



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Elias und das Oratorium.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Elias und das Oratorium.

Vor einigen Tagen, am Geburtstage Mendelssohn's, wurde sein letztes großes Werk, der „Elias,“ in dem Saale des Gewandhauses in Leipzig, wo wir noch tausendfältig an den herrlichen Meister erinnert werden, von einem noch mehr als gewöhnlich ansehnlichen Personal dargestellt. Wie alle Werke des Künstlers, enthält auch dieses einen reichen Schatz seelenvoller Klänge, die Magie tiefer, aus der Seele strömender Sehnsucht wechselt mit den Schauern eines gewaltsam seine Schranken überströmenden, heiligen Zornes, weiche Nührung mit den Schrecken einer wilden Leidenschaft. So sehr aber dieses Werk im Einzelnen das Interesse in Anspruch nahm, so wenig war von einem überwältigenden Totaleindruck die Rede. Es ist offenbar, daß die Aufgabe selbst eine falsche ist. Betrachten wir diese Aufgabe genauer.

Das Oratorium wurde ausgebildet in einer Zeit, in der die überströmende Innerlichkeit des Protestantismus nach einer äußerlichen Gestaltung seiner göttlichen Visionen rang. Händel, Graun, Klopstock waren Zeitgenossen. Damals ward es Mode, eine eigne Art von Antike, ungefähr wie wir sie noch bei den burlesken Statuen auf dem Wilhelmsplatz in Berlin sehen, oder in den Bildern von Sanssouci, eine neuomodisch prisirte Antike, mit Puder im classischen Haar, in den verschiedenen Zweigen der Kunst anzustreben. Das damalige Christenthum mußte auch im Haarbeutel gehn; Ramler, der zierliche Pops poet, schrieb christliche und antikisirende Oratorien — die Ino und den Messias. Man wollte das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigen, den Concertsaal mit dem Betpult. Das Herz befriedigte sich an den Psalmen, die Sinnlichkeit an den zierlichen Arien. Der Tod Jesu ist ein Muster dieses Styls; ein christlicher Chorgefang, ein leidlich frommes Recitativ, in welchem der vorliegende Gegenstand näher erörtert wurde, denn eine zierliche Arie mit den angemessenen Läusern und Trissern. Händel war kühner; in seinen Chören vibriert die Bewegung der Seele über die enge Klausel der conventionell pietistischen Nührung hinaus; es ist in manchen seiner Oratorien eine dramatische Tendenz, die Charaktere werden, so gut es gehen will, festgehalten, es ist ein Fortschritt in dem Strom der Töne. Doch bleiben es immer einzelne, durch den dünnen Faden des Recitativs aneinandergewebte Musik-

stücke, in strengerem Charakter gehalten, als die Oper, in der damals der Gang der Handlung nur dazu diente, die lyrischen Ruhepunkte, d. h. die Arien, Duette u. s. w. zu motiviren. Der Hauptunterschied des Oratoriums von der Oper bestand darin, abgesehen von seiner kirchlichen, jedenfalls sehr zweideutigen Bedeutung, daß in der letzten die einzelne Person und die Lyrik des partikulären Gefühls den Chor zurückdrängt. Der strenge Charakter der Gluck'schen Musik stand dem Oratorium näher, war aber als Kunstform vollendeter; wenn man dagegen die Libretto's, die Metastasio den Componisten schrieb, mit den Texten der Oratorien vergleicht, so wird man oft genug finden, daß in jenen der dramatische Gehalt noch viel geringer ist.

Der Umschwung, den die Oper seit Mozart nahm, diente nur dazu, die profane Musik von der geistlichen noch mehr zu entfernen. Nicht nur das heitere, bunte Phantasiegemälde der Opera buffa, auch die grandiose Tragik des Don Juan athmete zu sehr den Charakter weltlicher Leidenschaft, um sich mit dem Rhythmus der heiligen Muse vertragen zu können.

Die Fortschritte der Oper in der nächsten Zeit waren wenigstens sehr zweideutig. Man konnte es ertragen, daß die Meisterstücke eines Mozart auseinandergezerrt, die großartigen Ausbrüche einer schönen Leidenschaft durch alberne Unterhaltungen und frivole Späße unterbrochen wurden. Daß dies möglich war, zeigte, daß die neue Kunstform noch keine rechte Vollendung erreicht hatte.

Seitdem haben die Deutschen die Instrumentalmusik zu einer Höhe getrieben, daß sie die andern Kunstgattungen hinter sich zurückläßt. Beethoven's Symphonien stehen als Kunstwerke allem andern vor, was die Musik bis dahin geleistet hat. Der Sturm der edlen Leidenschaft, der in ihnen weht, ist wenigstens eben so gewaltig, eben so productiv in der Erzeugung von Stimmungen und in ihrer Bewältigung, als irgend das Werk eines Meisters der Töne; aber was sie über alles erhebt, ist die Einheit des leitenden Gedankens.

In der neuern Musik ist wenigstens die Tendenz zu dieser Einheit vorhanden. Die moderne Oper — und Meyerbeer hat darin ein bleibendes Verdienst — suchte Action und Stimme zu identificiren; es ist nicht mehr eine Aneinanderreihung lyrischer Momente, es ist eine echt dramatische Bewegung.

Diese Vereinigung wird oft genug — wer wollte es leugnen — durch Mittel hervorgebracht, die eigentlich der Musik fremd sind. Vielleicht hat dieses Bewußtsein, daß die Musik mit ihrem lyrischen Charakter auch den größten Theil ihres Wesens einbüßt, Mendelssohn in das entgegengesetzte Extrem geworfen; seinem Streben nach einem strengern Styl bot sich die legitime Form des Oratoriums; mit der Form nahm er den Inhalt, den geistlichen Stoff; wir wollen zu sehen, mit welchem Glück.

Man hat es Mendelssohn nachgerühmt, daß er, abweichend von den frühern Oratorien, die nur Paraphrasen des göttlichen Wortes enthalten, die eignen

Worte der Schrift seinen Compositionen zu Grunde gelegt hat. Man wird auch nicht leicht eine Sprache finden, die kerniger wäre und leichter sich der Musik anbequeme, als Luther's Bibelübersetzung. Auch der Schwung, der namentlich in der alttestamentlichen Auffassung herrscht, die Kühnheit, mit der in einfachen großen Zügen die Gegensätze aneinandergereiht werden, gibt der Bewegung freien Spielraum, der musikalischen Stimmung einen festen, energischen Halt. Bei der derben Plastik dieser Sprache ist ein Verschwimmen in allgemeine Liebestendenzen, wie es im Neuen Testament nur allzu häufig sich breit macht, unmöglich.

Eine andere Frage ist aber, ob diese Plastik geeignet ist, zu einem größern, ja geradezu dramatischen Kunstwerk abgerundet zu werden. Denn auf ein solches ist es augenscheinlich hier abgesehn. Die Hauptfigur, der Prophet Elias, ist das ganze Oratorium hindurch in Einer Basspartie festgehalten; sein Schüler Obadja im Tenor. Ein Engel, der mehrmals erscheint und seine Bemerkungen über den Gang der Handlung macht, ist an eine Altstimme geknüpft, ebenso Gott der Herr, der zweimal persönlich auftritt — beiläufig, eine süßliche, moderne Auffassung, Gott in zarten, weichlich-sanften Weisen sich ausdrücken zu lassen, eine Auffassung, die nur durch eine momentane Erscheinung Gottes im „Säuseln“ motivirt wird, die aber zu dem eigentlichen Wesen des starken, eifrigen Gottes, der die Sünder heimsucht bis in's dritte und vierte Glied, nicht im geringsten paßt. Eine Wittwe, ein Knabe, die Königin Jesabel werden ebenso in bestimmten Figuren fixirt. Der Chor stellt das Volk dar, oder eine Versammlung von Priestern, wie es auch in der Oper wechselt.

Nun aber ist es nicht möglich, die ganze Geschichte des Propheten in dialogischer Form darzustellen, mitten unter jenen dramatischen Formen tritt also unversehens ein episches Moment ein; es wird uns erzählt, was wir eigentlich erleben sollten, im Recitativ oder auch in fugirten Chören. Das ist offenbar eine unkünstlerische Form, die noch viel schärfer im ersten Theile hervortritt, wo einige Male der dramatische Effect glücklich erreicht wird, als im zweiten, wo Alles lyrisch ineinanderfließt. Allerdings unterstützt die Musik die Phantasie in der Versinnlichung der Handlung, und erträgt eine größere Freiheit, als im eigentlichen Drama, aber sie berechtigt nicht die Willkür, aus einer Kunstform in die andere überzuschweifen; sie stört die Illusion gewaltsam, wenn sie geradezu die Phantasie an ihre eigene Unregelmäßigkeit erinnert. Verfolgen wir das im Einzelnen.

Erste Handlung. Der Prophet verkündigt, noch vor der Ouverture, daß Israel wegen seiner Abtrünnigkeit von Gott mehrere Jahre hindurch mit Wassermangel heimgesucht werden soll. Die Musik, sowie Chöre und einzelne jammernde Stimmen malen uns die wirklich eintretende Noth aus.

Zweite Handlung. Elias erweckt in der Wüste den Sohn einer Wittwe von den Todten.

Dritte Handlung. Elias kehrt nach Jerusalem zurück und hat einen

Streit mit den Baalspriestern: wessen Gott auf ihr Anrufen zuerst seine Wunderkraft geltend macht, soll den Sieg davontragen. Die Gebete der Baalspriester bleiben ohne Wirkung, auf Elias Gebet geschieht das nöthige Wunder. Demgemäß werden die Baalspriester geschlachtet, und Gott bedauert in einer Altarie die traurige Nothwendigkeit, gegen seine Feinde strenge Maßregeln ergreifen zu müssen. Der Wechselgesang zwischen den Baalspriestern, die ihren Gott anrufen, und Elias, der sie verhöhnt, ist von großer dramatischer Wirkung; dagegen wird zwischen das Gebet des Elias und die Erhörung desselben — die wieder sehr glänzend ausgemalt ist — auf eine sehr ungeschickte Weise ein Quartett eingeschoben, zum Lobe des Herrn.

Vierte Handlung. Die Abtrünnigen sind nun ausgerottet, jetzt soll Elias seinem Volke wieder Regen verschaffen. Sein Gebet wird endlich erhört.

Man bemerke, daß hier dreimal dasselbe dramatisch-musikalische Motiv wiederkehrt, die immer sich steigende Exaltation des Gebets, die Spannung, mit der man auf die Erfüllung lauscht, und der gläubige Jubel bei der endlich eintretenden Befriedigung. Die Auferweckung des Knaben, die Anzündung des Brandopfers und das Beschwören des Regens haben denselben Sinn.

Im zweiten Theile geht es so unbestimmt zu, daß man die Handlung nicht mehr so genau unterscheiden kann. Doch lassen sich einige allgemeine Gruppen abgrenzen.

Erste Handlung. Nach einem ziemlich überflüssigen Einleitungsgefang eines Engels und des Chors erfolgt eine Anklage des Propheten gegen das Königs-paar wegen ihres neuen Gözendienstes, in Folge dessen beschließt die Königin und das Volk, ihn zu tödten.

Zweite Handlung. Von seinem Freunde gewarnt, entflieht Elias in die Wüste, und ist sehr müde und bekümmert.

Dritte Handlung. Der Herr geht im Säuseln an ihm vorüber; zu welchem Zweck, wird nicht gesagt.

Vierte Handlung. Es wird erzählt, daß Elias ein neues Gemehel unter den Baalspriestern anrichtet, und endlich in einem feurigen Wagen gen Himmel fährt.

Fünfte Handlung. Allgemeine Betrachtung über die Bedeutung des Propheten und Anspielung auf den künftigen Messias.

An ein dramatisches Kunstwerk ist nicht zu denken. Die musikalische Bewegung leidet ebenso unter dieser Willkür der Composition, die Unruhe, die überhaupt Mendelssohn's bedeutendere Compositionen charakterisirt, wird nur äußerlich hin und wieder durch einen süßen Accord des Friedens unterbrochen; diese Harmonie ergibt sich nicht natürlich aus der Dialectik des musikalischen Gedankens.

Aber schlimmer ist es noch, wenn wir den ethischen Inhalt jener „kirchlichen“ Musik in's Auge fassen.

Das Dratorium soll mehr als einen bloßen Anstrich vom geistlichen Wesen haben; es soll geradezu einen Theil des Cultus ausmachen; es soll zu Gott erheben und erbauen. Die Kraft der Erbauung richtet sich allerdings nach dem Grad der Empfänglichkeit, den der Einzelne ihr entgegenbringt; aber welche Klasse von Menschen soll man sich eigentlich denken, die vom Elias erbaut werden? Es ist denkbar, daß sich weiche Gemüther von den Tönen allein erbauen lassen, oder die gerührt werden, wenn man ihnen Lala vorsingt; wäre es aber möglich, daß es noch Menschen gebe, die von diesem Gemisch aus Blutdurst und Ueberwitz ernstlich ergriffen werden, die diesen Gott der Rache, diesen grauenhaften Dämon, obgleich er in der Altstimme singt, ernstlich in ihr Herz schließen, die mit in die Verwünschungen gegen die Baalspriester einstimmen, die dem unsinnigen Wettkampf zwischen den beiden Götzen eine innere Theilnahme schenken können — so möchte man einen Augenblick an die Wirklichkeit des Molochdienstes glauben, man möchte sich selber den Kopf befühlen, ob vielleicht der mittelalterliche Wahnsinn auch hier eine Stätte gefunden habe.

Aber es ist nicht so schlimm, dieses Interesse an dem Götzen vom Bach Sidsron ist nur ein romantisches Raffinement, ein Genialitätsschwindel, wie die Vorliebe für die Märchen, Sagen, Lieder und die übrigen barocken Figuren des Mittelalters. Derselbe Mendelssohn, der mit so vielem Aufwand von künstlerischen Kräften diesen Gott des Hasses und seine Mordpriester gefeiert hat, derselbe überströmt in seinem Paulus — in dem beiläufig Gott der Herr wieder im Sopran säuselt — von christlicher Alliebe, Hingebung, Selbstopferung und dergl.; derselbe jubelt in der Walpurgisnacht mit den rationalistischen und lichtfreundlichen Heiden auf dem Bloßberg über den wahnwitzigen Schreck der „dumpfen Pfaffenchristen,“ die überall den Teufel zu sehen glauben. Eine solche Universalität der Religion ist nur denkbar bei einer totalen Gleichgültigkeit gegen jede Religion. Man sucht dann das sogenannte „Poetische“, d. h. Wunderliche, Irrationale, Abgeschmackte einer jeden einzelnen hervor, um die etwas abgestumpften geistigen Sinne durch eine starke Dosis zu figeln.

Weg mit diesem Raffinement des ästhetischen Gewissens! Unsere Zeit ist nicht blasirt, sie bildet es sich nur zuweilen ein. Sie ist höchstens zerstreut, es fällt ihr nicht gleich ein, was für ein Unsinn ihr vorgesungen wird. Erinnert man sie daran, so wendet sie sich mit Widerwillen ab.

Es ist aber nicht bloß mit dem Elias so, es wird überhaupt mit dem Dratorium so stehen, so lange der zweideutige Bund zwischen Kirche und Kunst nicht aufgehoben ist. In Berlin soll in den höhern Kreisen der Frömmigkeit das Bedenken aufgetaucht sein, ob der geistig-sinnliche Luxus der Mendelssohn'schen Psalmen, die von dem Domchor alle Sonntage aufgeführt werden, wohl zu der strengen Asketik christlicher Frömmigkeit passe. Dieses Bedenken ist nur zu gegründet. Die christliche Andacht möge den falschen Nimbus heidnischer Kunst von sich wer-

fen, und ihre eignen heiligen Gesänge anstimmen, die ästhetische Kritik wird in tiefer, schweigender Ehrfurcht daran vorübergehn.

Dennoch hat das Oratorium als Kunstform eine Bedeutung, so bald es sowohl den religiösen Anstrich als die willkürliche Freiheit der Compositionen von sich entfernt. Die eigentliche Oper nimmt mehr und mehr die Richtung — wenn ich mich so ausdrücken darf, der Shakespear'schen Tragik im Gegensatz zu der des Sophokles. In der dramatischen Kunst ist die letztere Richtung überwunden, und wir dürfen nicht mehr zu ihr zurückkehren. In der Musik dagegen ist das Bedürfnis vorhanden, kolossale, massenhafte Gegensätze in Verhältniß zu bringen. Diese Kunstform, in welcher der Chor als Träger der Handlung auftritt, in welcher die Musik den strengern, lyrisch dramatischen Charakter festhält, wie die Instrumentalmusik der Beethoven'schen Symphonien, in welchen die Energie der Leidenschaft und der Stimmung sich nicht in partikuläre Empfindung zerbröckelt, sondern in „langathmigem Pathos“ den ganzen Gang der Action beherrscht — eine solche neue Kunstform der Oper, die aber den Gesetzen der dramatischen Kunst eben so streng folgen müßte, als man es von der eigentlichen Oper jetzt ziemlich allgemein verlangt, aus der antiquirten Form des Oratoriums herzuleiten, wäre die Aufgabe eines neuen schöpferischen Genies. Bis dahin wird jeder Versuch, das Oratorium in der alten Form zu erneuern, ein Abweg von dem wahren und ernststen Streben der Kunst genannt werden müssen.
