

reichtum der Haut bleiben uns unbekannt; ebenso Form, Farbe und Länge der Behaarung; die knöcherne Nase gibt gar keine sichere Grundlage für ihre Knorpelteile, so daß damit die ganze Nase fraglich bleibt. Das gleiche gilt von den Lippen. Die Augenhöhlen am Schädel sagen gar nichts über die Augen selbst; und wir wissen, wie sehr Augenbrauen, Augenlider und Wimpern, die Lidspalte, dann die Farben des Augapfels einem Antlitz sein Gepräge geben. Von den Ohrmuscheln, ihrer Größe, ihrer Stellung und ihrem Ansatz, ob mit oder ohne Ohrläppchen, wissen wir nichts.“ Man verschone uns darum mit Rekonstruktionen, die unsere Vorfahren als Halbidioten darstellen. Der Mensch, der die Eiszeit meisterte und im Kampf mit ungleich stärkeren Tieren sich behauptete, ist wahrhaftig kein Idiot gewesen¹.

Umschau

Die neuen Oratorien von Haas und Hindemith

Das Oratorium als Kunstform hat in der jüngeren deutschen Musik keine sehr große Rolle mehr gespielt. Die letzte Prägung hat ihm Franz Liszt gegeben. Dann schien es, als ob diese Form nur noch eine Gelegenheit für Komponisten zweiten und dritten Grades sei. Man hat das damit zu begründen versucht, daß man sagte: die treibende Kraft der religiösen Inspiration hat ausgesetzt, es ist unmöglich, die Gattung lebendig zu halten, wenn die in einer bestimmten geistigen Haltung verwurzelte tragende Gemeinschaft nicht mehr da ist. Der Drang nach dem Oratorienhaften aber war es, der Gustav Mahler Dinge wie die achte Symphonie oder das „Lied von der Erde“ schreiben ließ; in den Gurre-Liedern

Schönbergs entdecken wir Spuren davon, Kloses „Der Sonnegeist“ versuchte die private Mythologie Momberts zum Gemeingut einer neuen Anhängerschaft zu machen. Wieviel ernste Bemühung, wie wenig Bleibendes!

Die neue Musikbewegung findet und schafft eine andere Situation. Die Umschichtungen des Gesellschaftlichen wollen sich ausdrücken. Vom Romanischen her bahnt sich eine Wiederbelebung des älteren konzertanten Oratoriums als Gattung an: Strawinsky und Honegger arbeiten an der Verbindung der neuen musikalischen Tendenz mit der alten Form. In der Psalmensymphonie gelingt Strawinsky, dem einst russisch Orthodoxen, der nun Ziel und Heimat in Rom fand, ein seiner Großartigkeit wie der echten Gläubigkeit nach allgemein-katholisch verbindliches Werk. Ein

¹ Bibliographie: O. Abel, Die Stellung des Menschen im Rahmen der Wirbeltiere. (484 S., 276 Abb.) Jena 1931, Fischer. — D. Black, On an Adolescent Skull of *Sinanthropus Pekinensis* in Comparison with an Adult Skull of the same species and with other Hominid Skulls, Recent and Fossil. *Palaeontologia sinica*, Ser. D, Vol. VII, fasc. II (143 S. u. 16 Tafeln). Peiping 1931. — P. W. Schmidt, Der „*Sinanthropus Pekinensis*“ — ein wirklicher Mensch, in: „Reichspost“ (Wien), Nr. 336, 8. Dez. 1931, S. 11. — E. G. Smith, Another Peking Skull Discovered, in: *Scientific American*, Nov. 1930. — Teilhard de Chardin, Une importante découverte en paléontologie humaine, in: *Revue des questions scientifiques*, Louvain, 20. Juli 1930. — F. Weidenreich, Ein neuer *Pithecanthropus*-Fund in China, in: *Natur und Museum* (Frankfurt a. M.), Dez. 1930, 12. Heft, S. 546—551. — Ders., *Sinanthropus Pekinensis* und seine Bedeutung für die Abstammungsgeschichte des Menschen, in: „Die Naturwissenschaften“ 1931, Heft 40, 2. Okt., S. 817—825. — H. Weinert, Der Peking-Mensch. Neue Frühmenschenfunde in China, in: „Die Umschau“ 1930 (Frankfurt a. M.), Heft 2, S. 26—29. — Ders., Der neue Affenmenschen-Fund von Peking, in: „Die Umschau“ 1930 (Frankfurt a. M.), Heft 37, S. 746—749.

Gegenpol dazu war Hindemith-Brechts „Lehrstück“. Das neue Ethos ohne Transzendenz versucht, seine Eigengesetzlichkeit maßgeblich zu machen. Die Musik Hindemiths erstrebt nicht nur, sondern erreicht bei voller Einfachheit starke Wirkung und Verständlichkeit für jedermann. Der begabteste und rücksichtsloseste Vertreter einer neuen Kunst-für-die-Kunst-Gesinnung schien hier einen neuen Weg zu eröffnen. Sein Oratorium nun, „Das Unaufhörliche“, zeigt ihn wieder von einer andern Seite: in der Rückbeziehung auf die klassischen Elemente der Oratorien-gestaltung in Text und Musik, und, damit gekoppelt, ganz ähnlich wie bei Klose, wird der Versuch gemacht, eine neue Gemeinschaft um den Gedankengehalt des Werks zu sammeln. Daneben steht, unverbunden und doch durch manche geheime Fäden verknüpft, das neue Volks-Oratorium „Die Heilige Elisabeth“ von Joseph Haas. Heterogenes Nebeneinander, an dem man beispielhaft die Gegensätze der Zeit ablesen kann.

Ein Volks-Oratorium nennt Joseph Haas sein Chorwerk. Damit grenzt er es gegen die Forderungen des älteren Konzert-Oratoriums deutlich ab. Nicht etwa, daß nun Haas herabstiege zum Volk. Er weiß, was das Volk will, er will dasselbe und gibt es ihm. Der vage Begriff „Volk“ hat bei ihm — und das ist der große Vorrang des gläubigen Künstlers — eine ganz deutliche Umgrenzung, er ist ihm konkret und eindeutig gegeben. Sicher liegt das auch daran, daß Haas, der aus dem Volke kommt, innerhalb der süddeutschen Tradition schafft, die, bodenständig fortwirkend, noch alle Glieder des Volks zu einer großen Einheit zusammenfaßt. Aus dem Herzen des Volkes, das heißt aus der ganzen ungeteilten und ungesonderten Gemeinschaft heraus, kommt dies Oratorium, zu ihm kehrt es zurück. Es ist kein Zweifel, daß in der Person von Joseph Haas als Vorsitzendem der Internationalen Gesellschaft für neue Kirchenmusik gleichsam die Führerrolle der deutschen Musik auch in der Jetztzeit neu bekräftigt wurde. Haas hat mit lebendiger und offener Aufgeschlossenheit alle Strömungen der Gegenwarts-musik auf sich einwirken lassen. Mehr noch als in den A-cappella-Werken wurde das neue Prinzip seiner Schreibart in

den vom Gregorianischen Choral her inspirierten antiken Gesängen und in der Speyerer Domfestmesse deutlich. Diese Messe ist als bewußter Vorstoß zu neuem volkstümlichem Kirchengesang sehr hoch zu werten. Man kann sie höher stellen als das Oratorium, das den Grundsatz der Reihung der musikalischen Liedform in Chören und ariosen Gesängen wohl zu weitgehend festhält. Der völlige Verzicht auf jede andere überkommene kontrapunktische Form des alten Oratoriums schwächt die Wirkung deshalb auf die Dauer, weil die Gegensätze fehlen. Daran ist aber auch der Text Wilhelm Dauffenbachs schuld. Seine bildkräftigen, die Volkstümlichkeit gelegentlich nicht recht geschickt unterstreichenden Verse wollen im vierteiligen Aufbau der Dichtung die Erscheinung der hl. Elisabeth gleichsam als in der Verklärung hinstellen, während die fortlaufende Erzählung des Sprechers, die Einführung des Chores der apokalyptischen Reiter und die „Offenbarungen“ Gelegenheit geben zu dramatischen Gegenüberstellungen der ewigen Plagen der Menschheit, Krieg, Hunger und Krankheit, zur einleuchtend verständlichen Sinnfälligkeit dieses besonders Wegs der Nachfolge Christi.

Die Hymnen, die vom Zuhörer mitgesungen werden sollen, tragen den allgemeinen Charakter des deutschen Kirchenlieds; aber man kann nicht gut vier Hymnen nacheinander bringen: auf denselben Gegenstand bezogen, die gleiche Idee herausstellend, entgehen sie der Gefahr der gegenseitigen Abschwächung ebensowenig wie sie eine gewisse Monotonie aller einstimmigen Lösungen vermeiden können. Die Chöre stellen eine Art Fortbildung und Reinigung jener populären Chorübung dar, die für die Möglichkeiten weitester Kreise bestimmt ist. Ihnen tritt in den Sologesängen der persönliche Stil von Joseph Haas, seine religiöse Lyrik, gegenüber. Wirksam und fruchtbar erschließt die Choralparaphrase über die Intonation des Tedeums einen neuen Weg geistlicher Musik. Ein formaler Einwand kann gegen die Gliederung in 24 einzelne Nummern nicht unterdrückt werden: die Liedform allein, mit einzelnen illustrativen und dramatischen Partien untermischt, läßt sich nicht zu einer höheren formalen Einheit zusammenfassen, ihr Bereich ist der Einzelausdruck, das Subjektive, Individuelle.

Auch das Chorlied wird durch die Mehrstimmigkeit nicht ohne weiteres zum Träger des Kollektivgefühls; wir sind es seit Jahrhunderten gewohnt, daß die kunstvolle kontrapunktische Form jene Verdichtung und Steigerung des geistigen Ausdrucks herbeiführt, der gerade im Oratorium uns mit Recht unerläßlich dünkt. Das neue Werk von Haas ist viel mehr eine Liedkantate. Zur Weiterentwicklung des Oratoriums trägt es nichts bei. Vielleicht liegt auch eine Fehlerquelle in der Tatsache beschlossen, daß eine Verwechslung der liturgischen und der geistlichen Stufe geschah. Dem liturgischen Zweck der Speyerer Domfestmesse entsprechend dient dort die Musik; hier im (geistlichen) Oratorium müßte sie herrschen. Indem Haas darauf verzichtete, begab er sich der Geltung innerhalb der Formentwicklung, um dafür die breite Plattform der aktuellen Dauer zu gewinnen. Ehren wir diese Gabe für alle; sie ist ein deutsches Weihegeschenk im Jubiläumsjahr der großen Heiligen.

Aus der Welt derer, die glauben können, tritt man in die Welt derer, die glauben möchten, wenn man sich mit dem neuen Werk Hindemiths beschäftigt. Gottfried Benn, der seine betrachtende Ich-Lyrik aus der späten Großstadtseele eines empfindlichen und empfindsamen Geistes heraus schreibt, sucht sie dennoch in einer Art biologischer Dogmatik zu verankern. „Das Unaufhörliche“ wird ihm zum Prinzip eines unklaren Vitalismus. Alles wandelt sich, und eben dieses πάντα περὶ ist das einzig Bleibende. Hinter den einleitenden Worten Benns: „Wir wissen von der Schöpfung nichts, als daß sie sich verwandelt — und das Unaufhörliche soll ein Ausdruck für diesen weitesten Hintergrund des Lebens sein, sein elementares Prinzip der Umgestaltung und der rastlosen Erschütterung seiner Formen“ steckt weder ein philosophischer Gedanke noch ein dichterischer Mythos. Deshalb zerfällt ihm auch seine Dichtung in eine Aneinanderreihung expressionistisch geballter Bilder, hinter deren Klängen nichts Gültiges und nichts Reales steht. Die Unwirklichkeit des späten Weltstadtdaseins, das voll Historie ist und ohne jedes Morgen, drückt sich selbst in den bilderreichsten Wendungen und Einfällen mit jener relativisierenden Ferne aus, für die

alles nah, aber nichts wirklich ist. Dahingleitend im Endlichen wird dem Dichter Sinnlosigkeit zum Sinn. Die vollendete Sinnlosigkeit dessen, der alles nachmachen kann, tönt bald hymnisch, bald schnoddrig, macht ariose Verse und ballt expressionistische Rufe.

Zu diesem Text macht Hindemith Musik. Die Naivität des absoluten Musikers begeistert sich an der vagen Idee. Er braucht keine Gedanken; es genügt ihm ein Stichwort, um daran die Assoziationen seiner Töne zu reihen. „Das Unaufhörliche“ wird ihm zu einer lang hinwallenden, schön geschwungenen melodischen Linie, verwandelt sich zu einem dorischen Grundthema, läßt sich in knappe, aber wiegende Fugati bringen und herrscht in der Vergrößerung, von einem Knabenchor gesungen, über der großartig festgefügt Polyphonie des Schlußchors. Umgekehrt wie in so vielen musikalischen Werken der letzten Zeit ist nicht der Dichter, sondern der Musiker plastisch. Die Wiederanknüpfung an die strenge Form gewährt dem Vertoner die Möglichkeit zum Eigenwert, zur Selbstexistenz des Tones vor und neben — und in diesem Werk Hindemiths trotz des Wortes. Etwas ganz Ähnliches also, wie wir das fast in allen Hindemithschen Vertonungen finden. Wer das Beziehungslosigkeit nennt, kann wohl das Verhältnis zwischen Musik als Herrin und dem Wort als Diener überhaupt nicht gutheißen. In diesem Oratorium ist nichts Oratorium als der musikalische Stil. Schönheitsfehler verursachen die Entgleisungen des Dichters, der ganz ephemere Dinge hereinbringt, die der Komponist genau so, mit geschickter Mache, bewältigt. So trägt seine Musik überall dort den genialen Zug, wo sie die Zeitbedingtheit des Textes überwindet und mit dem Reichtum ihrer Einfälle, mit der Freiheit ihrer Faktur ihr Eigenrecht bekräftigt.

Aber gerade das wird dem Oratorium zum Verhängnis. Ins Gewand der alten Form und der überkommenen Idee schlüpft ein Proteus. Und aus der Pracht der großen Formen schaut der Homunkulus der Zeit. Ihr Stigma der Unentschiedenheit kann selbst von dieser bedeutenden Leistung nicht genommen werden.

Dr. Willi Schmid.