



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

9. Das Oratorium (Händel und Bach - Die Reformation - Bachs Grundkraft der Melodie - Vergleich mit Beethoven - Die beiden Motive bei Händel - Humor bei Bach - Liebe und Natur bei Haydn - Beethovens ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

mit dem Selbst des Erlebenden im reinen Gefühle verschmelzen.

Jetzt erst können wir es begreifen, daß die Musik zur Begleitung der Poesie sich herablassen konnte. Wie sehr es freilich oft genug die freie Kraft der Musik gehemmt hat, so blieb sie doch immer ihrer Eigenart sicher; und so wird sie auch in der griechischen Chormusik immerhin sie bewahrt haben. Wir haben hier diesen geschichtlichen Gang nicht zu verfolgen. Wir halten uns an die geschichtlichen Höhepunkte. Wie ist das Oratorium entstanden?

9. Das Oratorium.

Auch seine Anfänge liegen im Drama, in den Mysterien, bei denen heilige Worte, der Bibel und der Legenden, vom Gesang begleitet wurden. Später wurden die Verbindungen mit dem Gottesdienste noch unverhüllter, als der Vorgänger Palästrinas die Andachtsübungen mit vierstimmigen Gesängen begleitete. Die Vierstimmigkeit läßt allein schon die Selbständigkeit erkennen, welche, dem religiösen Inhalte und Zwecke gegenüber, die Musik geltend zu machen vermochte. Und so ging es weiter, bis durch die Anfänge der Oper hindurch auf dem Heimatboden der Reformation die geistliche Musik zu einer entsprechenden Gestaltung sich aufschwang.

Was Händel und Bach für die Musik bedeuten, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Weder die Oper, noch die Instrumentalmusik hätten zu ihren Großtaten kommen können, wenn jene Beiden nicht vorangegangen wären. Sie stehen neben einander, beinahe wie Goethe und Schiller. Und wie diese, bei aller ihrer Differenz, in der klaren reinen Grundkraft des poetischen Gefühls innerlich verbunden sind, so sind es Händel und Bach im Urquell der Melodie. Ihnen Beiden hat es nicht geschadet, daß sie Kontrapunkt und Fugenkunst zu dieser Höhe der Vollendung gebracht haben; vielmehr hat alle ihre theoretische Kunst nur ihre Grundkraft gesteigert. Die Melodie ist die mächtige

Ader, durch die sich ihr reines Lebensblut hindurchzieht. Alle ihre Kontrapunktik steht daher in der Illusion einer freigeschaffenen Melodik.

Hier ist daher die instrumentale Begleitung nur *Begleitung*; in dem Stimmengewebe selbst erbaut sich ein Analogon zur Instrumentierkunst. Und immer bleibt die Melodie der Lebensquell dieses mächtigen Organismus; niemals verengt sie sich zu einem thematischen Element; oder wo sie dies tut, bleibt diesem doch das melodische Blut lebendig. Daher kommt es, daß Beide, noch mehr vielleicht Bach als Händel, in ihren Sonaten ebenso singen, wie in ihren Chorwerken. In der ersten Violinsonate von Bach glaubt man in die Matthäuspassion eingeführt zu werden. Es wäre ganz falsch, hieraus auf Einförmigkeit der Stilkraft zu schließen, wo vielmehr nur die die Komposition beherrschende Kraft der Melodie zu erkennen ist. Sie mußte erst in voller Reinheit, in voller Mächtigkeit erobert und fest begründet werden.

Wie viel Bach selbst auch Anklänge bieten mag, nicht allein an Händel, nicht allein an die deutschen Kontrapunktiker, sondern auch an melodische Vorgänger unter den Italienern, mit denen auch Händel zusammenhängt, so bildet bei Beiden dies doch vornehmlich den neuen Stilcharakter: daß sie erst die große unerschöpfliche Kraft der Melodie für die *musica sacra* erfunden und vollendet haben.

Man wird aber ihrem musikalischen Genie nicht gerecht, wenn man diese ihre reine Kraft der Melodie aus dem *Bibelworte* herleitet. Das Bibelwort bleibt nicht nur in Ehren, sondern auch die geschichtliche Bedeutung der *Reformation* kommt um so mehr dadurch zur Geltung, daß man die neue musikalische Schöpfung nicht zu ihrem sklavischen Abbilde macht. An der neuen religiösen Kraft vermochte sich auch eine neue musikalische Kraft zu entfalten; aber eine Eigenkraft, die nur in der Einheit des Menschen ihre Verbindung mit jener hat, nicht aber in dem Bibelworte selbst ihre zureichende Ursache. Die Selbständigkeit, die den Textworten gegenüber gewahrt werden muß, verbietet es schon, eine solche Abhängigkeit anzunehmen. Wir wissen

vielmehr, wie die melodische Grundkraft bei Bach fast ebenso durch die schlechten geistlichen Texte in ihrer Freiheit gehemmt worden ist, wie dies bei Händel der Fall ist durch seine Hineigung zu seinen vielen Opern und deren Arienzopf. Dennoch aber ist Beiden durch alle diese textlichen, wie musikalischen Schwächen ihres Zeitalters ihre urwüchsige, ihre originale, ihre daher ewige Kraft nicht gebrochen und nicht geschmälert worden: die Melodie ist die Wurzel ihrer Kraft. Und diese Wurzel bleibt lebendig und saftkräftig in allen Verzweigungen ihrer Fugenkunst.

Ich kann mir eine Zeit denken, in welcher die Passion Christi ganz anders verstanden, beurteilt und gefühlt wird, als dies heute noch angenommen wird. Dennoch scheint der Gedanke unfassbar, daß der erste Chor der Matthäuspassion, der Schlußchor des ersten Teils, der Schlußchor des ganzen Werkes jemals an der ergreifenden, überwältigenden Kraft das geringste einbüßen könnten, mit der sie heute das Fundament des musikästhetischen Gefühls bilden, seit Mendelssohn hundert Jahre nach seiner Schöpfung dieses Werk zur Wiederentdeckung gebracht hat. Es ist schlechthin ästhetische Barbarei, wenn man diesen musikalischen Wert auf den Glaubenswert des Textes gründet.

Unter dieser ästhetischen Gebundenheit leidet die Pflege des doch vielleicht größten unter Bachs Werken, seiner großen Messe in h-moll. Wenn man im ersten Kyrie über der überwältigenden Übermacht des kontrapunktischen Tongewebes die dominierende Kraft der Melodie noch nicht in ihrer Schlichtheit durchfühlt, so bedarf es nur des Hinweises auf das zweite Kyrie, in dem die Melodie einen heroischen Aufschwung annimmt. Und was vermöchte alle Tiefe der harmonischen Webekunst im Crucifixus und im Passus, wenn nicht die Melodie die Oberherrschaft behauptete, wie sie in dieser ganzen großen Fülle seiner Werke, durch alle seine Kantaten, seine Passionsmusiken und alle seine Sonatenwerke hindurchgeht.

Sicherlich ist Glaubensinnigkeit, Glaubensfreudigkeit, wie Glaubenstiefe der Grundzug im Menschen Bach, und

dieser Mensch steckt freilich auch im Künstler. Aber es ist unrichtig, umgekehrt zu sagen, der Künstler stecke im Menschen. Das Genie wächst über den Menschen hinaus. Und Genie ist Bach als Musiker, nicht als Glaubensheld. So beseelt er sich mit seiner melodischen Grundkraft alle Teile der Messe, obwohl diese ihm doch nicht mehr die katholische Urbedeutung hat, wengleich sie damals noch in Leipzig ein Anhängsel des lutherischen Gottesdienstes gewesen ist. *E t r e s u r r e x i t* atmet bei ihm doch schon eine fröhlichere Weltluft, wie auch sein *S a n c t u s* trotz aller sechsstimmigen Großartigkeit eine fromme Schlichtheit hat, bei der alle mittelalterliche Mystik verklungen und verschleicht ist.

Wenn man an einer Probe Bach in der melodischen Innerlichkeit als den Vorläufer *B e e t h o v e n s* andeuten darf, so sei auf das *G e b e t* hingewiesen: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist“. Hier ringt Bach schon die Hände im musikalischen Gebete, wie dieses Händeringen des Gebetes die musikalische Grundform Beethovens ist. Und die verbindende Kraft liegt in der Melodie. Gewiß ist diese Melodie hier nur die durchgängige Bachs, aber die Melodie fließt ganz unabhängig vom Text, obwohl der Schein dagegen spricht. Nimmt man aber irgend ein *A d a g i o* aus einer Sonate zur Vergleichung, etwa den *K a n o n* aus der zweiten *V i o l i n s o n a t e*, so erkennt man dasselbe breite Ergehen der Melodie. Während dort aber die Melodie in einem üppigen Schwelgen in sich selbst dahinfließt, krümmt und bäumt sie sich hier zur Ergebung, zur Erhebung. Wir wollten nur darauf hinweisen, daß die Melodie das Rätsel von Bachs Größe in sich enthält, und daß auf ihr die Verbindung beruht, die sein Genius mit den religiösen Texten zu schließen vermochte.

Bei *H ä n d e l* liegt die für die ästhetische Selbständigkeit gefährliche Komplikation mit der religiösen Gebundenheit weit einfacher vor. Erstlich geht er von der Oper aus, und man weiß, daß er ganze Sätze aus seinen vielen Opern auf seine Oratorientexte übertragen hat. Dann aber hat er zumeist dem alten Testament seine Texte ent-

nommen, und sein *Messias* selbst ist überwiegend aus den Prophetenstellen zusammengesetzt. Seine Christlichkeit hat wahrlich darunter nicht gelitten. Die Chöre „Sieh, das ist Gottes Lamm“ und „Wahrlich, er trug unsere Qual“ haben den schweren Ernst und die harte Innigkeit, die den Wert des Leidens zum Schwerpunkte des christlichen Bewußtseins macht. Und diese Innigkeit wird nicht einmal da bei Bach überboten, wo er, wie im ersten Schlußchor, in gewaltigem Drange das Kreuz tragen läßt. Denn hier waltet vielmehr epische Freiheit als Leidensinnigkeit.

Dennoch aber ist der epische Charakter bei Händel überwiegend, wie er dem alten Bunde eigen ist. Daher steht sein „Israel in Ägypten“, in dem die Arien beinah verschwinden, hinter nicht allein der Übermacht, sondern auch der Überzahl der Chöre, als sein höchstes Werk da. Alle seine Erhabenheit ertönt in dem Doppelchor: „Und die Kinder Israels schrien in ihrer harten Knechtschaft.“ Und dagegen klingt sein Humor, wie in seinen vielen Pastorale, in dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleich wie ein Hirt“. Und beide Stimmungen vereinigen sich in dem Gegensatz seiner Trauerchöre mit seinen Triumphchören, wie dem bekannten: „Seht er kommt, mit Sieg gekrönt“. Immer durchwirken sich bei ihm die Motive des Erhabenen und des Humors.

Im einzelnen Satze führt er das Erhabene jedoch zu höchster Vollendung. Denn wenn vielleicht nicht überhaupt sein *Halleluja*, so ist doch wohl das daran angeschlossene *Amen* auch von Bach nicht übertroffen worden. Vielleicht darf es als Vorbild für das *Amen* in *Beethovens missa solemnis* bezeichnet werden.

Die Frage drängt sich auf: Wo finden wir das Moment des Humors bei Bach? Nicht in den Kaffeekantaten und ähnlichen Gelegenheitswerken, bei deren Vorführung man ein nicht unbedenkliches Spiel mit der Bachschen Größe treibt. Auch darin ist der Humor nicht zu erkennen, wie die falschen Zeugen in der Matthäuspassion auftreten, und „Gegrüßet seist du, Christus“ doppelzünftig singen, noch etwa im Unisono:

„Barrabas“, und ähnlichen Zeichen seiner gewaltigen Charakteristik.

Vielmehr erweist sich sein Humor in der menschlichen Szenerie, mit der er die dogmatische Gestalt des Glaubens umflieht, wie in dem Madrigal: „Ich will bei meinem Jesu wachen . . . so schlafen unsere Sünden ein“. Wenn er sich aller Erhabenheit seiner Kontrapunktik entäußert, wenn er die Worte des Evangeliums im ausgesponnenen Rezitativ durchführt, wenn er die einzelnen Wendungen der Leidensgeschichte in individualisierendem Ausdruck und in individualisierender Begleitung, wie Christus überall durch das Streichquartett, hindurchführt, so wendet sich seine Phantasie ab von der erhabenen Welterlösung, versenkt sich in die kleinen Züge dieser Veranstaltung, und ergießt dabei alle seine lyrische Kraft: das was man bei Bach lyrisch zu nennen pflegt, das ist sein Humor. Diese Wahrhaftigkeit der Hingebung an den auszudrückenden Gedanken in seinen kleinen Verbindungsgliedern, diese Innigkeit, welche nicht von der Glaubensstarrheit eingegeben sein kann, welche auch nicht auf dem erhabenen Können einherstolziert, die vielmehr aus dem Urquell der melodischen Kraft entspringt, in ihr besteht das Moment des Humors bei Bach.

Und gerade bei ihm erweist es sich als ein Moment im Begriffe des Schönen. Es breitet sich nicht zu einer selbstständigen Form aus; es findet sein Genügen darin, in denselben Stoff sich zu versenken, der in seiner Ganzheit erhaben ist, und in Erhabenheit dargestellt wird; in seinen einzelnen Zügen jedoch, wie jedes göttliche Menschenwerk, der Menschenliebe des Künstlers bedürftig bleibt. Daher wird man vergeblich nach Spuren des Zweifels bei Bach suchen; ihre Stelle nimmt eben die Liebe des Humors ein, welche daher auch an keiner textlichen Geschmacklosigkeit Anstand zu nehmen braucht. Aus solcher Einsicht dürfte auch das moderne Unbehagen an seinen Arien zu berichtigen sein.

Das Oratorium geht zu Haydn und Mozart weiter. Man weiß, wie aufrichtig der ältere Meister von dem jüngern sich als beeinflußt bekannte. Es liegt eine geschichtliche Bedeutsamkeit in der Tatsache, daß Mozart mit dem Requiem

sein Wunderleben abgeschlossen hat. Das *Recordare* mit den neuen Dissonanzen seines Eingangs steht im Einklang mit der neuen letzten Form seines Schaffens. Und seine ganze Antithetik des Schönen offenbart sich auch hier in dem Gegensatz des *dies irae* und des *inter oves locum praesta*. Aber alle Schrecken der Hölle werden hier von der melodischen Grundkraft, die immer die des Humors ist, übertönt. Ein heiliger Frieden waltet in diesem Gedächtnis der Ewigkeit.

Einen neuen Charakter hat Haydn dem Oratorium gegeben. Der neue Geist eines neuen Weltalters bricht mit ihm in der Musik an: die *Natur* tritt gleichsam an die Stelle der Gottheit in das religiöse Oratorium ein. Die *Schöpfung* selbst ist nur die Einheit der *Jahreszeiten*. Und doch ist eine wahrhafte Frömmigkeit unverkennbar in diesen ewigen Jugendwerken. Nicht auf der Erhabenheit des Akkordes, mit dem das Licht eintritt, noch in allen den großen Chören erhabener Kraft ist diese religiöse Wahrhaftigkeit begründet, sondern in der schlichten Klarheit, mit der, ohne Vermittlung der Dogmatik, das Göttliche und das Menschliche in natürliche Verbindung treten.

Und doch wird das Menschliche niemals in das Genrehafte herabgezogen. Beim *Spinnerlied* selbst ergreift uns die Ballade von der *Liebe*. Die Liebe wird bei ihm der Mittelpunkt des Oratoriums. Daher tritt die Liebe Christi zurück, nur die Liebe Gottes paart sich mit der Menschenliebe. Und so lange Menschen singen werden, wird den Zauber individueller Kraft bewahren, wie Haydn gesungen hat „*Welch' ein Glück ist treue Liebe*“. Auch hier führen geheimnisvolle Fäden zu Beethovens „*Welch ein Augenblick*“ im Finale des *Fidelio* hinüber. Wie im Spiel, hat sich so der Grundcharakter des Oratoriums verändert.

Auch die *Natur* ist jetzt in den Mittelpunkt getreten. Es kommt uns keineswegs etwa hierfür auf die Naturschilderungen an, in denen sich Haydn in den Arien, wie in der Begleitung, nicht genügen kann, sondern der wahrhafte Natursinn, der Sinn für die Naturschönheit, für die Offen-

barung der Schönheit in der Natur ist es, der die Kompositionsweise Haydns auszeichnet. Nicht der *Weinchor* legt so sehr Zeugnis dafür ab, wie die Arie, in der die Sonne aufgeht, und daher auch der große Chor, in dem die Schöpfung verherrlicht wird.

Beethoven bildet einen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Oratoriums; verdiente *Mendelssohn* nicht die Anerkennung eines Eigentons in ihr, und auch *Brahms* in seinem Deutschen Requiem, so müßte man wohl sagen, im Abschlusse seiner Geschichte. Seine innere Differenz von Bach konnte nicht unbemerkt bleiben; fraglich ist aber, ob sie richtig abgeschätzt wird. Die Religiosität Beethovens nämlich steht nicht im geringsten tiefer als diejenige Bachs; sie ist nur bei dem Katholiken protestantischer geworden, nämlich freier, von der Menschheit Warte aus zu dem Göttlichen empor schauend. Katholik ist er, wie er *ex Maria virgine* mit den Geigen begleitet. Aber wie er den Schwerpunkt des *Credo* in das schlichte Wort: *et homo factus est* legt, und wie er sich in Seligkeit über dieses Wort vom Menschen wiegt, nur dadurch konnte er in dem Schrei der auseinandergelegten Stimmen im *Passus* selbst Bach übertreffen.

Beachtenswert ist auch sein Verhalten zu den Grundworten der Erlösung und der Vergebung der Sünden. Während Bach vielleicht sein Höchstes gibt in dem Doppelchor *Et expecto* mit dem wunderbaren Adagio in *remissionem peccatorum*, so geht Beethoven darüber kühn hinweg, nur von der Baßstimme läßt er es aussprechen. Dagegen legt er den Schwerpunkt auf die gewaltigste Fuge, in der er den Umfang der menschlichen Stimme zu übermessen droht: *et vitam venturi saeculi*. Es dürfte nicht grundlos scheinen, wenn man in diesem unendlichen Aufstieg nicht sowohl den in das Jenseits als vielmehr den zum ewigen Fortschritte der messianischen Menschheit zu vernehmen glaubt.

Und alle diese Erhabenheit scheint übertroffen zu werden von dem *Benedictus*, über dem, wie aus Himmelhöhen, die wunderbare Geige erklingt, welche in einem großen

Eingang diesen Satz eingeführt hat, die tiefste Tiefe Beethovenscher Melodik und die schlichteste Innigkeit seines weltfreudigen, menschenfreundlichen Humors. Dieser Humor ist noch Haydnschen Blutes, während sein eigener Humor, wie ihn sein Scherzo zur Erscheinung bringt, in dem Tenoreinsatz: *Et resurrexit* schon deutlich hervortritt.

Die volle Schönheit der Diktion auf der Verbindung erhabenster Kontrapunktik mit der schlichten Innigkeit des Humors der Melodie beruhend, ist in dem *Kyrie* erreicht. Und hier wieder ist eine Analogie zu Bach bemerkbar im Soloquartett *Christe eleison*, besonders in seinem Abschlusse im Sopran. Beethoven hat auch hier den Gipfel erklimmen, und es kann fraglich erscheinen, ob nicht auch seinen eigenen.

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas.

Das Oratorium hat zur Oper geführt, in Deutschland, wie schon in Italien. Hat doch nur die textliche Stoffart den ursprünglichen Unterschied unter beiden Kunstformen gebildet. Nun aber haben wir hier nicht auf die Geschichte der Oper unsern Blick zu heften, denn wir müssen vom ästhetischen Begriffe des Dramas aus an die Oper, an ihre Möglichkeit herantreten. Wir haben uns von der Eigenart des Dramas durchdringen wollen, und haben demgemäß den Begriff der Handlung nicht gefunden in ihrer Abwicklung auf der Schaubühne, sondern vielmehr in derjenigen Einheit der Handlung, welche die Einheit des Menschen zur Voraussetzung hat, und welche diese Voraussetzung verknüpft mit der Einheit des Zuschauers.

Der tiefste Begriff der Ethik, die Einheit des Menschen, wird sonach zur stofflichen, nein, auch zur methodischen Voraussetzung an diesem Stoffe für die neue Einheit der dramatischen Handlung und des dramatischen Selbst. Es bedarf wahrlich aller begrifflichen Dialektik, um dieses