

RUDOLF PEČMAN

MISCELLANEA HAENDELIANA

Händels schöpferisches Leben, weit verzweigt und voller Protuberanzen, stellt an die Forscher eine Reihe Fragen. Warum verließ Händel seinen Geburtsort, wenn er dort eine gesicherte Existenz hatte? Sah er in Hamburg sein Heil? Warum verläßt er Hamburg, wo er als Opernkomponist festen Fuß gefaßt hat, und steuert nach Italien hin? Hat ihn nicht einmal Italien, das gelobte Land der Musik, nicht zufriedengestellt? Warum lenkte er seine Blicke auf England, wenn er in Hannover künstlerisch ruhig arbeiten konnte? Er, der sich vor allem für einen Bühnenkomponisten hielt, mußte doch wissen, daß seine italienisierende Orientierung in England, das eigentlich am Ufer der Gegner der italienischen Opernkunst stand, nicht volle Aufnahme findet!

Nun, versuchen wir jetzt, diese Fragen in unserem kurz gefaßten Beitrag zu beantworten. Die von uns angedeuteten Gedanken sollen keinesfalls als definitive Lösungen angesehen werden, sie werden im Gegenteil nur hypothetischen Wert haben. Wir werfen diese Fragen u. a. in der Hoffnung auf, daß sie Anhaltspunkte für selbständige Nachforschungen über die Händelsche Problematik bieten können.

Händel sehnte sich von seiner Jugend an nach künstlerischen Unabhängigkeit und Freiheit. Diesen Ziel konnte er weder in seinem Geburtsort, noch in anderen Städten der deutschen Fürstentümer erreichen. Aber Hamburg war eine unabhängige Stadt, wo sich der junge Komponist als Opernautor durchsetzen und zum Mitschöpfer der deutschen Oper werden konnte. Offensichtlich ahnte er nicht, daß die Hamburger Oper einen künstlerischen Kompromiß eingehen wird und daß sie darüber hinaus nicht in der Lage sein wird, dem Ansturm der *Opera buffa*, die ihm wesensfremd war, standzuhalten. Die Ursachen seines Abschieds von Halle scheinen auch ihre religiöse Seite gehabt zu haben. Händel stand in Glaubenssachen fern von jedem Mystizismus. Der in der geistigen Sphäre seines Geburtsortes vorherrschende Pietismus konvenierte ihm nicht, denn der junge Künstler war rational veranlagt und suchte eher nach Weltallharmonie als nach minuziösen, vom Dogmatismus nicht weit entfernten Glaubensstreitigkeiten. In demokratisch und bürgerlich orientiertem Hamburg hoffte er den Boden zu fin-

den zur Durchsetzung eines offenen Gedankensystems, von dem sein Inneres voll war. In Halle bedrängte ihn schwer die Tatsache, daß die künstlerische Musik in den Kirchen keine Würdigung fand; im Hallischen Bethaus war die Vorherrschaft schlichter geistlicher Lieder und einer unkomplizierten Orgelbegleitung beim Gottesdienst evident. Die Einschränkung der Musik in der Kirche führte Händel zu einer konsequenteren Orientierung auf musikdramatische Formen. Er konnte sie gerade in Hamburg zur Geltung bringen, also in einer freisinnigen Stadt, wo die Glaubensfragen zum Vorteil des gesunden Menschenverstandes verdrängt wurden, zum Vorteil einer Kunst, die zu größerem Ruhm des geschäftlich und gesellschaftlich tüchtigen Menschen diente.

Die Hamburger Oper hat jedoch Händel ebenfalls nicht zufriedengestellt. Es gab dort viel Makkaroniartiges, Vormacht besaß hier der schwankende, vom Mutwillen des wankelmütigen Publikums und von Opernunternehmern allzu abhängige Geschmack. Schon von Jugend an erkannte Händel, daß Italien, dessen Einfluß auf die deutsche Oper er ursprünglich zu paralysieren gedacht hatte, ein Land war, wo Opera seria und semiseria gut gedeihen, also Formen, zu denen er mit seinem künstlerischen Naturell tendierte. Übrigens viele der Komponisten, die er bewunderte und deren Werke er sich abschrieb, verbrachten eine Zeitlang gerade in Italien, das ihre Kunst einigermaßen geweiht hat; erst nach ihren Studien in der Heimat von Claudio Monteverdi, Arcangelo Corelli und Alessandro Scarlatti erlangten sie internationalen Ruhm, nach dem sich auch Händel selbst von seiner Jugendzeit an gesehnt hatte. Händels Fortgang nach Italien war also für ihn keine leichtsinnige Fahnenflucht von deutscher Musik und Oper, keine Anlehnung an eine Kultur, gegen die die Hamburger Oper kämpfte. Händel wollte in Italien viel lernen, er wollte seine Meisterschaft vollenden. Die in Italien gewonnenen Erkenntnisse gedachte er in seinem eigenen Schaffen reichlich auszunützen, denn er glaubte sein Leben lang auf die Kraft der reformierten Form der alten italienischen Oper. Sie stand doch zu Beginn des 18. Jahrhunderts zweifelsohne auf höherem künstlerischen sowie gesellschaftlichem Niveau als die Opernproduktion in Hamburg; diese vermochte sich gegen Kompromisse nicht zu wehren und stellte – von Händels Gesichtspunkt aus, aber nicht nur von dem seinigen – einen künstlerischen Boden dar, der unter schweren Bedenken heftig hin- und herschwankte. Hamburg war nicht genügend reif dazu, die Reform der deutschen Oper zu vollenden. Dessen künstlerische Ergebnisse im Bereich der Oper waren immerhin nicht eindeutig.

Ex oriente lux (das Licht stammt aus dem Osten), pflegte man von jeher zu behaupten. Musiker, Maler, Architekten und Dichter wußten jedoch sehr gut, daß während im geistigen Bereich die Kultur des Ostens als helle Quelle der gesamten Kultur anzusehen ist, das ganze 18. Jahrhundert hindurch die Kunst des Südens, die Kunst Italiens, als Vorbild der gesamten schönen Künste gilt. Italien hat mit seinen Naturschönheiten, mit seiner Kunst, mit sonnendurchstrahltem Himmel nach Jahren auch Goethe hingerissen. „*Ich verzieh es allen, die in Neapel von Sinnen kommen, und erinnerte mich mit Rührung meines Va-*

*ters, der einen unauslöschlichen Eindruck besonders von denen Gegenständen, die ich heute zum erstenmal sah, erhalten hatte. Und wie man sagt, daß einer, dem ein Gespenst erschienen, nicht wieder froh wird, so konnte man umgekehrt von einem sagen, daß er nie ganz unglücklich werden konnte, weil er sich immer wieder nach Neapel dachte. Ich bin nun nach meiner Art ganz stille und mache nur, wenn's gar zu toll wird, große, große Augen“.*¹

Ähnlich erging es vor Jahren auch Händel, der nach Italien nicht als Pilger kam, wie sehr auch bezaubert, sondern als zielbewußter Künstler, der sein Schaffen mit all jener, aus italienischer Musik und Oper ausstrahlenden Schönheit zu befruchten beabsichtigte. Das italienische Schönheitsideal wollte er dann aufsaugen und begreiflicher Weise nach seiner eigenen Art und Weise umgestalten. Großer Künstler ahmt nämlich nie nach, sondern transformiert und vervielfacht alles, was er antrifft. Daß Händel auf dieser Suche viele wesentliche Anregungen erhielt, bemühten wir uns andernorts aufzuklären.² Aber es erhebt sich die Frage, warum Händel Italien verläßt, wenn es ihm doch gelungen ist, Sternenerfolge zu erreichen, und wenn sein eigenes Schaffen mit italienischen künstlerischen Bemühungen in so bedeutender Weise in Einklang war? Wir wissen doch, daß Händels Erfolge auch jenseits der Alpen großen Widerhall gefunden haben. Bereits 1708 erzählte man z. B. in Hamburg mit Bewunderung von Händel als einem in ganz Italien beliebten Komponisten. Außergewöhnlicher Widerhall seiner Oper *Agrippina* machte ihn in ganz Europa bekannt. In Italien konnte er auf die Dauer Fuß fassen, jede Opernstagione lag buchstäblich zu seinen Füßen. Aber dieser „Orpheus des Jahrhunderts“ nimmt von Italien Abschied. Warum?

Was die Gründe von Händels Fortgang betrifft, so bestehen hier bis jetzt mancherlei Unklarheiten. Es glückt uns nicht, die Ursachen festzustellen, welche ein Genie zu seinen Taten anregen. Oft sind wir ja nicht einmal in der Lage abzuschätzen, was eigentlich ein großer Schöpfer für seine Zeit bedeutet, was er mit seiner von der Gesellschaft oft falsch und wirr gewürdigten Tätigkeit zustande bringt. Von einem großen Künstler kann man mit Carlyle sagen: „*Der Held der frühen Zeiten nahm seltsame Gestalt an; die Welt weiß ja zu keiner Zeit, was sie mit ihm anfangen soll, so fremd mutet er sie an.*“³

Üblicherweise wird darauf hingewiesen, daß es Händels innere Unruhe war, die ihn zum Fortgang nach Hannover veranlaßt hatte; deutsche Musikgeschichtsschreiber weisen auch auf Händels Vaterlandsliebe hin. Ein moderner Geschichtsforscher reicht mit derartigen Floskeln nicht aus. Meinetwegen, man kann über die Unruhe des schöpferischen Geistes Händels sprechen, aber sie muß als Erkenntnissucht im weitesten Sinne des Wortes aufgefaßt werden;

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. Der Tempel-Verlag Leipzig. Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 13, S. 103.

² Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel*. Editio Supraphon, Prag 1985.

³ Thomas Carlyle, *Helden und Heldenverehrung*. Übersetzt von Ernst Wicklein. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1922, S. 133.

„Unruhe“ ist für jeden Schöpfer typisch: kann ja ruhig sein, wer neue Bereiche entdeckt und die Tradition auf beliebige Art und Weise (wenn auch unbewußt) zerstört? Aber der deutsche Patriotismus stellte für Händel offensichtlich nicht die Triebkraft seiner Taten dar. Auch Hannover repräsentierte, wie wir wissen, nur eine Episode in Händels künstlerischem Leben; der deutsche Künstler ist später zu überzeugtem englischem Patrioten geworden. Kosmopolitismus? Mangel an patriotischem Fühlen? Keineswegs: Eine Bemühung, sich auf allgemein menschlichen, humanistischen Standpunkt zu stellen. Die Vaterlandsliebe steht ja in keiner Kontraposition zum Humanismus und die Humanitätsidee ist mit dem Kosmopolitismus nicht zu verwechseln. Händel wollte, ebenso wie viele große Geister, mit seiner Kunst puren Humanismus, ethisches Menschenideal erreichen und die Nationalität faßte er als Vorstufe zur Humanität auf. Über die Nationalität stellte er allgemeinmenschliche Ideale. England seiner Zeit war für ihn ein Land, das seinem Humanitätsbegriff am meisten entsprach. Die Nationalitätsfrage verschmolz bei ihm mit der Humanitätsfrage und wurde zum Problem seines künstlerischen Gewissens. Mit seiner Kunst wollte Händel auch seine Hörer zu neuem Leben erwecken und führen.

Aber so sind wir schon unserem Gedankengang zuvorgekommen. Verbleiben wir mittlerweile bei Gründen des Fortgangs Händels aus Italien, mögen sie wie auch immer unklar sein.

In Italien kommt Händel als Lutheraner an. Er kommt in eine rein katholische Atmosphäre hin. Er schreibt zwar u. a. auch Werke, die dem Bereich der italienischen Kirchenmusik angehören, aber mit dem Katholizismus setzt er sich nicht auseinander. In Italien findet er gute Aufnahme, obwohl allgemein bekannt ist, daß er Nichtkatholiker ist. Die Italiener waren damals auch den nichtkatholischen Künstlern gegenüber tolerant, denn sie stellten ihre Kunst über ihre religiöse Überzeugung. Man könnte vermuten, Händel werde in Italien mit dem Katholizismus verschmelzen, aber die Quellen geben kein Zeugnis davon. Zum Übertritt zum Katholizismus überredete ihn offensichtlich Steffani, der es für seinen Auftrag hielt, auch protestantische Herrschaften, Fürsten, ja sogar den preußischen König zur Rückkehr in den Schoß der Kirche zu veranlassen. Händel hielt stand – und über dogmatische Probleme verstand er sich zu übertragen, ebenso wie zuletzt auch Steffani. Heute kann man nicht mit Sicherheit sagen, welchen Wert Händel überhaupt der religiösen Überzeugung beilegte. Aber auch während seiner Wirkung in England – also in einer Zeit, als er für die anglikanische Kirche schrieb – identifizierte er sich nie völlig mit den Anglikanern und blieb sich immer treu. Er hatte seinen persönlichen Gott und war zu sehr in sich versunken, als daß er seine religiöse Überzeugung öffentlich proklamierte oder darüber diskutierte. Aber gerade in Italien wird er (ungewollt) in Disputationen über religiöse Fragen hineingezogen, wie Mainwaring schreibt.⁴

⁴ John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. London 1760. Neuaufgabe von Hedwig und E. H. Mueller von Asow unter dem Titel *Georg Friedrich Händel. Biographie von John Mainwaring*. Wien 1949. Heute bei uns zugängli-

Er hält sich für wenig kundig und gewandt, die Welt der Theologie steht ihm bei weitem nicht so nahe wie die Welt der Musik. Er will leben und sterben in jenem Glauben, in dem er erzogen worden ist. Es ist möglich, die Erkenntnis der Glaubensverschiedenheiten in Italien und in seinem Heimatland habe seine Entscheidung beschleunigt, auf deutschen Boden, also nach Hannover zurückzukehren. Aber das ist bloß eine Hypothese. Wahrscheinlicher erscheint folgende Vermutung.

Händel hat in Italien viel erlernt. Er erkannte jedoch klar, daß er, sollte er da weiterhin verbleiben, sich für Verschmelzung mit dem italienischen Schaffen entscheiden müßte. Zu einer solchen Verschmelzung, zu einer vollständigen Identifizierung, wurden alle verurteilt, die in Italien geblieben waren, unseren Josef Mysliveček nicht ausgenommen. Aber Händel war eine zu starke Persönlichkeit, als daß er in das Flußbett der italienischen Musik und des italienischen Operngeschehens vorbehaltlos hineinfließen möchte. Alles, was er in Italien in Hinsicht auf die Kunst gewonnen hatte, faßte er als Vorstufe für seinen individuellen kompositorischen Ausdruck auf, alles transformierte er zu seinem eigenen Bild. Konnte er sich sicher sein, daß die gegen das reine italienische *sfumato* so empfindlichen Italiener ihn auf die Dauer aufnehmen würden, auch wenn sein Schaffen eine starke Persönlichkeitsladung tragen würde? Händel wendete sich zwar dem venezianisch-neapolitanischen Stilkreis zu – wir haben es selbst erkannt, als wir in anderen Zusammenhängen den Weg des Komponisten zur Oper und zum Oratorium verfolgt hatten⁵ – aber er ging deutlich über dessen Praktiken und Verfahren. In seinen Werken spricht in erster Linie seine starke Persönlichkeit – erst in zweiter Reihe Bekenner zu kodifizierten künstlerischen Prinzipien Italiens. Beim Komponieren einer Oper fragte Händel z. B. nicht danach, ob das Libretto ihm genügend Gelegenheit bietet, ein einheitliches musikdramatisches Bild „al fresco“ zu schaffen; er trachtete immer danach, daß seine Opern wirkungsvolle, mit eigenartiger Musik erfüllte Bühnenszenen enthalten, die aus inneren psychischen (oder aus vorausgesetzten geistigen Prozessen) der Bühnenakteure hervorkämen. Und so kann man sagen, daß Händel sich nicht völlig identifizieren konnte mit jenem Entwicklungsstand der italienischen Oper, den sie nach dem großen Aufschwung des 17. Jahrhunderts erreicht hatte. Damals war sie noch ein wahres „dramma per musica“, während im ersten Dezzennium und zu Beginn des zweiten Dezzenniums des 18. Jahrhunderts sie zu einer vorwiegend lyrischen Angelegenheit wurde; es kam darin auf *bel canto*, auf Koloratur, auf Mitteilung von oft vorgetäuschten Emotionen an, die sich bisweilen an den Grenzen der Sentimentalität abwickelten. Das wahre Gefühl

che Edition im Philipp-Reclam-jun.-Verlag, Leipzig, u. zw. im Sammelband: *Georg Friedrich Händel. Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*. Herausgegeben von Walther Siegmund-Schultze unter Mitarbeit von Konrad Sasse. Reclams Universal-Bibliothek Bd. 727. Leipzig 1977. Über die Problematik von Händels Beziehung zur Religion s. auf S. 72.

⁵ Im zitierten Werk. Vgl. Anm. Nr. 2.

verflachte sich, die Kantilene zeigte sich oft als kraftlos und einsaitig. Diese Sachlage konnte Händel nicht konvenieren. Er war zu sehr großer Dramatiker, als daß ihn bloßer, von der Bühne her als ein Lüftchen erklingender Klang zu-friedenstellen könnte. Er spürte überdies noch eine weitere Gefahr, die seinen Weg zur Oper (also zur *Opera seria* oder *semiseria*) bedrohte. Er fühlte steigen-des Interesse des Publikums an buffonesken Formen heraus. Er wußte sehr gut, daß er zu Komponisten „musikalischer Lustspiele“ von ephemerer künstleri-scher Darstellung und von ephemeren Leben nicht gehört. Er schrieb zwar z. B. seinen *Xerxes* (HWV 40), seinen *Imeneo* (HWV 41), aber er exponierte in ihnen keine mit buffoneskem musikalischem Humor gefüllte Flächen. Auch rein ko-mische Bühnensituationen erarbeitet er sich nicht. Immer ist ihm an scharfer Zeichnung des dramatischen Charakters von Gestalten gelegen, die mit ihren Bühnentaten immer auf dem Boden der *Opera seria* oder *semiseria* verharren.

Händel hat die italienische Musik und Oper in ihrer ganzen Breite gut ken-nengelernt. Ihm stand seine eigene Entwicklung, eigenartig und voller künstleri-scher Eroberungen bevor. Nach Hannover fuhr er augenscheinlich gern, denn er war von der großen Tradition der dortigen Oper gut unterrichtet. In seinen Ge-päckstücken hat er nicht nur zahlreiche eigene Partituren, sondern auch Werke von Stradella, Lotti, Alessandro Scarlatti sowie von anderen erfolgreichen Ita-lienern. Er verläßt Venedig, eine Stadt, in der er internationale Berühmtheit er-rungen hat. Das Publikum hat ihn dort buchstäblich geliebt. Stehen ihm in Han-nover weitere Erfolge in Funktion des Hofkapellmeisters bevor?

Es läßt sich sagen, daß Händel auf seiner neuen Wirkungsstätte nicht viel zu-frieden war. Bereits bei seinem Antritt ersuchte er um Bewilligung von künstle-rischen und Studienreisen in Urlaubsform; das kann zur Annahme führen, daß er Hannover von Anfang an für eine Art Umstiegstation auf seiner künstlerischen Laufbahn hielt. Es ist möglich, daß er bereits vor dem Reiseantritt nach Hanno-ver an seinen Aufenthalt in London dachte (Schade, daß wir in Ermangelung dokumentarischer Materialien auf dem Boden bloßer Vermutungen verharren müssen). Gute Kenntnisse über England und London erlangte er schon in Ham-burg, wo ihm sie augenscheinlich die Mitglieder der Familie Wyche vermittelt hatten.

Händel soll von führenden Persönlichkeiten Vorschläge zum Aufenthalt in England erhalten haben. Diese sind jedoch dokumentarisch nicht nachzuweisen. Wie es dem auch sei, Händel nimmt bald von Hannover Abschied. Was für Gründe hat er dazu? Wenn wir nicht über Quellen verfügen, die auf Händels Einladung verweisen würden, wollen wir versuchen, innere Beweggründe für die Entscheidung des Komponisten anzudeuten. In Hannover war er gezwungen, sich vorwiegend auf Instrumentalschaffen zu orientieren – er, der auf Oper ein-gestellt und in der Opernwelt berühmt war. Er ist nach Hannover zu spät ge-kommen, denn die Glanzzeit der dortigen Oper, die über den Rahmen der Han-noverschen Horizonte deutlich gegangen war, war bereits vorbei. In Hannover fand Händel nicht das, wonach er sich sehnte, nämlich die künstlerische Frei-

heit. Er widersetzte sich immer, sein ganzes Leben lang, dem demütigen Dienst bei einem adligen Brötchengeber. Er hatte auch kein Interesse an einer „festen“ und „gesicherten“ Stelle. Er war bereits seit seinen Jugendjahren der Typ eines Künstlers, der seine Freiheit leidenschaftlich bewachte. Da er nicht gebunden sein wollte, nahm er nicht einmal das Angebot zur Oper in Düsseldorf an. In London, wo das Opernleben in den Händen der Unternehmer lag, hatte er die Hoffnung, einer von ihnen zu werden und auf das Operngeschehen wesentlichen Einfluß ausüben zu können. Das ging in Erfüllung. Von seinen Kämpfen – und meistens auch von gesellschaftlichen Verlusten – erfahren wir aus Seiten verschiedener deutscher, englischer und amerikanischer Autoren. Als Opernkomponist erwies Händel in England ungemainen Arbeitseifer, zeichnete sich durch künstlerischen Erfindungsgeist aus, innovierte in genialer Weise die italienische Oper auf englischem Boden, in dem er sie mit neuen Verfahren, namentlich mit Verfahren der französischen Oper bereicherte. Sein Mißerfolg beim Londoner Opernpublikum trug dazu bei, daß er sich auf das Oratorium orientierte und dieses Genre in einschneidender Weise zu Vollkommenheit brachte. Aber auch darin war er vor allem Dramatiker.

Es scheint, daß wir Händel immer noch nicht genügend würdigen; wir sehen zwar in ihm einen fruchtbaren und ungewöhnlichen Komponisten, aber bemerken nicht seine einzigartige und vielfach erfolgreiche Bemühung um Synthese. Händel machte sich ununterbrochen an Umgestalten und Synthetisieren. Als suchgieriger Aufdecker neuer Horizonte schmolz er alles um, was er angefaßt hatte. Sein Werk – das ist ja eine einzigartige Improvisation, geregelt durch bewußtes Streben nach Durchsetzung höherer architektonischer Gesichtspunkte. Alles ordnete er seinen dramatischen Prinzipien unter, sein gesamtes Schaffen (kontrapunktische Gebilde nicht ausgenommen) sah er durch das Prisma des Musikdramas. Auch sein Leben war ein Drama.

Die Gegenwart und die Zukunft stehen vor der Aufgabe, das Vermächtnis Händels umzuwerten. Wir werden diesem Vermächtnis näher kommen, wenn wir die Werke von Georg Freidrich Händel in ihren ursprünglichen funktionellen Zusammenhängen demütig aufklären werden, ohne dabei die Gegenwartsmaßstäbe einzubüßen. Es gibt nichts Schlimmeres als das mutwillige Eingreifen in Händels Partituren, als Zerstören ihrer stabilen tektonischen Logik. Wollen wir ein Genie verstehen, dann treten wir mit Demut an ihn heran. Möge uns Händel Gottheit, Prophet, Dichter, Priester, Künstler und Herrscher werden!⁶ Eine Verehrung? Jawohl. Aber es ist eine völlig begründete Verehrung. Nur wenige Musikkomponisten haben jene Höhen erreicht wie Händel. Er schwebte in Wolken, und doch stand er fest auf dieser Erde. Seine Zeitgenossen haben ihn im ganzen nicht richtig verstanden. Sie konnten ihn auch nicht verstehen, denn

⁶ Paraphrase der Kapitelüberschriften im zitierten Buch von Thomas Carlyle (vgl. Anm. Nr. 3). In der angeführten deutschen Übersetzung sind die Kapitel wie folgt benannt: Der Gott – Der Prophet – Der Dichter – Der Reformator – Der Schriftsteller – Der Herrscher.

er war zu groß. Nur wenigen Kritikern und Bewunderern war erlaubt, in seine Kompositionen einzudringen und deren wahre Bedeutung aufzudecken.

In Zukunft wird dieser Hallische Orpheus ein immer wieder sich erneuerndes Leben führen. Immer mehr werden an ihm diejenigen Anteil nehmen, die auf seine Botschaft mit offenem Herzen horchen werden, wenn auch im Bewußtsein, daß ihre Welt zu kurz ist, um die Größe der Kunst und des Lebenskampfes Händels völlig begreifen zu können. Es gilt hier der antike Ausspruch: *Ars longa, vita brevis* (Lang währt die Kunst, kurz ist das Leben)⁷.

⁷ Modifizierter Wortlaut des lateinischen Zitats „Vita brevis, ars longa“ („Kurz ist das Leben, lang währt die Kunst“). Der Ausspruch wird von Hippokrates (geb. 460 vor Chr. Geb.) in seinen Aphorismen angeführt. Ins Lateinische übersetzt von Lucius Annaeus Seneca jun. (etwa 4 vor Chr. Geb. – 65 nach Chr. Geb.) in dessen Arbeit *Der brevitae vitae*, Kap. 1, § 1). Vgl. Enzyklopädie der Antike, tschech. (wissenschaftlicher Redakteur Ludvík Svoboda), Prag 1973, S. 727.