rückhaltlosen Einsetzen aller Kräfte in den Sinn und Geist, den Friedrich Chrysander verlangte und voraussetzte und in dem er uns selbst das leuchtendste Vorbild war, an ihre Aufgabe herantreten, alle werden fühlen gelernt haben, daß es eine große und ernste Sache war, in deren Dienst sie sich als Ausführende oder als Gönner stellten.

Ja, groß und ernst! — Das monumentale Lebenswerk eines der größten Geister, die unserer Kunst beschieden waren, eines Genies, das in seinem Können die Errungenschaften der Vergangenheit wie in einem Brennpunkt zusammenfaßte und das in der ungeheuren persönlichen Energie seiner eigenen kraftvollen Individualität wieder für Generationen die Ziele eines künstlerischen Fortschritts aufstellte, einer Erscheinung zugleich, die in ihrer Eigenart zum Repräsentanten eines spezifisch germanischen Kunstschaffens, unbeschadet ihrer kosmopolitischen Vielseitigkeit, wie geschaffen erschien, zugleich zum Sieger geboren, wo immer er sein Panier entfaltete, — dieses Lebenswerk, es trat in den ihrem Wesen wie ihrer Aeußerung den Schranken einer kurzen Zeitlichkeit entrückten Formen des Oratoriums gerade in Werken wieder vor uns, die unrettbar dem Zeitgeist zum Opfer gefallen zu sein schienen. Die neue Kunst sollte, wie einst der neue Messias auf Erden ihre überirdische oder sagen wir vielleicht bescheidener, außerhalb der irdischen Schranken gestellte Macht vor allem darin beweisen, daß sie — Tote oder doch Scheintote erweckte.

Groß und ernst aber auch in der Wirkung, insofern hier dargetan werden sollte und tatsächlich dargetan wurde, daß was aus wahren Leben kommt und nicht aus etwas, was

wie Leben aussieht, auch Leben geben, Leben erwecken, Leben erhellen und beseligen kann, auch wo der Vergänglichkeit geweihte Gewandstücke um seine Glieder flattern.

In weise erwogener Absicht ließ Chrysander die populären Schöpfungen Händels: Messias, Israel, Saul etc. erst nachfolgen. Erst sollte sich das Handwerkszeug erprobt haben, ehe die alten herrlichen Wirkungen wieder in technisch gereinigterem Substrat ans Ohr der Hörer schlagen sollten.

Ernst und nicht von der Hand zu weisen aber war die Aufgabe auch durch die Persönlichkeit Chrysander's selbst. Es nagte, wir dürfen das wohl hier aussprechen, wie ein steter Kummer am Herzen unseres verehrten Meisters, daß man in ihm in erster Linie den Gelehrten sah und — sagen wir's ohne Beschönigung, „perhorreszieren“ wollte — so wenigstens erschien es ihm, und wer über die edeln Zunftgebräuche in deutschen Landen in alter und neuer Zeit einigermaßen orientiert ist, der wird ihm nachfühlen können. So schrieb er einmal an Kapellmeister Huber in Basel:

„Wenn Sie ein Werk Ihrer Arbeit zur Aufführung in die Hände eines Kollegen legen, so geschieht es in der vertrauensvollen Voraussetzung, daß er es behandeln werde, als ob er an Ihrer Stelle stünde. So ist ja auch selbstverständlicher Gebrauch. Nur bei mir ist man geneigt, eine Ausnahme zu machen. Die Ursache ist die, daß ich Werke eines Andern, die Jedem freistehen, behandle, denn meine Absicht ist eine in sich abgeschlossene Neugestaltung, für die ich allein die volle Verantwortlichkeit trage. Die Ursache ist auch nicht die Animosität und das Mißtrauen weiter Kreise, denen ich seit mehr als 40 Jahren ausgesetzt gewesen bin, denn solche Stimmungen kommen und schwinden. Die eigentliche Ursache ist die, daß ich als Gelehrter (Forscher) angesehen werde und nicht als Musiker und daß nun die Vereinsleiter, die Dirigenten, meine Vorlage vom sogen. praktischen Standpunkt aus kritisieren und nach den von ihnen angenommenen Bedürfnissen der musikalischen Praxis modifizieren. — Hierdurch bin ich den Vereinen gegenüber in die schiefe

Stellung geraten, in der ich mich befinde. Ich bin niemals etwas anderes gewesen als Musiker und habe niemals etwas anderes sein wollen . . .“

Nun, ich denke, es braucht in diesem Kreise nicht als oratio pro domo aufgefaßt zu werden, wenn ich an die Schlußbemerkung unseres sogenannten „Gelehrten“ anknüpfe und sage: Wer auch nur einigermaßen in die Einzelheiten der Chrysander'schen Neugestaltung der Händelwerke eingedrungen ist und ihre Wirkung erprobt hat (darauf ist der Hauptakzent zu legen), der wird bekennen, auf diese Wirkungen wird niemals ein Gelehrter, sondern aber nur ein Musiker gekommen sein, der es verstand, mit dem Scharfsinn des Forschers und zugleich der Intuition d. h. dem angeborenen Hellsehersblick des Künstlers zu den wahren Quellen dieser Wirkungen vorzudringen, sie freizulegen von den Trümmern, die sie bedeckten in währendem Verfall kommender und gehender Kunstanschauungen, sie neu zu fassen und ihre segenspendenden Produkte in reinen Wellen wieder hinzuleiten über das nach wahrer Schönheit und schöner Wahrheit dürstende Land einer gereinigten Kunstpflege.

Hier aber gilt es vor allem den Ursprung der Quelle selbst zu erfassen. Er liegt in dem Wesen der Musik Händel's als dramatischer Künstler. Wenn das Drama nach der Auffassung und Ansicht Wagner's die höchste Kunstform ist, dann gehört Händel zu den größten Künstlern aller Zeiten durch dieses Grundwesen seiner Musik. Beweis ist, daß selbst wo das formal Äußerliche seiner Ausdrucksform unrettbar dem veränderten Zeitgeschmack verfallen mußte, die eigentlich dramatischen Elemente seiner Kunst in weitestem Sinne gefaßt und unter völligem Absehen von einer „Bühnen“- (also äußerlich sichtbaren) Wirkung — auch heute noch, ja heute nach dem Reformwerk Richard Wagner's erst recht, Anspruch auf volle Wirkung haben. Von dieser Erfassung des dramatischen Wesens Händel'scher Kunst als eines nicht nur heute noch, sondern überhaupt für alle Zeiten modernen Elements in ihm ausgehen die wichtigsten Gesichtspunkte des Reformwerks Friedrich Chrysander's. Ihr ordnen sich die, wenn man so will, äußerlichen Momente dienend unter.

Es hieße hier in Mainz wirklich Eulen nach Athen tragen, wollte ich ausführlich noch einmal zum so und so vielen Male nachdem es Fritz Volbach als berufenster Jünger und Apostel Friedrich Chrysander's wieder und wieder so beredt getan hat, bei den einzelnen Punkten des Reformwerks Chrysander's verweilen. Ebenso wenig ist hier der Ort zu irgend welcher Polemik gegen anders Denkende oder jenem gegenüber Gesinnte, so sehr wir heute noch darauf zu warten haben, daß Jemand, wie Chrysander in dem schon erwähnten Brief an Huber es herausfordert, nachweise, daß etwas in Cembalo, Orgel, Ornamentierung des Gesangs etc. etc. „gegen die Praxis verstößt, denn für diese allein sei es geschrieben“. Lediglich zum Zweck eines Ueberblicks, wie er für den Rahmen dieses Vortrags einzig und allein förderlich sein kann, haben wir kurz die Hauptpunkte des Chrysander'schen Reformwerks zusammenzufassen. —

Es darf daran erinnert werden, daß das, was in irgend einer schriftlichen Fixierung von der technisch-musikalischen Niederschrift der Händel'schen Musik auf uns gekommen ist, nur als die Skizze der eigentlichen Wirkung anzusehen ist, auf die es in Wirklichkeit abgesehen war. Handwerksgebrauch, Praxis in weiterem Sinne, vielleicht noch Flüchtigkeit, die vor den feststehenden Regeln der Ausführung einer genau stilisierten Musik den Vorwurf der Nachlässigkeit verlieren muß, müssen hier in weitestem Sinne in Rechnung gezogen worden.

Hier galt es natürlich den Hebel einzusetzen für eine Neugestaltung, die nicht nur mit vorhandenen Mißverständnissen und störenden Uebermalungen gründlich aufräumen, sondern auch aus der Erkenntnis der originalen Praxis wieder für eine dem Original nach Möglichkeit stilgetreu gerecht werdende Praxis freie Bahn zu schaffen und wo nötig bestimmende Direktiven zu geben hatte. So hatten die negativen wie die positiven, die Mißverstandenes beseitigenden wie die stilgetreu zu Ergänzendes neu schaffenden Elemente der Neugestaltung Hand in Hand zu gehen.

Der Begriff „Neugestaltung“ darf hier freilich nur in dem Sinne gefaßt werden: für die neue, d. h. mit unseren

Mitteln überhaupt erreichbare Praxis gestaltet, im Gegensatz zu den seitherigen sogenannten „Bearbeitungen“, die teils Produkte der Not waren, teils mehr oder minder willkürlicher Auffassung der Stilmomente entsprangen. Ein „Neues“, d. h. etwas was Händel selbst nicht besaß oder nicht beabsichtigte, ist grundsätzlich ausgeschlossen: Dies Chrysander's oberstes Stilprinzip: nicht ändern, sondern nur dem bisher Ueblichen gegenüber bessern, reinigen, in der Wirkung nach Tunlichkeit aber immer innerhalb der stilistischen Grenzen erhöhen!

Der erste Punkt der Neugestaltung in diesem Sinne ist die Wiederherstellung des Händelorchesters, des in Concertino bzw. Grosso und Ripieno geteilten Streicherchors, der chorischen Besetzung der Bläser, der Beseitigung aller späteren Zutaten in Begleit- oder gar obligaten Stimmen. Damit geht Hand in Hand die Forderung der Herstellung eines möglichsten Gleichgewichts zwischen Instrumental- und Vokalkörper in der numerischen Besetzung, wobei natürlich die klanglich dynamische Inferiorität moderner Dilettantenchöre gegenüber den beruflich geschulten Chorsängern der Händelzeit zu berücksichtigen ist. Hier wäre gleich einzuschalten, daß Chrysander die Mozart'sche Bearbeitung der bekannten Händelwerke in ihrer absolut künstlerischen Verdienstlichkeit nicht im mindesten verkennt noch verwirft, wenn er sie auch natürlich als stilwidrig von der neuen Praxis ausschließen muß. Auf das Gleichgewicht zwischen Stimmen und Instrumenten legt Chrysander ein außerordentliches Gewicht. Es wird aber hier die Praxis mehr als an einem anderen Punkt des Reformwerks auf äußere Schwierigkeiten stoßen, die da und dort schwer oder gar nicht zu beseitigen sind. Hier wird aber das Erreichbare anzustreben sein.

Der weitaus wichtigste Teil der instrumentalen Reform aber ist für Chrysander die Wiedereinführung des Cembalo und der Orgel, sowie die sorgfältige Ausarbeitung dieser von Händel ja nicht notengetreu überlieferten Begleitstimmen von grundlegender Bedeutung. Chrysander nannte die Aus-

führung des Cembaloparts ausdrücklich „den instrumentalen Mittelpunkt“ seiner Bearbeitung und damit auch der möglichen Wirkung dieser. Chrysander führte das Klavier als Cembaloersatz erstmals gelegentlich einer Saul-Aufführung 1863 in die Praxis ein. Nun ist ja allerdings kein Zweifel, daß das moderne Hammerklavier etwas von dem Cembalo klanglich prinzipiell verschiedenes ist, was dazu geführt hat, in neuerer Zeit die Cembalomechanik ausdrücklich zum Zweck der Händel- und Bachpraxis wieder vorzuholen. In den weitaus meisten Fällen wird man aber auf Klavier angewiesen sein und es fragt sich: ist dieser Ersatz nicht selbst eine direkte Stilwidrigkeit an sich? Meiner persönlichen Ansicht nach ist diese Frage zu verneinen. Das Klavier bietet uns — natürlich entsprechend gespielt! — alles was wir brauchen: Die dezent anzugebende Harmonie, die Belebung der Begleitung ohne aufdringliche Instrumentaleffekte und vor allem, was ich persönlich nie und nimmer mehr missen möchte: die scharf prägnante rhythmische Zusammenfassung des Tonsatzes, ein Moment, das sogar namentlich in den Chor- oder Forte-Instrumentalpartien auch durch das „Ibachord“ nicht in der für mein Ohr und Gefühl wünschenswerten Kraft erreicht wird, während ich dieses natürlich in den Solopartien unbedingt vorziehe. Chrysander wachte aufs eifersüchtigste über die peinlich genaue Ausführung der von ihm eigenhändig ausgesetzten Stimme und verwarf jedes andere „beliebige Klavierspiel“, wie er es immer nannte. Wir haben gar keinen Grund, unsern Cembalopartspielern zu erlauben, daß sie nach eigenem System spielen, es sei denn, daß sie Besseres zu bringen wüßten, als Chrysander ihnen vorschreibt. Was aber mußte ich denken, als einmal die Cembalostimme zu Messias aus einer sehr großen Stadt zu mir wanderte und ich in  $\frac{2}{3}$  derselben den Vermerk fand: Cembalo tacet!? Unser guter Friedrich Chrysander hat das zum Glück nicht mehr erlebt. — —

Was die Ausführung des Orgelparts anlangt, so bestehen darüber ja wohl keinerlei Kontroversen über die richtige Praxis. Bekanntlich gilt aber gerade die Mozart'sche Bearbeitung für diejenigen Vereine fast für unentbehrlich, die

keine Orgel besitzen. Da muß man aber freilich sagen: Händel ohne Orgel ist eben kein Händel, oder doch nur eine Nachbildung mit veränderten Farbenwerten. Diese Erkenntnis ist nicht eine Frucht der Reformen Chrysander's, sondern liegt in der Natur der Sache und es giebt dabei nur eine Abhilfe: sich eben eine Orgel zu schaffen, und das ist lediglich eine Geldfrage — aber ja keinen Ersatz durch Harmonium, denn das ist ein Versuch mit untauglichen Mitteln, der ja juristisch auch strafbar ist.

Der zweite Punkt der Reformen Chrysander's bezieht sich auf die Ausführung des vokalen Teils, speziell der Solopartien. Die genaueste Kenntnis der zeitgenössischen Praxis, wie sie Chrysander namentlich aus Zacconi's pädagogischem Werk schöpfte, berechtigte ihn zu der These: daß die notenschriftlich überlieferte Lesart der Solopartien der Ergänzung bedürfe, da wie übrigens von Händel's eigener Hand überliefert sei, die Ausführung der sog. Kadenzen wie die Ornamentierung des Gesangs bei Reprisen der weitgehendsten Modifikationen nicht nur fähig, sondern sogar bedürftig sei. Nachdem über diesen Punkt von berufener Seite noch des Näheren gesprochen werden soll, kann ich mich hier darauf beschränken, nur die große Wirkung dieser bald auf tonmalerische, bald auf dramatische Akzente berechneten aus der Situation wie von selbst heraus zu wachsen scheinenden und vor allem himmelweit mehr als bloß Verzierung im Sinne der „Graces“ oder „agréments“ im alten technischen Sinn bietenden, geistvollen Einfälle Chrysander's hinzuweisen, wie sie allerdings hauptsächlich dann zur vollen Wirkung kommen, wenn sie Künstlern ersten Ranges, wie wir sie jetzt wieder bewundern dürfen, anvertraut sind.

Ein großes Verdienst der Reformarbeit Chrysander's liegt ferner in der genauen, sagen wir sogar peinlich genauen Revision der Uebersetzungen der Texte im Sinne einer nicht nur poetisch prägnanten, sondern vor allem auch auf die musikalischen Intentionen Händel's genau eingehenden Textunterlage. Der Laie hört hier allerdings nur die Wirkung und das ist die Hauptsache, von der Denkarbeit, die ihr vorauszugehen hatte und von der nur der einen richtigen Begriff

haben kann, der selbst auf diesem Gebiet sich bemühte, braucht er nichts zu wissen. Lassen wir es uns hier auch an der Wirkung genügen und erblicken wir in diesem Teil der Arbeit Chrysander's einfach einen Beweis mehr, welch feinfühliges Musiker, weit über den Gelehrten hinaus hier am Werke war.

Der Teil nun aber, der wohl am meisten mitwirken wird, das Werk Chrysander's zu krönen, er liegt nicht auf speziell technischem Gebiet, dafür aber wirkt er um so intensiver auf die, für die das Werk Händel's überhaupt bestimmt sein soll, und das sind nicht die Musiker, sondern die Laien. Es ist die Einrichtung, ja wo es sein muß, Neuordnung innerhalb der Anlage der Werke Händel's vom Gesichtspunkt moderner dramatischer Anforderungen im Aufbau des Ganzen, wie in der Wirkung der Einzelheiten. Denn wenn irgend wo, so mußte sich hier das moderne Gefühl gegen die Anschauungen vergangener Zeiten gebieterisch auflehnen. Das dramatische Fühlen ist ein persönliches, es läßt sich nicht dekretieren und nicht fälschen. Entweder ist Händel's Musik dramatisch überhaupt, dann ist sie es auch im modernen Sinn oder sie ist es nicht und dann hilft ihr alle Schönheit, alle Größe, alle Mannigfaltigkeit nichts, sie ist und bleibt eine klingende Schelle, sie verklingt wie die Kunst aller derer, die auch einst eine Mitwelt als unsterblich gepriesen. Wer aber von uns allen, die wir die Gewalt der Tonsprache Händel's an uns selbst immer wieder erfahren, die wir immer wieder uns fortgerissen fühlen durch die Plastik dieser Sprache, durch die unübertreffliche Lebendigkeit des Ausdruckes, ganz abgesehen von Größe und Schönheit, wer möchte an dieser Dramatik in eminentem Sinn zweifeln? Wo aber das Grundelement der Tonsprache ein so eminent dramatisches ist, soll dieses Element in seinen kühnsten Konsequenzen, dem Aufbau des Ganzen, der Wirkung der Teile versagen auch wenn wir mit veränderten Zeitansprüchen an dieses Ganze, wie an diese Teile herantreten? — Mitnichten! Auch diese Geisterwelt ist nicht verschlossen! Chrysander bietet uns den Schlüssel, den man in reiner Empirie ja auch vor und neben ihm gesucht hat, mit voller geistiger Klarheit und vor allem mit einer zielbewußten

Sicherheit des Griffs, die auch den abseits Stehenden zur Bewunderung zwingen muß. Ich erinnere hier nur an seine Neubearbeitung des Israel. Chrysander ist unerschöpflich in der Präzisierung seiner Forderungen, die er im Interesse des modernen Hörers an die Aufführung stellt. Ich fasse aus seiner Korrespondenz nur ganz wahllos seine Ziele heraus, wenn er spricht von der Notwendigkeit eines energischen Fortgangs, schwungvoller Fortleitung, durchdringender Gesamtwirkung, Abwägung der Kontraste, wo sie nicht schon von selbst bestehen, vollster Ausnützung des Reichtums der Schattierungen in den Mitteln, Beschränkung auf das Nötige, Beseitigung des Unnötigen. Beseitigung aufhaltender Zwischensätze — „kein unnötiges Pulververknallen!“ — kurze Aufführungen. Ist ein Strich, namentlich in langen Einzelgesängen für die Wirkung des Ganzen von Vorteil, so ist Chrysander der erste, der ihn vorschlägt. Auch in Chorätzen erklärt er gelegentlich ein kurzes energisches Fupato für wirksamer und infolgedessen zweckdienlicher als eine ermüdende Fuge. Die Freiheit, die er dem Dirigenten läßt, ist hier eine beinahe schrankenlose. Nehmen wir dazu die Sorgfalt in der Redaktion der Textbücher, die den Hörer auch in der äußeren Anordnung den Aufbau und Fortgang der Handlung vor Augen und zu Gemüt führt — überall ein Hinarbeiten auf lebensvolle Darstellung und lebendiges Erfassen und daher auch überall, wie aus Stein und Stahl der zündende Funke sprüht, so hier aus Technik und Geist das Prometheusfeuer ewiger Kunst!

Fassen wir zusammen die Grundsätze:

1. Treue gegen das Wort, „das Wort sie sollen lassen stan!“ aber wo das Wort an den Schranken der Zeitlichkeit scheitern muß, wenigstens Treue gegen den Geist, denn der allein macht lebendig.

2. Genaue Kenntnis der Mittel, volle Ausnutzung dieser Mittel mit Berücksichtigung der gewollten Wirkung. Denn was hier gewollt wird, das will ein Großer, ein solcher, dessen Geistesflug höher ging und heute noch höher geht, als dieser Erde Schranken ihm einräumen wollten.

3. Höchste Anforderungen an die Ausführenden im Sinne der Grundtendenz der Händel'schen Kunst als dramatischer Kunst. Beseitigung der so und so vielen Großmacht hier auf Erden, genannt Schlendrian.

4. Volle Freiheit in der Anwendung der gegebenen Mittel auf der Basis einer sicheren Erfassung stilistisch unentbehrlicher Grundsätze. Volles Vertrauen in das Kunstverständnis innerhalb der stiltreuen Erfassung seitens des Dirigenten, der frei schalten soll mit den ihm gegebenen Mitteln wie ein nachschaffender Künstler, nicht wie ein Maschinist, der nur die Hand an Hebel und Schrauben legt. — —

Und zusammengefaßt die Ziele — oder besser gesagt; das eine große Ziel: es heißt künstlerische Wahrheit, heißt Belebung, Beseelung, heißt Beseligung der Studierenden und Ausführenden, die ihren Teil nehmen an der künstlerischen Wiedergeburt, die jede gute Aufführung darstellen soll, heißt aber im letzten Grunde vor allem: Befestigung der Stellung Händel's nicht in der Kunstgeschichte, sondern im modernen Kunstleben: volle Einführung Händel's in unsere Kunst, wie sie sich Chrysander als Lebensaufgabe gestellt hatte, der zu lieb er alles abwies, was ihn von der Erfüllung dieser Aufgabe hätte ablenken können.

Diese Aufgabe aber ist ihm selbst erst allmählig aufgegangen. Anfangs stand ihm, wie er selbst bekennt, nur die Richtung fest, die er einzuschlagen hatte, aber sie ist ihm klar geworden im Laufe jahrzehntelanger Denkarbeit. — Im Stammbuch des Barmer Volkschors steht über sein Lebenswerk das schöne Wort von ihm: „Kunst ist Wahrheit! Meine gesamte Tätigkeit im Gebiete der Händel'schen Musik kann nur und soll auch nur sein propädeutischer Art: der Tätigkeit eines Waldhüters gleich, der den alten geraden, aber durch dichtes Gestrüpp unkenntlich gewordenen Weg wieder auffand und gangbar machte, soweit die eigenen Kräfte und die Verhältnisse und Kunstmittel der Gegenwart es ermöglichten, der aber eine Zeit kommen sieht, wo der von ihm gebahnte Fußsteig durch die vereinten Kräfte der Kunstgenossen in eine breite Heerstraße verwandelt ist.“ —

Ja, durch die vereinten Kräfte der Kunstgenossen!

Sollen wir nicht das 2. Jahrzent der öffentlichen Wirksamkeit der Reformarbeit Friedrich Chrysander's durch eine Tat be-gehen, die seine Ziele noch näher rückt?

In der gemeinsamen Verfolgung der Kunstziele, die uns die Neugestaltung der Händelwerke durch Friedrich Chrysander mit einer wundervollen Kraft und Klarheit vor Augen und zur dankbaren Aufgabe stellt, ergreifen wir aufs neue Besitz von einem Kulturfaktor von unberechenbarem Werte. Ja gerade in dieser einigenden Kraft der großen Kunstbestrebung erblicken wir ihre Bedeutung für unser Kunstleben. Die Gewähr der Kraft aber liegt nicht in der Einzelerscheinung, sondern in der Organisation. Nur durch sie können alle Quellen für ein großes Ganze erschlossen und befruchtend gemacht werden. Vor 7 Jahren schon wagte ich den Ruf zur Organisation der neuen Händelbewegung an die deutschen Chorvereine. Allein der allgemeine Boden erschien noch nicht genug mit Nährstoffen gesättigt, um das Samenkorn der Idee keimen und aufgehen lassen zu können. Schwierigkeiten äußerer wie innerer Art hießen gebieterisch den Gedanken zurückzudrängen, wenn auch nicht aufzugeben. Was ich damals zur Motivierung der Idee anführen konnte, kann ich auch heute nicht anders noch besser sagen:

Sollen wir die „neue Händelbewegung“ nicht organisieren? — Sollen wir die seit 1895 an einzelnen Orten hervortretenden Bestrebungen nicht zentralisieren unter dem Gesichtspunkt einer alle deutschen Chorvereinigungen aufs Höchste interessierenden künstlerischen Bewegung, eines Interessemittel- und Einigungspunkts auf einem Gebiet, das jeder Parteipolitik und einseitigen Sonderbestrebung schon durch die ehrfurchtgebietende Stellung der gewaltigen Erscheinung Händel's entrückt sein müßte? —

Nicht als ob wir reaktionären Bestrebungen huldigen wollten! Eine planmäßige Pflege Händel'scher Musik wird auch in unserer Zeit das große Ziel haben: Den Sinn für wahre Größe in den weitesten Kreisen unseres Volkes zu heben und zu pflegen, ihn empfänglich zu machen für all' das Große und Bedeutsame, was die Kunst bis auf die jüngste Zeit geschaffen hat und noch schaffen wird.

Wir haben eine Goethegesellschaft, wir haben eine Shakespeargesellschaft: doch wohl nicht dazu, für den größten Deutschen, für den größten Britten Propaganda zu machen, sondern um einen geistigen Mittelpunkt zu haben, um den sich die Forschung auf den Bahnen ihres Geistes, die Pflege dieses ihres Geistes sammeln, von dem aus sie auf die weitesten Kreise im Sinne jener Großen wirken kann. Wir haben in unserer deutschen Kunst ein Gegenbild zu dem Universalismus jener Geistesheroen, wir haben Händel, und wir haben jetzt in Chrysanders Lebenswerk das Mittel in Händen, die Bedeutung unseres Händel aufs Neue zu erkennen und diese Erkenntnis zu betätigen.

Sollen wir also nicht eine „Deutsche Händelgesellschaft“ gründen und darnach trachten:

1. Die vorhandenen und hoffentlich noch in recht reicher Fülle zu erwartenden Chrysander'schen Bearbeitungen Händel'scher Werke in unseren Besitz und Eigentum zum Zwecke freier Verfügung zu bekommen, dafür zu sorgen, daß von berufenster Seite die Arbeit Chrysander's fortgesetzt und im einzelnen vollendet werde;

2. das dergestalt gesammelte und reproduzierte Material zu den denkbar billigsten Bedingungen den Gliedern der Gesellschaft, d. h. den Vereinen, zugänglich zu machen;

3. Anregung zu geben zur Heranbildung geeigneter im Händelstil, sowie ihn Chrysander in eine neue Beleuchtung gerückt hat, gewandter Solistenensembles ersten Ranges, die es sich zur Ehrenpflicht gereichen lassen sollten, durch Normierung ihrer Honorare auch weniger günstig situierten Vereinen sich zur Verfügung zu stellen;

4. durch jährlich wiederkehrende deutsche Händelfeste den Sinn für die monumentale Größe Händel's in weitesten Kreisen lebendig zu erhalten. (Die Veranstaltungen müssen populär im eminentesten Sinn des Wortes gehalten sein, was bekanntlich von unseren Musikfesten nicht immer gesagt werden kann);

5. durch Schaffung eines Gesellschaftsorgans einen Mittelpunkt für die Veröffentlichung der Ergebnisse der Händelforschung und wohl auch der modernen Händelpraxis an-

zustreben, aus welchem gewiß die bedeutendsten Anregungen in theoretischer wie praktischer Hinsicht erhofft werden dürften. — — —

\*

\*

\*

Heute nun liegen die Verhältnisse zur Verwirklichung des Gedankens günstiger, ja wir können sie uns kaum günstiger wünschen.

In der Kaiserin-Friedrich-Stiftung in Mainz haben wir eine Organisation gefunden, die zum Mittelpunkt einer neuen Händelgesellschaft wie geschaffen ist. Was hoher Sinn und begeistertes Eintreten für die zu betätigenden Ideen, was Energie und Tatkraft, was Opferwilligkeit und Hingabe an eine große Sache zu erstreben und zu erreichen weiß, wir finden es mit Bewunderung in den Taten und Zielen der Stiftung. Männer von weitem Blick und warmen Herzen, von Kunstsinn und hohem Verständnis, dazu ein hochstrebender, energischer und impulsiv fühlender künstlerischer Leiter, sie boten und bieten sich in edlem Wetteifer die Hände zu froher und schöner Kunsttat. Ein edler Fürst von seltenem Kunstverständnis und warmherzigen Eintreten für alle künstlerisch hochragenden Bestrebungen leiht der Stiftung seinen fördernden Schutz.

An sie richte ich in dieser Stunde feierlich die Bitte und Aufforderung, daß sie sich in den Dienst der ernstesten Sache im Sinne eines Zentrums der neuen Händelbewegung stellen und demgemäß ihre Satzungen erweitern möge, sodaß der Anschluß weitester Kunstkreise an ihre Institution ermöglicht würde.

Mit dieser Erweiterung würde gewiß dem geweihten Namen und Andenken der unvergeßlichen Fürstin und Künstlerin auf dem Kaiserthron, deren erlauchten Namen die Stiftung schon trägt, ein würdiges Opfer des Dankes und der Verehrung geweiht sein. Die Kunstideale zweier großer Nationen, die in ihrem Grunde auf eine kerndeutsche Wurzel zurückgehen und in dieser die Gewähr ihrer ewigen Untrennbarkeit und Einheit finden, sie treten in Händel's

Kunst vor unser mitfühlendes Empfinden, wie die Gedanken der Verehrung der gleichen beiden Nationen sich einigen in dem dankbaren Kultus der Erinnerung an die verklärte Gestalt der teuren fürstlichen Frau, in deren Namen wir uns heute festlich versammelten.

Möge, wie ihr Name, so auch ihr Geist dann walten auch über dem neuen größeren Werk im Dienste unseres Händel.



