

Rossinis Stabat Mater.

In der Kaiserl. Musikakademie von Tokio am 2. und 3. Dezember 1922.

Tokio, 1. Januar 1923.

Wie gerne hätte ich schon häufig als alter Mitarbeiter der „Stimmen“ dem Wunsche der Schriftleitung entsprochen und ab und zu ein loses Blatt aus Japans Hauptstadt auf deren Schreibtisch fliegen lassen. Aber „des Dienstes immer gleichgestellte Uhr“, wie Schiller sagt, die nicht weniger als sechzehnmal allwöchentlich den akademischen Lehrer in den Hörsaal der Kaiserlichen Universität ruft, gönnt der stillen Arbeit der Feder während des Jahres nur selten eine freie Stunde.

Doch die Feierruhe, welche die festlichste aller Jahreszeiten in Japan, das Neujahrsfest, volle vierzehn Tage gewährt, ladet mich ein, Ihnen von einem musikalischen Ereignis in Tokio, oder richtiger gesagt, in Japan überhaupt, zu reden, das es wohl verdient, auch über die Grenzen des Inselreichs hinaus und nicht zuletzt in unfrem deutschen Vaterland bekannt zu werden. Denn deutsche Tonkunst ist es, die an diesem Ereignis einen nicht unbedeutenden Anteil hat.

* * *

Wer am 2. oder 3. Dezember des verflossenen Jahres um die frühe Nachmittagszeit seinen Weg durch den allen Fremden so wohl bekannten schönen Park von Ueno im nordöstlichen Teile der Hauptstadt nahm, mochte erstaunt sein über die ausnehmend große Zahl der Parkbesucher in dieser bereits recht fühlen, um nicht zu sagen kalten Jahreszeit. Großen Menschenmassen hier zu begegnen, ist nun zwar nichts Auffälliges zu gewissen Jahreszeiten, z. B. zur Zeit der Kirschenblüte, wenn die stattlichen Baumreihen im schneereichen Weiß prangen, als wäre über Nacht frischer Schnee auf das junge Laub gefallen. Tausende und Tausende, alt und jung ziehen dann hinaus nach Ueno, um sich der Lieblingsblüte des japanischen Volkes zu erfreuen und die warme Frühlingsluft inmitten der ehrwürdigen Baumriesen zu genießen, die der Stolz des Parkes sind. Nicht wenige von diesen Fichten und Eichen könnten ein ganzes Stück Geschichte des alten Jedo, des heutigen Tokio, erzählen. Ihr Alter reicht in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück, als der herrschgewaltige Reichsvertreter Jemitsu, um einen alten Aberglauben des Volkes zu bekämpfen, das diesen nordöstlichen Teil der Stadt damals von Dämonen bevölkert glaubte, eine Reihe buddhistischer Tempel anlegte, die an Glanz alle andern übertreffen sollten. Diese Tempel wurden als Grabheiligtümer der Reichsvertreter aus dem fürstlichen Hause der Tokugawa mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Sie gleichen den Tempeln des Stadtteils von Shiba, die demselben Zwecke geweiht sind, und deren Inneres man eine Symphonie von Gold und Farben genannt hat. Wie dort, so gießt sich in Ueno eine Flut von goldigem und farbigem Licht in das geheimnisvolle Halbdunkel aus, das die Grabstätten umgibt. Rings um die Heiligtümer wurde nach altem Brauche ein großer Tempelpark angelegt. Aus diesem ist der Volkspark von Ueno hervorgegangen. Zwei der alten Grabheiligtümer bestehen noch fort und ent-

fallen ganz wie in den Glanztagen der Tokugawa ihre fürstliche Pracht. Aber ihnen gegenüber haben sich Löwe und Tiger, Leopard und Hyäne, Elefant und Kamel als Bewohner eines zoologischen Gartens heimisch gemacht und ziehen zu jeder Zeit immer viel Volk an. Doch heute sind nicht sie das Ziel der zahlreichen Parkbesucher. Man sieht es diesen auch bald an, daß sie den noch im Schmucke seines dunkelgrünen, kräftigen Laubes prangenden Volksgarten nicht aufsuchen, um sich seiner Schönheit lustwandelnd zu erfreuen oder sich an den wilden Bewohnern der Wüste und des tropischen Urwaldes zu ergötzen. Ein höherer Genuß ist das Ziel ihres eiligen Ganges, der eine, allen gemeinsame Richtung einschlägt.

Es war ein glücklicher Gedanke, in dieser poesievollen Umgebung auch der Kunst ein anmutiges Heim zu bereiten. Im Schatten der Baumgruppen birgt sich etwas nach rechts das große Reichsmuseum für Kunst und japanisches Altertum, eine Schatzkammer des Schönsten, was der Kunstsinne dieses Künstlervolkes in Holz und Metall, in Farbe und Gewebe während eines Jahrtausends hervorgebracht hat. Nicht weit davon, schon am Rande des Parkes, aber noch ganz im Zauber seines landschaftlichen Reizes, hat die Pflege der bildenden Künste als Kunstakademie und die Förderung abendländischer Tonkunst als Musikakademie ein Heim gefunden. Die Kaiserliche Musikakademie ist es, nach der die immer zahlreicher herbeiströmenden Parkbesucher ihre Schritte lenken. Heute feiert die Muse der Tonkunst einen großen Tag, den größten, den abendländische Musik in Japans Hauptstadt vielleicht bis jetzt erlebt. Die Akademie läßt heute und morgen zwei der größten Meister des letzten Jahrhunderts, einen Deutschen und einen Italiener, den unsterblichen Sohn der Rheinlande, Beethoven, und einen der berühmtesten Komponisten aus der Heimat abendländischer Tonkunst, Rossini, auftreten und durch die jungen Künstler und Künstlerinnen der Schule mit dem ganzen Aufgebot ihrer Sanges- und Orchesterkräfte wie zum Wettstreit um den Lorbeer ringen.

Es ist vielleicht das erste Mal, daß der Leser der „Stimmen“ etwas von einer Musikakademie in Tokio hört. Im Vergleich zu ihren europäischen Schwestern ist sie noch jung wie alles, was nach europäischem Beispiel eingerichtet ist. Sie wurde in den achtziger Jahren als eine Pflegestätte abendländischer Musik gegründet. Aus kleinen Anfängen wuchs diese Pflegestätte unter einer tüchtigen, zielbewußten Leitung im Laufe der letzten drei Jahrzehnte zu einer ansehnlichen Schule heran, die nach und nach alle Zweige der modernen Tonkunst in sich aufnahm. Ein großes, vielleicht das größte Verdienst an dem glücklichen Wachstum fällt den Lehrern zu, die vornehmlich aus der Heimat der Mozart und Beethoven, der Schubert und Schumann an die Akademie berufen wurden. Mit ihnen zog deutsche Tonkunst als der bevorzugte Liebling in die Schule ein. Sie blieb indes nicht die einzige, die hier ihre Pflege fand. Auch während des Krieges verlor der deutsche Liebling nicht die Gunst, der er sich erfreute, gerade so wenig wie die deutsche Sprache selbst. Und wenn es sonst wohl hieß: *inter bella silent musae*, traf an der Akademie das Umgekehrte zu: *inter musas silent bella*. Das trat eines Tages besonders wohlthuend zu Tage, als Ihre Majestät die Kaiserin die Musikakademie mit ihrem hohen Besuch beehrte. Im Hinblick auf das feindliche Verhältnis, in dem

Deutschland zu Japan stand, ließ die Leitung keine deutschen Liedproben in Gegenwart der hohen Frau vortragen. Nachdem die Kaiserin einigen französischen und englischen Liedern gelauscht hatte, äußerte sie ihr Erstaunen, kein einziges deutsches Lied zu hören. Man wies zart auf das augenblickliche Verhältnis zwischen Japan und Deutschland hin. Darauf erklärte der hohe Besuch lächelnd, das Lied kenne keinen Krieg, und ließ sich einige deutsche Lieder vortragen. Das Vorkommnis machte als Beweis für die ideale Auffassung der höchsten Stelle von den Aufgaben der Akademie die Runde durch die japanischen Zeitungen. Aus der Antwort der hohen Frau klang so etwas wie des deutschen Dichters schönes Wort:

Klinge, klinge fort und fort.
Heldensprache, Liebeswort!
Steig empor aus tiefen Grüften.
Längst verschollnes, altes Lied.
Daß dir jedes Herz erglüht!¹

So in der Tat „Klingt fort und fort“ das deutsche Lied an der Musikakademie von Tokio. Und es gibt vielleicht außerhalb der Länder deutscher Zunge wenige Orte, wo deutsche Musik so eifrige Pflege findet wie im Herzen des Reiches der aufgehenden Sonne.

Nachdem die Schule einen jährlich sich erweiternden Kreis von Schülern und Schülerinnen herangebildet hatte, richtete sie ihr Bestreben darauf, mit künstlerischen Darbietungen vor die Öffentlichkeit zu treten und das Verständnis für abendländische Musik immer weiter auszubreiten. Der große Musiksaal der Akademie eignete sich dazu. So entstanden die Ueno-Konzerte. Im Anfang konnten diese Konzerte natürlich nur ein bescheidenes Programm bieten. Aber

Im engen Kreis verengert sich der Sinn,
Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.

Dieses Wort des deutschen Dichters bewährte sich auch an dem Leiter der Ueno-Konzerte. Allmählich wagten sich die Chor- und Orchesterkräfte an immer größere und glänzendere Aufgaben. Und so durfte denn zuletzt die Akademie ein Programm aufstellen, dessen künstlerische Ausführung auch eines Konzertsaals in den Musikstädten Europas nicht ganz unwürdig gewesen wäre.

Ein solches Programm, und zwar das glänzendste, das bis jetzt entworfen wurde, war jenes, das am 2. und 3. Dezember zur Ausführung gelangte. Es bot zwei in ihrem musikalischen Charakter grundverschiedene Nummern: Beethovens achte Symphonie F-Dur (op. 93) und Rossinis berühmtes Stabat Mater, zwei Meisterwerke der Tonkunst, die die höchsten Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des Chores und Orchesters stellten.

Die Ausführung des Programms in Tokio selbst war indes nicht die erste. Drei waren ihr bereits Ende Oktober vorausgegangen, und zwar im Lauf einer künstlerischen Rundfahrt, die Chor und Orchester nach Kioto, Osaka, Nagoya geführt hatte; Kioto, die Kaiserstadt Altjapans; Osaka, Neujapans größte Industrie- und reichste Handelsstadt; Nagoya, die blühende, geistig regsame, in Handel und Gewerbe mächtig emporstrebende Provinzialstadt zwischen Kioto und Tokio. Das Programm bot überall im ersten Teile

¹ May v. Schenkendorf, Muttersprache.

deutsche Musik, die sich aber nicht auf eine einzige große Nummer beschränkte, sondern Beethoven mit einer Sonate, Richard Wagner mit einer Partie aus den „Meistersingern von Nürnberg“, Schumann, Schubert, Mendelssohn mit einzelnen Liedern auftreten ließ. Der zweite Teil des Konzerts brachte in allen drei Städten übereinstimmend als Glanznummer Rossinis Stabat Mater. Den Besuchern stand ein ausführliches erläuterndes Programm zur Verfügung, das mit den Bildnissen der Komponisten kurze japanische Erklärungen zum ersten Teile, zum zweiten Teil aber den vollen lateinischen Text des Stabat Mater bot.

In Kyoto, wie in Osaka und Nagoya war der Zudrang ein außerordentlicher. Der größte, für das Konzert ausgewählte Saal genügte nicht, um alle Wünsche zu befriedigen. Die Eintrittskarten waren lange vor Beginn des Konzerts verkauft. Viele, die noch ein Plätzchen zu finden hofften, mußten umkehren. So gestaltete sich die Sänger- und Orchesterfahrt der Musikakademie zu einem wahren Triumphzug durch Japans angesehenste Städte, der in der Hauptstadt selbst seinen Abschluß finden sollte. Das Ueno-Konzert am 2. und 3. Dezember war der Höhepunkt des musikalischen Triumphes.

Der größte Instrumental-Tondichter, der Stolz der alten Kaiserstadt an der Donau, war es, der das Konzert mit einem seiner berühmtesten Meisterwerke eröffnete. Beethoven stand in der Blüte seiner künstlerischen Kraft, als er die achte Symphonie schuf. Es war daher kein kleines Wagnis, als der deutsche Dirigent seinen Orchesterkräften die Ausführung eines solchen Meisterwerks zutraute. Aber die jungen Künstler und Künstlerinnen der Akademie rechtfertigten das Vertrauen durch die warme Hingabe an die hohe Aufgabe, die ihnen gestellt war, einmal den gewaltigen Genius auf dem ihm ureigensten Gebiet der Instrumentalmusik in seiner unübertroffenen Größe zu zeigen. Die Symphonie wurde mit bewunderungswürdiger Sorgfalt, mit entzückender Frische und hinreißender Gewalt vorgetragen. Das feingebildete musikalische Ohr mag vielleicht noch manche Mängel entdeckt, kleine Entgleisungen wahrgenommen haben. Aber hätte Beethoven auf der Höhe seines Ruhmes den Tag erlebt, an dem diese jugendlichen Künstler und Künstlerinnen in der Hauptstadt des fernsten Ostreichs eines seiner unsterblichen Tonwerke zum ersten Mal aufführten, so hätte er keine geringere Genugtuung empfunden wie an jenem 27. Februar 1814, als die achte Symphonie in der Hauptstadt Österreichs von Wiens größten Musikern zum ersten Mal gegeben wurde. Der rauschende Beifall, den die letzten Klänge auslösten, würde dem großen Tonkünstler keine geringere Freude bereitet haben als die Huldigung, die Wiens höchste Kreise ihm damals darbrachten. In den Schülern und Schülerinnen der Musikakademie hatte sich der deutsche Leiter des Konzerts auf dem Boden Japans als ein würdiger Dolmetsch des mächtigen Geistes seines deutschen Landmanns in der alten Kaiserstadt Wien erwiesen.

Doch die Glanznummer des Ueno-Programms, die musikalische Darbietung, die die größte Anziehungskraft auf die Besucher des Konzerts ausübte, war an den beiden Tagen nicht Beethovens Symphonie, sondern Rossinis Stabat Mater. Man merkte das in der Pause zwischen beiden Nummern, als in dem bereits dichtgedrängten Saale noch einmal Ausschau nach irgend einem unbefegten Winkel gehalten wurde, der wenigstens noch ein Plätzchen zum Stehen gab. Der Konzertsaal war tatsächlich zum Erdrücken voll, als der Vorhang

sich hob, hinter dem Chor und Orchester mittlerweile Aufstellung genommen und des Anschlags harrten.

* * *

War es ein Wagnis gewesen, Beethovens achte Symphonie auf die Bühne zu bringen, so schien es ein noch größeres, Rossinis vielbewundertes Stabat Mater dem Chor und Orchester der Akademie zuzutrauen, diese großartige Schöpfung des italienischen Meisters aus dessen letzter Lebensperiode, in der der Komponist des „Barbier von Sevilla“ und „Wilhelm Tell“ noch einmal alle Vorzüge seiner glänzendsten Periode entfaltet, die blühende und geistreiche Melodik, die glänzende und üppige Orchestrierung, die kräftige und an Überraschungen reiche Rhythmik, aber jetzt, um alle diese bestechenden Vorzüge in den Dienst der erhabensten Gedanken und ergreifendsten Gefühle zu stellen, von denen je ein menschliches Herz durchdrungen wurde.

In der achten Symphonie hatte die Instrumentalmusik als „der stärkste, eindringlichste und formenreichste Ausdruck für alles Edle und Erhabene, was Gefühl und Phantasie der Menschheit in Bewegung setzt“¹, dem großen Instrumental-Londichter als Organ gedient, um die Zuhörer in den Zauberbann seines reichen und tiefen Phantasielebens zu fesseln. Im Stabat Mater hingegen wirkten Chor und Orchester als der ernste musikalische Dolmetsch eines erschütternden Klagegesangs zusammen, der aus der gluthvollen Andacht des gläubigen Mittelalters hervorgegangen war. Zwei grundverschiedene, ja miteinander streitende Welten waren auf dem engen Raume der Bühne hart aneinandergerückt, die moderne Zeit mit den in ihr lebenden Ideen und Gefühlen, und eine ältere, für die Hälfte der abendländischen Menschheit längst begrabene Zeit mit ihrem höchsten religiösen Denken und Empfinden. Der leidenschaftlichen Erregung eines „tobenden, himmelstürmenden Giganten“² wird das zarte Klagelied eines mittelalterlichen Mönches gegenübergestellt.

Aber gerade um dieses Gegensatzes willen gewann der Vortrag des Stabat Mater in der Hauptstadt Japans durch Chor und Orchester der Musikakademie eine Bedeutung, die über die einer musikalischen Leistung weit hinausreicht. Das Wagnis lag nicht bloß in der künstlerischen Bewältigung der technischen Schwierigkeiten, die mit der Aufführung eines so reich und mannigfaltig angelegten Tonwerks verbunden war, sondern weit mehr noch in der Wahl eines Stückes, das trotz des glänzenden Londichters, den es in einem der modernsten Opernkomponisten gefunden hatte, gleichwohl in seinem Inhalt durch und durch „mittelalterlich“ blieb. Das aber bedeutet in Japan für die Meisten „veraltet“, „barbarisch“. Gerade das, worauf für den christusgläubigen Ausländer das Geheimnis der unvergleichlichen Schönheit des wunderbaren Gesangs beruht, mußte an und für sich in jenen japanischen Kreisen, die der abendländischen Musik tieferes Verständnis entgegenbringen, eher abwehrend als anlockend wirken.

Das hat nichts Überraschendes. Es lag in einer dreihundertjährigen Geschichte begründet, während der Japan in feindlichem Gegensatz zu jener Glaubenswelt stand, aus der die Lyrik des Stabat Mater hervorgegangen ist. Der Park von Ueno selbst, in dessen Schatten die Musikakademie sich verbirgt, erinnert

¹ Deutsche Biographie II 268.

² Eb. 265.

daran als der alte Tempelhain, der die Grabheiligthümer von Fürsten aus dem Herrscherhause der Tokugawa noch heute umgibt. Denn gerade der Stifter der Macht und Größe dieses Hauses war es gewesen, der dem christlichen Abendland eine unversöhnliche Feindschaft geschworen und diese als Erbe seinen Nachfolgern hinterlassen hatte. Erst der Sieg der kaiserlichen Truppen im Jahre 1868, in der sog. Schlacht von Ueno, setzte in seinen Folgen auch der alten Politik der Tokugawa ein Ziel. Dieser letzte Entscheidungskampf, der gerade an der Stelle, wo heute die beiden Akademien für Kunst und für Musik stehen, am heftigsten zwischen den Anhängern des Kaisers und denen der Tokugawa wüthete, wurde das Grab des herrschergewaltigen Fürstenhauses, das zweihundertfünfzig Jahre die Geschicke Japans und damit auch dessen Verhältnis zum Abendland bestimmt hatte. Es ist begreiflich und ganz natürlich, daß während einer so langen Zeit sich die ungünstigsten Vorstellungen über alles, was in den Bereich der christlichen Glaubenswelt fällt, dem Bewußtsein des Volkes einprägen mußten.

Und nun sollte in seinem Bann ein Lied die Zuhörer festhalten, das ganz aus dem Geiste jenes „rohen, barbarischen Mittelalters“ herausgedichtet war, das der moderne Mensch allzuleicht mit Verachtung betrachtet, und noch dazu ein Lied, dessen Sprache nicht die eines der führenden Kulturvölker, die Sprache Shakespeares oder Molières oder Goethes, sondern die eines toten Geschlechts war, von der nur eine ganz kleine, kaum nennenswerte Zahl auserlesener akademischer Zuhörer eine oberflächliche Kenntnis besaß. Nicht genug damit: selbst diese tote Sprache sollte nicht in den reinen Lauten ihrer klassischen Periode, sondern in der verdorbenen und verwilderten Form eines „ungebildeten“ Zeitalters erklingen, das dem jungen Akademiker, der etwas von Cäsar oder Cicero gelesen, nur als das „Kirchenlatein“ des „römischen“ Mittelalters bekannt war.

Mußte der Vortrag eines derartigen Liedes an der Musikakademie der Hauptstadt, dargeboten von dem besten Sängerkhor, begleitet von einem an den modernen Meistern geschulten Orchester, neben Beethoven oder Richard Wagner, neben den modernen Viederkomponisten nicht wie ein Anachronismus und eine Anomalie erscheinen?

Um so höhere Bewunderung muß es erwecken, daß die Akademie von solchen Vorstellungen sich loszureißen wußte. Sie setzte sich über alle engherzigen Bedenken hinweg und wagte es, der bezaubernden Symphoniesprache eines der größten aller modernen Großmeister die anspruchslose Sprache eines mittelalterlichen Mönches an die Seite zu stellen. Sie hat dadurch im Gegensatz zu manchen Kritikern, denen die von ihr gepflegte Musik nicht modern genug und zu einseitig ist, ein beredtes Bekenntnis ihrer hohen idealen und künstlerischen Auffassung von den Zielen einer Pflegestätte abendländischer Tondichtung abgelegt.

Bis dahin waren im Konzertsaal von Ueno nur Lieder jener Sänger erklingen, von denen einer der besten unter ihnen ¹ so schön sagt:

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit,
 Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
 Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
 Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

¹ Uhländ, Des Sängers Glück.

Unsre großen Liederdichter, Goethe an ihrer Spitze, Eichendorff, Uhland, Heine hatten den Beweis geliefert, wie unerschöpflich gerade deutsche Lyrik als sprudelnder Quell immer neuer und neuer Melodien ist. Jetzt trat an ihre Seite als Troubadour ein Mönch des Mittelalters, ein Jünger des armen Franziskus von Assisi. Aber dieser Mönch war ein Sänger, von dem ein Gegner des Mönchtums bekennen muß, daß er „der größte Dichter der Franziskanerschule, von echtem poetischen Genie und dem Feuer schöpferischer Leidenschaft durchdrungen“¹ war. Seine Sangeskunst war ein Erbe des Troubadours von Assisi selbst. In Umbrien, „dem Lande empfindungsvoller Grazie“, war der Arme von Assisi als „die volkstümliche Heiligengestalt voll dichterischer Macht eines in überirdischer Liebe schwelgenden Herzens“² erschienen und hatte, „mit einer wunderbaren Glut der echten Gottesliebe erfüllt“³, poetische Begeisterung unter seinen Jüngern erweckt. Mächtig wirkte er auf die Poesie der nächsten Zeit dadurch, daß seine Liebe zur Armut und Entsagung eine geistliche Minnedichtung hervorrief, „welche in Fülle und Schwung, Bilderreichtum und Schönheit mit der weltlichen Liebespoesie jener Zeit um die Palme ringen konnte und damit dem ganzen Geistesleben einen höheren Zug verlieh“⁴. So entstand in Italien die hymnische Franziskanerpoesie.

Der bekannteste und merkwürdigste Vertreter dieser Poesie, „als Dichter vielleicht die originellste und bedeutendste Erscheinung vor Dante“, ist Jacopone da Todi. Und die herrlichste Blüte seiner Dichtung ist eben jenes Stabat Mater⁵, das die Musikakademie in den erhabenen Tonfiguren seines fünfhundert Jahre später lebenden Landsmanns Rossini zur Aufführung brachte.

Über den hohen poetischen Wert dieses „auch ohne Musik musikalischen Werkes“ besteht nur eine Meinung in der gesamten christlichen Welt. Und insbesondere in Deutschland, bei Katholiken wie bei Protestanten, ist nur eine Stimme des Preises ohne Unterschied des Bekenntnisses vernehmbar.

Die Wahl dieses Hymnus war in des Wortes bestem Sinne eine künstlerische Tat. Indem die Musikakademie, über alle Bedenken, die eine noch nicht allzuweit zurückliegende Vergangenheit erheben mochte, hinwegschreitend, in den Schatz der kirchlich-liturgischen Hymnik des Mittelalters griff, schwang sie sich kühn zu einer Höhe der künstlerischen Auffassung empor, die vielleicht deutlicher als alle Darbietungen aus dem Schatze der weltlichen Ländchen von dem Fortschritt Zeugnis gibt, den das tiefere ästhetische Verständnis des abendländischen Kunstideals gemacht hat. Wohl war die religiöse Poesie der Franziskanerschule durch die Arbeiten einiger japanischer Gelehrten längst bekannt. Aber diese Bekanntschaft war auf enge akademische Kreise beschränkt geblieben. Jetzt traten Chor und Orchester der Musikakademie vor die große Öffentlichkeit als Dolmetsch dieser Poesie, indem sie in der musikalischen Sprache eines der modernsten Meister einem fast ausschließlich japanischen

¹ Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter V³ 595.

² Ebd. 594.

³ Baumgartner, Weltliteratur VI⁴ 62.

⁴ Ebd. 68.

⁵ Der deutsche Historiker tritt mit Entschiedenheit für die Autorschaft von Jacopone ein. In einer Anmerkung (a. a. D.) bemerkt er: „Das Stabat Mater wird ohne Grund Innocenz III. zugeschrieben, dem Papste des großen und kalten Verstandes. Im Kloster zu Monte Santo bei Todi sah ich eine Handschrift der Poesien Fra Jacopones, vom Ende saec. XIV, worin auch das Stabat Mater aufgenommen ist“ (Gregorovius a. a. D. V³ 595 Anm.).

Zuhörerkreis die Tatsache zum Bewußtsein brachte, daß jenes Zeitalter der angeblichen Barbarei Lieder „von hoher Schönheit und ergreifender Wirkung“¹ Hymnen von unvergänglichem Werte geschaffen hat, die „hinter dem Schönsten und Erhabensten nicht zurückstehen, was antike Lyrik hervorgebracht“². Und eine glücklichere Wahl als die des Stabat Mater hätte nicht getroffen werden können. Dieses erhabene und erhebende Klagelied der Gottesmutter unter dem Kreuze bezeichnet gemeinsam mit einer andern Dichtung, deren Ursprung ebenfalls in die Franziskanerpoesie zurückleitet, den Höhepunkt der kirchlich-liturgischen Hymnik. Stabat Mater und Dies irae sind die kostbarsten Kronjuwelen in der Schatzkammer dieser mittelalterlichen Lyrik.

Unter diesem Gesichtspunkt gewann das Ueno-Konzert eine Bedeutung, die über die einer achtungsgebietenden musikalischen Leistung der noch jungen Akademie weit hinausreicht. Die Aufführung zeigte, daß wahre dichterische Schönheit sich nicht auf die Sänger beschränkt, die „singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit“, sondern, daß sie sich nicht weniger bei jenen findet, die im Heiligtum vom tiefsten Leide singen, das jemals „Menschenbrust durchbebt“, und von dem Höchsten, das „Menschenherz erhebt“.

Aber auf diesen allgemeinen Gesichtspunkt beschränkte sich keineswegs die künstlerische Bedeutung dieser Wahl.

Der Dozent der deutschen Literatur, dem die Aufgabe zufällt, seinen Zuhörern jahraus jahrein die schönsten lyrischen Schöpfungen des liedergehaltigsten Volkes vorzuführen und an ihnen das Wesen echter Lyrik zu erläutern, mußte die Wahl dieses lateinischen Hymnus mit besonderer Genugthuung begrüßen. Das „tote“ Latein, in dem der Hymnus abgefaßt ist, lieferte den schlagenden Beweis, daß echte Lyrik auch eine tote Sprache zum Leben erwecken und ihr eine Schönheit zu verleihen vermag, um die sie die lebende Sprache des modernen Dichters fast beneiden könnte. Keine Kultursprache ist bis jetzt fähig gewesen, einen ebenbürtigen Ausdruck den Empfindungen zu geben, welche die einfache, klare, innige Sprache des Stabat Mater in den sanft und leicht dahinfließenden Versen, in den mannigfach verschlungenen und volltönenden Reimen, in den klangvollen Assonanzen mehr ausatmet als ausspricht. Umsonst hat sich bis jetzt die deutsche Sprache daran versucht. Visko zählt im Jahre 1843 bereits 78 Übersetzungen, darunter solche von anerkannten Meistern der Sprache wie Klopstock, Fouqué. Der Grund liegt in der unübertrefflichen lyrischen Schönheit, die eben unübertragbar ist.

Unter diesem Gesichtspunkt war die Wahl des erhabenen Liedes von nicht zu unterschätzendem Werte für das tiefere Verständniß echter Poesie und insbesondere für das volle Erfassen des Geheimnisses wahrer Lyrik.

Wenn es einer der höchsten Vorzüge Goethescher Lyrik ist, daß sie am vollkommensten der Forderung entspricht, die dieser an den Dichter in den Worten richtet:

Bilde, Künstler, rede nicht,
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.

dann hat der mittelalterliche Sängler im Gewande des Armen von Assisi bereits ein halbes Jahrtausend früher in dem einfachsten Ausdruck seiner la-

¹ Gibr, Sequenzen ² 65.

² Baumgartner, Weltliteratur IV⁴ 464.

teinischen Sprache, sozusagen ein Goethe vor Goethe, diese Forderung erfüllt. Wie ein Hauch weht uns die Sprache des Hymnus an, wie der Odem eines ganz in Leid und Liebe sich auflösenden und in der Glut der Gottesliebe zerschmelzenden Herzens. Echt „goethisch“ in des Wortes bestem Sinn ist dieser Hymnus, wenn es gestattet ist, diesen Ausdruck zu gebrauchen, und gleichsam an Goethescher Lyrik die lyrische Schönheit auch weit zurückliegender Poesien zu messen. Der Ästhetiker findet in dem erhabenen Herzenserguß des Jacopone alle Vorzüge wieder, die er in den vollendetsten Liedern Goethes bewundert, jene Kunst der Darstellung, die sich in der Feinheit offenbart, mit der der Dichter die Regungen des menschlichen Herzens bloßlegt, wie in dem Hauche von Stimmung, die er über das Ganze ausgießt, die sich zeigt in der sichern Verständlichkeit, mit der er alles vor uns hinstellt, wie in der knappen Lebendigkeit, mit der er eine Situation vor uns aufzut und entwickelt.

Alle Elemente echter Lyrik sind hier zu einem vollendeten künstlerischen Ausdruck der innersten Regungen und Empfindungen des Herzens vereint. Und erst recht muß dieses Schmerzenslied des Mittelalters als ein Muster der echtesten und tiefsten Poesie betrachtet werden, wenn es wahr ist, was einer der beliebtesten deutschen Liederdichter, Justinus Kerner, singt:

Poesie ist tiefes Schmerzen,	Einzig aus dem Menschenherzen,
Und es kommt das echte Lied	Das ein tiefes Leid durchglüht.

Wenn es je ein Menschenherz gegeben, „das ein tiefes Leid durchglüht“, so war es das Herz eben jener Mutter, von der das Stabat Mater singt:

Stand die Mutter qualentragend	Deren Seele bang erstrebend,
An dem Kreuze, und erklagend,	Angstbeladen und erbebend
Wo der Vielgeliebte hing:	Tief ein scharfes Schwert durchging.

Und wenn es jemals „tiefes Schmerzen“ eines mitfühlenden und mitleidenden Menschenherzens gegeben, so ist es jenes Leid, dem der Sänger des Stabat Mater einen so ergreifenden Ausdruck gibt in den Worten:

Wer verginge nicht im Wehe,	Wer erwehrte sich vom Schmerze,
So er Jesu Mutter sähe	Wie der frommen Mutter Herze
In der Leiden schwerem Drang?	Mit des Sohnes Qualen rang? ¹

Darum fand dann auch einer der größten Liederdichter aller Zeiten, derselbe Goethe, dem jede Falte eines von Schmerz verzehrten Menschenherzens offenkam, nichts Treffenderes, um die Qualen eines unglücklichen, an sich verzweifelnden Menschenkindes zu schildern, als ein Gebet zu eben jener Mater dolorosa, die unter dem Kreuze stand²:

Ach neige,	Das Schwert im Herzen,
Du Schmerzenreiche,	Mit tausend Schmerzen
Dein Antlitz gnädig meiner Not!	Blickst auf zu deines Sohnes Tod.

Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um dein' und deine Not.

Wer fühlt aus diesen Worten nicht sofort die ernstesten und rührendsten Töne des Stabat Mater heraus. In den Schatz der mittellalterlichen Dichtung mußte Deutschlands größter Lyriker greifen, um das richtige Wort für jenes arme

¹ Übersetzung aus: Schloffer, Die Kirche in ihren Liedern² 206 207.

² Faust I. Teil, V. 3587—3595.

Menschenherz zu finden, „das ein tiefes Leid durchglüht“. Der Dichter dieser weltberühmten Szene wußte, wo wahre Lyrik zu finden war.

Auf diese Lyrik des Stabat Mater läßt sich anwenden, was Goethe von Calderons „Standhaftem Prinzen“ sagte, als dieses tiefreligiöse Meisterwerk des spanischen Dichters in der Übersetzung Schlegels erschien. Wie Schiller, so war auch der große Meister von Weimar über dessen „Spanisches Theater“ entzückt und meinte: „Wenn die Poesie von der Erde ganz verloren ginge, so könnte man sie aus Calderons ‚Standhaftem Prinzen‘ wiederherstellen.“¹ Ähnlich ließe sich wohl sagen: „Wenn die Lyrik von der Erde ganz verloren ginge, so könne man sie aus Jacopones da Todi unsterblichem Stabat Mater wiederherstellen.“

Doch das herrliche Lied brachte im Konzertsaal von Ueno den Zuhörern noch unmittelbarer und greifbarer die erhabene Lyrik dieses mittelalterlichen Hymnus zum Bewußtsein, nämlich durch die Tondichtung.

* * *

Sangbar muß das echte Lied sein. Die Wortdichtung muß ihren Widerhall in der Tondichtung finden.

Nicht mit Unrecht wird als Beweis für den unvergänglichen lyrischen Wert so mancher Lieder unsrer größten deutschen Dichter ihr unerschöpflicher melodischer Reichtum angeführt, der alles übertrifft, was die moderne Lyrik anderer Völker bietet. Um nur den einen, Heine, herauszugreifen, so erinnert man an dessen „Frühlingsbotschaft“, die 85mal, an das Lied „Du bist wie eine Blume“, das 160mal, an die „Loreley“, die 37mal, an das elegische „Ein Fichtenbaum steht einsam“, das über 80mal komponiert wurde.²

Und nun das Stabat Mater. Scheinbar größere Gegensätze lassen sich nicht denken, als das Passionslied der Kirche und ein Lied von Goethe oder Heine. Und doch gerade dieser, vom tiefsten christlich-mittelalterlichen Geiste durchdrungene, nur in der ernstesten Sphäre der Religion schwebende, glühende Andacht atmende Klagesang konnte dem japanischen Freund abendländischer Poesie und Musik den Beweis liefern, daß religiöse Lyrik an melodischem Reichtum hinter der weltlichen nicht zurücksteht. Die Tondichtungen, die das Stabat Mater hervorgebracht hat, übertreffen, wenn nicht an Zahl, so doch an Umfang und Tiefe die melodienreichsten Lieder der deutschen Lyrik. Und wenn der Name der Tondichter, die dem Liede Melodien gegeben, ein Maßstab für seinen lyrischen Gehalt sein soll, so leuchten die Namen der großen Komponisten des Stabat Mater nicht weniger hell am Sternenhimmel der Tonkunst als die unsrer größten Liederkomponisten.

So wurde die Aufführung des Stabat Mater in der Musikakademie von Tokio im besten Sinn eine große öffentliche Vorlesung über das Wesen der Lyrik, indem sie dem japanischen Zuhörerkreis das geheimnisvolle Zusammenwirken von Wortdichtung und Tondichtung an einem mittelalterlichen Liede zeigte. In der toten Sprache der Römer erklang ein Lied, das nichts von dem einschmeichelnden Zauber der im Konzertsaal von Ueno so gern gehörten Lieder eines Goethe, Uhland, Eichendorff, und vor allem auch eines Heine zu

¹ Vgl. Salzer, Geschichte der deutschen Literatur III 1434.

² Kluge, Auswahl deutscher Gedichte¹² (1908) 225 226.

bessigen scheint, und das trotzdem sie alle an Tiefe echt lyrischen Gehalts überragt. Die Sprache des Horaz, ob auch im Munde der Nachkommen der alten Römer schon längst verdorben, verlieh einer Dichtung ihre volltönende Majestät in solcher Kraft und Fülle, daß sie die unversiegbare Quelle von immer neuen Melodien geworden ist und bleiben wird, solange es einen Glauben an Christus den Gekreuzigten geben wird.

Fast möchte man bedauern, daß das Ueno-Konzert der Musikakademie an Stelle von Beethovens großer Symphonie neben dem Stabat Mater nicht auch das andere Lied gleichzeitig aufführte, das mit dem ersteren gemeinsam den Höhepunkt mittelalterlicher Lyrik bezeichnet.

Dem Dichter des Stabat Mater war bereits um fünfzig Jahre ein anderer Franziskaner vorausgegangen, Thomas von Celano, der in demselben toten Latein und in verwandtem Versmaß „aus echt volkstümlicher Empfindung heraus das gewaltige, sturmdurchwehte Dies irae, dies illa, diesen ergreifenden Mahnruf, dessen tiefer Ton dem Schalle¹ der Glocken zu vergleichen ist, gesungen haben soll“. Dieser „Gigantenhymnus“ des christlichen Mittelalters lieferte dem deutschen Dichter die Sprache für eine der furchtbarsten Szenen, die er je geschaffen. Und keine gewaltigere Sprache hätte er finden können. Wie es in einer früheren Szene der Trost suchende Schmerz ist, für den er im Stabat Mater den einzig ebenbürtigen Ausdruck fand, so ist es in der späteren, nicht weniger berühmten Szene das Entsetzen, das der Dichter des „Faust“ nicht eindrucksvoller glaubt schildern zu können, als dadurch, daß er in dieselbe Schatzkammer der kirchlichen Lyrik hinabsteigt und bei einem der ersten Jünger des Armen von Assisi die Sprache findet, deren er bedarf, um als Dolmetsch der Verzweiflung, „voll des innigsten Neueschmerzes und Bußgeistes, sich in die Schrecken des künftigen Weltgerichts zu versenken und in demütiger Zerknirschung zu dem einstigen Richter emporzuflehen“². „Dies schauerliche Gedicht, arm an Bildern, ganz Gefühl, schlägt wie ein Hammer mit drei geheimnisvollen Reimklängen an die Menschenbrust. Mit dem Empfindungslosen, der es ohne Schrecken lesen und ohne Grauen hören kann, möchte ich nicht unter einem Dache wohnen.“³

So legt „die großartigste und gefeiertste Dichtung, die seit Dantes Göttlicher Komödie und seit Shakespeares Dramen die Runde um die Welt machen sollte“⁴, Zeugnis für den unvergleichlichen lyrischen Wert der kirchlich-liturgischen Poesie ab und erinnert daran, „daß die poetische Kunst des Mittelalters den Vergleich mit der Poesie späterer Zeiten nicht zu scheuen braucht, ja daß diese noch in hohem Maße von ihrer Erbschaft zehrt“⁵.

Daher wären wohl „diese großartigen Konfiguren vom Weltgericht und der Passion“⁶, zusammengenommen um vieles nachdrücklicher, noch eine einzige großartige musikalische Vorlesung über das Wesen wahrer Lyrik für die zahlreich anwesenden akademischen Zuhörer, namentlich Universitätsstudenten geworden.

* * *

¹ Rhode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien (zitiert bei Gühr. Sequenzen² 235). ² Baumgartner, Weltliteratur IV⁴ 463.

³ Franz v. Meyer im „Lichtboten“ Jahrgang 1808 (zitiert bei Gühr a. a. D. 236).

⁴ Baumgartner, Goethe II³ 637.

⁵ Baumgartner, Weltliteratur IV⁴ 464.

⁶ Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom V³ 595.

Aber auch ohne das Dies irae mußte von diesem Gesichtspunkt aus die Auf-
führung des marianischen Passionsliedes in der gewaltigen Tondichtung
Rossinis durch ausschließlich japanische Sanges- und Orchesterkräfte rege
Anteilnahme bei einem in Japan weilenden Fremden wecken, der mit Auf-
merksamkeit die Entwicklung des geistigen Lebens, inmitten des Volkes stehend,
verfolgt hat. Auf den Schreiber dieser Zeilen übte sie eine besondere An-
ziehungskraft aus.

Als er, links und rechts eingeklinkt zwischen Studenten, den Blick über den dicht
besetzten Zuhörerraum gleiten ließ, erwachten alte Jugenderinnerungen, die ihn
an die Ufer des rauschenden Jllusses und in seine liebe Stella Matutina zurück-
führten, die ihm vor gerade fünfzig Jahren als Zögling ihre Tore geöffnet hatte.
Noch erinnert er sich der ernstesten feierlichen Klänge des Stabat Mater, das all-
jährlich in den mehrstimmigen Kompositionen der berühmtesten kirchlichen
Meister von dem Sängerkhor der Stella während der Fastenzeit gesungen
wurde. Noch tönten an sein Ohr die herrlichen Sopran- und Altstimmen so
mancher seiner Mitzöglinge, deren Andenken ihm gerade, da er dies schreibt,
die wehmütigen Worte eines edlen, in demselben Feldkirch ruhenden deutschen
Dichters ¹ zuflüstern, der sang:

Ihr werthen Gefährten,
Wo seid ihr zurzeit mir,

Ihr lieben, geblieben?
Ach, alle zerstreut!

Als er damals dem hehren und heiligen Schmerzenslied lauschte, das die
klangvollen Stimmen sangen, ahnte er nicht, daß ihn viele Jahre später
ein guter Stern in jenes japanische Inselreich führen würde, an das der Zög-
ling so oft erinnert wurde, wenn sein Blick auf das große Gemälde der drei
christlichen japanischen Glaubenshelden fiel, das einen der Altäre schmückte,
und das wohl jedem alten Zögling unvergeßlich geblieben sein wird. Noch
weniger aber konnte er ahnen, daß ihm nach einem halben Jahrhundert die
Freude beschieden sein werde, von einem Sängerkhor der Landsleute jener
Helden, die hier im Bilde dargestellt waren, in der Hauptstadt des fernen
Ostreichs dasselbe Stabat Mater vorgetragen zu hören, das er einst in den
hellen deutschen Knabenstimmen auf österreichischem Boden vernommen.

Mit diesen Jugenderinnerungen mischte sich die spannende Erwartung:
Wird es dem Sängerkhor der Musikakademie von Tokio gelingen, die Schön-
heit des Stabat Mater in der reichen Komposition Rossinis so vollkommen zum
Ausdruck zu bringen, wie es damals dem jungen Sängerkhor der Stella Matutina
unter dem bewährten Taktstock seines ehrwürdigen Dirigenten gelang, wenn
er das Stabat eines Palestrina oder Orlandus Lassus aufführte?

Die Tondichtung des italienischen Meisters stellte keine geringen Anforde-
rungen an deren künstlerisch-musikalische Auffassung und Wiedergabe. Es
ist bekannt, daß der große Künstler, im Unterschied von Pergolese, dessen
nicht weniger berühmtes Stabat sich auf zwei Stimmen, Sopran und Alt, mit
einfacher instrumentaler Begleitung beschränkte, sich zum Ziele steckte, alle
Mittel der modernen Musik: vier Stimmen, Solo, Duett, Quartett, Chor,
volles Orchester, anzuwenden, um die ganze, dem unübertrefflichen Text inne-

¹ Dreves, „Vor Jena“.

wohnende musikalische Schönheit und vielleicht mehr noch die ideale Erhabenheit des wunderbaren Liedes in einer ebenbürtigen Wiedergabe zur Geltung zu bringen. Haydn war ihm auf diesem Wege mit seinem Stabat Mater für vier Stimmen und Orchester vorausgegangen. Heute spricht man wohl wenig mehr von diesem Stabat Mater eines unsrer klassischen Großmeister, dessen Symphonien und Sonaten immer ihren unvergänglichen Wert als höchste Meisterwerke der instrumentalen Musik behaupten werden. Rossini ist anscheinend hier an seine Stelle getreten. Mag auch die Kritik noch so vielerlei Mängel in einzelnen Partien entdeckt haben, als Ganzes bleibt dieses Stabat Mater Rossinis doch eine Ländigung, welche stets an der Seite der größten und gefeiertsten Komponisten wird genannt werden, die gewetteifert haben, „den hohen poetischen Wert dieses auch ohne Musik musikalischen Werkes“ zur Geltung kommen zu lassen. Mit dem Aufgebot aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel hat der Künstler „die sprachliche Schönheit und Empfindungstiefe“ zur Geltung gebracht. Und mehr als dies: Auf dem Hintergrund des Erlösungstodes des menschgewordenen Sohnes Gottes hat er das Bild seiner von unfählichem Leid erfüllten Mutter mit der ganzen Andachtsglut eines vom tiefsten Mitgefühl erregten Herzens dem Hörer so wirkungsvoll vergegenwärtigt, daß dieser, sofern er in den Sinn der Worte einzudringen und wie ein Beter sich in den heiligen Gegenstand zu versenken vermag, das erschütternde Schauspiel der Mutterliebe und des Mutter Schmerzes wie ein Johannes und eine Maria innerlich miterleben muß.

Die künstlerische und seelenvolle Wiedergabe eines solchen Meisterwerks konnte auf den ersten Blick eine fast unmögliche Aufgabe für einen Chor und ein Orchester erscheinen, dem ebenso sehr die Empfindungen fernliegen, die das christliche Geheimnis auf das gläubige Gemüt des Abendländers ausübt, wie das Verständnis der Sprache, die jenen Empfindungen den klaren, innigen, volltönenden Ausdruck verleiht.

Aber das japanische Volk ist ein Künstlervolk. Als eine natürliche Mitgift wohnt ihm Empfänglichkeit für das Schöne und ein Vermögen künstlerischer Nachbildung inne, das ihm die Aufgabe erleichtert, sich in eine neue Welt hineinzuleben.

Ein Beispiel im kleinen für dieses glückliche Vermögen der musikalischen Anempfindung und Nachbildung hatte der Chor der Musikakademie im Jahre 1914 bei Gelegenheit einer auf der deutschen Botschaft gegebenen musikalischen Abendunterhaltung gegeben. Es war das letzte Mal, daß sich das Deutsche Reich in der Hauptstadt Japans nach außen hin in hellem Glanz als eine Bildungsmacht zeigte, aus deren Gold- und Silberminen Japan während eines halben Jahrhunderts nicht bloß reiche Schätze der Wissenschaft, sondern ebenso wertvolle der Tonkunst geschöpft hatte. Einige Monate später brach der Weltkrieg aus. Eine Probe dessen, was deutsche Musik bis dahin unterrichtend und bildend geleistet, sollten auserlesene Kräfte der jungen Akademie an jenem Abend bieten. Die Abendunterhaltung hatte einen erlauchten Kreis von Gästen in dem prachtvollen Saale vereinigt, viele Mitglieder des kaiserlichen Hauses, das gesamte diplomatische Korps, die höchsten Staatsbeamten, viele hohe Offiziere, angesehene Gelehrte und Künstler. Mit vollendetem Ausdruck wurden mehrere Lieder vom Chore vorgetragen. Da erklang

auf einmal Mozarts berühmte Motette Ave verum Corpus natum ex Maria Virgine. Dieses tieffromme und innige Gebet in lateinischer Sprache schien zuerst eine Überraschung auf dem Programm für die Zuhörer. Aber schon mit den ersten zarten Tönen trat eine weihevoller Stille ein. Mit ehrfurchtsvoller Spannung lauschte die hohe Versammlung den fremden Tönen, die durch den glänzend erhellten Saal wie Klänge aus einer andern geheimnisvollen Welt schwebten. Der Chor der Musikakademie hatte sich befähigt gezeigt, dem tiefen Gehalt des kirchlich-liturgischen Gebets, das in der musikalischen Sprache eines der größten Komponisten aller Zeiten die erhabenen Gefühle der Ehrfurcht, Anbetung und Liebe ausspricht, einen würdigen Ausdruck zu verleihen. Ein Kirchenchor hätte das Lied kaum inniger und zarter vortragen können als der Chor der Musikakademie. Dieser hatte damit den Beweis geliefert, daß er unter einer so hohen künstlerischen Leitung imstande sein werde, auch an die Bewältigung einer um vieles größeren Aufgabe heranzutreten und des alten römischen Dichters Aufforderung: paulo maiora canamus, durch die Wiedergabe einer der weltberühmten religiösen Lieder wahr zu machen.

Das geschah im Ueno-Konzert vom 2. und 3. Dezember, das dem größten Symphoniekünstler einen andern großen Meister der Tonkunst als Dolmetsch eines der erhabensten mittelalterlichen Sequenzendichter gegenüberstellte.

Der deutsche Künstler, in dessen Händen die Leitung von Chor und Orchester lag, hatte sich mit tiefem künstlerischem Empfinden in dieses glutvolle Werk eines südländischen Dichters und eines südländischen Musikers versenkt; und er verstand es, diese Empfindung auf Chor und Orchester so glücklich zu übertragen, daß alle mitwirkenden Glieder wie von einem Geiste belebt, von einem Empfinden durchdrungen waren. Schüler und Schülerinnen, von denselben hohen Idealen ihres Dirigenten beseelt, hatten sich der musikalischen Bewältigung eines aus dem tiefsten Urgrund christlich-mittelalterlichen Lebens hervorgehenden Liedes mit ebenso hohem Ernst und mit ebenso unbeugsamer Geduld hingegeben, wie früher der Bemeisterung einer jener grandiosen Lieder Beethovens, in denen dieser dichterisch und musikalisch unerreichte Künstler die Funken seines Genius sprühen läßt. Mit derselben künstlerischen Vollendung, mit der die Musikakademie im Jahre 1914 das kleine Lied wiedergegeben, brachte sie im Jahre 1922 die grandiose Komposition eines der gefeiertsten modernen Künstler zum Vortrag. Und wie damals die ersten Töne des Ave den Zuhörerkreis für sich gewonnen hatten, den glänzendsten, der bis dahin einem europäischen Konzert in der Hauptstadt Japans gelauscht, so fesselte auch das Stabat Mater mit den ersten, so ernst und feierlich anhebenden Klängen die dichtgedrängten Besucher an sich und hielt sie bis zum letzten ausklingenden Laut im Zauber der großartigen Musik gefesselt.

+ + +

Die Schriftleitung der „Stimmen“ wird es dem Schreiber wohl erlassen, die musikalische Auffassung und Wiedergabe der einzelnen Strophen durch Chor und Orchester der Akademie im engen Rahmen eines Briefes zu besprechen. Doch kann er es sich nicht versagen, auf die glückliche künstlerische Interpretation hinzuweisen, mit der der Leiter des Konzerts einem Einspruch zuvor-

kam, der gegen den religiösen Charakter der reich bewegten Komposition des italienischen Künstlers bei der glänzenden Aufführung in Turin erhoben wurde.

Bei seinem Erscheinen wurde das Stabat Mater Rossinis mit jenem des älteren Pergolese verglichen. Dem letzteren wurde der unbestrittene Vorzug gegeben wegen des tief religiösen Charakters, den Pergolese seiner Komposition gegeben, während umgekehrt Rossini eine dramatische Lebendigkeit bevorzugt, die an nicht wenigen Stellen angeblich im Widerspruch zu dem erhabenen religiösen Gehalt des Passionslieds steht.

Daß nicht bloß ein großer Unterschied, sondern geradezu ein Gegensatz zwischen beiden Stabat in der musikalischen Wiedergabe des heiligen Textes besteht, wird man wohl kaum bestreiten können. Aber ist es ein solcher Gegensatz, daß dem Werke Rossinis der religiöse Charakter an vielen Stellen abgesprochen werden muß?

Wer die Ueno-Aufführung unter der künstlerischen Leitung ihres deutschen Dirigenten gehört hat, wird das kaum behaupten können. Es ist wahr: Rossinis Komposition ist hochdramatisch und leidenschaftlich erregt. Aber der Künstler hat dieses hochdramatisch leidenschaftlich bewegte Element nicht erst in das Lied hineingetragen. Dem Klagegesang wohnt diese dramatische Lebendigkeit inne.

Die Sequenz hebt an in schlichtem Erzählungston. Mit wenigen Worten wird das ergreifende Passionsbild gezeichnet: die Mutter am Fuße des Kreuzes stehend in unermesslichem Herzeleid, während der Sohn am Kreuze hängt: sofort beginnt sich die Theilnahme an ihrem Leide zu regen mit dem Rufe schmerzlicher Verwunderung und heiligen Staunens. In lebhafter Frageweise spricht sich eine tiefe Ergriffenheit des Betenden aus. Die Erregtheit steigert sich; die einfache Schilderung geht in eine rührende Ansprache über. Der Betende versetzt sich wie ein Mithandelnder unter das Kreuz, bittend, flehend, beschwörend, wie wenn er mit der trauernden Mutter spräche, sie tröstete, ihr das Leid abnehmen möchte. Eine Bitte drängt die andere, immer inniger, mächtiger, ergreifender, überwältigender, ein wahres Seelendrama. Dann aber wendet sich der Blick des Betenden von Golgatha einem ganz andern Schauspiel, dem letzten Gericht, zu. Mit einem Male finden wir uns im Angesicht des größten und gewaltigsten Dramas der Weltgeschichte und sehen bereits die auflodernden Flammen des Straforts. Wie ein Verbrecher, der sich schon verurteilt glaubt, richtet der Betende sein Flehen an die Mutter und durch die Mutter an den Sohn selbst, der jetzt am Kreuze hängt, dann aber als Richter mit dem Kreuz am Himmel den großen Schlußakt des Welt-dramas herbeiführen wird. Für den Lebenden wandelt sich dieser Schlußakt in die Glorie des Paradieses um.

Wenn es jemals einen lyrischen Dichter gegeben, der es verstanden hat, seinen Empfindungen dramatische Lebendigkeit zu geben, so ist es der Sänger des Stabat Mater.

Diese von Stufe zu Stufe fortschreitende, immer leidenschaftlicher voran-stürmende Lebendigkeit hat Rossini aus dem Passionslied als echter Künstler herausgearbeitet. So ist diese wundervolle Musik als die dramatisch-künstlerische Wiedergabe eines lyrisch-dramatischen Inhalts entstanden. Eine solche dramatische Lebendigkeit mochte allerdings die Gefahr eines allzu schnellen Tempos

enthalten. Dieses Tempo hat man seinerzeit bei der großartigen Aufführung in Turin getadelt, wo die ersten Künstler und Künstlerinnen Italiens mitwirkten. Jedoch der deutsche Musikleiter im Konzertsaal der Musikakademie vermied diese Gefahr, indem er die der Komposition innewohnende dramatische Lebendigkeit immer in den Grenzen eines gemäßigten Tempos hielt. Auf diese Weise verlor die dramatisch bewegte Wiedergabe des dramatisch erregten Klagesangs keinen Augenblick den ernsten, feierlichen Charakter eines Gebets voll hingebender Erregung. Wer sich betend und betrachtend jahraus jahrein mit dem unvergleichlichen Inhalt des lyrischen Gebets vertraut gemacht, dem mußte dessen unübertroffene Schönheit gerade als Gebet erst recht zum Bewußtsein kommen bei dem dramatischen Wechsel von Solo, Duett und Quartett, von Chor und Orchester, der alle Mittel des musikalischen Ausdrucks erschöpfte, um die heiligen Gefühle und erhabenen Empfindungen des Klage- lieds auszusprechen. Wer mußte sich nicht gleich bei den schlichten Worten der ersten Strophe dum pendeat filius mächtig ergriffen fühlen durch die Wucht der Tonmalerei, die das Bild des am Kreuze hängenden Sohnes Gottes so unmittelbar dem geistigen Auge näherückte! Wer konnte sich dem erschütternden Eindruck jener andern Strophe entziehen, die uns den Erlöser im Augenblick des Todes mit den Worten dum emisit spiritum vor die Seele stellt! Einen Hauch der reinsten Gottesliebe atmen dann die zarten Klänge des so ganz aus dem Herzen strömenden

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Als eines der schönsten Stücke vom musikalischen Gesichtspunkt, „wo man“, wie selbst ein scharfer Kritiker bekennen muß, „Rossini in all der Anmut seiner Eingebungen, in der ganzen Frische und bezaubernden Macht seiner Melodien wiederfindet“, gelten die Worte:

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Nicht sobald wird dem Schreiber der Eindruck entschwinden, den die tiefempfundnen Worte des christlichen Dichters, zart und innig von einem japanischen Sängerkhor vorgetragen, bei ihm hervorriefen, als sie durch die lautlose Stille des Saales klangen. Aber die Worte: fac ut portem Christi mortem und die nächstfolgenden stehen an musikalischer Schönheit kaum dahinter zurück. Und nun kommt die gewaltige Stelle:

Inflammatum et accensus
Per te Virgo sim defensus
In die iudicii¹.

Mit einem Male verkünden die schmetternden Töne der Posaunen das Nahen des Richters unter der majestätischen Begleitung des Orchesters. Die großartige Tonmalerei entfaltet gewissermaßen in Tonfiguren Michelangelos „Jüngstes Gericht“, wie er dem Auge „das ganze aufgeregte Menschheitsdrama als das Finale der Schöpfung darbietet, wo Himmel und Hölle in furcht-

¹ Rossini hat hier seiner Musik eine andere Lesart als die des römischen Meßbuchs untergelegt. Vgl. Schloffer, Die Kirche in ihren Liedern 209.

baren Gegensätzen sich scheiden“¹. In diesem furchtbaren Augenblick, der über die Ewigkeit entscheidet, erscheint an der Seite des Richters dieselbe Mutter, die einst unter dem Kreuz ihres für die Menschheit sterbenden Sohnes stand, damals mitleidend für die Sünder, jetzt für sie um Erbarmen bittend. Man glaubt, auf den Wogen der herrlichen Musik die Jungfrau als Fürbitterin wie auf den Wolken des „Jüngsten Gerichts“ emporschweben zu sehen. Und nun wandelt sich die ernste Klangfarbe des Karfreitags in den hellen Jubel des Auferstehungstags um. Es ist, wie wenn die paradisi gloria unter den rauschenden Klängen des Chores der Engel sichtbar werde. Der Chor stimmt das Jubellied des Siegers über Tod und Hölle an. Der Himmel scheint sich zu öffnen. Das vertrauensvolle Gebet:

Da per Matrem me venire
Ad palmam victoriae

läßt in seiner schlichten und doch so ergreifenden musikalischen Sprache bereits die überströmende Wonne des seligen Besitzes Gottes, die kein Ende hat, empfinden. Diese Ewigkeit ist es, die das Finale in saeculorum saecula dem Empfinden der Hörer in der nicht enden wollenden, immer neu heranströmenden, auf und ab wogenden Flut der Töne durch ein grandioses Zusammenwirken von Chor und Orchester nahebringen wollte. Wie ein einziger Jubelerguß strömte diese Flut auf den Wogen des Gesanges und der Symphonie dahin, als sollte jede Welle dem noch am diesseitigen Ufer stehenden Hörer das Wort „Ewig“, „Ewig“ zurufen: wie es ein geistlicher Dichter der Schwäbischen Schule, Knapp², so schön umschrieben.

Ewiges Leben! o herrliches Wort!

Blühende Blume, die nimmer verdorrt!

Glänzende Sonne, die nimmer erbleicht!

Dauernder Himmel, der nimmer entweicht!

Was von Entzücken die Sprache benennt,

Was ein Gemüt von Erquickungen kennt,

Reichtum und Jubel und Frieden und Rast

Sind in den herrlichen Namen gefaßt.

Eine musikalische Umschreibung dieses „Ewig“ ist das grandiose Finale: Amen in saeculorum saecula.

Um die nicht zu beschreibende Schönheit dieser in seliger Wonne überströmenden Ewigkeitsakkorde voll auf sich wirken zu lassen, mußte der Hörer die in tiefster Trauer erklingenden Töne der ersten Strophe in der Erinnerung festhalten, die das Bild des Sohnes und der Mutter, der zwei allerheiligsten Personen, „im allergrößten Schmerz, an ihrem tiefsten Weh und in ihrem höchsten Leid“ dem mitleidenden Empfinden nahebrachten. Die tröstlichste aller Wahrheiten, die der Glaube an den gekreuzigten Sohn Gottes uns erschließt, fand in diesem musikalischen Gegensatz der Anfangs- und Schlußstrophe ihren wirkungsvollen Ausdruck: Wie die jungfräuliche Mutter mit ihrem leidenden Sohne gelitten und mit ihrem triumphierenden Sohne über die Leiden ihres sterblichen Lebens triumphiert, so werden auch wir durch die Teilnahme am Kreuze des Sohnes mit der Mutter der Schmerzen seiner Herrlichkeit uns in Ewigkeit erfreuen. So findet der Hymnus seinen Abschluß in der tröstlichsten aller tröstlichen Wahrheiten, in dem erhebenden Gedanken, den der Apostel in die zwei Worte kleidet: „Wenn wir mit Christus leiden, werden wir auch mit Christus herrschen“, und: „Nicht sind zu vergleichen die Leiden dieser Zeit

¹ Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VIII³ 153.

² Kluge, Auswahl deutscher Geschichte¹² 317.

mit der künftigen Glorie, die an uns wird offenbar werden.“ Das ist das herrliche Finale des in Christus erneuerten Lebens der Menschheit, das Rossini zum Bewußtsein bringen wollte. Nur der Hörer, der von der Gewißheit dieses Finales durchdrungen war, vermochte die ganze Schönheit des musikalischen Finales zu erfassen und zu genießen, das wie ein rauschendes Meer von Tönen, bald anschwellend, bald zurückflutend, dann wiederum anhebend, aber nicht endend dem gläubigen Gemüt das Amen in saeculorum saecula, der in der Ferne bereits winkenden paradisi gloria und palma victoriae nahebringen sollte.

Chor und Orchester, am Schlusse noch so frisch wie im Anfang, boten im schönsten Zusammenklang ihr Bestes auf, um die Wirkung des gewaltigen Finales ganz zur Geltung zu bringen. Die jugendlichen Sanges- und Orchesterkräfte schienen selbst von der Wucht des Tongemäldes ergriffen und von dem Schwunge der Rhythmik mit fortgerissen.

Einen großartigeren Abschluß hätte der erhabene Hymnus nicht finden können. Weihevoller Stille erfüllte den bis in die letzten Winkel erfüllten Raum. Ob auch nur die allerwenigsten Zuhörer sich des tiefen Gedankens bewußt waren, auf dem sich das Finale aufbaut, so hielt sie doch alle die Majestät dieser Symphonie von Chor und Orchester in ehrfurchtsvolle Betrachtung gebannt.

So endete die musikalische Triumphfahrt der Akademie. Begonnen hatte sie mit jener heiligen Stadt, die unter dem altehrwürdigen Namen Miyako dem Abendland bereits durch den ersten Vermittler abendländischen Geisteslebens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt geworden. Sie erreichte ihren Höhepunkt in der Hauptstadt Neujapans. Es traf sich, daß dieser Abschluß gerade mit den beiden Tagen zusammenfiel, die dem Andenken dieses Pioniers christlicher Kultur in Japan geweiht sind, dem Todestag und dem Festtag des hl. Franz Xaver. Ob auch nur ein Zufall, so war es doch ein sinnreiches Zusammentreffen, daß die musikalische Aufführung eines der herrlichsten Meisterwerke christlicher Poesie in der Hauptstadt Japans gerade mit den beiden Gedenktagen des großen Mannes sich begegnete, durch den jener Schatz der kirchlich-liturgischen Poesie, deren Schönheit die größten Dichter bewundert, die größten Künstler musikalisch auszuprägen suchten, und mit ihr das Stabat Mater als einer der kostbarsten Juwelen nicht bloß dieser Poesie, sondern der Poesie aller Völker und Zeiten überhaupt vor bald vierhundert Jahren zum ersten Mal seinen Einzug in Japan gehalten hatte.

Joseph Dahlmann S. J.