

Friedrich Tomberg

Musik im Spannungsfeld von Gewaltherrschaft und Humanität

Das Beispiel G. F. Händel

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst – so der Schlusssatz im Auftakt zu Schillers *Wallenstein*, einer Tragödie, oder zu Deutsch: einem Trauerspiel. Da verbietet sich, sollte man denken, schon vom Titel her jegliche Heiterkeit. Nicht so bei diesem Autor. Er spricht anderenorts sogar vom „Vergnügen an tragischen Gegenständen“, hat dem einen ganzen Aufsatz gewidmet. Hat er vergessen, wieviel an Schrecken und Leid, Verzweiflung und Bösigkeit in seinen eigenen Dramen aufgehäuft ist – und eben auch im *Wallenstein*? Gewiss, alles ist bloß Fiktion, aber doch eine, die für das Leben zu stehen beansprucht. Und das allerdings, sagt Schiller, ist ernst.

Tragik und Heiterkeit in der Kunst – ein Gegensatz?

Dieses Leben mit all seinen Gebrechen bleibt der Kunst nicht äußerlich. Das hat natürlich auch Schiller nicht übersehen. So weiß er und bezieht sich darauf, dass das Grundgefühl, das eine Tragödie, ob neu oder antik, hervorruft, Mitleid ist, worauf schon Aristoteles aufmerksam gemacht hat, der an der altgriechischen Tragödie noch die Furcht hinzuzählt. Wo bleibt da die Heiterkeit? Von ihr spricht der antike Philosoph nicht, wohl aber von Katharsis, von Reinigung, und zwar bezogen auf Furcht und Mitleid. Sobald die Aufführung der Tragödie zu Ende war, konnte ein antiker Grieche sich mindestens so erleichtert fühlen, wie, salopp gesagt, in späteren Zeiten der katholische Sünder, dem die Beichte eine Absolution eintrug. Grund genug zur Heiterkeit, für die denn auch gesorgt war, indem dem tragischen Geschehen regelmäßig eine Komödie folgte, die zu froher Stimmung genug Anlass gab.

Freude, schöner Götterfunke, so beginnt die bekannte Ode von Schiller. Wir kennen sie aus Beethovens Neunter. Und es ist leicht zu merken, dass dem Dichter die Freiheit im Sinne lag, für die einige Jahre später die Franzosen auf die Barrikaden gingen. Wenn es irgendein Kunstwerk in jener Epoche gibt, das den Werken der großen griechischen Tragiker gleichgestellt werden kann, dann diese Sinfonie. Leid, Mitleid, Trauer spricht sich kaum einmal so eindringlich aus, wie im dritten Satz. Und hernach im vierten und letzten Satz die Emphase der Freiheit, hervorgegangen, könnte man sagen, aus Katharsis. Grund genug zur Freude.

Händels heitere Affirmation der gesellschaftlichen Realität

Schiller hat das Vergnügen an tragischen Gegenständen damit begründet, dass im vorgeführten Geschehen die Moral oder gleichbedeutend die Vernunft die sinnlichen Antriebe besiegt, nach einem Durchgang durch viel Schmerz und Leid. Mag

man in solchen Fällen nicht gerade von Heiterkeit sprechen, so legt sich dies jedoch nahe bei Musikwerken der Wiener Klassik und unzähligen seit der Renaissance ihnen vorhergehenden Kompositionen, und eben denen aus jener Zeit, die man als Barock bezeichnet, in der Epoche also, in der eine politische Gewaltherrschaft und ökonomische Unterdrückung sich unter dem Namen Absolutismus in fast ganz Europa durchgesetzt hat. Mag es sich bei Opern, Oratorien, Kantaten und ähnlichen Kombinationen mit Außermusikalischem anders verhalten haben: aus Instrumentalkompositionen dieser Vergangenheit jedoch springt uns noch und noch eine Freude an, der sich der Hörer, wenn er nicht gerade Grund zum Trauern hat, kaum entziehen kann. Hier ist nichts vom Ernst jener Lebensverhältnisse zu spüren, in denen sich die Komponisten ja doch vorfanden.

Die Renaissance, wissen wir, verging, die oberitalienischen Republiken verloren ihre Souveränität, das Sagen hatte in den überall sich durchsetzenden Territorialstaaten nur noch einer, der absolute Monarch, ein Autokrat von Gottes Gnaden. Die freudige Gestimmtheit der Musik kümmerte das nicht, sie wechselte die Formen und entwickelte, zumal in Frankreich, einen hohen Stil, sich damit den Ritualen absoluter Herrschaftsausübung anpassend. Und als dann doch das Bürgertum zu einer ökonomischen und politischen Potenz gelangt war, verbanden sich gerade im damaligen Avantgardeland der Zivilisation, in England, beide Klassen zu gemeinsamer Herrschaft. Das niedere Volk hingegen blieb draußen, die Masse der Bauern zumal verharnte in Elend, Armut, Unterdrückung. Zentrum dieses Herrschaftskompromisses war London. Und mitten dahinein geriet einer der hervorragendsten Komponisten der Epoche, Georg Friedrich Händel. Er komponierte direkt für die nach wie vor institutionell machthabende Monarchie, schrieb seine Opern für ein Publikum, das sich in der Hauptsache aus Adel und zu Reichtum und Ansehen gelangtem Bürgertum zusammensetzte, und befließigte sich eines Stils, der noch genug vom Höfischen seiner Vorgänger an sich hatte, um von den oberen Klassen weiterhin als eine Verherrlichung ihrer Lebensweise goutiert werden zu können.

Fortschrittlichkeit des Absolutismus

Händel ein Fürstenknecht, so wie man dies später einem Dichter wie Goethe vorgehalten hat? Man kann das auch anders sehen. Romain Rolland, der einst hochberühmte Pazifist und Prokommunist und dazu ein exzellenter Kenner des Händel'schen Lebenswerkes, spricht von der großen Objektivität, dem überragend Unpersönlichen seiner Musik, dem eine „göttliche Heiterkeit“ anhing (Rolland 1955, 134). Er sei dem Geist des Südens verwandt gewesen, „jenem homerischen Geist, der sich Goethe im Augenblick seiner Ankunft in Neapel offenbarte“ (ebd.) Zudem sieht er in ihm einen Wegbereiter Beethovens. Dieser allein sei „in seinen mächtigen Spuren weitergegangen und dem Wege gefolgt, den er gebahnt hat“ (225). Händel selbst könne einem als „eine Art gefesselter Beethoven“ erscheinen (168).

Beethoven, der seine Widmung an Napoleon zerriss, als dieser sich selbst zum Kaiser krönte und Händel, der sich einer Monarchie einfügte, die bei all ihrer Ausbeutung einer hart arbeitenden Bevölkerung auch noch die sich entwi-

ckelnde Marktwirtschaft in sich aufzusaugen suchte – geht das zusammen? Um die Wende zum 19. Jahrhundert war für den Komponisten Beethoven wie für den Dichter Goethe oder den Philosophen Hegel zumindest der jüngere Napoleon das große Versprechen einer Einigung Europas, wo nicht der ganzen Welt, hin zu einer Menschheit, die keine Kriege, keine Knechtschaft mehr kennen würde. *Alle Menschen werden Brüder*, das hätte ohne das Erlebnis eines dem ersten Anschein nach die Revolution vollendenden Napoleon bei einem Beethoven wohl kaum so gezündet.

Es kam anders in Europa. Die Staaten auf diesem Kontinent vereinigten sich nicht. Der sich durchsetzende Kapitalismus trieb sie vielmehr in eine Feindschaft gegeneinander, die in einen Weltkrieg auslief, dem dann noch ein zweiter folgte. Ganz anders im Laufe des 18. Jahrhunderts, zu Handelszeit also. Da stand zumal in Westeuropa der Staat auf der Höhe seiner Macht. Er förderte den vordrängenden Kapitalismus und suchte ihn nur soweit zu fesseln, wie die Bourgeoisie selbst nach der obersten Herrschaft zu greifen sich anschickte. Eben mit seiner ausdrücklich antidemokratischen *Überwölbung* der oft bunt gewürfelten Bevölkerung einer größeren Region unter ein- und dasselbe unantastbare Gesetz genügte dieser absolutistische Staat, so paradox es erscheinen mag, einem Interesse des Volkes, das er unterjochte. Er war es ja, der überhaupt die Möglichkeit schuf, dass Volksmacht sich bilden konnte. Er brachte seiner *bäuerlichen* wie bürgerlichen Bevölkerung keine Freiheit, aber in gewisser Hinsicht Gleichheit. Sie alle waren gleichermaßen Untertanen, konnten sich damit, in Konfrontation zu dem einen Herrn ihrer aller, einer alle verbindenden wesentlichen Gemeinsamkeit bewusst werden. Und den Städten gewährte dieser König von Gottes Gnaden dazu, dosiert, einige wirkliche Freiheiten, die den Bürgern aber zunehmend nicht ausreichten. So schuf er sich selbst die Guillotine, unter der die obersten Amtsträger, den Monarchen voran, ihren Kopf verloren. Da war viel Grund zu Rebellion gegen all den Machtmißbrauch durch die *Repräsentanten* des Systems, nicht aber gegen dieses System selbst – freilich nur, solange die Revolution noch nicht genügend herangereift war.

Leo Kofler beschreibt den Frühabsolutismus ausdrücklich als „fortschrittlich“ (Kofler 1971, 140ff.) – in Übereinstimmung mit Karl Marx, der die ökonomischen Gesellschaftsformationen Europas in den Phasen ihres Aufstiegs alle als „progressiv“ ansah, den Kapitalismus nicht ausgenommen (Marx 1859, 9). Georg Knepler gesteht gar – in Entgegensetzung zum *absolutistischen* Hof Ludwigs XIV. – dem „aufgeklärten Hof Josephs II.“ in der Spätphase des Absolutismus zu, dass er ein „Bündnis mit Schichten des Bürgertums auf Kosten des Adels angestrebt habe“ und aus dieser Haltung heraus sogar Mozarts revolutionsschwangeren *Figaro* zuließ (Knepler 1977, 308). Er schildert die Opernhäuser für die ganze Epoche als Orte, an denen alle Schichten der Gesellschaft sich zusammenfanden, vornehmlich in der bürgerlichen, aber auch der höfischen Oper, freilich immer in der Trennung, dass die „großbürgerlich-aristokratischen Patrone“ in den Logen ihren Platz hatten, und im Parkett das bürgerliche Publikum saß oder auch stand, zusammen mit den Plebejern, die manchmal sogar umsonst Eintritt hatten (ebd., 304). So jedenfalls war es in Venedig, aber das

venezianische Beispiel verbreitete sich über ganz Europa, rief allerdings eine aristokratische Reaktion hin zum höfischen Stil hervor. Dennoch: Wie im Shakespeare-Theater so kam auch auf der Opernbühne nichts Geringeres ins Spiel, „als die Erweiterung einer standesgebundenen zu einer nationalen Kultur und eines klassenmäßig beschränkten zu einem universellen Weltbild“ (ebd.). So ließ sich denn auch das Volk in den Bühnenhandlungen nicht aus einer Tradition herausdrängen, die ihren Ursprung in bäuerlichen oder spielmännischen Spielen hatte. Zwar waren Opern von seiten der Aristokratie auch als „Erziehung“ gedacht, als Einfügung in ihre Ideologie (ebd., 309), sie konnte aber das Gegenteil nicht vermeiden: die Stärkung des Selbstbewußtseins des Volkes und damit die unerlässliche subjektive Voraussetzung für die Revolution.

Händel in London: Volksverbundenheit eines „Fürstenknechts“?

So in Frankreich. Anders in England. Dort wurde eine Revolution von französischen Ausmaßen durch eine politische Versöhnung der Klassen vermieden – der oberen natürlich nur; das Volk blieb weiter ausgeschlossen. Dennoch erkämpfte es sich im Laufe des 19. Jahrhunderts sowohl eine Besserung seiner Lebensverhältnisse wie eine bedingte Teilhabe an der Politik, die die Klassengegensätze jedoch nicht aufzuheben vermochte. Es überrascht schon ein wenig, dass Romain Rolland das „freie England“ des 18. Jahrhunderts mit der römischen Republik und den Komponisten und „genialen Improvisator“ Händel mit einem Rhetor in ihr vergleicht. Wie bei den Griechen die agorá, war es bei den Römern das Forum, wo das Volk – griechisch demos, römisch populus – sich, angefeuert durch die Rhetoren, in gegenseitig bildendem Austausch, seiner kollektiven Subjektivität bewusst werden konnte. In England nun war es nach Rolland ganz besonders die Musik dieses „Vorläufers des Sturm und Drang“ (Rolland 1955, 169), die das Volk aufzurütteln vermochte. Mit den Aufführungen seines *Israel in Ägypten* sei Händel in der Zeit der jakobitischen Invasion gar zum „Sprecher der Volksseele“ geworden. Seine Kunst habe sich durch den Jungbrunnen der Volksmusik immer wieder erneuert (222), sie sei für seine Zeit erstaunlich populär gewesen (ebd.). „Was ich unter dem volkstümlichen Charakter der Musik Händels vor allem verstehe, drückt sich“ hebt Rolland hervor, „darin aus, dass sie wirklich für ein ganzes Volk geschaffen wurde und nicht nur für eine Elite von Dilettanten, wie die französische Oper zwischen Lully und Gluck“ (ebd., 223). Mit all dem war auch Händel der „Erziehung“ zur herrschenden Ideologie, die von den Opern und Oratorien ausging, nicht entzogen. Kunstwerke, sowie deren Veranstaltungen wie bei Opern oder Schauspielen, vermögen eben oft beides zugleich zu sein: Instrumente ideologischer Beeinflussung wie auch implizit das Spürbarmachen eines ganz anderen, dem Entgegenstehenden.

Immanente Humanität der Kunst

Ihre Qualität als Kunst haben Kunstwerke nach Schiller nur dann, wenn sie vermittelt über die Sinne in den Menschen das Selbstbewußtsein ihrer Humani-

tät zu stärken vermögen. Es ist, wie dieser philosophierende Dichter in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung*, darlegt, die Macht der Schönheit, die die Individuen von aller einseitigen Bestimmtheit ihrer Lebensrealität abzulösen vermag. Durch sie in einen „ästhetischen Zustand“ universaler Ermöglichung versetzt, kommt es ihnen zu, sich zu einem in sich selbst vollendeten Ganzen frei selbst zu bestimmen (Schiller 1977, 69). Eben diese mit der menschlichen Natur gegebene „innere Notwendigkeit“ der Entfaltung des reichen, weil „einer Totalität der menschlichen Lebensäußerung bedürftige(n) Mensch(en)“ (Marx 1844, 544) stößt in der Wirklichkeit aber auf Beschränkungen, die aus der Empfindung des inneren Ganzen heraus nur dann hingenommen werden können, wenn sie als Momente eines Verwirklichungsprozesses der menschlichen Gattung wahrgenommen werden dürfen, wie Schiller dies als Aufgabe über die Individuen hinaus für die ganze Menschheit zuweilen emphatisch besingt. So eben auch in der *Ode an die Freude*, die eine emotionale Vorwegnahme dessen sein will, was einmal sein soll: eine Brüderlichkeit – und wir fügen hinzu: gleichermaßen auch eine Schwesterlichkeit – der ganzen Menschheit.

Es ist immer eine aus der Begegnung mit der gegebenen Gesellschaft entstandene Bestimmtheit der Gestaltung, in die auf seiten der Kunstwerke die Potentialität universaler Humanität sich kleidet, indem ihr auf Seite der Rezipienten eine ebenfalls gesellschaftlich geprägte *Individualität* entspricht, durch die hindurch in deren Innerstem der Funke gewissermaßen zündet. Das vermochte sich auch noch im 20. Jahrhundert zu ereignen. So in der Liedkunst eines Hanns Eisler, dem es, wie dem ihm eng verbundene Brecht und vielen anderen Künstlern, um die Verhinderung des Faschismus durch eine proletarische Revolution ging. Die stand zwar, wie sich später herausstellte, seit längerem schon nicht mehr auf der Tagesordnung der Geschichte. Hingegen war der durch den revolutionären Willen ermöglichte antifaschistische Kampf ein aus der geschichtlichen Situation erforderter absolutes humanes Muss. Die Kunst war hier unmittelbar engagiert. Aber auch wenn sie das nicht ist, ist sie darin immer politisch, dass sie jene innerste Intention der menschlichen Natur mit Energie anfüllt, die nach Schiller wahrer Kunstgenuss – jawohl Genuss – mit dem Erreichen des „ästhetischen Zustandes“ zu erreichen vermag, und zwar in dem Maße, wie die Lebenswirklichkeit der Rezipienten schon auf die in ihrer Gegenwart gegebenen Möglichkeiten einer geschichtlich werdenden *Humanität* praktisch gerichtet ist, wie sehr es auch an einem klaren Bewusstsein darüber mangeln mag.

Heiterkeit aus „verruchter Affirmation“? – Adornos Missvergnügen

Wo aber ist von der Realität selbst her noch ein Anspruch auf Humanität zu erspüren, nachdem der Faschismus hatte zur Macht gelangen können und von einer revolutionären Kraft in der Gesellschaft nicht mehr die Rede sein kann? Die Gegenwart im Auge, aber doch auch mit Bezug auf die Jahrhunderte vorher, bemerkt Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie*: „Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre

Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie“ (Adorno 1973, 293). Für diesen erbarmungslos human engagierten Kunstanalytiker ist eindeutig: Nachdem die Barbarei mit Auschwitz ihren *Höhepunkt* erreicht hat, wäre es gar nicht mehr erlaubt, wie er eine Zeitlang forderte, noch Gedichte zu schreiben oder sonst Kunst zu produzieren, da selbst in der schonungslosen Aufdeckung des Grauens immer noch irgendwie Lust entsteht. Wahre Kunst, deklariert Adorno, ist gegenüber der Realität niemals deren Affirmation. In Zeiten der Klassik war sie es zwar und rief dadurch Freude und Genuss hervor, aber das war nur ein Schein, hinter dem sich die Obsession gegen alle gesellschaftliche Realität verbarg, musikalisch auffindbar in den Dissonanzen, die sich freilich in der Klassik immer noch in eine vordergründige Harmonie hineinziehen ließen, freilich auch mit einem Hauch von „apparition“ (Adorno 1973, 130, 137), in religionsnaher Sprache von „Epiphanien“ eines „Nichtseienden, als ob es wäre“ (ebd., 128), dem als dem „Geist“ eines jeden Kunstwerks sich dennoch irgendwie eine vage Hoffnung zuweht. Bis Beethoven dann allem verständlichen Schein entgegen das Signal zur Moderne setzt, die sich unauflösbar dissonant präsentiert, und nichts weniger hervorzurufen versucht als „Genuss“. Das also war in der Musik die heroische Tat des sich entfesselnden Beethoven, nicht aber schon die des noch gefesselten, namens Händel.

Ernst das Leben, heiter die Kunst – Diese „Platitude“ des „Hofpoet[en]des deutschen Idealismus“ namens Schiller (Adorno 1974, 147f.) hat nach Adorno heute gründlich ausgespielt. Auch in der Klassik war sie allenfalls ein Neben aspekt. Selbst bei Mozart ist die „Versöhnung“ mit der Realität nur ein Schein, eine Konzession an den Zeitgeschmack, die die hinter ihr hockende Unversöhnlichkeit durchaus durchblicken läßt (Adorno 1973, 265). Allenfalls könne man der Kunst im Ganzen, die nach Schiller in ihrem Wesen Spiel sei, Heiterkeit insofern zusprechen, als aufgrund dessen aus ihr eine „Kritik des tierischen Ernstes“ zu entnehmen sei, „welchen die Realität über die Menschen verhängt“ (Adorno 1974, 149).

Man müsste schon, ist dem entgegenzuhalten, Musik aus der sinnlichen Wahrnehmung, von der sich bekanntlich der Ausdruck Ästhetik herschreibt, herausnehmen, wenn man ganz großen Werken Mozarts und unzähliger seiner Vorgänger Heiterkeit als ein überwältigendes Wesensmerkmal absprechen wollte. Wo sie dies nicht ausdrücklich ist, vermag sie die Menschen doch in eine innere Übereinstimmung zu bringen, in eine Freude von der Art, die Schillers Ode besingt, sei sie auch noch sosehr gleichzeitig von Trauer durchzogen, wie in Bachs Matthäuspassion oder in Mozarts Requiem. Alle diese Werke weisen das auf, was Adorno am meisten hasst, die „verruchte Affirmation“. Warum denn sollten sie nicht? Diese ganze geschichtliche Periode gab in Europa allen Grund zu froher Gestimmtheit, in ihr vollzog sich mit dem Aufstieg des Bürgertums und seiner Produktionsweise, dem Kapitalismus, ein Aufstieg der gesellschaftlichen Realität, der ebenso als unerläßliche *Voraussetzung* für zumindest die Möglichkeit einer freien Menschheit angesehen werden muss wie etwa, nach einem Wort von Friedrich Engels, die antike Sklaverei.

Immer noch Glut unter der Asche in Europas kultureller Malaise

Hat sich das alles aber nicht bestenfalls als Illusion entlarvt? Haben wir nicht vielmehr heute den humanitären *Kladderadatsch*? Nein, den haben wir nicht. Wir haben lediglich eine Vernebelung des Blicks auf die Realität, der auch ein Adorno erlegen ist. Diese Zeit ist keine des Stillstands, sondern die einer ungeheuren Revolutionierung, wie seit dem Neolithikum nicht mehr, mit allen scheußlichen Auswüchsen allerdings, die Revolutionen nun mal mit sich bringen. Dieses Rumorens wird man aber nicht gewahr, wenn man über die tradierte Identifizierung der europäischen Kultur mit der Menschheit nicht hinauskommt. Die hierzulande heute *dominante* Kunst hält sich nur an das, was ihr unmittelbar sinnlich zugänglich ist, und das ist die kulturelle Malaise Europas. Und da nimmt sie etwas wahr, was wirklich so ist. Sehen wir die europäische Kultur als eine lodernde Flamme an, so ist sie, wie Peter Knopp bemerkt, zu einer Glut unter der Asche *herabgebrannt*. Die aber ist noch da. Und es gibt, nach Knopp, Komponisten die in ihr rühren, um sie wieder zum *Aufflammen* zu bringen. Er nennt für den Bereich der Kammermusik u.a. als Namen Isabel Mundry und Helmut Lachenmann.

Es wird aber wohl eines stärkeren revolutionären Windstoßes von außen bedürfen, soll das Feuer wiederum angefacht werden können. Die Flamme, die dann entsteht, wird allerdings nicht mehr die der alten, endgültig vergangenen regionalen Kultur sein können, sondern wird Teil jenes Flammenmeers zu sein haben, in dem sich die erst noch werdende neue Weltkultur ausdrückt. Wir, genauer unsere Enkel, wo nicht gar Urenkel, werden dann auch die Feuerwerksmusik eines Händel wieder – historisch relativiert –, hören dürfen, wie sie seinerzeit gemeint war, als sie in Diensten der gewalttätig Herrschenden doch dem Volk sich zuwandte und zumindest schon einen Funken seines Willens zu humaner Macht wachrief, für dessen Entflammen die Menschheit auch in den zwei, drei Jahrhunderten seither wohl noch wird einiges zu leisten haben.

Literatur

Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973

Th. W. Adorno, Ist die Kunst heiter? In: Noten zur Literatur IV, Frankfurt am Main 1974

Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977

Peter Knopp, Entfachte Aschenglut. Über einen Aspekt aktueller Kammermusik, Vortrag Deutschlandfunk Kultur, 29. 9. 2013

Leo Kofler, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, 4. Aufl., Neuwied und Berlin 1971

Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in: MEW, Ergänzungsband 1, Berlin 1968, 465ff.

Karl Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie (1859), in: MEW 13, Berlin 1961, 3ff.

Romain Rolland, Händel, 2. Aufl., Berlin 1955

Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart 1977