

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

**Über das Oratorium Paulus von Felix
Mendelssohn-Bartholdy**

Halle, 1839

Text

[urn:nbn:de:hbz:kn38-3242](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-3242)



Wenn man erwägt, wie lange die erhabenen Tondichtungen eines Händel und Bach ruhen mußten, ehe sie einer allgemeineren Einführung in das Publikum sich erfreuen konnten, so ist es in der That kein geringer Vorzug, welcher dem Dramatikencomponisten unserer Tage zu Theil wird, wenn er seine Schöpfungen schon von den Mitgenossen geehrt und gewürdigt sieht. Ein solcher Vorzug ist nun dem vorliegenden Werke wie nur irgend einem im reichsten, aber auch verdienstlichsten Maasse geworden, indem es bald nach seinem Bekanntwerden fast in allen bedeutenden Städten Deutschlands, ja sogar auch in England, wo der Componist in ganz besonderem Ansehen steht, aufgeführt wurde, und zwar mit einem Erfolge, wie seit Fr. Schneiders Weltgericht kein Werk in dieser Gattung.

Den Freunden der Tonkunst, und insbesondere den Verehrern des Meisters, wird es daher nicht unwillkommen sein, bei der jetzt bevorstehenden wiederholten Aufführung dieses Dramatoriums in Folgendem auf die, auch bereits von Kennern hervorgehobenen Schönheiten, die sich fast auf jeder Seite der Partitur nachweisen lassen, aufmerksam, zugleich aber auch mit den Lebensverhältnissen des Componisten näher bekannt gemacht zu werden.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Enkel des Philosophen Mendelssohn, wurde am 3. Febr. 1809 zu Hamburg geboren. Erst im 4ten Jahre kam der Knabe mit seinen Eltern nach Berlin, wohin sein Vater, ein sehr bemittelter Kaufmann, der Geschäfte wegen sich zog. Der talentvolle, sehr früh schon außerordentliche musikalische Anlage verrathende

Knabe hatte das nicht genug zu schätzende Glück, in seiner Mutter seine erste Lehrerin, auch im Clavierspiel, zu finden, und der Vater, ebenso streng, als liebevoll, sorgte eifrigst, allen seinen Kindern die möglichst beste Erziehung zu geben und geben zu lassen. Sein zweiter Lehrer im Pianofortespiel wurde Ludwig Berger, unter dessen Leitung er so große Fortschritte machte, daß er schon im 9ten Jahre das Concert militaire von Dusseldorf öffentlich mit großem Antheile des Publikums sehr geschickt vortrug. Besonders war es ein außerordentlich musikalisches Gedächtniß und Schärfe des Gehörs, was man neben der ans Unbegreifliche grenzenden Fertigkeit im prima vista Spielen an ihm bewunderte. In den Jahren 1816 und 1817 hatte ihm der Klavierunterricht der Mad. Bigot, der er selbst sehr viel zu verdanken bekennt, und Baillet's Meisterschaft, von welchem er Anweisung im Vortrage erhielt, Bedeutendes genützt. In der Harmonielehre war er der Leitung Zelters anvertraut worden, der ihm den Generalbaß und was dahin gehört, nicht durch lange Worterklärungen, sondern mehr praktisch dadurch beibrachte, daß er seinen Zögling schreiben und viel harmonische Sätze aller Art ausarbeiten ließ. Im Jahre 1821 besuchte er mit Zelter Weimar, wo er von Göthe freundlich, wohlwollend aufgenommen wurde, und sein glänzendes Talent im Phantastren über jedes gegebene Thema mit freier Herrschaft über die strengsten Formen bekundete. Neben diesen Eigenschaften der reifsten Studien und des männlichen Alters, behielt der Knabe die Unbefangeneit, den offenen Sinn des Kindes und selbst der Knabenhafte Muthwille war vor so ernsten Gaben und tiefen Studien nicht erloschen. — Im Jahre 1825 unternahm M.s Vater mit dem Sohne eine Reise nach Paris, um von einem Unparteiischen und Zuverlässigen zu erfahren, ob es wohlgethan sei, dem Wunsche des Sohnes, sich der Musik ganz zu widmen, beizustimmen. Cherubini sollte entschei-

den. Nach der ersten Vorstellung des jungen F. M. forderte ihn Ch. auf, ein Kyrie für Chor und Orchester zu schreiben. Anfangs weigerte sich der junge Mann. Als ihm aber Ch. mit seinem gewöhnlichen Ernste sagte, er verlange es auf den ausdrücklichen Wunsch seines Vaters, war F. M. sogleich bereit, und vollendete das aufgegebene Werk in einigen Tagen. Dieser 5stimmige Satz erwarb sich Ch.'s Beifall so sehr, daß er sich nicht nur für die musikalische Laufbahn des Jünglings erklärte, sondern auch dem Vater vorschlug, ihn in Paris zu lassen, und seine Weiterbildung ihm selbst anzuvertrauen. Der Vater hielt es indessen für rathsamer, den bisherigen Lehrern das Werk vollenden zu lassen. — Nachdem er sich mehrere Jahre in der Heimath aufgehalten, Vieles, unter andern auch eine große Oper: „Samocho's Hochzeit“ componirt, und viele deutsche Meister kennen gelernt hatte, brachte er 4 Jahre auf Reisen in Frankreich, Italien, England und Schottland zu, und erregte sowohl durch sein geistvolles und bewundernswerth fertiges Spiel auf dem Fortepiano, als durch seine Compositionen das Erstaunen des Publikums und der Kenner. Ueberall fanden seine Werke gleiche Anerkennung und Bewunderung und machten ihn bald zu einem Manne von europäischer Berühmtheit. — Vor allem aber darf sein Oratorium: *Paulus*, als der Schlüsselstein der wohlgestellten Gründung seines Ruhmes betrachtet werden. Im Jahre 1836 für das Musikfest zu Düsseldorf geschrieben, beeilten sich die Städte Leipzig, Halle, Berlin, Elberfeld, Breslau, Birmingham, Dresden u. a. große Aufführungen davon anzuordnen und überall hat es sich als ein Kunstwerk feltner Art bewährt, überall einen Antheil gefunden, welcher deutlich beweiset, daß sein Hervortreten nicht nur ein hohes Kunstinteresse erregt hat, sondern daß es in gelungener Aufführung, ungeachtet seines ernstern Inhaltes und seiner Form, auch dem Zeitgeschmacke vollkommen zusagt.

Der Text ist aus Stellen der heiligen Schrift, größtentheils aus der Apostelgeschichte, zusammengesetzt. Im ersten Theile ist die Bekehrung des Apostels Paulus enthalten, im zweiten die Darstellung seines Wirkens und Kampfes für den Glauben an Christum bis zu seiner Abreise von Ephesus nach Jerusalem mit der Andeutung seines Opfertodes. — Der Vorgrund des ersten Theiles stellt ein Bild der ersten christlichen Kirche auf. Einigkeit und Liebe unter den Christen; Druck, Haß, Verfolgung, beabsichtigte Ausrottung des Christenthums durch seine Gegner. Stephanus Wunder und Zeichen, die Weisheit seiner Rede erbittern die Schriftgelehrten. Das Volk wird wider ihn erregt; falsche Zeugen treten auf, Stephanus wird gesteinigt. Saul hat Freude daran; er verfolgt die Christen. Die Erscheinung des Herrn auf dem Wege nach Damaskus bewirkt seine Bekehrung. Paulus läßt sich taufen und beginnt seine apostolische Thätigkeit.

Die Eröffnung des zweiten Theils spricht den Sieg des Christenthums, seine immer wachsende Verbreitung aus. Barnabas und Paulus werden ausgesendet. Die Juden voll Neid verlästern Paulus, stellen ihm nach und wollen ihn tödten. Er geht zu den Heiden und thut Wunder zu Lystra; ihm und seinem Gefährten werden göttliche Verehrung und Opfer dargebracht. Paulus weist sie von sich, verwirft den Götzendienst und predigt den einigen Gott. — Juden und Heiden verbinden sich gegen ihn; der Herr steht ihm bei und stärket ihn. Sein Abschied von der Gemeinde zu Ephesus; Trauer über seine Reise nach Jerusalem; er gehet seinem Tode entgegen. — Dies der Inhalt des Textes. Ein flüchtiger Blick auf ihn belehrt uns, daß sein erster Theil, ungeachtet seiner Einfachheit, dem Componisten eine Masse Stoffs darbietet. Um mehr Handlung hineinzubringen und das Hervortreten des Apostels vorzubereiten, ist dieser anfangs absichtlich in den Hintergrund gestellt. Stephanus tritt dagegen bedeutend her-

vor; seine Verfolgung, seine Predigt, Steinigung und Bestattung bilden eine vollständig abgeschlossene Handlung für sich, bevor Saulus erscheint.

Der zweite Theil, anscheinend inhaltreicher als der erste, besteht eigentlich aus mehreren Bildern aus dem Leben des Apostels, welche mehr neben einander gestellt sind, als sie sich aus einander entwickeln; sie erhalten nur durch die Gegensätze ähnlicher und wiederholter Kämpfe, wie sie der erste Theil schon darstellte, Leben und Bedeutsamkeit. Und so finden wir beide Theile auch vom Componisten aufgefaßt. Nach Maasgabe des Textes ist er seinem Inhalte nach bald episch, bald dramatisch, bald lyrisch behandelt. Die letzten Momente sind noch durch Einschaltungen von Chorälen zwischen der Erzählung, und an manchen Stellen wahrlich nicht zum Nachtheile des Werks, vermehrt worden. — Im Allgemeinen ist der Styl der Musik, wie er dem Inhalte angemessen sein muß, würdig, ernst, großartig. — Der schärfste Blick dürfte keine niedrige Auffassung irgend eines Moments erspähen können. Satz, Stimmführung und Form der Tonstücke sind, wie sich das bei einem Meister wie M. von selbst versteht, eben so gewandt, als gebiegen; die Melodien charakteristisch, wahr, tief innig, oft ergreifend. Die Harmonie gewählt und dennoch aus unmittelbarer Eingebung, nicht aus Reflexion hervorgegangen. Die einzelnen Stimmen der Chöre bewegen sich größtentheils canonisch, nie in knechtischer Abhängigkeit einer anderen untergeordnet; jede erscheint frei, selbstständig, charakteristisch melodisch gestaltet; und wenn diese Behandlung der Stimmen an die hohen Vorbilder des Componisten, Bach und Händel, erinnert, so ist zu erwägen, daß bis jetzt keine höhere Kunstform für den Chor gedacht werden kann, als die Verbindung mehrerer selbstständigen Stimmen zu einem Ganzen, deren jede ihre eigene bedeutungsvolle Melodie führt. Die Recitative sind trefflich declamirt und ihrem In-

halte gemäß bald recitirend, bald mehr singend gehalten, und dem zufolge bald einfacher, bald schmuckvoller begleitet. Die wenigen Arien sind durchaus originell, in der Mendelssohn allein eignen Form geschrieben, die wir zum Theil schon aus seinen einzelnen Gesängen und Liedern kennen.

Wenn nun die Singstimmen in den Chören sich meistens nach altem, würdigem Gesetze bewegen, so tritt andererseits das Orchester als Stütze, Begleitung und Färbung häufig im ganzen Umfange und Glanze der neueren Instrumentalcomposition und oft in ganz eigenthümlicher Selbstständigkeit hinzu. Die Zusammenstellung der Instrumente in Massen, wie deren Behandlung im Einzelnen, bringen bedeutungsvolle Wirkungen hervor, und auch in dieser Hinsicht muß der Dichter nicht nur geschickt, gewandt und besonnen, sondern auch erfindungsreich genannt werden. Die nachstehende Analyse der ganzen Dichtung wird diese Behauptung rechtfertigen.

Die Ouverture ist ein Tongemälde im ächt Mendelssohn'schen Geiste, originell in Erfindung, wie in Ausführung. Den Mittelpunkt des Dratoriums bildet Sauls Bekehrung, von welcher aus sein Wirken als Apostel beginnt; den Schlußpunkt dieser innern Umwandlung finden wir dort im Choral: «Wachet auf, ruft uns die Stimme.» Ihn wählt der Dichter zum Thema seiner Einleitung, welche, auf das Ganze vorbereitend, in das Tonwerk einführen soll. — Das Violoncell stimmt in Begleitung tiefer, sanfter Blasinstrumente die drei ersten Zeilen des Chorales an; Geigen und Flöten wiederholen diese Zeilen, an welche sich ein Anklang der Melodie aus dem ersten Chore zu den Worten: «O gieb deinen Knechten mit aller Freudigkeit zu reden dein Wort» kräftig heraustretend anschließt. Hell und kraftvoll, wie laute Verkündigung, tönen die Posaunen drein, indes sich die Melodie in den Blasinstrumenten wie in inniger Bitte hinabneigt;

sanfter wiederholt sich das Motiv des Gebets, von neuem tönt die Posaune und der melodisch sich senkende Schluß verhallt, durch mehrere Instrumente nachgeahmt, nach und nach verklingend auf der Dominante der Tonart. — Ruhig und leise ergreifen nun Bratschen und Fagotten ein bewegteres Thema; es tönt halb wie Klage, halb wie Unschuld; in gleichmäßigen Schritten emporstrebend fällt die Melodie kraftlos hinab, und endet wie klagend in bewußtloser Schwäche (« Finsterniß decket den Erdkreis und Dunkel die Völker »); nach erster Durchführung in den vier Hauptstimmen schließt der Satz in Klage verschwebend ab. Bratschen und Violoncelle nehmen ein bewegteres Motiv auf, das in rollenden Sechzehnthteilen lebendiger sich emporschwingt und zur Grundlage eines schärfer hervortretenden kurzen Metrums (des Anapäst) dient, welches, in einem viertaktigen Rhythmus ausgedehnt, den wiederholten Ruf: « Wachet auf » anzudeuten scheint. Die wogende Figur wird nun von den höheren Saiteninstrumenten aufgenommen, indeß der Baß das « Wachet auf » dazu hören läßt. Endlich ergreift auch ihn das bewegtere Leben und zugleich mit diesem treten die Blasinstrumente, die erste Zeile des Choral: « Wachet auf, ruft uns die Stimme » vortragend, ein; doch nicht mit freiem, lautem Schalle, nicht im kräftigen, hellen Dur ertönt der Choral. Herbe und bedeutungsvoll tritt die kleine Terz und kleine Sexte in der halblaut angestimmten Melodie heraus. jene selbst, die Melodie, gewinnt keinen befriedigenden Schluß; die Sexte (c.) wird vor ihrem Herabtritt zur kleinen None und dadurch die Schlußnote (h.) zum Grundtone, welcher zu der in der begleitenden Figur durchgehenden Septime (a.) in der Form einer großen Secunde erscheint. — Die wogende Figur gestaltet sich durch tempo rulato verrückt. Der zum Erwachen mahnende Anapäst erscheint in schnellerer Aufeinanderfolge; wie sich zum Kampfe erhebend leiten beide wieder in die von Blasinstru-

menten ertönende erste Choralzeile. Sie beginnt in Moll, erhebt sich aber sogleich in's freiere, hellere Dur; jedoch ist es ihr noch nicht gestattet, so zu verklingen; ihr Schlußton verschwebt wieder als Grundton der weichen Tonart, dessen kleine Terz die wogende Figur der Begleitung faßt, die zwar in unablässiger Steigerung, doch immer noch sanft gleitend bis hierher sich erging. Es scheint, als sei der ungetrübte Aufruf der Stimmen zu früh erklingen; denn je freier und heller er sich kund zu geben strebte, um desto mehr zeigt er sich nun zurückgedrängt. In den Bässen erklingt jetzt in deutlich ausgesprochenem, düsterem Moll zum dritten Male jene erste Choralzeile. Mit ihrem Eintritte giebt die begleitende Figur ihren sanft wogenden Charakter auf, nicht mehr ruhig gleitend strebt sie empor, sie eilt im Gegentheil in bestimmt ausgesprochener Ungebundenheit vorwärts. Bewegter, in höheren Tönen und mit geschärften Accenten tritt nun das erste Thema wieder ein; immer energischer, wie mit erlangtem Bewußtsein, hebt es sich jetzt in allen Stimmen hervor, immer wilder rollt die früher ruhig wogende Begleitung. Der erste Theil des Hauptmotivs, sanft ermattet der Klage sich anschließend, wiederholt sich, wie im vollen Selbstgefühl immer höher emporstrebend. Der früher nur klagende Schluß des Themas steigert sich in unmittelbar auf einander folgender Wiederholung durch rhythmische Rückung und durch die beigegebene harmonische Bedeutsamkeit wie zum Widerstande, zum Drängen und Ringen, bis nach ausgesprochener, ihm früher nicht geeigneter, scharfer Dissonanz (der Sexte im übermäßigen Quintsextenaccorde) die erste Choralzeile sich von neuem und ungetrübter, als in allen früheren Eintritten hören läßt. Nicht nur eignet ihr jetzt die große Terz, sondern sie schließt auch regelmäßig ab; doch trägt sie noch nicht alle Merkmale vollkommener Befriedigung an sich; die kleine Sexte klingt deutlich und trübe aus ihr hervor:

e gis h h h h [†]c h
 (Wachet auf, ruft uns die Stimme)

und der Grundbaß, die Dominante, bleibt unbeweglich und unverrückt unter dem Gesange liegen, so daß ihr Schluß nicht in hellem Frohlocken ausgehen kann, und die Harmonie in der Cadenz dadurch scharf dissonirend bleiben muß, in welche sich der klagende Schluß des Hauptmotivs in geschärfterer, herberer Intervallenfolge, wie Erklärung noch nicht gesunder Befriedigung, melodisch heraushebt. Ein neues Treiben und Drängen beginnt. Immer kühner und kraftvoller widerstrebend, endlich wie mit Gewalt sich durch den Widerstand drängend, hebt sich, gleichsam nach langem Kampfe siegend, in immer mehr zusammengebrängter rhythmischer Form der Schluß des klagenden Motivs immer höher und höher empor. Ihr folgt, wie ein überströmender Jubel, die begleitende wogende Figur und nun zum ersten Male tritt in der jetzt ungetrübt gewonnenen Durtonart hell und laut, wie im frohen Siegesgesange ausstrahlend, die erste Choralzeile von allen Blasinstrumenten fortissimo einstimmig getragen ein, und gestaltet sich bis zum Schlusse vielstimmig ihn in befriedigender Harmonie ausstönend. Ihr schließt sich unmittelbar die zweite Choralzeile an, während die Saiteninstrumente ihre früher aufgenommene Figur festhalten, und wenn diese in der weichen Tonart wie ermattet hinab sank, so scheint sie jetzt neu erkräftigt und gestärkt zu frohlocken. Eine kurze Engführung des Hauptmotivs in Dur mahnt an freudigen Rückblick auf überstandene Leiden und führt nun zur einmüthigen und jubelnden Aussprache des in der dritten Choralzeile enthaltenen Rufes: «Erwach' du Stadt Jerusalem,» ohne die Aufmerksamkeit des Hörers durch ein Nebenthema von dem einfachen Gesange abzuziehen. Von neuem ergreifen Violoncelle und Bratschen die erste Figur nun in ungetrübtteren Tönen, lauter und freudiger erklingt das Metrum: «Wachet auf» durch

das Wogen der Instrumente, hell und frei ertönt über den hinabrollenden, Beruhigung gewinnenden Figuren nochmals die letzte Choralzeile, nach welcher alle Instrumente wie zu einem laut hallenden Jubel verbunden mit der Melodie der letzten Zeile: «Erwach' du Stadt Jerusalem» im einfachen, choralmäßigen Gesange die Einleitung abschließen. —

In ruhiger Majestät erhebt sich der Chor des ersten Theils: «Herr, der du bist der Gott, der Himmel und Erde gemacht hat» u. s. w., ausgezeichnet durch die vortreffliche Führung der Singstimmen und wirkungsvolle Instrumentation. — Nach dem in Bach'scher Weise harmonisirten Chorale: «Allein Gott in der Höh' sei Ehr!» übernimmt eine Sopranstimme die Erzählung. — Es treten falsche Zeugen gegen Stephanus auf. Ihre Aussage ist in der Composition so schwankend gehalten, daß sie durchweg alle Bestimmtheit entbehrt, und schon dadurch die Lüge sich kund giebt. Bratschen, Violoncelle und Baß begleiten den Gesang, der, nach einer ohne fest ausgesprochenes Metrum beginnenden Figur der Violoncelle, auf der für die Charakteristik des Accordes unentscheidenden Quinte anhebt. Die Sprache ist bestimmt genug, und zeigt rhythmisch eine freche Stirn der Sprechenden; die Melodie ist aber inhaltsleer. Die Quinte wechselt mit der Sexte und Quarte über den drei Takte hindurch liegenden bleibenden Baß, indessen die begleitenden Stimmen den scharfen Rhythmus des Gesanges durch die dazwischen tretenden Syncopen aufheben; der schwere Takttheil zerfließt in kleinere Noten und nur der leichtere tritt gehalten hervor. Das Schwanken nimmt nicht ab bis zum Schlusse des Satzes, der endlich wie nach gewonnener freierer Schamlosigkeit den Lügern gestattet, mit Bestimmtheit ihre freche Aussage zu bekräftigen. — Dergleichen kann Niemand mit Absicht machen; es ist ein glücklicher Moment des Dichters, wenn solcher Gedanke ihm anfliegt.

Das Volk wird erregt, Stephanus ergriffen, vor den Rath geführt und angeklagt. Chor: «Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lasterworte.» Energisch, aufgeregt, wild. Die Männer aufmerksam machend, betheuernd: «denn wir haben ihn hören sagen: Jesus von Nazareth wird diese Stätte zerstören.» Begleitung von Hörnern und Fagotten; der Gesammtchor tritt wiederholend und die Anklage der Männer bestätigend ein. Stephanus vertheidigt sich; anfangs ruhig und milde, nach und nach feuriger, zuletzt im Eifer dem Volke die Verletzung der Gesetze vorhaltend. «Weg mit ihm,» ruft das erzürnte Volk, «er hat Gott gelästert;» stürmisch verlangt es seinen Tod: «er muß sterben, er muß sterben!» Stephanus übergiebt sich willig und geduldig, den Blick allein nach oben gerichtet, dem Märtyrertode. «Siehe, ich sehe den Himmel offen!» Ein kleiner Moment in der Composition, nichts desto weniger einer der größten in der Tondichtung, den genialsten, tief ergreifendsten Momenten, welche die Tonkunst jemals darzustellen vermochte, mit allem Fug und Recht an die Seite zu stellen. Aus derselben Quelle der Phantasie und Empfindung entsproß die folgende Arie: «Jerusalem, die du tödtest die Propheten,» eben so ausdrucksvoll als originell den lyrischen Moment festhaltend und entwickelnd. Es ist nicht denkbar, daß dieser Gesang den aufmerksamen Hörer mit anderem Gefühle, als dem der tiefsten Rührung und des tiefsten Mitleids entlassen könne. — Stephanus wird zur Stadt hinaus gestoßen. Das Volk: «steiniget ihn.» Chor (C moll): Loben, Geschrei, Steine fliegen; ungezügelter Rachsucht, wachsend bis zum Wuthgeheul. Stephanus vergiebt seinen Peinigern, empfiehlt seine Seele dem Herrn und stirbt. — Choral der christlichen Gemeinde: «Dir, Herr, dir will ich mich ergeben» in tiefen Stimmlagen und dreistimmig. Charakteristisch den Worten und seiner Stellung im Gedichte angemessen bearbeitet.

Saul tritt auf; die Zeugen legen ihre Kleider ab zu seinen Füßen, der Wohlgefallen an Stephanus Tode hatte. Stephanus wird bestattet, gottesfürchtige Männer halten eine Klage über ihn. Chor: «Wir preisen selig die» u. s. w. Ein Trauergefang. Doch nicht bange Klage tönet aus ihm hervor; ein sanfter Friede wehet durch die zarte, herzinnige Melodie, Gefühle der tiefsten Rührung anregend durch das gewonnene Bewußtsein des Lebens über Tod und Grab hinaus, — eine wahrhaft christliche, stärkende, hoffnungsreiche Todtenfeier. — Die schöne, melodische Führung der Singstimmen wird leicht bemerkt werden; eben so die durch das ganze Stück beibehaltene, originelle, schwebende Figur der begleitenden Geigen. Die Instrumentirung ist einfach und effectvoll; eine Flöte, eine Clarinette und ein Fagott. Nicht absichtslos scheint der Componist diese Auswahl getroffen zu haben, wie der weitere Verlauf zeigen wird. Vier Hörner tragen leise die Harmonie.

Saul zerstört die Gemeine, und wüthet mit Drohen und Morden wider die Jünger des Christenthums. Arie des Saul: «Vertilge sie, Gott Zebaoth.» Charakter: Kraft, energische Wildheit. Die Begleitung tritt ebenso charakteristisch hervor, die Geigen und Bratschen fast durchgängig eine Staccatofigur festhaltend.

Eine schmucklose Alt-Arie, vom bloßen Streichquartett begleitet, schildert in sanftem, gefühlvollem Ausdrucke die Zuversicht auf den Herrn, der die Seinen nicht verläßt. Die Tenorstimme fährt nun in der Erzählung fort: Paulus auf dem Wege nach Damascus wird von einem großen Licht geblendet und hört die Stimme des Herrn; — Bittern und Zagen ergreift ihn. —

Die Behandlung der Bekehrungsscene durch den Componisten ist vielfach besprochen worden. Allgemein wird anerkannt, sie sei genial aufgefaßt und wieder gegeben; doch

mangele, meint der Eine, die innere Wahrheit; ein Anderer stößt sich an den Beisatz: «von Nazareth» zum Namen des Herrn; ein Dritter kann nicht ergründen, warum die Stimme des Herrn nicht von einer Tenor- oder Bassstimme, sondern vom Sopran, und noch dazu nicht von einer Stimme allein, sondern vom ganzen Chöre gesungen wird; «dieß sei zu unwahrscheinlich, denn man könne nicht glauben, daß zum Beispiel eine Stellvertretung durch Schaaren heiliger Engel stattfände, die zuversichtlich nicht sagen: ««Ich bin Jesus,»» da sie es nicht sind» u. s. w. — Man sollte meinen, daß, da wir nun einmal nicht erfahren haben, in welcher äußeren Form die Stimme vom Himmel sich hat vernehmen lassen, es dem Hörer vollkommen genügen müsse, wenn die Erscheinung auf eine für ihn allgemein faßliche und verständliche, zugleich aber ästhetisch nicht verletzende und eigenthümliche Weise dargestellt würde. — Abgesehen von allen übrigen Gründen, die Rede des Herrn nicht einer einzelnen männlichen Stimme zu übertragen, hätte diese Behandlung kaum das Ungewöhnliche der Rede darzustellen vermocht. Dieß fühlte der Componist und sah sich nach anderen Mitteln um. Bei allem erschütternden, bei dem mächtigsten, bleibendsten Eindrücke auf Saulus durfte die Rede nicht abschreckend, vernichtend sein, sondern mußte immer die Milde und Ruhe des Herrn an sich tragen. Vielleicht suchte der Componist nun Bibelstellen aufzufinden, in denen die Rede Gottes oder des Herrn oder der himmlischen Heerschaaren in ihrer Erscheinung zu Menschen beschrieben waren, und fand unter mehreren in der Offenbarung Joh. Cap. 1. V. 10.: «Ich hörte eine große Stimme, wie eine Posaune.» Die von dem Recensenten in der allgemeinen musikalischen Zeitung Jahrg. 39. S. 529. vorgeschlagene Behandlung der Stelle (symbolisches Andeuten der Rede des Herrn durch ein unarticulirtes Tönen gleich einer Posaune, wobei die Deutung der Töne und der

Worte dem Hörer überlassen bleiben) lag also nahe genug. Vielleicht hatte der Dondichter gute Gründe, nicht darauf einzugehen. Die Rede trat ihm etwa nicht faßlich genug hervor, um den Willen jedes einzelnen Hörers dahin in Anspruch zu nehmen, daß er sich die Worte, ohne sie zu hören, zu einer unbekanntem, noch zu erfindenden Melodie hinzudenken solle, was von einer Menge immer schwer vor auszusehen ist, schien ihm vielleicht mißlich. Ferner fand er vielleicht Offenb. Joh. Cap. 1. V. 15. eine Stimme, wie ein Wasserrauschen; und mehrere andere. Cap. 24. V. 1. steht ferner: «Und ich sahe ein Lamm stehen auf dem Berge Zion» u. s. w. V. 2.: «Und hörte eine Stimme vom Himmel, als eines großen Wassers, und wie die Stimme eines großen Donners, und die Stimme, die ich hörte, war als der Harfenspieler, die auf ihren Harfen spielen.» Vielleicht hielt sich der Dondichter an diese oder ähnliche Beschreibungen, und bildete dann die kunstvoll wirksame Zusammenstellung der Scene. Sauls Gefährten auf dem Wege nach Damascus sahen Niemand und hörten nur eine Stimme. Die Worte aber verstanden sie nicht, so müssen wir annehmen; denn Paulus erzählt selbst Cap. 22. V. 9.: «Die aber mit mir waren, sahen das Licht und erschrocken; die Stimme aber des, der mit mir redete, hörten sie nicht.» Sie wurden nur die Wirkung der Rede, die er ihnen berichtete, an ihm gewahr. Der Zuhörer darf fordern, daß der Künstler ihn überzeuge, Saul konnte durch diese Stimme bis in die tiefste Seele erschüttert werden. Erfährt er diese Wirkung an sich selbst, so muß er dem Dichter glauben: die Stimme, die er gehört, sei die gewesen, für welche dieser sie ausgiebt; schalle sie nun wie Wasserrauschen, wie Donner, wie Löwen- oder Menschenstimmen (wie eine oder wie tausende). Sie tönen anfangs wie Klage, und nur bei den Worten: «Was verfolgst du mich?» bringt die Combination

der Harmonie mit der engen Lage der Singstimmen unterstützt durch das forzando des Orchesters und verbunden mit dem rollenden Donner der sonst ganz ungewöhnlichen hohen Fis-Pauke die erschütternde Wirkung wie von tausend Blitzen, Wasserwogen, Erdbeben hervor. Das ist kein bloß äußerer Effect, er ist in der Situation der Scene tief begründet, und wenn auch eben nicht alltäglich, doch nicht unwahr. Gerade das Neue der Combination führt das Unbegreifliche der Wirkung herbei, und recht ausgeführt und genossen wird der Zuhörer keinen bloßen Sinnenreiz durch sie erfahren. Läßt die Scene etwas Gedanken-Umhüllendes zurück, und wird der Hörer sich der erfahrenen Wirkung nicht recht bewußt, so wäre dieses hier gerade der Triumph der Kunst, denn sie hätte erreicht, was sie sollte, was vielleicht bis dahin kaum durch dieselbe darstellbar geschienen. *) —

Der folgende Chor beginnt mit einem über den Grundton aufgebauteu Orgelpunkte eine bewegte, scharf pulsirende Figur vom Pianissimo durch die Saiten-Instrumente crescendo bis zum mächtigsten Fortissimo durchführend; worauf der Tenor, wie im jubelnden Siegestone das Thema: «Mache dich auf, werde Licht» auffordernd anstimmt und der übrige volle Chor sich ihm, in derselben Weise folgend, anschließt. Im Verfolg des Satzes nimmt der Tenor ein Fugenthema in H moll zu den Worten: «Denn siehe, Finsterniß bedeckt das Erdreich» auf, welches unter lebhaft figurir-

*) Anders freilich der Herr Recensent in der Allgem. Musik. Zeit., welcher sich mit der Darstellungsweise des Componisten nicht vereinigen kann und es als etwas besonders Verfehltes hervorhebt, daß die Worte des Herrn von Engelstimmen vorgetragen werden, wodurch, weil diese nicht verlangen könnten, daß sie Saul für den Auferstandenen anerkennen solle, alle innere Wahrscheinlichkeit aufgehoben und die Musik zu dem Bekenntnisse genöthigt sei, etwas versucht zu haben, was hinter ihren Grenzen liege.

ter Begleitung der Saiteninstrumente frei fugirt durchgeführt wird. Bei den Worten: «Über über dir gehet auf der Herr,» leitet der Sopran unter scharfer, kurzgegliederter Begleitung der Bläser in den gehaltenen Preisgesang: «Seine Herrlichkeit erscheinet über dir» hinüber, der sich durch E moll zur Grundtonart wendet, und das «Mache dich auf, werde Licht» durch alle Stimmen feierlich in mannigfachen Wendungen der Harmonie durchführt.

An diesen Chor schließt sich in imposantester Würde der Choral: «Wachet auf, ruft uns die Stimme.» Feierliche Posaunen- und Trompetenklänge hallen zwischen den Zeiten den Jubel der Kirche aus. Alles in diesem Chorale singt, tönt und klingt; hallet, preiset und jubelt; und wie der Ton im belebten Hauch des Mundes, ein Ausdruck des Gemüthslebens ist, so hält der Dondichter aus diesem, der innersten Seele entströmenden Jubel, das keines bescelten Tones und bloß in rhythmischer Beziehung höchstens klangfähige Instrument, die Pauke, entfernt. — Mit diesem Chorale schließt sich der erste Theil des Dratoriums innerlich ab. Die äußeren Umstände zur Bekehrung des Apostels sind gegeben, und der Hörer ist nun genugsam vorbereitet, den inneren Wirkungen derselben näher treten zu können. —

Der Tenor fährt in der Erzählung fort: Saul, erblindet, wird von seinen Gefährten nach Damaskus geführt. Dessen Bußgebet. Die größte Zerknirschung, das geängstete und geschlagene Herz Sauls mit lebendigster Wahrheit in tief ergreifender Melodie darlegend. (Einfache, höchst wirksame Instrumentation, eine Oboe und ein Fagott.) Saul weicht sich zum Verkündiger des Wortes des Herrn; er will die Uebertreter dessen lehren, daß sich die Sünder zu ihm bekehren. (Kirchlicher Anklang durch kurzen Eintritt von Posaunen und Hörnern.) «Sein Mund soll des Herrn Ruhm verkündigen.» Hier nimmt die Melodie einen choralartigen Cha-

rakter an. Posaunen und Hörner begleiten selbstständig den Gesang, welcher zum Schlusse das erste Thema und Zeitmaaß wieder ergreift. Aus tiefster Seele bringen die Seufzer der Reue und des innigsten Flehens hervor: «Herr, verwirf mich nicht.» — Magalischer Schluß, die große Terz tritt beruhigend und wie Trost bringend bedeutungsvoll in der Oberstimme hervor. Der Eintritt der durch das Fagott in den Schlußstakten leise getragenen Quinte zur ersten Lage des Accordes wirkt wie volle Befriedigung und Sühnung. Der Glaube gewinnt Raum, die innere Zerwürfniß tritt zurück und löset sich in das wohlthuende Gefühl leiserer Wehmuth auf. —

Der recitirende Tenor berichtet nun, wie der Herr sich dem Sönger Ananias sprechend genahet habe. Die Auffassung wie in der ersten Scene, in welcher der Herr redete, nur milder, befreundeter dem Ananias seine Befehle ertheilend. — Folgerecht mußte die angenommene Stimme beibehalten werden; sie tönt hier nicht wie Wasserrauschen, in ihrem Gefolge rollen keine Donner, keine Blitze und blendende Lichtstrahlen umleuchten sie. Doch fehlt ihr der Glanz der Verklärung nicht. Flöten, Clarinetten und Fagotten allein treten sanft in dem ruhigen C dur, rhythmisch wie in der Erscheinung bei der Bekehrung gegliedert ein. Die Stimme tönt nicht mehr massenhaft, sondern ruhig, doch eindringlich ihre Befehle ertheilend. Sie soll weder überraschen, noch überwältigen, überhaupt keine bedeutende Folgerung in dem Hörer vorbereiten. Die mächtige Wirkung der Erscheinung hat er an sich erfahren und blickt nun mit ruhiger Theilnahme ein Ereigniß an, dessen Wirklichkeit er nicht mehr bezweifelt.

Saul hat Gnade gefunden; die harmonische Wendung nach A moll bei den Worten: «denn siehe, er betet,» deutet darauf hin, der Herr habe sein Gebet beachtet; die Worte: «dieser ist mir ein auserwähltes Rüstzeug» bekunden es. Die

Melodie hebt sich siegend empor. Die Worte: «Ich will ihm zeigen, wie viel er leiden soll um meines Namens willen» wenden den Blick auf Sauls irdische Zukunft hin. Der Componist hat ihnen den bisher angewandten Schmuck göttlicher Verklärung entzogen. Die Blasinstrumente schweigen und Saiteninstrumente übernehmen die Begleitung der Singstimme; sie senkt sich mit den Worten «wieviel er leiden soll» melodisch zur Tiefe hinab, eine Ausweichung in A moll andeutend, und hebt sich bei: «um meines Namens willen» in der harten Grundtonart cadenzirend empor, die letzte Sylbe auf der charakteristischen großen Terz der Tonart verhaltend, um welche sich die schon früher erwähnte mahlende Tongruppe der Blasinstrumente wie eine Glorie schließt. Die Geigen schwingen sich bei schweigendem Basse von ihrem tiefsten Tone durch den gebrochenen Accord zwei Octaven hindurch bis in die enge Harmonie seiner höchsten Lage in jene Tongruppe hinauf und halten die Verdoppelung des Grundtons verklingend fest.

Diese Malerei dürfte vielleicht kleinlich erscheinen, und in der That, sie wäre es, trüge sie nur das Gepräge der Reflexion. Da sie sich aber flüchtig und frei gestaltet, und auch an und für sich wirksam ist, wenn gleich der Hörer von dem so eben Nachgewiesenen nichts weiß, so werden wir den Künstler darum nicht geringer achten können, wenn wir in seinem Werke Uebereinstimmung der Ideen und Schönheiten nachweisen, die ihn der Genius ohne sein weiteres Zuthun finden lehrte. — Saulus nun folgendes Dankgebet (Arie A moll $\frac{6}{8}$ Takt) ist, psychologisch wahr, jetzt in derselben Stimmung wiedergegeben, wie wir den Helden früher verlassen haben. Aufgeregt vom neuen Gefühle erlangter Erhöhung (dahin deutet der pulsirende Takt) dankt er dem Herrn in sanfter Wehmuth, innig und mit ganzer Seele unterwürfig sich hingebend, für die gewonnene Gnade. Der Chor, Sauls Gedan-

fen ausdrückend, tröstet dazwischen: «Der Herr wird die Thränen abtrocknen;» ein sanfter, ebenfalls innig wehmüthiger Trost, welcher sich erst in dem zweiten Motiv; «Denn der Herr hat es gesagt» zu beruhigen sucht. Beide Motive werden in canonischen Nachahmungen erst einzeln, dann verbunden in ebenso kunstvollen, als eindringlich melodischen Verflechtungen der Stimmen durchgeführt. Vor dem Schlusse trägt nochmals der Alt das erste Thema: «Der Herr wird die Thränen abtrocknen» leise vor; worauf der volle Chor in gehaltenen Tönen sich harmonisch verbindend und leise verhaltend das wirkungsvolle Tonstück schließt. — Die Erzählung wird recitativisch durch den Sopran fortgesetzt: der Tenor übernimmt in ihm die Rede des Ananias. — Saul wird wieder sehend. Ein Orchestersatz (sämmliche Blasinstrumente nach und nach in schwellenden Tönen einzeln zusammenstellend, mit deren allmähligem Eintritte die Saiteninstrumente eine bewegte Figur ergreifen und von den tiefsten Tönen ausgehend bis zu der höchsten Octave aufstrebend) scheint das dem Auge allmählig sich darstellende Licht zu versinnlichen. Der Sopran fährt fort: «Und alsobald fiel es wie Schuppen von seinem Auge.» Die Blasinstrumente allein tragen die Harmonie in kurzgegliederten Takttheilen, wie Flimmern des Lichtes vor dem ungewöhnten Auge. Saul läßt sich taufen. Die Saiteninstrumente treten mit dem ersten Takte des folgenden Chores ein. Paulus predigt Christum in den Schulen, und bewährt, daß dieser ist der Christ. Der Chor fällt mit dem bekannten Spruche des Apostels Röm. 11, 33. ein: «O Welch eine Tiefe des Reichthums» u. s. w. (F dur. Ganzer Takt.) In Befeligung und Dankbarkeit, im Gefühle genossener Wohlthaten, im Ausdrücke der Erkenntniß geschenkter Gnade entströmen freudedurchdrungen die Worte des Apostels dem Herzen der Gläubigen. Der Mund wird nicht müde, die freudige Bewunderung, das neu erwachte Gefühl aus-

zusprechen. Ein Herz theilt es dem andern, sich inniger, vertraulicher ihm anschließend, mit, eine Zunge sagt es der andern nach, von allen Lippen hallt es wieder: «O welch eine Tiefe des Reichthums!» Ohne allen Schmuck der Instrumentirung, nur unterstützt durch das Streichquartett, spricht die Menschenstimme allein das Wort durch den Ton in Gefühl auflösend aus. Ein zweites, eben so ausdrucksvolles Thema tritt mit belebter Wahrheit bei: «Wie unbegreiflich sind deine Gerichte, wie unerforschlich deine Wege» ein. Tiefere Blasinstrumente tragen gehaltene Töne, die Saiteninstrumente ergreifen eine bewegte Figur und ahmen sich unter einander nach: es ist der einfache, gebrochene Accord, die harmonischen Noten mit einem Vorschlage von unten verziert. In großem harmonischen Reichthum erscheint Dur und Moll in stetem Wechsel. Ein drittes, lebendigeres und äußerlich bewegteres Thema erhebt sich über dem ersten mit den Worten: «Ihm sei Ehre in Ewigkeit.» Bewegter werden die Rhythmen, überströmend löst sich das Dankgefühl in Jubelgesängen auf, ein höheres Lied ertönt. Immer höher steigt und mächtiger schwillt des Gesanges Strom, Amen sprechen dieselben Töne, welche vorhin «O welch eine Tiefe» ausdrückten; kunstvoll verbindet sich ihm der bewegtere Lobgesang: «Ihm sei Ehre in Ewigkeit» und steigt bis zum höchsten Jubel empor. Doch schließt dieser das Tonstück nicht ab. Dankbar wendet sich nochmals der Blick zurück auf den ersten Grund und die Veranlassung so großer Freude. Die Gnade Gottes hat Christum in die Welt gesendet, Alle, die auf seinen Namen getauft wurden, sind dieser Gnade theilhaftig geworden; aus ihm strömt die Fülle des Segens, das Licht der Wahrheit, der Geist der Liebe über und durch die Menschheit. — In ruhigem, tief empfundenem, würdevollem Ausdrucke faßt der Chor das Hauptthema: «O, welch eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniß Gottes»

nochmals auf, und schließt mit einfacher Wiederholung desselben, dem sich die ganze Orchestermasse, es in eben so einfachen Tönen begleitend, anschließt, den ersten Theil ab.

Der zweite Theil schildert in einzelnen, der Geschichte entnommenen Bruchstücken den Apostel in seinem Wirken als auserwähltes Rüstzeug, seinen Kampf gegen die Widersacher, Juden und Heiden, bis zu seiner Abreise von Ephesus nach Jerusalem. — Einleitungschor. B dur. $\frac{4}{4}$. «Der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christ.» — Im ganzen Dratorium findet sich nur dieser einzige Chor durch eine selbstständige fünfte Stimme verstärkt. Sie spricht nicht, wie die fünfte Stimme in dem später vorkommenden Chore: «Aber unser Gott ist im Himmel» einen den übrigen Stimmen analogen Gedanken in concentrirter Form aus, wie dort der Choral: «Wir glauben all' an einen Gott» als cantus firmus erscheint; sondern schließt sich vielmehr, dieselbe Sprache in ihrem Tonumfange führend, den anderen Vieren als eine Gefährtin an. Diese könnte, ohne das Tonstück zu zerstören, fortbleiben; wollte man diese weglassen, so würden Lücken entstehen. Sie ist also wesentlich und scheint nicht absichtslos eben nur diesem Chore beigegeben zu sein. — Das Christenthum verbreitet sich; nicht nur die alten Gemeinen haben an Umfang gewonnen, es haben sich auch neue gebildet, und dadurch an innerer Kraft und Fülle gewonnen. Mit einem kurzen Aufstake lassen die Saiteninstrumente den Grundton spondäisch in die Octave fallen. Sämmtliche Blasinstrumente wiederholen dasselbe Metrum, den vollen Dreiklang in der Terzlage; die Singstimmen folgen auf den Worten: «Der Erdkreis» in der Quintlage. Der gesammte Tonumfang stellt sich im vollkommensten consonirenden Accorde in allen Lagen dar. In kirchlichen Würden schreiten die Singstimmen ohne Begleitung bei den Worten: «ist nun des Herrn» fort. Nach einer Wiederholung des Thema's in Moll wird

der Gesang in gemessener Würde und ruhiger Bewegung, die Eintritte canonisch, bis gegen das Ende des Grave fortgeführt. Noch einmal erschallen die Stimmen in der Molltonart: «Der Erdkreis;» und wie in Anbetung verhalten auf der Dominante die Worte: «ist nur des Herrn.» — Der Tenor ergreift ein kräftiges, feuriges Thema, die frohe Erwartung der Gläubigen aussprechend: «Denn alle Heiden werden kommen und anbeten.» In feurigem Satz schließen sich die übrigen Stimmen nach und nach an und führen ihn wohlgeordnet durch; der Sopran ergreift sodann in bewegterem Metrum ein zweites Thema: «Denn seine Herrlichkeit ist offenbar geworden.» Die harte und weiche Tonart wechselt bedeutungsvoll auf die Bedrängniß der ersten Christen hinweisend, durch welche das Wort des Herrn sich Bahn machen mußte; in ähnlicher Weise folgen canonisch die anderen Stimmen und einigen sich endlich, gleichmäßig geschaart, zum freudigen Ausdrucke erfüllter Hoffnung. Der Tenor ergreift von Neuem das erste Thema, zu welchem nun die Bässe des Orchesters eine figurirte Begleitung übernehmen, die übrigen Singstimmen treten in gedrängtem Eintritte hinzu; ihnen gesellen sich die bis dahin stummen Instrumente der Kirche, Posaunen, Trompeten und Pauken bei. Auch der Preisgesang der Erfüllung erhebt sich wieder, ihm schließen sich unter dem Hallen der Blechinstrumente die Violinen in figurirter Begleitung an. Beide Themata vereinigen sich, der Lobgesang des siegenden Christenthums tönt zugleich mit dem Gesange fröhlicher Hoffnung und führt zum einmüthigen, in eindringlichen, immer länger sich dehnenden Tönen ausgesprochenen, freudigen Ausdrucke des Gedankens: «Denn seine Herrlichkeit ist offenbar geworden.» — So löste unser Ton-
dichter die schwierige Aufgabe, unmittelbar nach dem großartigen Preisgesange des ersten Theiles einen, von jenem wesentlich verschiedenen, anderen folgen zu lassen, der den zwei-

ten Theil des Werkes würdig eröffnen und zugleich dessen Inhalt andeuten sollte. — Die Sopranstimme führt die Erzählung fort: «Paulus predigt den Namen Jesu und wird nebst Barnabas vom heiligen Geiste ausgesendet, zu vollführen, wozu er berufen wurde.» (Duett. G dur.) Ausdruck der Freude der Apostel über ihre Sendung. Die einleitenden Takte, wie die beibehaltene Figur der drei das Stück begleitenden Blasinstrumente, Flöte, Clarinette und Fagott mahnen daran, wie der heilige Geist die zum Hirtenamte Berufenen leitend umschwebt. Der Chor schließt sich im Andante con Moto $\frac{6}{8}$ an: «Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen.» Anmuthig, lieblich und ungeachtet der lebhafteren Beweglichkeit der Rhythmen und der glänzenden Instrumentation durch die Posaunen bei: «In alle Lande ist ausgegangen ihr Schall,» dennoch durchaus ruhig. Dieser Friede umschwebet die Boten; der Segen des Herrn umleuchtet sie, sie predigen die Liebe. Die über die hallenden Posaunen schwebende syncopirte Figur, der einfache, in sanftem Glanze leise verhallende Schluß setzt den beweglichen lebhaften Rhythmen beruhigende Schranken. Sie schiffen von dannen; ein kurzer Hymnus F dur $\frac{3}{8}$ vom Sopran gesungen, bloß von Fagotten und dem Quartett begleitet, preist in kirchlicher Freudigkeit die Gnade des Herrn. Die Tenorstimme erzählt weiter: Die Juden wurden neidisch, als sie die Menge des Volks sahen, welches herbeieilte, um Paulus zu hören; sie lästerten und widersprachen ihm. Kurzer Chor, Dmoll: «So spricht der Herr.» Bestimmmt, prägnant, eifernd ist die Sprache der Juden, zuletzt wild betheuernd. — Derselbe Erzähler berichtet: «Sie stellten Paulus nach, hielten einen Rath und sprachen (Chor G moll $\frac{6}{8}$. Allegro molto): «Ist das nicht u. s. w.» Die einzelnen Stimmen anfangs leise, wie mit verhaltenem Grimme zusammen, dann immer lauter hervortretend (die Figur der Geigen zwischen den Worten: «Ist

das nicht» bezeichnet eine zum Widerspruche aufreizende Gährung), zuletzt mit stürmischer Hestigkeit in größeren Haufen herausbrechend: «Verstummen müssen alle Lügner» (die Begleitung stürzt, die pulsirende Figur aufgebend, in rollenden Sechzehnthteilen die Tonleiter auf und nieder), zornwüthig auf ihn eindringend: «Weg, weg mit ihm.»

Als Gegensatz schließt sich in sanft klagender Bitte mit obligater orgelartiger Begleitung der Clarinette, des Fagotts und Violoncells der milde Choral (G moll): «O Jesu Christe, wahres Licht» anfangs von vier Solostimmen, dann vom ganzen Chöre gesungen, die Waffen der christlichen Kirche, Sanftmuth, Liebe, Duldung den Eifernden entgegenstellend, an Paulus und Barnabas lehren frei und öffentlich fort. Da die Juden das Wort Gottes von sich stoßen, so wenden sie sich zu den Heiden. Duett der Apostel: «Denn also hat uns der Herr geboten.» Beharrend in der Freudigkeit des Glaubens ziehen sie weiter, des Herrn Befehle zu vollziehen. — Die Erzählung des nun folgenden zweiten Bruchstücks aus der Apostelgeschichte ist dem Sopran in den Mund gelegt: Die Apostel kommen nach Bystra; Paulus thut Wunder. Eilig strömt das Volk zusammen, verwundert und erfreuet jubeln sie: «Die Götter sind den Menschen gleich geworden, und zu uns hernieder gekommen.» — Der höher durch das Werk festgehaltene Styl wird hier absichtlich aufgegeben. Der ganze Abschnitt mit den Heiden erscheint als ein eingeschaltetes, nur der Abwechselung wegen in das Ganze mit eingerahmtes Bildchen, an welchem der Blick des Beschauers nicht ohne Wohlgefallen flüchtig vorübergleiten soll.

Barnabas und Paulus werden für Götter angesehen, Priester und Volk erweisen ihnen göttliche Ehren und opfern ihnen. Chor: «Seid uns gnädig hohe Götter!» Sinnlicher, unschuldig, mehr furchtsam, als vertrauensvoll bitend ist die Melodie im scharfen Gegensatze zu den ernstern,

christlichen Bittgesängen gehalten, das Bild einer griechischen Opferfeier. Flöten mischen sich darein; auch die Andeutung des Opfertanzes durch den Rhythmus, der Harfe durch das Pizzicato der Instrumente fehlt nicht. — Die Behandlung der Flöte schon weist darauf hin. Dieß ist nicht die sanft klagende Flöte unserer Zeit; mehr Pfeife, als Flöte führt sie keine ihrem heutigen Charakter entsprechende Melodie, sie umschreibt die Bitten der Heiden und trägt so wesentlich dazu bei, diesen Chor von dem christlichen Charakter der übrigen scharf zu sondern. — Der Tenor fährt in der Erzählung fort: Die Apostel weisen die Ehrenbezeugungen von sich ab. — Paulus predigt: «Wir sind Menschen wie ihr; wir predigen das Evangelium, daß ihr euch bekehren sollt.» Verwerfung des Götzendienstes: «Ihr seid Gottes Tempel, der Geist Gottes wohnt in euch.» — In feierlicherem, gemessenerem Tone erhebt hierauf der Apostel seine Stimme (D moll $\frac{3}{2}$), der Gesang nimmt eine kirchliche Form an. «Aber unser Gott ist im Himmel,» bekennt Paulus und nach ihm die christliche Gemeinde; das prägnante Thema, von Paulus zuerst vorgetragen, wird vom Chor aufgenommen, und nach canonicischem Eintritte der Stimmen im strengen Kirchenstyle durchgeführt; ein zweites Motiv tritt zu den Worten: «Er schaffet alles, was er will» hinzu und schließt sich bald verbunden dem ersten an. Saiteninstrumente begleiten und dienen ohne alle Ausschmückung nur den Singstimmen zur Stütze. Aus diesem kirchlichen, eigentlich bloßen Vokalstücke erhebt sich, von kräftigen Sopranstimmen vorgetragen, der Choral: «Wir glauben an einen Gott,» dessen vier erste Zeilen nach und nach durch Blasinstrumente verstärkt in dem Gesange hervortreten. Gegen den Schluß wird die erste Choralzeile nochmals, unter lauterm Hallen von Hörnern, Trompeten, Posaunen und Pauken wiederholt, deren letzter Ton zum Drümpelpunkte auf der Tonika wird, über welchen sich das durch

Paulus angestimmte Thema, vom Bass in verkehrter Bewegung nachgeahmt, nochmals vernehmen läßt, und zur Cadenz fortschreitend das Stück in der Weise alter dorischer Kirchengesänge mit großer Verz in den Mittelstimmen endigt.

(Bei der Aufführung des Werks wird es gewiß von sichtbar wirkungsreichem Erfolge sein, wenn die den cantus firmus vortragenden Stimmen auf der höchsten Terrasse des Orchesters und wo möglich truppweise an verschiedenen Orten aufgestellt werden, da außerdem, besonders bei mäßig starker Besetzung dieser Stimmen, der Choral von der übrigen Tonmasse leicht erstickt wird und so selbst für den geübteren, aber mit dem Werke noch wenig vertrauten Hörer verloren gehen kann. Zweckmäßig würde es daher gewesen sein, wenn dieß gleich in der Partitur angedeutet und die mit Sopr. 2. bezeichnete Stimme, wie im Einleitungschore zur großen Passionsmusik von Bach, obenan gesetzt worden wäre.) —

Recitativ Sopran. Das Volk wird erregt; Juden und Heiden sind voller Zorn und rufen gegen die Apostel mit erbittertem Widerspruche: «Hier ist des Herrn Tempel.» In wildem Eifer regen sich die Juden unter einander auf: «Ihr Männer von Israel helfet,» bezeichnen ihn als einen Irlehrer: «Das ist der Mann, der alle Menschen lehret wider das Volk.» Immer enger schaaret sich die Menge, von allen Seiten Hülfseruf gegen solch Erkühnen; die Erbitterung steigt, und die tobende Menge bricht endlich in das wilde Geschrei: «Steiniget ihn,» sein Opfer begehrend, aus. — Die musikalische Behandlung des Schlusses dieses Stücks ist dieselbe, wie wir sie aus dem ersten Theile des Werks bei der Steinigung des Stephanus kennen gelernt haben. — Paulus wird verfolgt, aber der Herr steht ihm bei. — Eine tröstende Stimme mahnt zur Beharrlichkeit und verheißt der Treue bis in den Tod die Krone des ewigen Lebens. Ein Arioso von der Tenorstimme mit obligatem Violoncell unter Begleitung

von Bratschen, tiefliegenden Clarinetten, Fagotts und Hörnern vorgetragen. Eigenthümlich in der Form, tief ergreifend im Ausdrucke lenkt dieses Stück beruhigend und theilnehmend den Blick von dem aufgeregten Volksleben ab, auf den Apostel selbst hinüber. — Der Sopran beginnt das folgende Recitativ, welches in milder Trauer berichtet: «Paulus versammelte die Aeltesten in der Gemeinde zu Ephesus» und auf den Schluß, ihn lyrisch einleitend, vorbereitet. Paulus verkündigt seine Abreise nach Jerusalem und deutet seine Leiden und Trübsale daselbst an. Die Gemeinde wird darüber in Trauer und Thränen versetzt. «Schone doch Deiner selbst,» lassen sich in klagender Bitte erst einzelne Stimmen, dann der ganze Chor vernehmen. Höher, wie solche Befürchtung abwehrend, erheben sich die Stimmen bei dem Wunsche: «Das widerfahre Dir nur nicht;» in kummervoller Besorgniß und banger Klage endigt der Chor, dessen Seufzen die Instrumente noch nachzuhallen scheinen. — Recitativ. Paulus tröstet, bereit zu Jerusalem zu leiden und selbst zu sterben für den Namen Jesu. — Die Tenorstimme berichtet in ergreifender Erzählung seine Abreise; der Chor tröstet: «Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeugt.» Die Klage verstummt, beruhigt wird der Schmerz, das Gefühl erlangter großer Wohlthaten erfüllt das Herz. In Demuth erwarten die Gläubigen die Erfüllung der dem Apostel gewordenen Verheißung. — Das folgende Recitativ tritt mit einer Rückung in die scharf contrastirende Unterterz, der helle E Dreiklang, der höhere Lichtbringer in der Tondichtung, tritt glänzend hervor. «Und wenn er auch geopfert wird, so hat er einen guten Kampf gekämpft, ihm wird beigelegt werden die Krone der Gerechtigkeit;» mit erhobener Stimme und wie mit prophetischer Bestimmtheit spricht es der Gesang Arioso aus: «Die ihm der Herr an jenem Tage der gerechte Richter geben wird.» Der ganze Sopranchor fällt (Allo: Maestoso, D dur, $\frac{4}{4}$) ein: «Nicht

aber ihm allein» und der volle Chor fährt, von aller Pracht des vollsten Orchesters unterstützt, fort: «sondern allen, die seine Erscheinung lieben.» Das erste Thema wird von allen Stimmen, canonisch nach einander eintretend, wiederholt; der Chor tritt, wie früher, mächtig dazu. Die Harmonie wendet sich zur Wechselform von E. moll. Der Chor beginnt auf der Dominante dieser Tonart in sanft getragener Melodie: «Der Herr denkt an uns;» bei «und segnet uns» erfolgt eine Ausweichung in die Sexte der Tonart (ein bedeutungsvoller Zug älteren kirchlichen Tonsatzes, der Wechsel der phrygischen mit der ionischen Tonart). Bei getragenen Gesänge des Chors zieht sich die Harmonie durch mehrere vorübergehende Ausweichungen zur Dominante der Grundtonart; dann erhebt sich über der Tonika, vom vollen Orchester begleitet, der Jubelruf: «Lobet den Herrn»: Der Sieg des Christenthums ist vollendet. Der Sopran ergreift ein lebhaftes Fugenthema mit den Worten: «Lobe den Herrn, meine Seele,» welches, nachdem es kunstgewandt durchgeführt ist, von einem zweiten, ebenfalls vom Sopran aufgenommenen Motiv in längern Tonsüßen aus der Singstimme verdrängt und den begleitenden Instrumenten übergeben wird. Nach kurzem Zwischensatz nehmen die Singstimmen das erste Thema in der Engführung wieder auf; das zweite ertönt theils in den Singstimmen, theils in den Blasinstrumenten als *cantus firmus* gedehnter dazwischen. Der Hymnus steigt, lebhafter werden die Rhythmen, der jubelnde Anapäst läßt sich in stetem Wechsel zwischen den Saiten- und Blasinstrumenten vernehmen, bis gegen den Schluß sich die Tonmassen über einen Orgelpunkt auf der Tonika wieder ausbreiten und dann in gleichem Contrapunkt eben so choralartig das ganze Werk abschließen, wie sich die Ouverture endete. —