

religiöse Heimathaus der Seele nicht mehr kennen will und in die Religionsfeindschaft hinausgewandert ist? Kann man wirklich sagen, solche Menschen seien meistens die „Neurose-Freien“? Sicher ist jedenfalls dies: die Zahl der Psychopathen und Neurotischen ist ungemein groß geworden in der Gegenwart, in der das „moderne Leben“ größtenteils nicht auf ruhiger Einsicht in die Hierarchie der objektiven Werte und in die entsprechende Rangordnung der subjektiven Wertschätzungen ruht, sondern auf pragmatistischer Grundlage und damit — trotz allem Reden von Gemeinschaft — auf der Ichzentriertheit aufgebaut ist. Die Rangordnung der Werte und damit den innern Sinn der Dunkelheiten des Lebens zu sehen, ist der Masse und vielleicht den meisten Führern nicht gegönnt. Daher ist wohl bei allem mutigen Getue „eine vielleicht nie dagewesene Lebensangst der unheimliche Begleiter der modernen Menschen“ (Jaspers). Wo Psychotherapie eine vornehme Aufgabe darin sieht, die letzten Grundlagen einheitlicher Lebensgestaltung, die Einsicht in die objektive Wertabstufung und in die Relativität alles dessen, was außer dem transzendenten Gott liegt, scheinbar wenigstens zu zersetzen, da wirkt sie ganz gewiß nicht für einheitliche und gesunde Lebensentfaltung.

Es wäre stets eine Umkehr der natürlichen Ordnung, wollte der Seelsorger ohne ärztliche Schulung den Arzt ersetzen oder umgekehrt der Arzt den Seelsorger. Aber vielleicht ist es mehr als früher ein Ruf der Stunde, daß beide einander zu verstehen suchen, daß sie zum Wohl der ihnen Anvertrauten an der Hinführung modernen Seelenlebens zu zielklarer Einheitlichkeit und vertrauendem Mute einig zusammenwirken.

Eschatologische Musik

Von Georg Straßenberger S. J.

Es gibt Zeiten, die eine besondere Vorliebe für den Gedankenkreis der „Letzten Dinge“, des Weltendes und Weltgerichts, zeigen. Eine solche Zeit war das beginnende 17. Jahrhundert, wo von den Schatten der politischen Geschichte auch das künstlerische Schaffen nicht unberührt blieb. Rubens' gewaltige Gerichtsszenen entstammen jener Zeit. Ein bedeutendes musikalisches Gegenstück dazu bildet Giacomo Carissimis „Iudicium extremum“, ein lebensvolles, echt barock gestaltetes Oratorium, das sich ganz vom polyphonen Madrigalstil freimacht und durch seine dramatische Gegenüberstellung von Chorgruppen, durch seine melodische ausdrucksvolle Textbehandlung, die ganz aus dem Geist der Sprache erwachsen ist, den Ehrennamen seines Meisters als „Händel des 17. Jahrhunderts“ rechtfertigt¹. Das Werk ist gefaßt als Vision eines alttestamentlichen Propheten über das Jüngste Gericht und war seiner unmittelbaren Wirkung auf die Zeitgenossen sicher: wie Carissimis sämtliche geistliche Oratorien, war es nicht für den Konzertsaal bestimmt — den man in un-

¹ Handschrift in der Stadtbibliothek Hamburg, größere Zitate bei Robert Haas, Die Musik des Barocks, in: Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Bücken (Wildpark-Potsdam), 153/54.

serer Form damals überhaupt nicht kannte — sondern zur Vorbereitung auf die Predigt in S. Apollinare zu Rom. Freilich fühlte sich das Volk wegen der lateinischen Sprache nicht sonderlich angezogen, um so mehr aber die geistliche und weltliche Aristokratie der Stadt.

Welcher Abstand zu den Werken einer andern eschatologischen Periode in der Musik, die durch die Ereignisse um die Jahrhundertwende vom 18. auf das 19. Jahrhundert heraufgeführt wurde! Das berühmteste Werk dieser Art, Friedrich Schneiders „Weltgericht“, hat als Grundlage einen Text, der noch von Aufklärungskreisen beeinflusst ist². Was musikalisch in jener Zeit an dem Stoff fesselte, dürfte wohl in einem Einschlag des Dämonischen zu suchen sein, das ja damals in der romantischen Oper seine Triumphe feierte³. Heute mutet uns die Tonsprache des Schneiderischen Oratoriums trotz einer gewissen Großartigkeit der Aufmachung und einiger lebendiger Partien im ganzen reichlich bieder und langatmig an — der gleichen Zeit entstammt das „Jüngste Gericht“ von Peter Cornelius mit seiner kühl-vornehmen klassizistischen Gehaltenheit! — und den beispiellosen Erfolg Schneiders kann uns nur eines erklären: zur Zeit seiner ersten Aufführungen waren weder Bachs noch Mendelssohns noch Schumanns noch Wagners Hauptwerke bekannt. Es war jene Zeit melodielastiger Genügsamkeit, wo ein Paukenwirbel, ein Unisono des Chores, ein mehrstimmiger Posaunensatz schon unerhörte Wonneschauer auszulösen pflegte.

Daß unsere Gegenwart für eschatologische Gedankengänge stark empfänglich ist, sagen uns nicht nur die zahlreichen Sekten, die in niederen und höheren Kreisen, bei irgendwie zerbrochenen oder aufgewühlten Menschen ohne religiöse Klarheit und Sicherheit ihre Gefolgschaft finden, sondern auch der starke Niederschlag endzeitlicher Gedanken und Probleme in der Literatur der letzten Jahrzehnte⁴. Wenn darum in unsern Tagen ein Oratorium „Der Jüngste Tag“ erscheint, so wird es sicher größte Beachtung finden. Otto Jochum hat es uns geschenkt⁵. Er braucht als Komponist nicht erst eingeführt zu werden. In mehr als dreißig Werken liegt sein Schaffen der Öffentlichkeit vor. Ist es auch nach seinem eigenen Bekenntnis stark vom Kirchenmusikalischen, namentlich von der Orgel her geworden, so darf man es doch nicht ausschließlich als kirchenmusikalisch bezeichnen.

² Entstanden 1819/20, Partitur bei Breitkopf & Härtel (Leipzig o. J.). „Das Weltgericht“, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Mit unterlegtem lateinischem Text von Herrn Carl Niemeyer in Halle.

³ Schering (Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, 392) stellt geradezu der romantischen Dämonenoper (Faust, Freischütz, Vampyr, Robert der Teufel) mit Abstand ein „romantisches Dämonenoratorium“ zur Seite. Noch deutlicher als bei Schneider ist diese Eigenart ausgeprägt in Joseph Eyblers „Letzten Dingen“ (1810). Über die genaueren musikgeschichtlichen Zusammenhänge vgl. das angeführte Werk von Schering. — „Dies-irae“-Vertonungen sind in vorliegendem Aufsatz bewußt übergangen, da wir hier nicht auf die kirchenmusikalische Seite des Themas eingehen wollen.

⁴ Vgl. H. U. v. Balthasar, Geschichte des Eschatologischen Problems in der modernen deutschen Literatur (Diss.). Zürich 1930.

⁵ Klavierauszug bei Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe 1932. M 10.—, Textbuch M —.50.

Nicht die äußere Ehrung, die seinem neuen Werk zuteilgeworden ist, soll für uns entscheidend sein — es wurde mit dem 1. Staatspreis des Reichsministeriums des Innern und des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ausgezeichnet — sein innerer Wert bestände auch ohne diese Entscheidung eines Preisgerichts: der tiefe religiöse Ernst, der Gestaltungswille, und vor allem das vollendete Aufgehen der Tonsprache in der Dichtung, die Arthur Maximilian Miller geschaffen hat. Eine kurze Übersicht mag uns mit dem Werk bekannt machen.

Ohne instrumentales Vorspiel, nur nach einem gehaltenen Orgelakkord, führt uns ein Rezitativ des „Künders“ — der dem Evangelisten im Bachschen Oratorium entspricht — an das Ende der Tage, da der „Letzte Mensch“ seinen Sterbegesang anhebt: „Alt bin ich, o wie alt! Müde, o wie müde! Ich, letzte Träne aus dem Weltenauge! Ich, letzter Tropfen aus dem Meer der Völker! Ich, letzter Zweig am alten Riesenbaume! ... Gott, Herr und Gott, verlösche du mein Licht und laß mich schlafen!“ Bei seinem Tode klagen Wolken und Winde — das erste Eintreten des Chores — der „Tod“ sieht seine Arbeit nun getan: „An meiner eh'rnen Waage das Zünglein steht nun ein. So muß ich alter Schnitter noch Totengräber sein. ... Allmächtiger, gibst du mich frei? ...“ Auch er geht ein in den ewigen Schlaf, umspielt von einem „Chor der guten und bösen Geister“ — Abend aller Dinge — es wird eine große Stille, aus der sich eine Stimme erhebt: „Schlaf ein, mühseliges Geschlecht, dein Schicksal liegt in Gott vollendet. Die Erde ist dir nun gerecht, sie, die nicht lockt und die nicht blendet. So soll der Tag beschlossen sein.“ — Im zweiten Teil bereitet eine instrumentale Einleitung vor auf den „Gottesruf“: Gottes Stimme heißt einen Engel die Sonne zum letzten Tag heraufrufen. Es geschieht. Die Sonne erhebt zum letzten Mal ihren Siegesgesang, — Wasser, Blumen, Tiere, Wälder jauchzen ihr entgegen — und Gott befiehlt: „Auf, Sonne! Wie ich dich ziehe unwiderstehlich in meines Busens heilige Mitte, also, Strahlende, ziehe sie alle, die ich geschaffen, unwiderstehlich ins Herz deiner Gluten!“ „Herr, ja!“ Und die Geschöpfe entbrennen von innen heraus, ihre Stimmen vereinigen sich zum „Chor der Flammen“ — ein Engelchor deutet den Sinn alles dessen als Vorbereitung auf ein Höheres, Größeres: „Du, der im Reden schweigst und im Schweigen spricht, die Bahnen des Gestirns in seiner Hand zerbricht, in grundlos tiefem Schacht ertränkt das gold'ne Licht — dich anzuschauen, heiliges Gericht!“

Diese beiden Teile sind nur als Vorbereitung gedacht für den viel umfangreicheren Hauptteil: „Auferstehung und Gericht alles Fleisches“. Wiederum eine größere instrumentale Einleitung, in majestätischem Schreiten das Nahen der Gerichtengel andeutend, die nun ihren Ruf in alle vier Winde erschallen lassen — die Toten stehen auf und fragen bang: „Wozu sind wir erstanden aus der heiligen Verwesung?“ „Zum Gericht!“ „Wer ist es, dem wir Rede stehen sollen?“ „Er, der Gewaltige, in dreier Flammen Strahlung! Er, der Unendliche in dreier Tiefen Abgrund! Er, der Lebendige, im Urstrom aller Liebe!“ Da schreien „Chöre der Menschheit“ auf, Männer, Weiber, Kinder, und rufen um Barmherzigkeit; Michael erscheint am Himmel, mit ihm im Sturm ein Engelheer, sie „tragen mit Ge-

sang das Zeichen des Erlösers, und halten's schwebend über aller Welt". Ein „Choralchor der Gläubigen“ begrüßt das Kreuz, umspielt von einem Chor der Zagenden, der Bebenden, der Ver zweifelnden, der Gerechten, der Liebenden, der Hoffenden, der Innigen — Maria zeigt sich als Vorbotin des Richters: „Drachentöterin, liebe, in deiner Zartheit ist Gewalt des Himmels, und deines Lilienhauptes weißes Licht dringt ferner als die Blitze des Er zürnten...“ Nun endlich, nach Augenblicken lastender Spannung, erhebt der Künd er seine Stimme zu höchstem Ausdruck in freiem Sprechgesang: „Und aus der Mitte seiner Kraft erstrahlend, erschien der Herr in seiner Majestät. Hintrat er auf die Wolke, er, der Vater, der Zeugende vom Anbeginn der Welt, und ihm zugleich, aus seiner Brust entsprungen, der Sohn, der Sühner unsrer Schuld; doch wie ein Silberfittich war der Geist, und hüllte Kraft und Tat und Leiden in eine Klarheit ewiglicher Lust. Und zum Gericht erhob der Sohn die Rechte...“ Er richtete nach Verdienst, nach den Werken der Liebe: „Was ihr den Menschen tut, das tut ihr mir.“ „Und da zerschieden sich die Menschen in zwei Haufen.“ Der rechte und der linke Haufe wandeln sich in einen „Chor der Steigenden“ und „Sinkenden“: „O heil'ge, namenlose Lust in dir!... O Strömen, o Wallen, o Wachsen, o Kraft! Das Herz ist unendlich den Schranken entraft...“ Und auf der Gegenseite: „Mein Suchen ist Fliehen, mein Nahen ist Ferne, mein Wollen ist Ohnmacht, mein Leben ist Tod...“ Darenin mengt sich der „Chor der himmlischen Geister“, und siegreich stimmt der „Chor der Seligen“ den Triumphgesang an: „Eines umfängt uns, eines durchdringt uns, ewiger Stillung ein ewiges Meer.“

Schon diese wenigen Proben deuten an, daß wir es mit einem durchaus „musikalischen“ Text zu tun haben, besser gesagt, mit einer Dichtung, die schon Musik in sich trägt, aber in jener Ver haltenheit, die dem Tondichter noch reiche Möglichkeiten offen läßt. In Wirklichkeit ist das ganze Werk eine Frucht engsten Zusammenarbeitens zwischen Wort- und Tondichter: beide haben nicht nur ihr Bestes gegeben, sondern beide waren auch bereit, um des gemeinsamen Ganzen willen manches, was ihnen wertvoll schien, zu opfern. Wir wollen hier die Dichtung nicht als literarische Leistung an sich werten, sie will sich ja gar nicht als solche darbieten, sondern als ein noch weiter zu Gestaltendes, das von der Musik erst zum vollen Leben erweckt werden soll — und die Musik lohnt diese Hingabe durch feinstes Eingehen und Auswerten all dieser verborgenen Möglichkeiten. Als geschlossenste Einheit in diesem Sinn dürfen wir wohl den ersten Teil ansprechen: diese Stimmung vom „Abend aller Dinge“, musikalisch gefaßt im Thema des „Letzten Menschen“ mit seiner fallenden großen Sekund und seinem Weltschweigen über liegenden leeren Akkorden — nur wünschte man da und dort größere Ruhepausen für die Singstimme, damit das große Schweigen nicht nur mit Worten verkündet, sondern noch eindringlicher fühlbar würde. — Der zweite Teil mit seinem Flammenweben mußte einen Tondichter locken — freilich wird jeder, der heute Derartiges zu gestalten unternimmt, sich der gefährlichen Nähe des „Feuerzaubers“ bewußt sein. Jochum hat diese Gefahr zum mindesten linear und harmonisch glücklich gebannt durch möglichste Diatonik. — Der dritte Teil

bringt thematisch neu den Auferstehungsruf mit seinen zwei aufsteigenden großen Sekunden, später das Kreuzesthema, das aus Teilen der absteigenden Ganztonleiter entsteht. Formal stehen wir vor einer einzigen großen Steigerung auf das Erscheinen Gottes hin — wir bewundern dabei trotz scheinbar großen Aufwands an Mitteln doch die Maßhaltung: während der erste Teil nur zweimal den Chor einführt, bei stärkerem Hervortreten der Solisten, im zweiten Teil sich dann ein reicheres Chorleben entfaltet, bringt der dritte Teil nun ein gewaltiges Anwachsen des Chorklangs, am Ende gipfelnd in einer Doppelchorfuge. Dabei aber mit denkbarer Sparsamkeit. Mit drei Solostimmen (außer dem „Künder“) werden neun verschieden benannte „Partien“ und sieben in Soloterzette umstilisierte „Chöre“ bewältigt. Auch für den Chor ist trotz dramatischer Lebendigkeit und Vielgestaltigkeit (12 bis 20 verschiedene Aufgaben für den Chor) nur ein gemischter Chor, ein Oberchor aus Frauenstimmen mit Tenor, und ein Kinderchor erforderlich. Stilistisch bewährt Jochum — hervorgegangen aus der süddeutschen Schule, vor allem von Joseph Haas — sein enges Vertrautsein mit kirchlicher Kunst: auch in elementaren Ausbrüchen dramatischer Wucht ist noch ein Gehaltensein, ein Fernesein von allem nur naturalistisch-realistischen Wüten in grellfarbiger Ereignisschilderung. Im Gegenteil — die Größe des Werkes besteht gerade darin, daß es, in bewußter Wahrung des Oratorienstiles, Auge und Ohr nicht bloß auf die äußern Geschehnisse, sondern mehr noch nach innen lenkt und in Gegensatz etwa zu Berliozscher „Dies-irae“-Dramatik eine nicht weniger kraftvolle, aber mehr gefaßte und geformte Innenschau gibt. Wenn wir einen Wunsch zu äußern hätten, so wäre es der, daß der Komponist, der in seinem Schaffen vom schlichten Kinderlied bis zum gewaltigen Weltendrama ja gleichsam eine Welt umspannt, dieses Vielgestaltige stilistisch etwas schärfer scheiden oder einen möchte. In einem Bild gesagt: mitten aus einer Hochgebirgswelt erhabenster Majestät und erdrückender Kraft versetzt er uns manchmal überraschend auf eine Wiese blühender Talblumen, die uns an anderem Ort entzücken würden, die wir aber hier, in unmittelbarer Nähe des Ewigen, als ernüchternd, ja als fehl am Ort empfinden. Ob nicht der „Chor der guten und bösen Geister“ im ersten Teil, der, wie wir wissen, bewußt in „Schubertscher Einfachheit“ gehalten ist, dazu gehört? Ebenso finden sich im zweiten Teil, in der sonst groß angelegten Thematik des „Gottesrufs“ mit ihrer steigenden und fallenden Oktav, harmonische Lyrismen, die an ganz bestimmte Perioden ausklingender Romantik gemahnen⁶. Hier leidet eben der Komponist das Schicksal aller, die an einer Stilwende stehen; ja es wäre fast ein Wunder, wenn ihm der innere Ausgleich zwischen romantisierend-volkstümlichen und neuzeitlich-tonalitätsgelösten Elementen hätte gelingen können. Schon der ernste Versuch eines Ausgleichs, eines

⁶ Am schwächsten wirken in dieser Hinsicht wohl die Gerichtsworte des „Sohnes“ in ihrer lyrisch-chromatischen Fassung: „Ihr habt mich hungern sehn und nicht gespeiset...“ Merkwürdigerweise finden sich auch in Mahlers Schlußsatz der 2. Symphonie — der ja gedanklich dem „Auferstehungs“-Oratorium beizuzählen ist — neben großartiger diatonischer Thematik geradezu verblüffend sentimentale harmonische Wendungen des Vokalsatzes.

Zusammenschmelzens ist eine Großtat, auch wenn schließlich jeder Versuch von neuem zeigt, wie groß und schwer die Aufgabe ist, und wie weit der Weg noch bis zur wirklichen Einheit. Der Johann Sebastian Bach des 20. Jahrhunderts, der die große Einigungstat vollbringt, wird eben die Frucht eines langen Reifeprozesses sein müssen!

Das große Orchester mutet in seinen Ausmaßen zunächst an wie ein Wiederaufleben der Strauß-Mahlerschen Riesenbesetzung, die wir doch heute glücklich überwunden glauben — in der Klangwirkung aber weiß es sich gut in seine dienende Rolle einzufügen. Es wird vor allem dem Chor nie gefährlich. Denn in der Chorsetzung bewährt sich die Erfahrung des langjährigen Stimmerziehers. Eher müssen sich die Einzelstimmen manchmal mit Mühe gegen das Orchester behaupten (der „Künder“ am Ende des 2. Teiles!), auch werden sie — unbeschadet einer vollendeten deklamatorischen Führung — in Höhenanforderungen bisweilen nahe vor die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit und — des schönen Klanges gestellt. Selbständige Leistungen hat das Orchester nicht, außer einem längeren Vorspiel vor dem zweiten und dritten Teil, auch keine ausgedehnteren Überleitungen, obwohl man an einigen Stellen fast etwas wie ein Ausklingen des Vorausgegangenen sich wünschen würde. Doch verliert sich dieser Wunsch neben der Freude über dieses Sichbeherrschen und -bescheiden in den äußern Ausmaßen des Werkes — es beansprucht mit Pausen nicht mehr als eineinhalb Stunden.

Ein kurzer Vergleich mit dem berühmten Werk Schneiders liegt nahe. Schneider hatte als Vorlage einen erbaulichen, aber nicht sonderlich tiefdringenden Text von August Apel. Schon die Wahl des Dichters ist Symbol: Apel ist der Verfasser einer Metrik, in der er nachweisen will, daß die neuzeitliche, „klassische“ Taktaufassung schon in der Metrik der Alten grundgelegt sei. Auch Schneider spannt seine musikalische Erfindung in einen Rahmen erbarmungsloser Taktschematik, wie sie der Klassizistik des beginnenden 19. Jahrhunderts als selbstverständliche Forderung rhythmischen Ebenmaßes galt. Außer fünf schüchternen Ansätzen zu einem Rezitativ ist alles in ein strenges Gleichmaß wohlgefügtter Periodik gezwängt — das Wort gilt nur als Grundlage der musikalischen Stimmung, wird aber bei der Deklamation kaum berücksichtigt. Bei Jochums Oratorium das Gegenteil: die musikalische Form dient dem Wort, nachdem zuerst das Wort sich schon ganz für die Musik bereitet und zur Verfügung gestellt hat. Also ein wechselseitiges Dienen. Der Sprachrhythmus braucht sich nicht einem mathematisch festgelegten Taktschema zu beugen — wie es nur im rationalistischen 18. Jahrhundert ersonnen werden konnte! — sondern ist aufgelockert in wahre Deklamation, sinngemäßen Vortrag. Daher bei Jochum der häufige Gebrauch des Fünfer-Taktes, um ja aus jeder Starre herauszukommen. Mit besonderer Liebe ist die Partie des „Künders“ gestaltet: Sprechgesang bis ins Letzte des Ausdrucks, ja in der höchsten Steigerung ganz frei, ohne Normierung durch Noten — ein Wagnis, das aber nicht ein Abgleiten ins „Melodramatische“ bedeutet, sondern wirklich eine Steigerung des Sprechgesangs zu vollstem Ausdruck ist, die ganz unmöglich wäre, wäre nicht alles vorher und nachher ebenfalls ganz aus dem

Rhythmus und Melos der Sprache geboren. — Schneider dagegen hat auf die „Testo“-Rolle ganz verzichtet. Seine Stärke im Aufbau besteht in einer reichen Abwechslung und Gegeneinanderstellung von einigen Soli, meist Solistengruppen und Chören.

Was bewirkt nun eigentlich die innere Einheit des neuen Oratoriums? Im Grunde nicht die Dichtung an sich, wenigstens nicht, wenn wir alle drei Teile als gleichgeordnet auffassen wollten. Eher noch, wenn wir die beiden ersten Teile nur als Vorspiel, als Auftakt zum Hauptteil betrachten. Auch nicht das rein Musikalische; denn wenn auch durchlaufende Thematik Brücken schlägt von einem Teil zum andern, so hat doch jeder Teil seine Eigengestaltung, und teilweise auch — leider! — seine eigenen Stileigentümlichkeiten. Als formale Bindung käme vielleicht die Person des Künders in Frage — doch scheint uns am stärksten bindend etwas, was hinter Dichtung und Musik aufleuchtet, ein Gedankliches: die einheitlich versöhnende, verklärende Auffassung von den letzten Dingen. Offenbar mit Absicht sind Tod, Weltbrand, Gericht nicht von ihrer drückenden, schreckhaften Seite dargestellt, sondern mehr von ihrer tröstlichen, erlösenden. Wieweit diese Auffassung Vorzug oder Schwäche des Werkes ist, oder vielleicht beides, soll am Schluß noch angedeutet werden.

Man könnte eine gewisse Formeinheit auch in einer latenten Symphonieform sehen — die allerdings eines ersten Satzes entbehren würde — etwa als *Adagio funebre* — *Scherzo fantastico* — *Allegro drammatico*. Doch von einer derartig verborgenen Symphonik zu sprechen, erlaubt uns nicht die durchgängige Herrschaft des Vokalen. Irgend welchen Stilschwankungen ist ja jedes Oratorium ausgesetzt: Spohr mußte sich seiner Anlage entsprechend stark zum Lyrischen wenden⁷; dieses Werk dagegen zeigt wohl einen Zug zum Dramatischen. Aber nicht in jener Deutlichkeit, die zur Verneinung des Oratoriumstiles führen würde. Das Oratorium mußte ja die Phantasie des Hörers nur anregen, sie aber nicht restlos befriedigen, nicht letzte Erfüllung geben⁸. Freilich braucht es nicht jene Dürftigkeit zu sein, die uns etwa in Joachim Raffs „Weltende, Gericht, Neue Welt“⁹ entgegentritt, wo die farbenreichsten Texte der Apokalypse mit einer bewundernswerten „Sachlichkeit“ musikalisch abgehandelt werden. Es darf

⁷ „Die letzten Dinge“ (1826). Ein durchaus edles, vornehmes Werk, das aber jeden dramatischen Zuges entbehrt. Vorausgegangen war 1812 „Das Jüngste Gericht“, zur Feier des Napoleonstages in Erfurt geschrieben. Die Komposition blieb unveröffentlicht.

⁸ Darauf scheint auch die ursprüngliche Bedeutung des Oratoriums hinzuweisen, das ja im Anfang als Gebetshilfe, aber nicht eigentlich als Gebetsersatz gedacht war: es sollte mehr die Phantasie auf das fruchtbare Anhören einer Predigt, vielleicht auch auf eine Art privater Betrachtung, vorbereiten („Gebet der Sinne“?). Einen Hinweis auf den früheren gottesdienstlichen Gebrauch des Oratoriums finden wir auch — ganz abgesehen von den musikalischen „Meditationen“ der Jesuiten im 17. Jahrhundert — in Telemanns „Tag des Gerichtes“, der sich in vier „Betrachtungen“ gliedert; sie sind aber durchaus nicht „betrachtend“ im beschaulichen Sinne, sondern teilweise von gespanntester Lebendigkeit.

⁹ „Weltende, Gericht, Neue Welt“, Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift, zumal der Offenbarung Johannis, von Joachim Raff, op. 212. Klav.-Auszug vom Komponisten. Breitkopf & Härtel o. J.

aber wiederum nicht eine Ausführlichkeit sein, die auch das Letzte eindeutig vor den Hörer stellt — wie sollten wir sonst zu jener Allgemeingültigkeit kommen, die doch Kennzeichen jedes wahren Kunstwerks, und nicht zuletzt auch des Oratoriums, ist? Das vorliegende Werk hält sich von beiden Einseitigkeiten frei, ist aber wohl eher dem dramatisch-anschaulichen Typ verwandt.

In noch einem wesentlichen stilistischen Merkmal hält das Werk eine wohlthuende Mitte. Wir haben es beim Oratorium, wie bei jeder begleiteten Vokalmusik, mit einer Art Doppelorganik zu tun: das Instrumentale und Vokale trägt seine eigenen Lebensgesetze in sich, und daneben erwächst das Vokale wieder aus der Wort-Ton-Einheit. Jochums Auffassung weist — trotz des großen Orchesterapparates — mit ihrem Primat des Vokalen vor dem Instrumentalen und wiederum des Wortlichen vor dem Tonlichen weg von jenem Klangmaterialismus, dem namentlich der romantische Realismus so gern erlegen ist. Hier stehen wir vor einem klaren Betonen des ideellen Moments in der beiderseitigen Doppelorganik. Wir dürfen das wohl als ein Eindringen kirchenmusikalischer Grundsätze und Einstellungen ins Oratorium betrachten und begrüßen. Das scheint uns bei diesem Werk fast noch wertvoller als etwa der beginnende Sieg des Diatonischen, der wohl auch auf Einflüsse des Chorals zurückzuführen ist. Freilich ist auch dieser Sieg nicht gering einzuschätzen, denn er ist nicht mühelos erkämpft, sondern offenbar die Frucht ernstesten Ringens mit einer noch da und dort aufflackernden Chromatik.

Bei dem ausgesprochen religiösen Inhalt des Werkes mögen auch ein paar Bemerkungen theologischer Art nicht als überflüssig empfunden werden. Das Oratorium will natürlich Dichtung, Kunstwerk sein, und als solches hat es seine Freiheiten. Niemand wird es darum in den Sinn kommen, etwa die dichterischen Freiheiten des ersten und zweiten Teiles zu beanstanden. Dabei bleibt bestehen, daß der Dichter bei der Behandlung religiöser und geschichtlicher Themen gewissen Bindungen unterworfen ist — und zu geschichtlichen Stoffen zählen wir auch Dinge, deren künftiges Eintreten durch göttliche Offenbarung verbürgt ist, da diese Offenbarung uns auch für das Zukünftige eine größere Sicherheit gibt, als irgend ein nur-menschliches Zeugnis es für Vergangenes bieten kann, — wir sehen aber diese Bindungen vor allem darin, daß das Kunstwerk als „Dichtung“ erkennbar ist, sich also nicht als „Geschichte“ oder als „Evangelium“ ausgibt; und außerdem muß es in der Behandlung eine Ehrfurcht wahren, die der menschlichen oder göttlichen Größe des Stoffes entspricht¹⁰. Beides ist nun hier ohne allen Zweifel erfüllt. Im übrigen können wir uns nur freuen, daß der Dichter es verstanden hat, gerade einige menschlich

¹⁰ Diese Ehrfurcht muß sich steigern mit der innern Größe der behandelten Personen oder Geschehnisse. So wird man an die dichterische Gestaltung der „Jungfrau von Orléans“ einen strengeren kritischen Maßstab anlegen als etwa an „Wallenstein“ oder an „Tell“; und die geschichtliche Verzeichnung eines Borromeo in Pfitzners „Palestrina“ wird man schmerzlicher empfinden als bei irgend einer andern Persönlichkeit der Oper; die Ausarbeitung von Richard Wagners Drama „Jesus von Nazareth“ hätte schon aus diesem Grunde ein ungewöhnliches Maß von Takt verlangt.

packende und musikalisch wirksame Teile herauszustellen. Wir sehen an andern Oratorien, daß es durchaus nicht zum Vorteil des Ganzen gerät, wenn einfach Schrifttexte fortlaufend oder in Auswahl der Vertonung zu Grunde gelegt werden. Raff hat es getan, ebenso Rochlitz für Spohr. Das Ergebnis ist ähnlich wie etwa bei einer Predigt, die nur aus Worten der Schrift zusammengesetzt würde, obwohl beim Oratorium immerhin die Musik einige Ausdeutungsarbeit leisten kann. Man verweist vielleicht auf die Passionsmusiken; der Vergleich trifft aber nicht zu, denn bei diesen handelt es sich um verhältnismäßig anschauliche Schilderung von Vorgängen — die übrigens erst wieder durch Einschalten von lyrischen Betrachtungen zur oratorienhaften Behandlung bereitet werden muß! — bei eschatologischen Oratorien aber, namentlich bei Texten der Apokalypse, die meist das Interesse der Tondichter gefesselt haben, um Visionen, so inhaltbeladen, daß sie unbedingt noch weiterer Umschreibung und Ausdeutung bedürfen.

Der erste Teil von Millers Dichtung mutet zunächst inhaltlich ganz frei an; nach paulinischer Darstellung werden ja mindestens einige Menschen noch lebend vom Gericht überrascht werden. Doch hat die andere Auffassung, abgesehen von ihrer rein künstlerischen Berechtigung, auch noch eine theologische Stütze in Augustinus: er ist der Ansicht, daß tatsächlich alle Menschen vor dem Gericht den Tod erleiden werden¹¹. — Der Gedanke des Weltbrandes tritt im zweiten Teil in einer Fassung auf, die etwa durch „Muspilli“ oder verwandte Dichtungen angeregt sein kann. Er ist aber an sich vertrautes katholisches Gedankengut, und zwar nicht bloß als etwas Drohendes, Drückendes, wie wir ihn aus dem zweiten Petrusbrief kennen — schon dort ist ja die Hinordnung auf einen „neuen Himmel“ und eine „neue Erde“ ausgesprochen. Noch deutlicher aber ist im achten Kapitel des Römerbriefes die Rede von jenem „Seufzen der Schöpfung“, die mit Sehnsucht der Offenbarung der Kinder Gottes, das heißt ihrer letzten Vollendung und Gottverähnlichung harret. Ob und wie weit paulinische Gedanken auf die Dichtung eingewirkt haben, wissen wir nicht. Jedenfalls hat der Dichter, ob bewußt oder unbewußt, an einen Stoff gerührt, der uns leider in künstlerischer und selbst in theologischer Behandlung viel zu selten begegnet: das Endschicksal der vernunftlosen Kreatur, der Erde, die uns trägt. Freilich sind die Andeutungen der Offenbarung hierüber nur spärlich und dunkel; aber es ist begründete katholische Anschauung, daß das Ende auch der vernunftlosen Schöpfung nicht Vernichtung, sondern Verklärung sein wird, Vergeistigung in irgend einer Form, Einbeziehung in den Lebenskreis des Göttlichen, in den es ja keimhaft schon hineingenommen wurde durch die Menschwerdung des Gottessohnes.

Im dritten Teil wird die ganze Dreifaltigkeit beim Gericht eingeführt, offenbar um ein Bild höchster Kraft und Majestät zu schaffen. Nur wäre es besser, wenn das entscheidende Wort: „Hinan, hinab!“ dem klaren Wortlaut der Schrift entsprechend dem Sohn und nicht dem Vater zuerteilt

¹¹ Gottesstaat 20, 20.

würde. Der Schluß ist in der Fassung des Textbuches mißverständlich: „Steiget und sinket...“ also offenbar an „Steigende“ und „Sinkende“ gerichtet — beiden wird verheißen: „Eines umfängt euch, eines durchdrängt euch, ewiger Stillung ein ewiges Meer“ — auch die „Sinkenden“, die Verdammten? Partitur und Klavierauszug enthalten aber die richtige Fassung: dort werden die letzten Worte von einem „Chor der Seligen“ aufgenommen: „Eines umfängt uns...“

Nach den Augenblicken furchtbarer Spannung und Erwartung, die dem Gericht vorangehen, setzt der Dichter alles daran, um das Befreiende, Erlösende für die Guten möglichst eindrucksvoll darzustellen, und drängt darum das Urteil über die Verdammten und ihr Schicksal mehr zurück. Das ist, richtig verstanden, sicher ein Vorzug des Werkes. Ist ja doch im Plan Gottes die Furcht immer ein Etwas, das keinen Selbstzweck hat, das uns zur Liebe bringen soll. Denn die Liebe ist der Sinn des Christenlebens. Daß gerade der moderne Mensch ein starkes Verlangen hat, sich nicht einseitigen Furchtmotiven, wie Höllendrohung, ausgesetzt zu sehen, ist bekannt. Priester und Künstler werden deshalb zu scheiden wissen, was daran berechtigt und wahr, was einseitig übertrieben ist. Werden auch die Furcht nicht ganz ausschalten, da sie ja nur eine letzte Sicherung der göttlichen Liebe ist, die den Menschen binden will in dem Augenblick, in dem der Gedanke an den großen, liebenswerten Gott, an das Kleinod der Gotteskindschaft, nicht mehr genug zwingende Kraft in sich trägt. Diese Sicherung ist nun einmal notwendig durch die zwiespältige Natur des Menschen. Das Erste und Wichtigste aber bleibt: die Bindung des Menschen an Gott durch die Liebe. Jede andere Bindung durch Furcht soll nur ein Weg zur Liebe sein für den Anfänger oder den Schwachgewordenen. Im übrigen ist der Gott der Liebe kein Gott der Schwäche. Neben Gottes Güte und Erbarmungsbereitschaft bleibt seine furchtbare Majestät unerschüttert bestehen. Der Vater-Gott des Neuen Bundes ist nicht kleiner geworden als der Eifergott des Alten. Wir sind ihm näher gekommen, ja. Aber gerade die Nähe sollte uns seine Größe um so bewußter machen. So gesehen, ist jede Veredelung, Verfeinerung unserer Auffassung vom Verhältnis zu Gott ebenso Pflicht, wie die Verwässerung der ernstesten Tatsachen und Wahrheiten Unrecht wäre.

Alle diese Bemerkungen mögen aber nicht als zerfasernde Kritik empfunden werden, sondern als Ausdruck ehrlichster Anteilnahme an einem Kunstwerk der Gegenwart, das wegen seiner unbezweifelbar religiösen Einstellung die Blicke vieler auf sich lenken wird — solcher, denen es unbequem ist, daß in der Öffentlichkeit, im Konzertsaal, so laut und viel von Gott und Ewigkeit, von Verantwortung gesagt und gesungen und verkündet wird; und anderer, die sich freuen, daß auch heute noch sich Künstler finden, die es wagen, ihren Zeitgenossen einen derartigen Stoff darzubieten, und die ihn auch in edler, würdiger Form zu gestalten wissen.