

06.04.1901

Karfreitags-Konzert der Singakademie.

Vor wenigen Tagen hatte ich Gelegenheit, anlässlich der Aufführung der Matthäuspassion meinen Lesern von den Zielen der neuen Bachgesellschaft und ihren wandernden Bachfesten zu sprechen. Zu einem ähnlichen Thema regt die gestrige Aufführung des „Messias“ durch die Singakademie an. Das Problem der Händel-Renaissance ist eines der schwierigsten, die unser Musikleben bietet, gleichzeitig eines der für unsere Chorvereine^[e] bedeutsamsten. Wer dem musikalischen Leben ferner steht, wird staunen, von Händel-Renaissance zu vernehmen; er wird sich erinnern, daß Händel in den Programmen aller gemischten Chöre den bevorzugten Ehrenplatz behauptet, daß kaum eine mittelgroße Stadt im deutschen Vaterlande existiert, die nicht regelmäßig in der Osterzeit eines der Händelschen Oratorien aufführt, daß verschiedenen Schöpfungen des Altclassikers geradezu populär genannt werden dürfen, und wird angesichts dieser bekannten Thatsachen nicht recht verstehen, was eine Auferweckung Händels bezwecken sollte.

Gewiß, wir haben Gelegenheit, etwas den fünften Teil von Händels oratorischen Werken oft zu hören, aber – wir hören selbst diese wenigen Oratorien niemals in ihrer ursprünglichen Gestalt. Ich will nicht von den Verstümmelungen reden, die man ihnen durch Zusammenstreichen zufügt. Es gilt ja nun einmal in Deutschland als unzulässig, musikalische Meisterschöpfungen ungekürzt aufzuführen; von Bach und früher bis auf Wagner und spätere Meister muß jeder Komponist an seinen Partituren herumstreichen lassen, damit der geehrte Publikum eine Viertel oder auch ganze Stunde früher zu seinem Skat kommt oder sich zu seinen Federn versammeln kann. Auch gestern gelangten von den 52 Nummern des Werkes nur 36 zu Gehör; sieben große Chöre, vier Rezitative, ebensoviele Arien und endlich ein Duett waren gestrichen. Also von dieser weitverbreiteten Vorliebe des Publikums für das bewußte blaue Streichinstrument will ich gar nicht weiter reden. Aber auch das, was von den Partituren übrig bleibt, hören wir nie in der Urform. Händels Instrumentation gilt als veraltet und daraus wird die Notwendigkeit hergeleitet, sie neu zu bearbeiten. Gewiß ist die Art der Orchesterbehandlung, wie wir sie in Händels Partituren finden, veraltet; denn seit Haydns großer Reform hat sich die Zusammensetzung der Orchester grundsätzlich bedeutend geändert und Hand in Hand mit dieser Änderung, richtiger wohl, in Wechselwirkung mit ihr, haben auch die Komponisten eine vollständig neugeartete Instrumentationstechnik zur Ausbildung gebracht.

Zu Händels Zeit wurden die Blasinstrumente, ebenso wie im modernen Orchester noch die Streicher, in starker Besetzung und mehrstimmig – chorisches – behandelt; man hatte, wie in den *Concerti grossi* Händels, die man ja noch ab und an originalgetreu aufführt, 10 bis 12 Oboen und die übrigen Instrumente, Fagotte, Hörner, Trompeten, in entsprechender Anzahl. Dazu kamen dann als sehr wichtige Bestandteile des Orchesters die Orgel und das Cembalo. Die heute eingebürgerte Besetzung des Orchesters ermangelt dieser beiden Instrumente und besitzt auch die Blasinstrumente meist nur in je zwei Exemplaren. Wenn ein moderner Tondichter es einmal wagt, die einzelnen Bläsergruppen drei- oder gar vierstimmig zu behandeln – wie Wagner, oder gar Strauß, – dann ist das ganz was anderes, dann fallen die „Zünftigen“ über den Frevler her, reden von „Hypertrophie“ der Orchester, wenn sie geistreich und boshaft sind, variieren sie vielleicht auch „er wächst das Orchester mit seinen geringeren Zwecken“ und so weiter ohne Grazie. Thatsache ist jedenfalls, daß die von Händel verlangte Orchesterbesetzung heute nicht mehr üblich ist. Fragt sich nur, welche Folgerung daraus zu ziehen, ob unsere Gewohnheit, oder Händels Partitur zu ändern ist. Die Praxis hat schon seit langem zu Gunsten der Gewohnheit und gegen Händels Intentionen entschieden. Da zeigt sich auch wieder einmal, mit wie ungleichem Maße die Künstler messen und wie partiisch sie urteilen: Wenn ein richtiger Akademiker¹ daran erinnert wird, daß Wagner an Beethovens Instrumentation Retuschen vorgenommen hat, dann greift er zum „Wagner-Schimpflexikon“, wenn ihm dagegen Mozart vorgehalten wird, der an den Partituren Händels nicht nur leise, diskrete Besserungen, sondern sie von Grund aus nach ganz anderen Prinzipien neuinstrumentiert hat, so ist auch das „ganz was anders“.

Also: man führt heutzutage grundsätzlich Händel mit modernisierter Instrumentation auf, und dieser Umstand gerade ist es, der eine Wiedergeburt des Original-Händels wünschenswert macht. Der verdienstvolle Händel-Forscher und -Biograph Friedrich Chrysander, dem die Kulturwelt die große kritische Gesamtausgabe von Händels Werken verdankt, hat nicht allein das Problem die-

¹ Gemeint ist natürlich Gustav Doempke.

ser Wiedergeburt zuerst erkannt und klargelegt, er selbst hat auch mit energischer Handzugriffen und das Problem seiner Lösung nahe gebracht und hat – mag es auch paradox klingen – um uns den Original-Händel wiederzugeben, eine neue Bearbeitung der Händelschen Oratorien begonnen. Man ersieht schon aus dieser Mitteilung, daß das „Original“ mit einem Quentlein Salz gemeint ist: „im Geiste des Originals“ sagt deutlicher, worum es sich handelt. Chrysander ist nicht mit der blinden Pedanterie des Händel-Fanatikers[-] und [-]Verdeutschers Gervinus zu Werke gegangen. Er neigt eher zu der Auffassung des alten Rechtsprofessors und Händel-Enthusiasten A. F. J. Thibaut² in Heidelberg.³ Dieser vergleicht in seinem Buche „Ueber die Reinheit der Tonkunst“ die Werke seines Idols ziemlich drastisch mit einer „Schachtel, worin Edelsteine in Baumwolle eingewickelt liegen“. Chrysander steht auf dem Standpunkt, ungekürzte Aufführungen Händels wirken eher als Hemmnis, denn als Förderung der angestrebten Neubelebung und beseitigt radikal alles seinem musikalischen Inhalt nach veraltete. Damit trifft er meistens das, worin dem Komponisten die Inspiration versagte, oder er dem Zeitgeschmack Konzessionen machte; übrigens steht Chrysander eine unantastbare Autorität zur Seite, der Komponist selbst, der manchenmal mehrere Nummern nur „zur gefälligen Auswahl“ geschrieben und dementsprechend bei seinen Aufführungen verwendet hat. Ueber einen anderen Gesichtspunkt seiner Bearbeitung, über sein Verfahren hinsichtlich der Koloraturen und Kadenzen, hinsichtlich derjenigen Einzelheiten, die der Komponist selbst der Willkür und dem Geschmack der Interpreten überließ, „lasset gelehrte sich zanken und streiten“. Das bedeutsamste an seinem Vorgehen ist die Rückkehr zur Originalinstrumentation und sein experimenteller Nachweis, daß diese, sei sie auch ungebräuchlich und unbequem, darum doch nicht im mindesten veraltet ist. Seit fast sechs Jahren werden in Mainz unter den Auspizien Chrysanders und unter Leitung Fritz Volbachs Händelfeste gefeiert, festliche Aufführungen Händelscher Werke nach der Chrysanderschen Einrichtung. Ich habe anläßlich des zweiten dieser feste „Esther“ und „Deborah“ gehört und von dem zwar ungewohnten, aber außerordentlich reizvollen Orchesterkolorit einen ungemein lebendigen und nachhaltigen künstlerischen Eindruck empfangen, so daß ich seitdem auf dem Standpunkt stehe, man schädigt die Wirkung dieses gigantischen Kunststils, wenn man ihn durch die Zuthaten einer späteren Zeit entstellt. Man erinnere sich nur, wie die Holbeinsche Madonna in Darmstadt durch die spätere Uebermalung all ihres Zaubers und ihrer Lieblichkeit beraubt war und erst jetzt nach der Restaurierung wieder künstlerisch zu wirken vermag.

Wenn auch die Meisterhand eines Mozart es war, die das Händelsche Original-Kolorit übermalt hat, das Original ist doch wirksamer, weil stilgerechter. Gewiß, unser heutiges Hammerklavier ist kein vollgültiger Ersatz für das Cembalo. Aber wozu haben wir denn unsere Sammlungen von Musikinstrumenten! Doch nicht bloß für die Holz- und Bücherwürmer! Also zurück zur Originalpartitur!

Als Händel seine erstes Oratorium, die „Auferstehung“, schrieb, war er 23 Jahre alt, zur Zeit des Entstehens seines Hauptwerkes, das auch zugleich sein verbreitetstes und populärstes ist, stand der Meister im 57. Lebensjahre. Die erste Aufführung der gigantischen Schöpfung – deren Komposition nicht mehr als drei Wochen in Anspruch genommen hatte (22. August bis 14. September 1741) – fand ziemlich genau (bis auf 2 Tage) 13 Jahre nach der Erstaufführung der Matthäuspassion, am 13. April 1742 in Dublin statt. Das Orchester in „Messias“ beschränkt sich im Original, abgesehen von Orgel und Cembalo, auf Streichorchester, Trompeten und Pauken. Die Mozartsche Bearbeitung fügt ihm Hörner und Holzbläser hinzu, und seine Instrumentation ist des Werkes durchaus nicht etwa unwürdig, viele Einzelheiten sind sogar echter Mozart. Eine andere viel aufgeführte Modernisierung des „Messias“ rührt von dem weiland Frankfurter Kapellmeister Müller her und benutzt wiederholt sogar die Posaunen. Die gestrige Aufführung legte die Mozartsche Bearbeitung zu Grunde.

Der Stil des „Messias“ unterscheidet sich dem der anderen Händelschen Oratorien sehr wesentlich; jene sind durchweg dramatisch gedacht und gestaltet, im Messias werden die Geschehnisse der

² Anton Friedrich Justus Thibaut (* 4. Januar 1772 Hameln; † 28. März 1840 Heidelberg) forderte in seinem 1824 erschienenen Buch „Über die Reinheit der Tonkunst“ eine Rückbesinnung auf die Grundsätze der vorklassischen älteren Musik.

³ *Fußnote Nodnagel*: In dessen Hause Schumann während seiner juristischen Studienzeit in Heidelberg ein- und ausging; er zitiert ihn auch im 1. Band seiner Schriften, nennt das oben erwähnte Buch im III. Band „ein schönes Buch“.

heiligen Handlung weder unmittelbar, noch mittelbar vorgeführt, weder dargestellt noch berichtet. Der Komponist, der sich mit glücklicher Hand den Text selbst aus der Bibel zusammengefügt hat, setzt alles als bekannt voraus und bringt nur die Reflexe der Vorgänge auf das menschliche Gemüt zum Ausdruck. Dadurch wird seine musikalische Ausdrucksweise im „Messias“ etwas weniger „handgreiflich“, als in seinen „geistlichen Opern“, nimmt einem mehr transpentalen [transzendentalen] Charakter an. Nur ein Chor, die prachtvolle Fuge „Er trauete Gott“ (N^o 27) ist von erregterem Charakter, da er unmittelbar ein Geschehnis – die Verspottung Christi – vorführt. Da er den Stil des Ganzen ein wenig verläßt, so ist es – wenn auch musikalisch bedauerlich – künstlerisch nicht unberechtigt, bei Streichungsbedürfnissen ihn zunächst in Betracht zu ziehen. Von den sonstigen Streichungen berühren am schmerzlichsten die der herrlichen Baßarie „Wer wird den Tag“ mit ihren charaktvollen Rezitativ (N^o 5–6) und die der lieblichen *G-moll*-Arie für Sopran „Wie lieblich ist der Boten Tritt“ (N^o 37). Mit den anderen fehlenden Nummern ist nicht so viel verloren; dagegen wäre musikalisch die Tenor-Arie *a-moll*, „Du zerschlägst sie“ an sich wohl entbehrlich gewesen.

Die Aufführung des gewaltigen Werkes war von Herrn Prof. Brode unverkennbar in liebevollster Weise vorbereitet. Die Chöre gingen nicht allein mit musikalischer Sicherheit und Exaktheit, sondern auch mit schattierungsreichem plastischem Ausdruck. Das ausgezeichnete Stimmenmaterial erfreute auch durch seine technische Gewandtheit, mit der namentlich die zahlreichen für Händels Schreibweise so ungemein kennzeichnenden Koloraturen zur Geltung gelangten. In den Nummern, die vor allem Glanz des Ausdrucks und jubelnden Schwung verlangen, also besonders in „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“ und in dem kolossalen „Hallelujah“ – wohl dem berühmtesten und populärsten Chorsatz der Weltliteratur – entfaltete der Chor eine imponierende Fülle und Macht des Tones. Eine besonders gelungene Leistung bildete auch der mit großem Feuer gesungene Chor „Der Herde gleich“. Der düstere *a-moll*-Satz „Wie durch einen der Tod“ klang ergreifend.

Sehr wichtig für die Wirkung des Werkes ist eine glückliche Zusammensetzung des Solistenquartetts, da nicht allein alle vier Parteien bedeutende künstlerische Ansprüche stellen, sondern die Stimmen sich auch in den beiden Quartettsätzen des ersten Teiles gut miteinander amalgamieren müssen. Auch in dieser Beziehung hatte ein günstiger Stern über der Aufführung gewaltet, denn neben den bewährten Vertretern der Alt- und Tenor-Partie hatte man in zwei für Königsberg neuen Künstlern Kräfte gewonnen, die ihren Partnern kaum etwas nachgaben. Gegen die junge Finländerin, Frau Ida Ekman aus Helsingfors⁴, die seit ihrem bedeutenden Erfolg auf der Dortmunder Tonkünstlerversammlung (1898) zu den geschätztesten Vertreterinnen des deutschen Konzertgesanges gehört, hatte man ja vorher hier in Königsberg Stimmung zu machen gesucht. Sie war die Solistin des Berliner Bachfestes, die in einem hiesigen Festbericht „lieber ungenannt bleiben“ sollte. Das verhindert nicht, daß die Künstlerin gestern einen wirklichen Erfolg hatte – soweit sich dies wenigstens bei einem Kirchenkonzert beurteilen läßt. Die Stimme ist ein zarter hoher Sopran von süßem Timbre und einer Tragfähigkeit, die selbst der ungünstigen Akustik des Domes gegenüber sich bewährte. Gebildet ist die Stimme tadellos, klingt infolgedessen schön, klar, edel und spricht leicht an. Die Atemtechnik ist ausgezeichnet. Die Aussprache läßt kaum eine Ausländerin vermuten. Ihre reizende Koloratur konnte die Künstlerin leider nur in den Quartetten zur Geltung bringen, denn in den Arien ihrer Partie legt sich der Komponist hinsichtlich der Koloraturen eine zweifellos nicht unbeabsichtigte Zurückhaltung auf. Das einzige, was man an der Leistung der Frau Ida Ekman beanstanden kann, ist die Neigung zu einer gewissen Willkür im Takt, die verschiedene Male bemerkbar war.

Für den erkrankten Alexander Heinemann war in der Baßpartie der jugendliche Holländer Gerhard Zalsmann eingesprungen, ein Schüler Meschaërts, der auch bei Stockhausen noch einige Zeit studiert hat – zum Glück erst nach Beendigung seiner Tonbildung. – Ich hörte ihn zuerst 1897 gelegentlich des Mainzer Händel-Festes. Kurz darauf sollte seine musikalische Karriere mit dem üblichen Berliner Konzert offiziell beginnen. Für den 4. Oktober 1897 war es angekündigt und wurde in Kollegenkreisen allgemein mit Freude erwartet; am 3. Oktober bekam der junge Künstler einen Blutsturz und mit dem Singen wars für lange Zeit vorbei. Nun, glücklicherweise ist er jetzt wieder im Vollbesitz seiner schönen edlen Stimme, die derjenigen seines Landsmannes Stermans nicht unähnlich ist. Das Organ ist in der Höhe begrenzt, das e spricht nur schwer an, so daß Herr Zalsmann an seiner letzten Arie es einige Male – auf der tonlosen Silbe „un“ nur andeuten konn-

⁴ Heute: Helsinki.

te. In der ersten Arie sang er das e gedeckt, in der zweiten dagegen auch offen, ohne daß zu erkennen war, ob dieser Unterscheidung bestimmte künstlerische Absicht zu Grunde lag. Die Tonbildung läßt noch etwas mehr Konzentration, mehr Kopffresonanz wünschen. Die Koloratur ist geschmeidig, Atemökonomie und Textbehandlung vortrefflich. Hie und da verrät sich der Hang, Zeitmaße zu verschleppen.

Daß wir in Frau Maria Born eine hervorragende einheimische Künstlerin besitzen, konnte erst vor wenigen Tagen wieder an dieser Stelle wiederholt werden. Auch ihre gestrige Leistung stand wieder technisch wie stilistisch auf gleich vornehmer Höhe. Die Arie, „O Du, die Wonne verkündet“ klang innig und lieblich; die zweite „Er ward verschmähet“ tief erschütternd; hier ließ die Künstlerin besonders schöne Brusttöne hören. Das einzige, was ihrer Leistung fehlte, um schlechthin als vollkommen bezeichnet werden zu können, waren zwei oder drei etwas zu spitze e-Laute in der letztgenannten Arie; sowohl bei „umgeben“, wie bei „Schlägen“ klang der e-Laut fast wie „ee-ŕ“. Aber angesichts einer so bedeutenden Leistung ist das eine Bagatelle. Raimund von Zur-Mühlen erfreute wieder durch eine Glanzleistung, die abwechseln entzückte und packte. Seine Stimme klang frisch und edel, wie nur je, die Höhe bequem und leicht – dabei liegt die Partie meist ganz infam hoch, wenngleich sie sich nicht übers *a* erhebt. – Die Koloraturen behandelte er mit souveräner Meisterschaft, nur selten einmal eine durch Atem zerschneidend. Erschütternd wirkte das wunderbare „Die Schmach bricht ihm das Herz“ mit dem anschließenden „Schau hin und sieh“. Große Verve entwickelte der ausgezeichnete Künstler in der Arie „Erwach zu Liedern“. Das köstliche Idyll „Er weidet seine Herde“, das einige Ausgaben dem Sopran, andere dem Tenor zuweisen, wurde gestern mit verteilten Rollen gesungen, indem der Sopran begann und der Tenor die Antistropfen sang. Da die Arie ziemlich unbequem liegt und infolgedessen leicht Kopfschmerz – durch die starke Inanspruchnahme der Kopffresonanz – verursacht, hat diese Arbeitsteilung etwas für sich. In den Quartetten vereinigten sich die Stimmen zu wunderschönem Gesamtklang, ohne daß ihrer eine vorgedrungen wäre. Den Orgelpart hatte Herr Felix Kircher übernommen; solche Orgelstimme im Oratorium ist verantwortlich und undankbar. Der Künstler entledigte seiner Aufgabe unauffällig, also gut. Unsere wackeren Krantzer führten den orchestralen Teil mit gewohnter Tüchtigkeit durch, so daß die ganze Aufführung wohl gelang und starken Eindruck hinterließ.