

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Alexander's Fest oder die Gewalt der Musik

Dryden, John

Karlsruhe, 1847

a) Erklärung des Werks

[urn:nbn:de:bsz:31-83680](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-83680)

Beilagen.

a) Erklärung des Werks.

1) Allgemeine geschichtliche Einleitung.

Wenn man Dryden's *) Ode „das Alexanderfest“, von dem höchst nachahmungswerthen nationalen Patriotismus englischer Landsleute als ein herrliches Erzeugniß seiner dichterischen Muse gefeiert, noch bevor Händel's gewaltige Musik ihr allgemeine Berühmtheit verlieh, nur eines flüchtigen Blickes würdigt, wenn man ferner Zeit und Ursache der Entstehung dieses Gedichts nicht kennt, so dürfte es als eine mißliche Aufgabe erscheinen, Urtheile bedeutender Zeitgenossen Dryden's, wie jenes von Young, dem Verfasser der „Nachtgedanken“, welcher dasselbe in der Schrift von den Originaldichtern für dessen schönste Dichtung erklärt, oder die jedenfalls sehr übertriebene Lobpreisung eines späteren Ausspruches, gerichtet an den Uebersetzer der Ode, K. W. Ramler **): „Ich schätze mich glücklich, zu einer Nation zu gehören, die ein solches Gedicht aufzuweisen hat“ (!), mit überzeugender Kritik zu rechtfertigen.

Eine genauere Kenntniß des Werks, sowie der gleichzeitigen Nichtung im Leben des englischen Volks und seiner literarischen und musikalischen Bestrebungen wird uns jedoch leicht in Stand setzen, hin-

*) Joh. Dryden, geb. 9. Aug. 1631 zu Audwinkle in Northamptonshire, gest. 1. Mai 1701 in London, ist der Repräsentant einer neuen Geschmacksrichtung in der englischen Literatur, und zeichnete sich aus als geistvoller Kritiker, Dichter, Schaus- und Lustspieldichter, Verfasser satyrischer, didaktischer und epischer Gedichte, sowie Uebersetzer römischer Klassiker, wie z. B. des Virgil, Juvenal, Persius. — Dryden's Ode erschien in deutschen Nachbildungen von Weiße, Rosgarten und Ramler, die des letzteren auf Veranlassung der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrich's des Großen, welcher die Komposition Händel's so sehr gefiel, daß sie einen deutschen Text untergelegt wünschte. Eine italienische freie Uebersetzung des Stoffes führt den Titel: Timoteo, o gli effetti della Musica etc.; sie wurde 1809 von Schreiber in's Deutsche übersezt und lieferte die Worte zu P. von Winter's Kantate: „Timotheus, oder die Macht der Töne.“

***) K. W. Ramler wurde zu Colberg am 15. Febr. 1725 geboren. Sein schon frühe sich zeigendes Talent zur Dichtkunst erhielt später durch genaue Bekanntschaft mit den Dichtern: Gleim, Uz, Gwald v. Kleist u. s. w., sowie sein Hang zu allgemeiner literarischer Thätigkeit durch vertrauten Umgang mit Männern der Wissenschaft wie Spalding, Sulzer ic. die vielseitigste Ausbildung. Er erwarb sich durch Uebersetzung der Werke von Horaz, Catull, Martial, der Sapphischen Oden um die Verbreitung der Klassiker, namentlich aber durch Bearbeitung oder Dichtung von Texten zu Kantaten und Oratorien (z. B. die Passionskantate „der Tod Jesu“, Musik von Graun) um die musikalische Poesie große Verdienste. Als Kritiker war Ramler in gelehrten Zeitschriften gleichfalls mit Erfolg thätig; seine lyrischen Gedichte zeichnen sich mehr durch Feinheit der Form, als Reichthum der Phantasie aus. Ramler starb 11. April 1796 zu Berlin als Direktor des Berliner Nationaltheaters und Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften.

länglich die glänzende Aufnahme, welche Dryden's Alexandersfest bei seinem Erscheinen gefunden, und ebenso die Anerkennung, die auch spätere Zeiten dessen poetischem Werthe beilegen, zu erklären.

Der vollständige Titel des Originals lautet: „Alexander's feast or the power of music, in honour of St. Cecilia's day“ und weist uns zugleich den richtigen Standpunkt der Beurtheilung an, in sofern nämlich daraus die deutliche Absicht des Dichters hervorgeht, der damals überall herrschenden, in England aber mit besonderer Anhänglichkeit festgehaltenen Verehrung der heiligen Cäcilia, als Beschützerin der göttlichen Tonkunst, einen Tribut hoher Begeisterung zu zollen und so den vielen hehren Gesängen zur Verherrlichung der Musik ein weiteres dauerndes Denkmal anzureihen.

Die heilige Cäcilia nimmt in der Geschichte des Musiklebens und noch mehr in der Erzählung des gegenwärtigen Werkes eine so hervorragende Stelle ein, daß eine kurze Einführung in den geheimnißvollen Sagenkreis, worin das Leben dieser Heiligen eingehüllt ist, die nothwendige Fortsetzung unserer geschichtlichen Vorbemerkung bildet.

Cäcilia, eine vornehme Römerin, schon frühe in den Grundfäsen des christlichen Glaubens unterrichtet, sollte gegen ihren Willen mit Valerian, einem heidnischen Jüngling, vermählt werden. Da sie die Verbindung mit einem Ungläubigen für unchristlich hielt, und deßhalb dem Herrn das Gelübde ewiger Keuschheit abgelegt hatte, so bewachte ein Engel ihre Unschuld, und ein höherer Einfluß, hervorgegangen aus diesem wunderbaren Schutz und der herediten Kraft ihres Glaubens, bewirkte nicht nur eine Entfagung des Bräutigams, sondern sogar den Uebertritt Valerians und seines Bruders Tiburtius zur christlichen Kirche. Beide Brüder, kaum getauft in den Katafomben durch den Pabst Urbanus, welcher während der damaligen Christenverfolgungen sich dort verborgen hielt, starben bald darauf als eifrige Bekenner des Christenthums den Märtyrertod von der Hand des Präfecten Almachius.

Auch die heilige Cäcilia sollte gezwungen werden, wieder zu den heidnischen Göttern zurückzukehren, allein sie widerstand muthig der Versuchung und gab für die neue Lehre freudig ihr Leben hin, welches der Sage zufolge das Jahr 230 n. Chr. gewesen sein soll.

Die Legende, eine der schönsten im Leben der Heiligen, bringt mit diesem Schlusse ihres Lebens die merkwürdigsten Umstände in Verbindung, indem sie sogar erzählt, daß, als der grausame Almachius unter andern Befehrungsqualen die Dulderin in ein Bad mit siedendem Wasser einschließen ließ, man dieselbe den andern Tag noch unverlezt fand; auch habe der Henker nicht vermocht, das Haupt vom Körper zu trennen.

Schon frühe feierte die Kirche alljährlich auf den 22. November, ihren Namenstag, das Andenken an das Leben und Märtyrertum der heiligen Cäcilia, welcher bereits im fünften Jahrhundert in Rom eine Kirche gewidmet wurde (jetzt St. Caecilia in Trastevere). Pabst Paschalis, bemüht, ihre Reliquien aufzufinden, ließ den gefundenen Leichnam im Jahr 821 in der von ihm wiederhergestellten Kirche

besetzen und durch ein Denkmal den Ort bezeichnen, nachdem Cäcilia ihm im Schlafe erschienen sein und ihre Begräbnisstätte angezeigt haben soll.

Aus den erwähnten regelmäßigen Gedächtnisfeiern entstanden später an vielen Orten besondere musikalische Feste, „Cäcilienfeste“; ebenso wetteiferten Dichtkunst und Malerei, der Cäcilia feuriges Lob zu singen oder in genialen, tief gedachten Gemälden das Ideal der Phantasie hinzuzaubern. Unter den die Heilige darstellenden Bildern verehrt die Kunst namentlich Meisterwerke von Raphael, Domenichino, Dolce, Mignard, sowie unter den neuern ein Gemälde von Ludwig Schnorr. Herder in den „zerstreuten Blättern“, sowie Friedr. Rochlitz haben die Cäcilienfeste mit geistvoller Gründlichkeit behandelt.

Die neueste Zeit hat als sichtbares Zeichen musikalischer Huldigungen eine große Anzahl von Vereinen aufzuweisen, die den Namen der Cäcilia an der Spitze tragen, auch gibt es eigene musikalische Zeitschriften und Akademien (in Rom Academia di Santa Cecilia, 1566 von Pius V. gestiftet und theilweise der Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker gewidmet) unter diesem Titel. Von Kompositionen der jüngsten Vergangenheit sind hervorzuheben: ein gediegener Chor von F. C. Fresca „An die heilige Cäcilia“ und die schöne Kantate „Cäcilia“ von Kannegießer, in Musik gesetzt von Kungenhagen, dem verdienten Direktor der Berliner Singakademie, und 1842 zum ersten Mal in Berlin mit großer Anerkennung aufgeführt.

In London vorzüglich, und vielen andern Städten Englands wurden die jährlichen musikalischen Gedächtnisfeste mit großem Aufwand an Kräften gegeben; es war daher natürlich, daß Dryden's Ode, obgleich vor ihm schon mehrere, Chaucer bereits im vierzehnten Jahrhundert, den gleichen Stoff in ähnlicher Weise bearbeitet hatten, bald zu einem wahren Nationalgedicht wurde, und dichterische Zeitgenossen, wie Addison, Congreve und Pope zu Nachbildungen veranlaßte, wovon jene Pope's von Händel ebenfalls in Musik gesetzt wurde, keine aber ihre Vorgängerin an Werth erreichte.

Wie es kam, daß Cäcilia nunmehr allgemein als Schutzheilige und auch als Beförderin der Musik gepriesen wird, läßt sich nicht nachweisen. Man weiß nur, daß sie den Herrn gern mit Psalmen und Lobliedern zu verehren pflegte, und führt aus der Legende zur Begründung dieses ihres Schützeramtes, welches nun durch den lange unangefochtenen Besiß beinahe das Gewicht einer historischen Thatfache erhalten hat, den im Laufe der letzten Jahre oft commentirten Satz an: „et cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat, dicens“ &c. (und während die Instrumente erklingen, stimmte sie zu Gott allein in ihrem Herzen Lobgesänge an, betend: Herr, laß mein Herz und meinen Leib unbesleckt bleiben!), woraus lediglich nichts hervorgeht, als daß die Klänge der Hochzeitsmusik ihrem Ohr zuwider waren, und sie im einsamen Kämmerlein unter Gebeten, mögen sie nun mit Gesang begleitet gewesen sein oder nicht, des traurigen Schicksals harrete, das die hartnäckigen heidnischen Eltern ihr durch die erzwungene Heirath bereitet hatten. Auch die

versuchte Erklärung, die Erfindung der Orgel sei ihr in Folge einer falschen Deutung obiger Stelle (*organum* = Orgel, statt Instrument) zugeschrieben worden, entbehrt durchaus jeder Aussicht auf geschichtliche Beweisführung.

Ober dürfte mit Erfolg zu behaupten sein, daß die Verachtung, welche Cäcilia nach diesem Sage der Legende gegen die weltliche Musik geäußert, und auf der andern Seite die edle Aufopferung für den Glauben, in Verbindung mit einer eifrigen Hingebung für die Gesänge der christlichen Gottesverehrung und inbrünstigen Sehnsucht nach den innerlich geahnten Tönen einer himmlischen Musik, die Kirche bewog, sie zur Schutzherrin der Kirchenmusik zu erkiesen, aus welchem ehrenden Patronat sodann später bei der Theilung der Musik in geistliche und weltliche am Ende des Mittelalters sich das hohe allumfassende Amt der Beschirmung der ganzen Tonkunst von selbst bildete.

Die Richtigkeit dieser Vermuthung einmal angenommen, erscheint dann der Umstand erklärlich, Cäcilien auch die Erfindung der Orgel beizumessen, weil dieses majestätischste aller Instrumente mit Recht als der größte musikalische Bundesgenosse des christlichen Gottesdienstes betrachtet werden darf. Dieser Rücksicht muß die geschichtliche Gewißheit weichen, daß die Orgel in der Gestalt, wie sie für den christlichen Kultus erscheint, nur nach und nach sozusagen erfunden wurde, und der erste Anfang ihres Gebrauchs (zuerst in bestimmter Gestalt als Wasservogel, *organum hydraulicum*, so genannt, weil den Pfeifen durch erhitztes, in mit einander verbundenen Gefäßen befindliches Wasser ein gleichmäßigerer Wind, erzeugt in Folge eines auf dasselbe vermittelt der niedergetretenen Gefäßdeckel bewirkten Gegendrucks, zugeführt wurde; erfunden von dem Mechanikus Ctesibius 120 v. Chr. in Alexandrien) weit in die Jahrhunderte vor Christi Geburt zurückgeht. In den christlichen Kirchen wurde die Orgel zuerst in England im Jahr 640 n. Chr. eingeführt, und erst um 661 folgte ihre Anwendung in Rom und allgemeine Empfehlung durch Pabst Vitalianus, um den schlechten Gesang der Gemeinde zu beseitigen.

Gehen wir nun nach dieser nothwendigen Abschweifung von unfrem Gegenstände in der Betrachtung von Dryden's Ode einen Schritt weiter, so werden wir es jetzt sehr erklärlich finden, daß Cäcilia als Erfinderin der Orgel genannt wird, wenn man weiß, daß dieses Instrument in den damaligen Zeiten nicht nur die Kirchenmusik, sondern, da die Instrumentalmusik viel später die großen Fortschritte machte, die sie auf den jetzigen Höhepunkt gebracht, auch diese vertreten mußte. Eine solche Auffassung mußte namentlich Händel bei der Komposition des Gedichts um so mehr mit Freuden annehmen, als er nebst Bach der größte Orgelspieler war, der je gelebt und überhaupt je wieder erstehen wird.

Der christlichen Musik, als welche Cäcilia vertritt, geht in der Dichtung die heidnische voran. Diese nun konnte der Dichter, da die Römer bekanntlich in der Musik aus wahren Mangel an Empfänglichkeit beinahe gar nichts geleistet, andere Völker mit Ausnahme des griechischen aber, obgleich man bei ihnen, wie z. B. den Aegyptern,

Juden verdienstliche Anfänge von Kultur der Musik findet, nicht diese universalhistorische Bedeutung besitzen, nur durch die Darstellung der griechischen als natürlichstes Gegenbild vorzuführen.

Eben so nahe lag die Idee, als Rahmen desselben die Zeit des höchsten Glanzes griechischer Weltherrschaft und Kultur (es ist hier nicht das enge Hellas, sondern das Griechenthum im weitesten Sinne gemeint) zu wählen, wozu wohl keine Episode geeigneter war, als der Zeitpunkt, da Alexander nach der glorreichen Schlacht bei Gaugamela unweit Arbela, sowie nach dem siegreich erkämpften Durchgang des einzigen Passes nach Persepolis, der Pylä Persidis, im Jahr 331 v. Chr. von dieser uralten Residenz der persischen Könige Besitz nahm, um mit seinem einer kurzen Rast sehr bedürftigen Heer daselbst von den bisherigen Anstrengungen des persischen Kriegs triumphiend auszuruhen, und zugleich sich zur weiteren Verfolgung und völligen Besiegung des flüchtigen Gegners Darius zu rüsten.

In Persepolis feierte Alexander die errungenen Siege durch glänzende Feste, zu deren Verherrlichung die Musik beitragen mußte. Der gewaltige Eroberer war selbst ein großer Freund derselben, und seine Kriegszüge begleitete deshalb eine große Anzahl Musiker, immer bereit, sowohl in der Schlacht die Kampflust der Soldaten anzufeuern, als in den Zeiten der Ruhe bei Gastmählern, Trinkgelagen, Hochzeiten den Einfluß musikalischen Spiels und Gesangs auf die Seelen der Zuhörer erfolgreich zu behaupten, und die Empfindungen fröhlicher Heiterkeit mit Gefühlen wehmüthiger Trauer unter den Gästen willkürlich, je nach der Wahl des Vortrags, abwechseln zu lassen.

Da die Einzelheiten der in Persepolis vor sich gehenden Handlung uns Gelegenheit geben, im speziellen Theil des Textes nochmals ausführlicher darauf zurückzukommen, so wird das bisher Gesagte für die allgemeine Einleitung genügen.

Das Alexanderfest ist demnach eine Verkörperung der Idee des Dichters, zu zeigen, welche große Gewalt die Musik schon in der vorchristlichen Zeit selbst auf der damaligen, kaum aus den Anfängen herausgetretenen niedern Stufe ihrer Bildung und bei aller Armseligkeit der mangelhaften Instrumente auf das menschliche Gemüth und das Leben überhaupt ausgeübt, wie die Musik sodann mit dem Christenthum in die Kirche und von da in alle Welt gezogen, dessen Segnungen wirksam unterstützend und ihrerseits mit Aufbietung aller Kräfte an dem großen Werke einer fortschreitenden Veredlung des Menschengeschlechts beharrlich mitarbeitend.

Damit erst, daß die Tonkunst durch ihre Verbindung mit der christlichen Religion auf göttlichen Grundlagen das jetzt ungeheure Gebäude ihrer Herrschaft frisch aufbauen konnte, hat sie die einzig wahre Bestimmung gefunden, die ihr von dem höchsten Lenker für den Aufenthalt unter uns Sterblichen zugewiesen ist, nämlich durch die beseligende einflußreiche Macht der Töne den angeborenen Drang des Menschen nach einem, von allen irdischen Schläden befreiten rein geistigen Leben in einer unserer Fassungskraft verschlossenen Welt

des Jenfeits immer rege zu halten, zu befestigen und mit ihrer reizenden unerfaßbaren Hülle zu umgeben.

Die Musik vor Christus bewegt sich in einem bloß menschlichen beschränkten Kreise, wo der Mensch sich selbst als das höchste Geschöpf anbetet und die Musik dazu mißbraucht, Vergötterungen von seines Gleichen hülfreich zu beschönigen, eine Auffassung, deren Mängel auch den Juden, obgleich diese durch ihre Religion der Anbetung eines Gottes im Einzelnen allen übrigen gleichzeitigen Völkern weit voran waren, als einem morgenländischen Volke ankleben; die Tonkunst nach Christus nimmt die göttlichen Elemente der Lehre des Heilandes in sich auf, sie wird zur freien Kunst, verweist von dem vorher inne gehaltenen kurzfristigen irdischen Standpunkte auf ein unsichtbares göttliches Ziel, an die Stelle der früheren hoffärtigen Selbstgenügsamkeit des Menschen tritt jetzt dessen unterwürfige Demuth in den unerforschlichen Willen des Schöpfers, und die symbolischen Attribute „Glaube, Liebe, Hoffnung“ erhalten auch für die Musik eine bedeutende Geltung. Die Tonkunst beginnt daher mit dem Christenthum eine neue, von der vorigen ganz unabhängige Laufbahn, sie konnte ihrer Natur nach im Heidenthum nicht erblühen wie Malerei und die bildenden Künste, und ihr Wahlspruch muß bei einem sich etwa entspinneuden Entscheidungskampfe der Religionen unveränderlich der sein, mit dem Christenthum zu siegen oder für immer zu fallen.

2) Erzählung des Textes.

Zu Persepolis, der prachtvollen Hauptstadt des alten Persiens, hält Alexander der Große, umgeben vom zahlreichen Kreise seiner Feldherren und einem, nach den uns überlieferten Beschreibungen den gewöhnlichen orientalischen Luxus an überreicher Verschwendung weit überstrahlenden Hofstaat, im vollen Glanze königlicher Majestät das Hoflager. Gastmähler mit Trinkgelagen, Siegesfestlichkeiten, Vermählungs- und Geburtsfeste oder die Feyer irgend eines der Erinnerung des Bacchus und anderer Götter geweihten Tages sind dazu bestimmt, mit der Ertheilung von Audienzen an fremde, Alexander's Schutz oder Schonung ansehende Fürsten und Gesandte und dem Gang der Staatsgeschäfte die Zeit der augenblicklichen Waffenruhe auszufüllen.

Eines dieser Feste ist die Vermählungsfeier des großen Königs mit Thais, der schönen Athenerin, welche ihm auf seinen Eroberungszügen nachgefolgt war.

Nach dem Gastmahle tritt Timotheus, der berühmte griechische Tonkünstler aus Theben, in Alexander's besonderer Gunst stehend und mit mehreren anderen Musikern von dem Eroberer, der Künste und Wissenschaften in hohem Grade liebte, zu dieser Vermählung berufen, vor die anwesende Versammlung, um sie durch sein ausgezeichnetes Flötenspiel und den Vortrag von Gesängen zu unterhalten; denn die Benützung der Musik bei öffentlichen Volksbelustigungen, gastlichen Zusammenkünften zur Erhöhung der Fröhlichkeit

und Würzung des Mahls war auch schon im Alterthum eingeführt. Den Timotheus unterstützen in seiner Aufgabe die übrigen Künstler, ein Sängerkhor und der unentbehrliche bei den Griechen mit der Musik eng verbundene Tanz, wodurch die von dem Sänger vorgetragene Stücke in das Gewand einer dramatischen Darstellung eingekleidet werden.

Die Feldherren sind um die Tische gelagert, das Haupt bekränzt mit Rosen und Myrthen, wie es die griechische Sitte bei den Gästen eines Mahles erheischte, nach demselben und vor dem Trankopfer und Beginn des Reihentrunks die durch Diener dargereichte frische Kränze (Rosen, Myrthen, Veilchen oder Hyacinthen) in die Haare und um die Schläfe zu flechten.

Ein rauschender Gruß des zahlreichen Chors an das liebende Paar leitet das musikalische Fest ein. Hierauf beginnt Timotheus mit der Verherrlichung des Helden, indem er, einen auf Alexander's Veranlassung von dem Orakel des Jupiter Ammon in der ägyptischen Oase gefällten Ausspruch *) geschickt benützend, ihn Jupiters Sohn nennt. Schallend fällt der Chor in die gehörten Worte ein, und der allgemeine enthusiastische Wiederhall, welchen dieselben bei den Versammelten finden, verfehlt auf den aufmerksamen Fürsten die erwartete Wirkung nicht, wie wir aus der nachfolgenden Strophe des Dichters vernehmen.

An den erfolgreichen Anfang knüpft nun der Künstler das Lob des Bacchus **). Die naheliegende Vergleichung des göttergleichen

*) Diesem Orakel zufolge soll Alexander eine Frucht der Liebe Jupiters zur Königin Olympias gewesen sein, was die Sage mit den abenteuerlichsten Umständen erzählt. Alexander war jedoch der rechtmäßige Sohn des macedonischen Königs Philipp II. von dessen Gemahlin Olympias oder Myrtale, einer Tochter des Neoptolemos, Königs der Molosser. Der Zweck, welchen Alexander mit dieser Erhebung zum Halbgott verband, entsannnte hauptsächlich einem wohl durchdachten politischen Kunstgriff, den Eindruck seiner Erscheinung bei den abergläubischen orientalischen Völkern durch derartige übernatürliche Höhe der Stellung zu verstärken und sie sich unterwürfiger zu machen.

**) Dionysos oder Bacchus, ein Sohn Jupiter's und der Semele, geboren zu Theben, erfand in Nyssa's Thälern (Thracien?) die Bereitung des Weins aus den Trauben und lehrte dort zuerst die Pflanzung des Weinstocks. Nach einer zu Alexander's Zeit allgemeinen Sage soll Bacchus, um seiner Erfindung eine möglichst ausgebreitete Verbreitung zu verschaffen, fast die ganze damals bekannte Erde durchzogen haben, diejenigen Drie züchtigend, welche die erstere nicht annehmen wollten und ihn als Gott anzuerkennen sich weigerten; namentlich wird der von den Erzählern der Mythe mit fabelhaften Wundern ausgeschmückte kriegerische Siegeszug nach Indien hervorgehoben. Ueberall lehrte er Ackerbau und Weinpflanzung, gründete Städte, gab Gesetze, unterrichtete in Religion, und kehrte dann als Sieger des Erdkreises und milder Wohlthäter der Menschheit auf einem von gezähmten Löwen und Tigern gezogenen Triumphwagen mit zahlreichem Gefolge von Silenen, Satyren, Mänaden und Bacchanten ic. in großem Gepränge nach Theben zurück. Bacchus ist demnach nicht bloß der Gott des Weins, sondern hauptsächlich als der segensreiche Verbreiter von Göttergüter und Kultur verehrt. In dem furchtbaren Gigantenzug focht er mit wahren Heldenmuth, und rettete siegreich die Götter und den Olymp vom drohenden Untergang. Weil dieser Gott die höchsten Regententugenden, Unbezwinglichkeit im Feld neben milder Weisheit im Frieden, vertritt, so nehmen seinen Namen Könige und Fürsten als Ehrentitel in

Helden, als Ueberwinder des Orients und Beförderer menschlicher Gesittung, mit Alexander, dem kühnen Eroberer aller Länder bis an den Indus und Verbreiter griechischer Kultur, gewährt besonderes Interesse, und man kann es als eine feine gut berechnete Schmeichelei des vortragenden Timotheus betrachten, auch dieses zweite musikalische Bild, dem der pomphafte Siegesmarsch des Bacchus einen Alexander's Soldaten gewiß nicht unwillkommenen äußerst kriegerischen Charakter verleiht, nicht ohne Beziehungen auf den zuhörenden König auszumalen.

Durch einen unmittelbar darauf folgenden Chor der Krieger wird uns überzeugend dargethan, daß der besungene Gott gleichsehr als gewaltiger Held und gepriesener Erfinder des Weines bei ihnen in Ansehen steht. In Alexander selbst tauchen mit lebendigen Farben die glorreichen Erinnerungen an die vollbrachten Kriegsthaten auf, und stolzerfüllt blickt er um sich, da er in der Verherrlichung des Bacchus sein eigenes Ich erkennt.

Der Sänger bemerkt die Aenderung und wechselt schnell die Aufreizung selbstfüchtigen Ehrgeizes mit der Erweckung gefühlvollen Mitleides. Er erinnert nämlich Alexander's auch an großem Gelmuth gegen Feinde reiches Herz an das traurige Schicksal des besiegten und seines angestammten Reiches beraubten Darius, wobei Dryden zu besserer Unterstützung der dem Tonkünstler untergelegten Absicht gegen das historische Faktum den eines bessern Looses würdigen Perserkönig jetzt schon den tragischen Tod sterben läßt, welchen er später in Bactrien von der treulosen Verrätherhand des Satrapen Bessus 330 v. Chr. erleiden sollte.

Timotheus, dessen Bemühungen vom Chor unterstützt werden, sieht seinen Zweck vollkommen erreicht, denn die von ihm hervorgerufenen Empfindungen warmer Theilnahme für den gefallenen Gegner unterdrücken sogleich bei dem königlichen Zuhörer den Uebermuth; Alexander ist sichtlich tief gerührt von diesem schmerzlichen Beispiel der Unbeständigkeit menschlichen Glücks.

Anspruch, wie z. B. Alexander der Große, und unter späteren Herrschern Ptolemäus IV., Mithridates der Große, selbst der römische Triumvir Antonius.

Die Abbildungen der Alten zeigen uns Bacchus in weichen anmuthigen Formen, das Antlitz edel, und mehr einer Jungfrau als einem Jüngling ähnlich: der freundliche Gnadengeber erscheint dabei in der vollen Blüthe jugendlicher Schönheit.

Bekannt sind die unter dem Namen Bacchanalien, Dionysien oder Orgien bei den Griechen und Römern lange gefeierten Erinnerungsfeste, namentlich die jährlichen Frühlingsdionysien in Athen, bestehend in der Aufführung von Schauspielen mit Wettstreiten der Chöre in Musik und Tanz und in anderen Lustbarkeiten, sowie in den berüchtigten nächtlichen Prozessionen der maskirten Bacchanten und Bacchantinnen, welche den Triumpf des Bacchus vorstellten, in deren Mitte sich sodann schon geordnet die von den Phrairien (Bürgergemeinden) abgesandten Chöre, auf ihren Köpfen in heiligen Körben Erstlinge der Früchte, Kuchen verschiedener Gestalt und andere geheimnißvolle Symbole tragend, befanden. Wegen der bei diesen Festen herrschenden zügellosen Ausschweifungen wurden dieselben 187 v. Chr. vom römischen Senate gänzlich untersagt.

Die ganze Bacchusfage ist übrigens indischen Ursprungs.

Der Sänger läst jedoch der eingetretenen trüben Stimmung keine Zeit, dauernden Einfluß auf die Heiterkeit der Versammlung zu gewinnen.

Plötzlich stimmt er ein lydisches Brautlieb *) an, ganz geeignet, die Gedanken des Fürsten wieder aufzurichten und auf ein anderes, freudig begrutes Feld zu lenken. Die nahe Verwandtschaft der Gefühle des Mitleids mit jenen der Liebe erleichtern des Künstlers Aufgabe.

Gleich nachher wird übrigens der König an das Verderben des Kriegs, den unheilvollen Ausgang zu weit getriebener Ehrsucht erinnert, womit im Stillen eine Warnung für ihn selbst verbunden ist.

Nach dieser vorübergehenden Episode geht Timotheus über zur Ausführung des durch das Brautlieb eingeleiteten Gluckwunsches zu Alexander's Vermählung. Der ganze Chor der Anwesenden bricht in einen jubelnden Beifall über diese gelungene Huldigung des Künstlers aus, theils die Tonkunst wegen ihres beglückenden Einflusses, theils die Macht der Liebe besingend. Alexander's Liebe zur holden Thais, in Folge dieser lauten Anerkennung seiner Wahl nunmehr von verdoppelter Macht, läst erwarten, daß er die dargebotene erwünschte Gelegenheit ergreifen wird, den Ausdruck der eigenen Verehrung für die ihm zur Seite sitzende Thais mit den so eben ausgesprochenen Worten allgemeiner Zustimmung zu vereinigen; da überwältigen den

*) Die griechische Musik hatte 15 Tonarten, wovon 5 Hauptgattungen nach der Charakterverschiedenheit der Völker, welche ihnen den Ursprung gegeben, hervortreten, nämlich: die dorische, jonische, phrygische, aeolische und lydische, und die übrigen 10 als Nebentonarten, mit hypo (= unter, d. h. eine Quart tiefer als die Stammtoneart) und hyper (= über, eine Quart höher als dieselbe) folglich hypodorisch, hyperlydisch u. s. w. bezeichnet, immer zu je 2 einer Stammtoneart zugehörten; 3 Tonarten waren demnach Wiederholungen. Unter den Haupttonarten war die lydische (deren Tonleiter dem Fismoll unsrer heutigen Musik ohngefähr ähnlich ist) ihrem Charakter nach sanft; sie wird als eine schwärmerische und klagende bezeichnet, und ward hauptsächlich für Gefange der Klage und der Freude, zum Unterricht der Jugend und zu den Weisen des Gastgelages gebraucht. Nach Pindar ertönte sie zuerst bei der Hochzeit der Niobe und wurde in der Tragödie neben der dorischen (Dmoll, feierlich und prächtig) angewendet. übrigens bestimmten bei den Griechen nicht die Tonleitern den Charakter der Tonarten, sondern dieser erhielt seine Feststellung durch den Inhalt des Ganzen, bei welchem Harmonie, Instrumente, Rhythmus, Gedicht, Vortrag, hie und da auch Tanz und Pantomime, alles in der Eigenthümlichkeit des Volkes, von welchem die Tonart ausging, zusammenwirkten, um den Begriff dieser letzteren historisch für das nachfolgende Geschlecht fest zu begründen.

So waren die Lydier (Maonier) als das weichste und üppigste Volk unter den alten Griechen bekannt, und ihr Land namentlich zu den Zeiten des letzten Königs Krösus, dessen ungeheurer Reichthum jetzt bei uns zum Sprichwort größten Ueberflusses und schwelgerischer Verschwendung geworden ist, als das reichste bekannt, das die Erfindung der feinsten Kleider, kostbarsten Tapeten, wohlriechendsten Salben und leckerhaftesten Gerichte aufzuweisen hatte.

Dieser Grundcharakter der Lydier mußte daher auch in der Musik den entsprechenden Ausdruck erhalten.

übrigens scheidet sich ja auch unsere heutige Musik streng nach den verschiedenen Nationen, und sowohl die Oper als das Volkslied tragen das besondere Abzeichen des Volkes, in dessen Schooe sie geboren wurden.

bei Mahlen und Gelagen stets mäßigen König plötzlich die Anstrengungen des Gastmahls, gesteigert durch die von dem Vortrage des Sängers zurückgebliebenen wechselvollen Eindrücke, und der große Sieger versinkt ermattet in sanften Schlummer.

Damit schließt der erste Theil des Gedichts.

Den zweiten Theil eröffnet Timotheus mit einer kräftigen Gesangsweise, um den schlafenden Fürsten aufzuwecken; donnernd unterstützt der Chor diese Bemühungen.

Alexander erwacht und ist erstaunt, ein fürchterliches Rachegeschrei zu vernehmen; des Künstlers mächtiges Lied hat nämlich diese wunderbare Entflammung der Gemüther zu leidenschaftlicher Rache gegen die Perser hervorgebracht *).

Die nachfolgenden Verse geben uns Aufschluß über die Motivirung des Racherufes.

Es sind die Geister der Erschlagenen von Alexander's Heer, welche die Furien **) voran als blasse Schatten erscheinen, um ihre lebenden Kampfgenossen an die Pflicht der Rache wegen ihres Todes zu erinnern. Die Art derselben bezeichnen diese Angehörigen der Unterwelt ebenfalls, indem sie auf Persopolis, „nach der Götterfeinde stolzen Thürmen“ ***) mit Brandfackeln deuten.

*) Obige Scene in Dryden's Ode gründet sich auf einen historischen Umstand, der von Timotheus erzählt wird. Dieser soll einmal den orthischen Nomos (Lied mit orthischem Tonfuß, | — — | — — — — |) so gespielt haben, daß Alexander aufsprang und zu den Waffen griff; eine andere Version sagt sogar, der letztere sei durch den Klang von Timotheus Flöte zu einer Kriegsexpedition veranlaßt worden. Auch von anderen griechischen Tonkünstlern erwähnt die Geschichte ähnliche, sicherlich sehr übertriebene Beispiele ihres großen musikalischen Einflusses auf die Herzen der Menschen.

Man darf sich übrigens unter der Flöte, wie sie die alten Völker in verschiedener Größe und Form gebrauchten, keine heutige Querflöte vorstellen, sondern, abgesehen von der schlechten Einrichtung aller damaligen musikalischen Werkzeuge, eher ein der Klarinette oder Oboe ähnliches Instrument. Als Erfinderin der Flöte wird die Göttin Minerva angegeben.

**) Die Furien oder Erinyen (später auch Eumeniden) sind ein sinnbildlicher Ausfluß des dem Menschen tief innewohnenden Triebs des Wiedervergeltungsgerechtes. Sowie dieses Strafrecht in unserer christlichen Zeit der Vorsehung allein zusteht, so wurde es im Alterthum aus demselben Grunde den rachsüchtigen Menschen genommen, und mächtigen Gottheiten zur Ausübung übergeben. Diese Rachegöttinnen (Tisiphone, Megära und Alecto) haben ihren Sitz in der Unterwelt, und vollstrecken die Rache und den Fluch, den das Familienhaupt über den Mörder eines Familiengliedes ausgesprochen, oder rächen Mord und Meineid. Dann erscheinen sie auf der Erde, und verfolgen heßend den Verbrecher, bewaffnet mit martierenden Fackeln, Stäben, Geißeln, und von Schlangen umgeben.

In zweiter Bedeutung sind die Furien nicht mehr die rächende Nemesis, sondern die verkörperte Idee der in der menschlichen Brust ruhenden bösen Eigenschaften; sie erzeugen Eifersucht, Wahnsinn, Mordgedanken, sind also nun Veranlassung der vererblichen Freveltthat selbst. Abgebildet sieht man dieselben als gräßliche schwarze Ungeheime mit Schlangenhaaren und Marderwerkzeugen.

***). Die Perser verehrten bekanntlich die Religion des weisen Gesetzgebers und Religionslehrers Zoroaster (oder Serduscht) der sie in den Büchern „Zendavesta“ niedergelegt hat. Nach ihr beteten sie ein göttliches Wesen Ormuzd an, den Beherrscher des Lichts und Prinzip des Guten, welchem als Widersacher Ahriman, der Fürst der Finsterniß und Prinzip des Bösen entgegenstand; über

Die anwesenden Krieger und Feldherren, wüthentbraunt und voll Begierde, das Schicksal der in den bisherigen Schlachten gefallenen Kriegsgesährten zu rächen, drücken in dem durch das vorhergegangene Trinkgelage hervorgerufenen trunkenen Zustande ihren jauchzenden Beifall aus, daß Alexander sich von der herrschenden Stimmung des verderblichen Augenblicks hinreißen läßt, selbst sich an die Spitze derer, welche den Brand in die althehrwürdige Residenz der Perserkönige mit frevelhafter Lust werfen, zu stellen; Thais feuert ihn dazu an *). Der Dichter erinnert an ein gleiches Beispiel von dem schicksalsvollen Einfluß eines Weibes in der Geschichte, die trojanische Prinzessin Helena, durch deren Liebeshandel der Krieg gegen Troja und die Zerstörung dieser Stadt (Ilion) veranlaßt wurde.

Da nun plötzlich das musikalische Fest aufhört und damit auch die Handlung des Alexanderfestes ihren Abschluß gefunden, so reißt Dryden hieran als allgemeine Schlußbetrachtung die Vergleichung der griechischen (vorchristlichen) Musik mit der späteren christlichen in ihren speziellen Richtungen, ein Gegenstand, der schon in der Einleitung besprochen worden ist.

Timotheus, dessen Flöten- und Saitenspiel der Dichter der Ode das Verdienst, durch die Musik die erwähnten verschiedenartigen Wirkungen auf die Gemüther der Zuhörer hervorgebracht zu haben, zuerkennt, soll zuerst den Preis des musikalischen Sieges an die heilige Cäcilia abtreten, wobei wir nicht übersehen dürfen, daß dieser Künstler jetzt nicht mehr seine Stellung in dem Alexanderfest einnimmt, sondern in dem vergleichenden Urtheil der Cäcilia gegenüber, als welche für die christliche Tonkunst in die Schranken sich begibt, die ganze heidnische Musik vor Christus vertritt. Da die letztere, wenn schon in beschränkter menschlicher Auffassung sich bewegend, in dem Leben der Alten heilsam gewirkt hat, so will sie Dryden nicht ganz

beiden thronte ein unendliches Urwesen, Serwane Akerenc. Neben dieser Gottesanbetung besand die frühere Verehrung der Gestirne als hoher Himmelsmächte fort, und der ganze religiöse Kultus wurde von der Priesterkaste der Magier geleitet. Anhänger der alten persischen Religion finden sich noch jetzt unter dem Namen der Gebern oder Parzen in der persischen Provinz Kerman und dem indischen Gebiet Guzurate; sie verehren mit genauer Beobachtung altherkömmlicher Gebräuche die gute Gottheit unter dem Bilde des heiligen Feuers in eigenen Feuertempeln und sehen ebenfalls die Anbetung der Planeten fort. Von dem verachtenden Haß der Perser gegen die Vielgötterei der Aegypter, Griechen u. liefern ihre Könige, wie Kambyses bei der Eroberung Aegyptens und Xerxes bei seinem Einfall in Griechenland, bezeichnende Beispiele; sie vertilgten die Göttertempel nebst den Bewohnern mit Feuer und Schwert.

*) Der Athenerin Thais wird nach Plutarch im Leben Alexander's die Schuld zugeschrieben, diesen zur Anzündung der königlichen Burg in Persopolis angestiftet zu haben; ihre Rede, in welcher sie den Brandanschlag zur That vorbereitete, fand bei den betrunkenen Gästen eine dankbare Empfanglichkeit, und Alexander selbst ergriß die erste Fackel. Beweggrund zu der schändlichen Handlung war bei dem erwähnten Weib der Wunsch, ihre Vaterstadt für die von Xerxes erlittene Einäschierung und Verwüstung gerade durch den Brand des Palastes dieses Königs gerächt zu sehen. Arrian und Strabo geben mit Plutarch an, daß nur der königliche Palast verbrannt sei, nach Curtius und Plinius d. J. soll aber ganz Persopolis von den Flammen zerstört worden sein.

verwerfen, sondern läßt eine Stimme zu ihren Gunsten die Worte sprechen: „Rein, beide theilt den Kranz!“ Den Inhalt des zwischen beiden Richtungen der Musik gezogenen Vergleichs legt nun der Dichter in dem Sage nieder:

Die heidnische Musik hielt es für den höchsten Triumph, das Leben der Menschen dem der Götter gleichzustellen, die christliche Tonkunst dagegen, eine erhabener Bestimmung in sich tragend, brachte im Gefolge des Christenthums durch die Macht ihrer Töne das Göttliche in menschlicher Gestalt auf die Erde, und beseitigte die frühere Selbstverherrlichung des Menschen dadurch, daß sie ihn zur Demuth, auf eine höhere Welt und einen obersten Lenker seiner Geschicke verwies.

3) Ueber Händels Musik zum Alexanderfest.

Das Werk wird mit einer Ouverture eröffnet, in welcher sogleich die Gegensätze der beiden Tonwelten auftreten, indem die ernste verschlossene Fuge das starre Element der äußern Gestalt, worauf die griechische Musik beruhte, das darauffolgende in das Fest einleitende melodische Gracioso aber die weiche Form der Empfindung als den Charakter der christlichen Tonkunst bezeichnet.

Nach dem einleitenden Recitativ des Tenors beginnt eine Arie desselben mit Chor (Nr. 2), anziehend und kraftvoll gehalten. Hierauf wieder Recitativ als Uebergang zu dem zweiten Chor (Nr. 3), wo wir einen aus zwei Sopran und Alt bestehenden Chor und den vierstimmigen Männerchor zuerst die Zartheit eines Wechselgesangs darstellen sehen, dann aber die Singstimmen in einen sechsstimmigen Chor vereinigt mit gewaltiger Macht dem Schluß zueilen, und so beide Sätze sich zu einem kontrastreichen Ganzen einen. Treffend gibt der ganze Chor die Schilderung wieder, wie von den verschiedensten Seiten die Gäste Alexander's, anfänglich einzeln, später als Gesamtheit der von dem Künstler besungenen Vergötterung des Fürsten den Ausdruck eines freudigen Enthusiasmus verleihen.

Die folgende Sopranarie (Nr. 4), allerdings in einer jetzt veralteten Form der Ausführung geschrieben, enthält nichtsdestoweniger liebliche Stellen; sie bildet den kurzen Abschnitt des Textes, welcher von der auf den König stattgefundenen Wirkung der vorausgegangenen Schmeichelei spricht. — Ihr schließt sich in Arie und Chor (Nr. 5) das Lob des Bacchus an; Oboen (Schallmeyen), Hörner und Trompeten verkündigen dessen Ankunft, und nach dem Solo des Basses stimmt der Chor in aller Kraft und Herrlichkeit die Hymne zum Preise des Gottes an. Besser und überzeugender musikalisch zu beweisen, wie Bacchus aus den feuchten Kehlen der Griechen, vom Schalle der Hörner begleitet, besungen wurde, dürfte wohl kaum möglich sein. Der Triumphzug des Helden und Freudenpenders Bacchus bewegt sich in dramatischer Weise an unfrem Blicken vorüber, immer ferner erklingt die Musik, bis die Töne zuletzt leise verhallen und das kühn hingeworfene Bild in sich selbst zerfließt.

Recitativ, Arie und Chor (Nr. 6 u. 7), dem Schicksal des Perserkönigs gewidmet, gehören zu den schönsten Nummern des Dramas. Hat die Bacchusweise in begeisterte, kriegerische Stimmung versetzt, so ergreifen uns jetzt die tiefgefühlten Töne der Trauer, und erwecken eine aufrichtige Theilnahme an dem herben Gesichte des unglücklichen Königs Darius; besonders schön ist im Adagio des Sopranos die Beschreibung seines Todes. — Das lydische Brautlied (Nr. 8) führt den Zuhörer wieder zu dem Fest zurück; in der Arie, deren Reiz noch durch die schöne Violoncellbegleitung erhöht wird, athmet der Dufte zartester Liebe.

Von den beiden folgenden Stücken (Nr. 9) enthält das mehr form- als gehaltreiche Tenorsolo eine Mahnung an den macedonischen Eroberer, sich nicht vom unersättlichen Ehrgeize hinreißen zu lassen, der hinreißend kraftvolle Chor aber bringt der Liebe und der Tonkunst, da sie bei der Festfeier auf die Stimmung der Gäste vereint einen lieblichen Einfluß äußern, und als geistige verwandte Seelenkräfte das Leben so sehr verschönern, einen feurigen Dank aus. — Nachdem der Sopran in der schönen Arie darauf (Nr. 10) die mit dem Brautlied begonnene Liebesepisode geschlossen, endigt der erste Theil mit der Wiederholung des eben erwähnten Preisgesangs auf Liebe und Musik.

Als Anfang des zweiten Theils erscheint nach der kurzen Einleitung des Tenors der nur für große Massen berechnete, in solcher Ausführung jedoch an Kraft alle übrigen Chöre verdunkelnde Donnerschor (Nr. 11), womit der schlafende Alexander aufgeweckt wird; im höchsten Grade effektiv ist der Eindruck, den diese großartige Erweckung vom Schlummer hervorbringt. — Alexander wacht auf, und die Arie des Basses (Nr. 12), ein Gesangstück voll leidenschaftlicher Gluth, obschon sich in der alten Arienform bewegend, gibt ihm das allgemeine Nachgefühl, von dem die Anwesenden besetzt sind, eindringlich kund. — Für eine der schönsten Stellen des ganzen Werks dürfen wir unbedenklich die in der Arie darauf (Nr. 13) gegebene meisterlich ergreifende Schilderung erklären, wie die bleiche Schaar der erschlagenen Krieger aus dem dunkeln Schattenreich geisterhaft herannahet, und die zurückgebliebenen Kampfgenossen um Rache an ihrem Tode ansetzt. Ein ganzes Schlachtfeld mit dem unheimlichen Modergeruch zahlloser verwester Leichen erschleift sich auf einmal vor uns; schauerlich ist der Anblick dieses Bildes, und mit Entsetzen sucht sich der Beschauer von dessen traurigem Eindrucke zu befreien.

Auf die Wiederholung der Arie Nr. 12 erneuert der recitirende Tenor den Racheruf (Nr. 14), und zum Beweis, daß die unselige Unthat der Brandlegung geschehen, hält ein besonderes Solo desselben (Nr. 15) in sanft klagender Weise den Moment der Handlung fest.

Der Solosopran und nach ihm der ganze Chor (Nr. 16) zeigen die Theilnahme der Thais sowie die wilde Freude der Soldaten an dem Brand der persischen Residenz; weder Arie noch Chor zeichnen sich in musikalischer Beziehung aus, denn beide lassen, als zu objektiv gehalten und überhaupt eines tieferen Ausdrucks entbehrend, den Hörer

kalt. — Einen Glanzpunkt des Werks bildet dagegen der hehre Chor an die heilige Cäcilia (Nr. 17), denn nachdem in dem vorhergehenden Recitativ die mageren Töne zweier Flöten das unsicher schwankende Wesen der altgriechischen Musik, und zwar sowohl die Leere ihrer Melodien, als das Eintönige der leeren (entweder in Oktaven oder Terzen gehenden) Harmonie nebst der Armuth der Instrumente in trauriger Weise dargethan, erhebt sich auf einmal in riesenhaften Formen der wundervolle, Ehrfurcht gebietende harmonische Bau der christlichen Tonkunst, getragen von dem vielstimmigen dankerfüllten Chor; hochherab lautet der leidenschaftlose, tiefinnerliches Leben athmende Kirchengesang zum Lobe der Heiligen, derselben in ihrer doppelten Eigenschaft als edles Opfer des Glaubens und warme Schützerin der Musik gewidmet. Eine besondere Kraft der Weiße und seltene Fülle der Harmonie drücken diesem Chor den Stempel der höchsten Würde auf, immer breiter gestaltet sich der Feuerstrom seiner gewaltigen Harmonien, unaufhaltbar reißen die Tonmassen ihn fort, bis endlich der Gesang tausendstimmig in höchster Begeisterung schließt. — Auf eine solche übermäßige Anstrengung der ganzen schaffenden Kraft von Seiten des Tonsetzers kann man nur staunend bewundern, daß der unsterbliche Handel es vermochte, so gleich noch einen Schlußchor (Nr. 18) folgen zu lassen, welcher die heidnische und die christliche Musik nach entschiedenem Streit über den Werth ihrer Vorzüge in sich zu einer gemeinschaftlichen Verherrlichung der Tonkunst überhaupt zu vereinigen bestimmt ist. Der geniale Tonmeister hat zu diesem Zwecke vier verschiedene Themen gewählt, wovon je zwei und zwei, zur Hälfte ruhig, zur Hälfte bewegt, sich schroff entgegengestellt. Aber der große organisirende Geist, der sie hier zusammengestellt, besaß auch die unerreichbare Kunst, die Gegensätze zu vermitteln, und sämtliche Themata so zu behandeln, daß sie zuletzt, in eine höhere Einheit verschmolzen, den Triumph der göttlichen Tonkunst lautpreisend verkündigen.

Werfen wir nun einen Blick auf das ganze Oratorium zurück, so werden wir, was den Text betrifft, zu dem Resultat gelangen, daß dasselbe durchaus einen objektiven erzählenden Standpunkt einnimmt, und deshalb mehr eine Kantate denn ein Oratorium zu nennen wäre, würden nicht der Kontrast der mit einander wechselnden Bilder, sowie die breite Anlage des Ganzen bewirken, daß trotz der bloß betrachtenden Form die gestaltlose Anschauung zur dramatischen Handlung wird, und an die Stelle der nur durch den Erzähler erwähnten Personen unvermerkt letztere selbst mit dem ganzen Gewicht ihrer Persönlichkeit treten. Zu dieser Aenderung wirkt namentlich das Erscheinen des Chors mit, der in der Handlung theils bloß allgemeine Betrachtungen ausdrückt, theils selbst eine thätige Rolle übernimmt, und durch den Eindruck seiner Massen das fehlende dramatische Interesse ersetzt. Das Oratorium hat daher keinen rein lyrischen Charakter, wie in der Kantate, besonders wenn sie nur kurze Szenen der Natur oder aus dem Menschenleben dem betrachtenden Beschauer vorführt, sondern wird wegen der Großartigkeit seines Stoffes, der die ent-

ferntesten Zeiträume verbindet, die mannigfachsten Gefühlswechsel und Situationen möglich macht, und durch die unterstützende Musik ein lyrisch = dramatisches Epos.

Händel hat die größtentheils rhapsodischen Darstellungen des Textes, die auf der einen Seite in Alexander's, auf der andern in Cäcilien's Erscheinung ihren nothwendigen Verbindungspunkt erhalten, musikalisch schön verslochten, und damit seine ausschließliche Laufbahn als Dratorienkomponist glanzvoll eröffnet. Hinsichtlich der Ausführung hielt er sich streng an den Text, und erlaubte sich nur in soferne eine Abweichung, als er, um dem ersten Theil einen bessern Schluß zu geben, hier den Chor zum Preis der Liebe und Tonkunst einschob.

Die Bearbeitung Mozart's beschränkt sich darauf, daß er die Lücke, welche das Wegbleiben der von Händel bei allen seinen Dratorien angewandten Regel veranlaßt, durch Hinzufügung von Blasinstrumenten ausfüllte, und auf diese Weise mit bewundernswerther Kunst und ängstlicher Gewissenhaftigkeit aus den Hauptfiguren der Händel'schen Stimmen für die Harmonie einen neuen kleinen Staat der Anmuth gründete, der als untergeordnetes Reich mit dem alten großen der Kraft eng verbunden wurde. Außerdem vervollständigte er das Streichquartett, wo es etwa unvollendet gelassen war, und beseitigte eine in Folge des getreuen Festhaltens am Texte von Händel herbeigeführte Monotonie des Werks dadurch, daß er von der Parthie des Tenors, der als historischer Darsteller des Sängers Timotheus alle Recitative, ja auch mehrere der andern Solofüge vorzutragen hatte, die trennbaren Situationen an die andern Hauptstimmen abgab, was für den Effekt der Musik und eine dramatische Abrundung ungleich vortheilhafter war; in dem Gesang, besonders den Chören, änderte Mozart nichts, gleichgültige Aenderungen abgerechnet, welche die Unterlegung des deutschen Textes nöthig machte.

Mozart's Verdienst ist es daher im Allgemeinen, durch seine Mitwirkung das Alexanderfest, gewiß eine gediegene Tonschöpfung Händel's, nach Einigen schon 1725, also in der vollen Blüthe des kräftigsten Mannesalters von ihm komponirt, für die musikalische Gegenwart neu in's Leben gerufen zu haben.

Im Jahr 1736 zu London im Coventgarden = Theater das erste Mal und später wiederholt aufgeführt, wurde es nebst Samson, Judas Maccabäus und dem Messias zuerst von Händel's Dratorien in Deutschland bekannt. Die erste Aufführung derselben wird wohl von Leipzig (1789) durch Joh. Ad. Hiller, den verdienstvollen Musikdirektor der Thomasschule und eifrigen Verehrer und Bearbeiter von Händel's Werken, ausgegangen sein. In Wien (1807 und 1812) bahnte sodann Ign. v. Mosel, selbst Komponist und ebenfalls durch Bearbeitung einiger Dratorien von Händel bekannt, in Berlin (1807) Zelter, der Lehrer Mendelsohn's und Direktor der dortigen Singakademie, durch Aufführungen des Alexanderfestes das Verständniß Händel's und die Verbreitung seiner Dratorien unter dem deutschen Volke erfolgreich an.

Diesem achtungswerthen Beispiel folgten bald in Hamburg Schwencke

und Clafing, auch mit der Herausgabe von Klavierauszügen der erwähnten Werke sich verdiente Anerkennung erwerbend. Städte wie Mannheim (1815), Breslau (1820), Heidelberg (1835), selbst Moskau (1838) u. wollten nicht zurückbleiben in der Reihe der Orte, die Händel's Schöpfungen würdig aufzuführen bereit waren.

Das Alexanderfest erhielt überall, wo es aufgeführt wurde, mit seltenen Ausnahmen entschiedenen Beifall, und half durch diese günstige Aufnahme und die erweckte Lust, auch die anderen Oratorien Händel's kennen zu lernen, befördernd einen für die Musik gewiß freudigen Gewinn erringen, den unsterblichen Ruhm unfres deutschen Händel's und seiner unübertroffenen Oratorien weithin in allen Gauen des lieben deutschen Vaterlandes dauernd befestigt zu sehen.

b) G. F. Händel's Lebensbeschreibung.

Händel war der Meister aller Meister. Gehet hin und lernet, mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen.

Beethoven.

Das Leben großer Männer bildet im Lande der Geschichte die freien Höhenpunkte, von wo aus wir die kleineren Berge und unscheinbaren Hügel, Ebenen und Thäler, überhaupt die ganze Landschaft allein deutlich überblicken und uns ihr Bild einprägen können; neben und unter ihnen steht das übrige Wachsthum nicht still, sondern es strebt vielmehr Alles in die Höhe, und einzelnen Theilen dieses wunderbar in einander gefügten Organismus gelingt es sogar, sich bis zum Gipfel der Berge emporzuranken. Das Ganze ist einer Stufenleiter von unzählig vielen Sprossen zu vergleichen, auf deren jeder eine glücklich vollführte Laufbahn im menschlichen Leben ihren oft mühsam erkämpften Platz nach dem Urtheil der Mit- und Nachwelt eingenommen hat, und nur auf dem Boden befinden sich die verfehlten Bestrebungen, die tauben Saamenkörner, die nicht aufgegangen sind.

Auch das Buch der musikalischen Geschichte hat seine werthvollen und inhaltsleeren Blätter. Ein mancher einst berühmte Name ist jetzt durch den Einfluß der Zeit ausgelöscht, oder vor den nachrückenden in den Hintergrund getreten; selbst solche, deren Wirken sogar bedeutende Abschnitte in der Musik bezeichnet, sind kaum mehr zu lesen, und nur wenige der ehemals so sehr gefeierten Namen finden wir beim Durchblättern des Buches mit unauslöschlichen Flammenzügen in dasselbe geschrieben, allein für würdig erachtet, allen folgenden Generationen als immerwährende hohe Vorbilder voranzuleuchten. In der ersten Reihe dieser Auserwählten glänzt der Name Händel.

Wenn ich nun den Versuch wage, das Leben dieses Tonheros,