

liche Dreifelderwirtschaft. Wie Leser in seinem Werk: Entstehung und Verbreitung des Pfluges (Anthroposbibliothek Band III, Heft 3) gezeigt hat, war der germanische Landbau dem römischen gleichwertig. Nach Leser geht auf die Germanen auch die Erfindung des Räderpfluges zurück.

Einen Höhepunkt altgermanischen Kunsthandwerks im 9. Jahrhundert bildet das als Grab der norwegischen Königin Asa verwandte „Osebergsschiff“ samt seinem Inhalt. Die herrlichen Schnitzereien am Schiff selbst, der Prunkwagen, die Bettstatt, die vier Schlitten, der Webstuhl, die Kücheneinrichtung, alles weist auf eine bedeutende Entwicklung hin. Wer unsere Vorfahren Alphabeten nennen wollte, dürfte sie wenigstens nicht Afutharken nennen. F, u, th, a, r, k waren die ersten Buchstaben ihrer Runenreihe. Daß man diese Buchstaben für kurze Nachrichten, Inschriften und Zauberei gebrauchte, ist bekannt. „Der älteste germanische Text ist in einem Übergangsalphabet von der etruskischen Schrift zu den indogermanischen Runen abgefaßt und erhalten auf einem Helm aus Negau in Steiermark.... Nach Kretschmer ist aus der Form des Helmes und dem Stil der Zeichen auf das 2. Jahrhundert v. Chr. zu schließen“ (A. Closs, Neue Problemstellungen der germanischen Religionsgeschichte: Anthropos 1934, 477 Anm.). Freuen wir uns, daß wir eine so wertvolle Errungenschaft, wie sie die Aneignung der Buchstabenschrift für unsere Väter bedeuten mußte, hier mit Händen greifen können. Angesichts dieser so befriedigenden Feststellung verzichten wir gerne auf alle Träumereien Herman Wirths, von denen Neckel sich leider nicht ganz frei gehalten hat. Zum Schluß erhalten wir noch einige wertvolle Mitteilungen über altgermanische Dichtkunst. Gerade hier hätte uns Neckel mehr bieten können.

Wir freuen uns im ganzen des von Neckel erstatteten Berichtes, hoffen aber, daß mehr eigentliche Fachleute der Vorgeschichte sich der Aufgabe unterziehen werden, unser Volk mit seinen Anfängen bekannt zu machen. Ein schönes Beispiel hat Schwantes in seiner Deutschen Vorgeschichte gegeben.

Gustav Lehmann S. J.

Das Lebensbuch Gottes.

„Gott ist des Lebens Buch, ich stehe in ihm geschrieben mit seines Lammes Blut: wie sollt er mich nicht lieben? Mensch, wird dein Herz nicht das Buch des Lebens sein, so wirst du nimmermehr zu Gott gelassen ein.“ So beginnt das letzte große Werk, das uns Joseph Haas geschenkt hat: „Das Lebensbuch Gottes.“ Ein Oratorium nach Worten des Angelus Silesius¹. Mit dieser Einleitung ist der Sinn der Titelworte festgelegt — schon Thomas von Aquin führt ihn als einen unter mehreren möglichen an: „Buch des Lebens“ betrachtet als „conscriptio agendorum, quae ducunt in vitam“, das Leben des menschengewordenen Gottessohnes als Ur- und Vorbild alles Menschenlebens, in dem der einzelne Mensch lesen soll, um es nachzugestalten. Das Werk ist also eine Art musikalischer „Nachfolge Christi“. Vielleicht hat kein Leben-Jesu-Oratorium diesen praktischen, nicht historisierenden Grundzug so stark ausgeprägt wie das vorliegende. Selbst Händels „Messias“, zu dem sonst verschiedene geistige Beziehungen bestehen, hat durch die gelegentliche Verwendung geschichtlicher Schriftstellen erzählenden Einschlag. Stärker ist die geistige Verwandtschaft zu Bachs „Matthäuspassion“ mit ihren breit betrachtenden Teilen. Denkt man sich dort alles Berichtende und Schildernde weg und statt dessen nur Reflexionen und Gefühlsäußerungen über die als bekannt vorausgesetzten Heilstaten, so kommt man der Eigenart des neuen Oratoriums ziemlich nahe.

Schon die Wahl des Dichters — Haas hat die Texte selbst aus Angelus Silesius zusammengestellt — läßt ahnen, daß wir es nicht mit einem „dramatischen“ Oratorium zu tun haben, sondern mit einem vorwiegend lyrisch-betrachtenden. Trotz dieser Einseitigkeit die Gefahr der Einförmigkeit gebannt zu haben, ist die Kunst des Komponisten: er hat die Verse zum großen Teil einander dialogisch gegenübergestellt, woraus sich eine ungeahnte Lebendigkeit ergab.

¹ Opus 87. Mainz 1934, B. Schotts Söhne. Besetzung: Sopran- und Altsolo, Frauenchor, ein- und mehrstimmiger gemischter Chor (oder Frauenchor allein) mit kleinem Orchester (oder Klavier bzw. Orgel).

Ein (vierstimmiger gemischter) „Chor der Gläubigen“ hat etwa die Rolle des Bachschen Choralchores; ihm ist alles anvertraut, was die Christengemeinde im Herzen bewegt, vom „Geh auf, mein Herzens Morgenstern“ des Advents über die Gesänge der Ergebenheit „Ich lasse mich Gott ganz, will er mir Leiden machen“ und der Trauer „Ich danke dir für deinen Tod“ bis zu hohem Osterjubiläum „Nun ist dem Feind zerstört seine Macht“.

Diesem Chor gegenüber steht ein (einstimmiger gemischter) „Chor der Wissenden“. Er ist das eigentlich besinnliche Element; er reflektiert nach dem Geheimnis von Bethlehem: „Denkt doch, was Demut ist! Seht doch, was Einfach kann! Die Hirten schauen Gott am allerersten an. Der sieht Gott nimmermehr, noch dort noch hier auf Erden, der nicht ganz inniglich begehrt, ein Hirt zu werden.“ „Merk, in der stillen Nacht wird Gott, ein Kind, geboren, und wiederum ersetzt, was Adam hat verloren. Ist deine Seele still und dem Geschöpfe Nacht, so wird Gott in dir Mensch und alles wiederbracht.“ Im Mittelteil des Oratoriums wird noch einmal der Grundgedanke des „Lebensbuches“ in erhabener Einfachheit hingestellt: „Mir nach, spricht Christus, unser Held, mir nach, ihr Christen alle, verleugnet euch, verläßt die Welt, folgt meinem Ruf und Schalle. Seid hungrig, arm und sanft, barmherzig, friedlich, rein, betrübt, verfolgt um Gott, so könnt ihr selig sein.“ Das Geheimnis von Auferstehung und Verklärung besingt dieser gleiche „Chor der Wissenden“: „Kein Tod ist herrlicher, als der ein Leben bringt. Kein Leben edler, als das aus dem Tod entspringt. Wer hätte das vermeint: aus Finsternis kommt 's Licht, das Leben aus dem Tod, das Etwas aus dem Nicht.“ „Mensch, was du liebst, in das wirst du verwandelt werden. Gott wirst du, liebst du Gott, und Erde, liebst du Erden.“ Ein Teil dieser Betrachtungen ist auch Solostimmen anvertraut: einer „gläubigen Seele“, einer „wissenden Seele“ und einem „Chor der Begnadeten“ (Frauenstimmen).

Schon eine flüchtige Überschau zeigt, daß das Werk sich nicht durchaus an die Bahnen einer strengen Oratoriumstradition bindet. So enthält es — gleich dem Händelschen Messias — keine Christuspartie, obwohl es von der Per-

sönlichkeit und dem Werk Jesu getragen wird. Aber man verspürt deswegen keine Lücke. Denn wenn auch in manchen Oratorien die Vertonung der Christuspartie würdig zu nennen ist — abgesehen von Bach vielleicht unter den Neueren am besten in der großen Tetralogie „Christus“ von Draeseke —, so zeigen doch gelegentliche Plattheiten und Entgleisungen bei andern, daß es fast über Menschenkraft hinausgeht, die Worte des Erlösers in eine wirklich würdige musikalische Form zu kleiden. Weiter fehlt die Testorolle. Bei Haas zum ersten Mal. Noch in seinem letzten Oratorium „Christnacht“² hat er, wenn auch nicht Rezitative, so doch verbindenden (gesprochenen) Text eingefügt, ebenso wie in der „Heiligen Elisabeth“. Hier aber fehlt jede Spur davon. Und mit Glück; denn es würde als Fremdkörper empfunden, wären diese zartinnigen Betrachtungen durch erzählende Partien unterbrochen.

Ferner sucht man in der Musik vergebens die eigentlich imitatorische Schreibweise. Im ganzen Oratorium kein Ansatz zu einem streng fugierten Satz! Haas hat damit die Behauptung Scherings von dem „konventionell gewordenen ästhetischen Grundsatz: Kein Oratorium ohne Fuge!“ glücklichst widerlegt. Denn auch so noch ist die ganze Führung des Orchestersatzes auf weite Strecken wahrhaft polyphon, und selbst in den homophonen Chören ist jede Stimme in lebendiger Linie empfunden.

Vergleicht man das Werk mit den früheren Oratorien von Haas, so vermißt man die volkstümlichen „Hymnen“ aus der „Heiligen Elisabeth“. Aber dafür ist über die gemischten Chöre eine Fülle von Freude und Klang ausgegossen, die sie im besten Sinne volkstümlich macht. Neu sind die selbständigen Instrumentalphantasien über bekannte Kirchenlieder: „O Heiland, reiß die Himmel auf“, „In dulci jubilo“, „O Haupt voll Blut und Wunden“, „O Traurigkeit, o Herzeleid“, „Christ ist erstanden“,

² Ein deutsches Weihnachtsliederspiel nach oberbayrischen und tiroler Weisen mit verbindenden Worten von Wilhelm Dauffenbach, für Solostimmen, Sprecher, gemischten Chor (oder Frauen- bzw. Kinderchor) mit kleinem Orchester. Opus 85. Mainz 1932, B. Schotts Söhne.

„Mit Fried und Freud fahr ich dahin“. Warum der Komponist hier die rein instrumentale Behandlung vorgezogen und darauf verzichtet hat, die Zuhörer in lebendiger Singgemeinschaft in den Kreis des Oratoriums einzubeziehen, ist sein Geheimnis.

Jedenfalls liegt der Fortschritt dieses Oratoriums gegenüber den früheren nicht in einer weiteren Aktivierung des Zuhörers, sondern in einer Vereinfachung der Mittel, verbunden mit einer Vervielfältigung der Aufführungsmöglichkeiten, aber ohne irgend eine Preisgabe der künstlerischen Höhe. Und das ist wohl der Hauptvorzug des neuen Werkes: nicht bloß die ungebrochene Musikalität, die echte Frömmigkeit, die über dem Ganzen liegt, sondern vor allem: es ist nicht Musik aus der Ferne, die unbekümmert um Aufführungsmöglichkeiten schafft, es ist vielmehr ein Werk, das menschnah sein will, das die Menschen fragt: „Was könnt ihr leisten?“ und dann erst ein Meisterwerk schafft. Auch anderswo, etwa auf dem Gebiet der Aszese, gilt ja nicht der als der größte Führer, der irgend ein himmelhohes Ideal aufstellt und es dann dem armen Menschen überläßt, wie er damit fertig werden kann; sondern die höchste Erziehungskunst heißt dort: Forderungen aufstellen, die der Mensch erfüllen kann, damit ihm so die Lust zu noch Höherem geweckt wird. Denn alles das darf nicht geschehen in schwächlicher Nachgiebigkeit an menschliche Laune, sondern nur als wahrer Weg zum Ideal. Ähnlich auch in der Musik: Wir sind zum Glück heute wieder so weit, daß unsere wahren Meister nicht mehr ins Blaue hinein komponieren, unbekümmert um Verwirklichungsmöglichkeiten, und dann in stummem oder lautem Groll hadern mit der Verständnislosigkeit ihrer Zeitgenossen, sondern sie steigen wieder herab zu den Wirklichkeiten des musikalischen Lebens, zu dem Können unserer Chöre und Liebhaberorchester, und bieten ihnen Kunst, die zur Verwirklichung lockt. Das ist nicht „Zugeständnis“ im üblen Sinne, denn wahre Kunst darf sich zu dem Menschen herabneigen, nicht um selber in Platitude zu versinken, sondern um ihn zu sich heraufzuziehen.

Und das ist die große erzieherische Tat von Joseph Haas. Schon die „Christ-

nacht“ war ein solches Stück edelster Kunst der Einfachheit. Seine ganze vielgerühmte Variationskunst stellte er in den Dienst der Begleitung und Abwandlung all dieser entzückenden Weihnachtsvolkslieder. Aber er hat sich nicht so erschöpft, daß er nicht im „Lebensbuch Gottes“ nochmals einen ersten Teil „Menschwerdung“ hätte schreiben können, voll Frische und Farbigkeit. Das „Sei begrüßt, du Frau der Welt“ ist eine ganz einzigartige Klein-Kantate, die man bei vielen Muttergottesandachten auch während des Jahres zu hören wünscht. Und wie der erste, so enthält auch der zweite Teil, „Die Passion“, eine Reihe schlichter, aber eindrucksvoller Chöre, vorab das „Ich danke dir für deinen Tod“ oder den gespenstischen Schlußchor mit seiner endzeitlichen Gedankenwelt. Im dritten Teil, „Die Verklärung“, begibt sich der Freudenchor „Nun ist dem Feind zerstört seine Macht“ stellenweise bis an die Grenze religiöser Freudigkeit; das „Singet und klingt, hüpfet und springt“ streift in seiner Grundhaltung beinahe an den „Wibele-Wabel“-Chor aus der „Heiligen Elisabeth“. Dafür ist der Schlußgesang des ganzen Werks wieder voll jubelnder Erhabenheit.

Alle drei Teile sind so in sich abgeschlossen, daß sie als Kantaten oder „Kirchenmusikalische Andachten“, wie man heute mit Vorliebe sagt, zu den betreffenden Zeiten des Kirchenjahres aufgeführt werden können. Neben dieser Erleichterung der Aufführung noch andere: wem das zwar sparsam, aber voll besetzte kleine Orchester nicht erschwänglich ist, der kann sich mit Streichorchester und Orgel oder Klavier allein begnügen; ja selbst Klavier- oder Orgelbegleitung allein ist möglich, und zwar nicht als Verstümmelung des Werkes, sondern vom Komponisten vorgesehen. Die Chöre sind so gestaltet, daß sie teilbaren großen Chören dankbare Entfaltung ermöglichen, aber durch Zusammenlegung auch von einem einzigen gemischten Chor bewältigt werden können. Eine eigene Ausgabe für Frauenchor ist eine überaus dankenswerte Hilfe in dem trostlosen Elend unserer religiösen Frauenchorliteratur³. Die Solostim-

³ „In künstlerischen Kreisen gilt das Gebiet der geistlichen Musik für Ober-

men sind bei aller künstlerischen Höhe und Weihe so gestaltet, daß sie auch von guten Chormitgliedern vorgetragen werden können. Wirklich, wir haben hier ein „Oratorium der Einfachheit“ vor uns, wie es Karl Laux nennt, „in dem sich höchste Kunst und Meisterschaft mit Einfachheit und Lossagung von aller blendenden Artistik verbindet. Hier ist ein Werk geschaffen, wie es unsere Zeit mit ihrer Sehnsucht nach einer volksnahen, einer volksgemäßen Musik verlangt, mehr noch, wie es alle Zeiten eines gesunden Musizierens brauchen. Daß sich hinter der Einfachheit Größe verbirgt: dies erkennen, heißt Technik, Fassade, Aufmachung, Verpackung, Dekoration richtig, d. h. nicht einschätzen, heißt sich rückhaltlos zu den wahren Werten, heißt sich zu Joseph Haas und seinem Werk bekennen.“ Georg Straßberger S. J.

Christliche Malerei am Hofe der Großmoguln

Einige der größten Herrscher unter den Großmoguln — Akbar, Jehangir und Schah Jehan in seinen ersten Jahren — zeichneten sich gegenüber Fragen der Religion und Kultur durch eine Aufgeschlossenheit aus, die bei diesen mohammedanischen Fürsten in Erstaunen setzt und an die Haltung des modernen Menschen erinnert. Bekannt sind die religiösen Disputationen vor Akbar, zu denen Vertreter aller Religionen zugezogen wurden. Jehangir war ein vollendeter Freigeist. Der christlichen Mis-

stimmen als eine Einöde, hoffnungslos in dem spärlichen Wuchs ihrer wirklich ernst zu nehmenden Arbeiten, erschütternd ob der Jahr für Jahr üppig ins Kraut schießenden Produktion von seichtem, süßlichem Klingklang. Schlimmer noch als diese sicherlich nicht ganz unberechtigten Klagen ist die völlige Resignation selbst solcher Freunde echter Kirchenmusik, die an eine Besserung dieses Zustandes nicht glauben zu können vorgeben.“ So das „Gregoriusblatt“ 59 (1935) 10, das neuerdings als „Offizielles Organ der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ wieder zum Leben erweckt wurde (Schriftleitung Th. B. Rehmann, Verlag L. Schwann, Düsseldorf).

sion wurde in jener Zeit ein weiterer Spielraum gewährt. Die Kaiser und Großen hatten Blick für alles Gute und Schöne, wo immer es sich finden mochte. Sie suchten den Verkehr mit Europäern, um sie über ihre Heimat auszufragen, und zeigten sich über Geschenke aus dem fernen Westen hochofren.

Geschätzte Gaben waren vor allem europäische Gemälde und Kupferstiche, da sie europäisches Leben sichtbar vor Augen führten und auch künstlerisch den indischen Erzeugnissen überlegen erschienen. Sobald die fremden Gesandten und Reisenden — Portugiesen, Holländer und Engländer — diese Vorliebe bemerkten, boten sie reichlich Bilder dar, neben manchen Kunstwerken auch viele minderwertige Stücke, um sich auf diese billige Weise die Gunst der Herrscher und Handelsvorrechte zu sichern. Schon in den Geschenken von dieser Seite waren die religiösen Bilder gut vertreten. So besaß Akbar bereits vor der Ankunft der Jesuitenmissionare Bilder von Christus und Maria, die er im Speisesaal seines Palastes in Fatihpur Sikri aufstellen ließ und ehrte.

Die Missionare brachten dann vorwiegend religiöse Bilder ins Land, teils zum Schmuck der Kirchen und als Anschauungsmittel beim Unterricht, teils als Geschenke für den Kaiser und die Großen¹. Die ersten Glaubensboten unter Führung von Rudolf Aquaviva überreichten 1580 nebst andern Gemälden die reich illustrierte mehrsprachige Bibel von Plantin. Bei der Betrachtung der religiösen Bilder legte Akbar eine tiefe Ergriffenheit an den Tag. Die nachfolgenden Missionare kamen niemals mit leeren Händen. Im Jahre 1598 übergab Hieronymus Xavier unter anderem Bilder Christi und des hl. Ignatius, die in Japan gemalt worden waren, und eine sehr gut ausgeführte Nachbildung des uralten Marienbildes in Santa Maria Maggiore in Rom. Als Akbar das schöne Werk zu Gesicht bekam, legte er aus Verehrung Turban und Schuhe ab. Für Bilder Mariens mit dem Jesuskinde zeigte man sich immer besonders dankbar. Als die Patres 1602 eine Kopie des Marienbildes von Santa Maria del Popolo zu

¹ Vgl. Edward Maclagan, *The Jesuits and the Great Mogul* (London 1932) 222 bis 267.