

Stand der Forschung bleibt, bleibt es auch bei der Vorstellung, daß die gleichfalls frühdiluvialen Stammeltern unseres Geschlechtes das urtümliche Aussehen eines Vor-Neandertalers hatten, auf keinen Fall aber das Gepräge irgend einer der spätgeborenen Rassen von heute.

Und was ist mit Dubois' Pithecanthropus erectus von Java (1894)? Seitdem Hans Weinert in „Ursprung der Menschheit“ (Stuttgart 1932, S. 241) schrieb, daß „die Ehre, das missing link-Problem gelöst zu haben, unbedingt dem Pithecanthropus von Java und seinem Entdecker zukommt“, kann man vielerorts lesen oder hören: Pithecanthropus von Java ist das noch-tierische Bindeglied zum schon-menschlichen Sinanthropus von Peking. Es war R. Virchows vorgefaßte Meinung („Dogma“): Pithecanthropus sei unter keinen Umständen ein Mensch, unter allen Umständen ein Affe. Das ist eine wissenschaftlich unbewiesene und unbeweisbare Annahme. Woher will man denn das wissen? Etwa aus dem Umstand, daß dem Schädeldach des Pithecanthropus an der Fundstelle in den Schottern des Triniflusses keine Werkzeuge oder Feuergebrauchsspuren beigegeben waren? Mit einem solchen argumentum ex silentio läßt sich in einem so vereinzelter Fall nichts beweisen. Da die Zusammengehörigkeit des typisch menschlichen Oberschenkels und des Schädeldaches des Pithecanthropus, die in einiger Entfernung voneinander am Trinil gefunden wurden, umstritten ist, kann nur die Form des Schädeldaches über die systematische Stellung entscheiden. Die Formverwandtschaft mit den Sinanthropusschädeln ist aber so groß, daß wir selbst auf die Gefahr eines Irrtums hin Pithecanthropus („= Sinanthropus“, O. Abel 1931) dem Peking m e n s c h e n zugesellen, d. h. auch ihn als Menschen betrachten müssen.

Fr. Weidenreich (1936) betont ausdrücklich: Sinanthropus (wie der formverwandte Pithecanthropus, Rü.) steht trotz seiner urtümlichen Gestalt dem modernen Menschen näher als irgend einem bekannten lebenden oder fossilen Menschenaffen. Auch G. Heberer (Tübingen) kennzeichnet im Oktoberheft (1936) der Nationalsozialistischen Monatshefte die Sachlage richtig: Zwischen Pithecanthropus und uns gibt es keine Formen- und Fundlücke mehr; die Kette

ist genügend geschlossen; aber eine Lücke klappt zwischen Pithecanthropus und der etwa am nächsten kommenden fossilen Form des Australopithecus africanus, eines vor-schimpansenhaften Wesens, das 1924 in der Nähe von Taungs (das „Taungskind“) in Betschuanaland gefunden wurde. Daß die hier klaffende Lücke nur eine Fundlücke ist, hofft die Naturwissenschaft bald klarer zeigen zu können. Denn soeben meldet Eickstedts Zeitschrift für Rassenkunde (1936, Bd. 4, H. 3, S. 336), daß Prof. Robert Broom bei Sterkfontein in Transvaal das Skelett eines erwachsenen Australopithecus oder einer nahe verwandten Art gefunden hat.

Heute stehen wir im Zeitalter der Ganzheitsschau. Man ist sich völlig klar darüber geworden, daß das Problem der Menschwerdung von der Körperseite allein nicht zu lösen ist. „Denn wenn der Mensch wesentlich kein Tier ist, dann beweist Stufe und Art seiner tierischen Spezialisierung und Verkörperung gar nichts für sein wahres transzendentes Sein und dessen Geschehnisse“ (K. Rode, Breslau, in: Zeitschrift für Rassenkunde 1936, Bd. 4, S. 319). Was die Stammeseltern der Menschheit auf jeden Fall über die ähnlichsten Tierformen im natürlichen Seinsbereich hinaus hob, war ihre vernunftbegabte Seele, und was sie über den Stand der Natur empor hob, war die übernatürliche Gnade der Gotteskindschaft. Felix Rüschkamp S. J.

Konzertmessen

So lange es eine Geschichte der Meßkomposition gibt, ist sie zugleich die Geschichte eines Kampfes zwischen künstlerischen, rein musikalischen Unabhängigkeitsbestrebungen und liturgischen Dienstforderungen. Nicht immer muß dabei der Grund so mancher Fehlentwicklung einzig in mangelnder liturgischer Einstellung zu suchen sein, sondern der Grund mag teilweise auch darin liegen: der musikalisch erfassbare Inhalt der Texte ist eben reicher und weiter als der verhältnismäßig eng gezogene liturgische Rahmen. Und so mußten immer wieder Kompositionen entstehen, die wegen ihrer großen Ausdehnung oder ihrer Stileigentümlichkeiten die liturgischen Grenzen überschritten. Gaben sie sich dann doch als „liturgische Kompo-

sitionen“ aus, so war und blieb es eben eine Fehlleistung, weil das Wesentlichste, die Einordnung in das liturgische Geschehen, nicht vorhanden war. Man könnte solche Messen im weiteren Sinne „Konzertmessen“ nennen, weil sie die rein musikalische Aufgabe über den Dienst an der kirchlichen Aufgabe stellten.

Es bleibt aber niemand verwehrt, außerhalb des liturgischen Geschehens den Meßtext nach Herzenslust zu vertonen, in Ausmaßen, wie es ihm beliebt, mit Mitteln, die ihm zur besten Ausdeutung des Textes dienlich scheinen. Wo ernstes Künstlertum sich an die Arbeit begibt, scheint die Gefahr einer Profanierung keineswegs gegeben zu sein, da es sich ja um Texte handelt, die der eigentlichen Opferhandlung noch ziemlich ferne stehen. Wie vielgestaltig nun die Möglichkeiten einer konzertmäßig freien Ausdeutung des Meßtextes sind, soll an vier typischen Konzertmessen der letzten zehn Jahre aufgezeigt werden.

Die „Große Messe“ von Walter Braunfels ist die reife, ja überreife Frucht eines individualistischen Zeitalters¹. Durch und durch glühendes Bekenntnis, spricht sie eine subjektive Tonsprache von einer Einmaligkeit, die nur in wenigen gleichgestimmten Menschen einen Widerhall zu wecken vermag; jeder Schatten von Volkstümlichkeit (im guten Sinn) oder Allgemeinverständlichkeit fehlt. Der große Apparat wird meisterlich gehandhabt, alle Feinheiten von Farbe und Harmonik, wie sie der spätromantisch-impressionistische Orchesterstil bietet, werden genutzt; dazu tritt eine rhythmische Differenziertheit, die öfters mehr fürs Auge als fürs Ohr gemacht zu sein scheint; Übersteigerungen, die dem maßvollen Gemeinschaftsbeten der Kirche völlig fremd sind: 193 Takte allein für den ersten Glaubensartikel im Credo; ungewöhnliche Ausdrucksmittel: pp-Stammeln bei der „Una Sancta Ecclesia“. In dieser Umgebung müssen sich gelegentlich eingestreute Choralzitate als Fremdkörper ausnehmen. Alles zeigt das Ende einer Entwicklung an, die sich nicht mehr weiter übersteigern, sondern nur noch selbst auflösen kann.

Ganz anders geartet ist die „Festliche

Messe“ von Leoš Janáček². Wohl hat sie mit der eben genannten den Charakter eines persönlichen Bekenntnisses gemeinsam, aber ihre Tonsprache ist eine ganz andere. Dort „westliche“ Überentwicklung, hier stark „östliche“ Primitivität (im guten Sinne). An unsern klassischen Formprinzipien gemessen, könnte man von Formlosigkeit sprechen: das hauptsächlichste Formprinzip ist die Reihung, Wiederholung von meist zweitaktigen Motivgruppen auf gleicher oder verschiedener Höhe. Das Gloria ist nicht nur einsätzig gehalten, sondern fast ohne jede Gegensätzlichkeit der Themen. Dabei ist alles von straffster Rhythmik erfüllt, so daß streckenweise der Eindruck „motorischer“ Musik entsteht. Im Credo, das in seinem scharf rhythmischen Orchestersatz oft an geläuterten Strawinskij erinnert, wirft der Chor ekstatische Schreie dazwischen: „Ich glaube, ich glaube!“ „Amen, Amen!“ Merkwürdigerweise sind gerade Stellen, die unbedingt Größe und Erhabenheit verlangen, sehr weich gefaßt, z. B. „Deum de Deo“. Auch sonst ist oft nur ein kleiner Schritt von thematischer Weiträumigkeit (in diesem Punkt eine kleine Ähnlichkeit mit Bruckner!) zu romantisierend-sentimentaler Weichheit. Die Harmonik mutet im ganzen trotz (oder wegen?) vielfacher Härten bedeutend gesünder an als bei Braunfels; aber „erlöste Musik“ ist auch das nicht.

Nun ein Schritt in eine „erlöste“ Welt: Musikalisch viel anspruchsloser, aber gerade darum eindrucksvoller tritt uns die „Messe du Divin Rédempteur“ des Westschweizers Joseph Bovet entgegen³. Sie ist ein Versuch, das Mysterium der Erlösung an Hand der Ordinariusgesänge anschaulich werden zu lassen. Man sehe die Überschriften: Kyrie: Erwartung des Erlösers. Ruf um Erbarmen. Gloria: Der Heiland ist geboren. „Ego hodie genui te.“ Credo: Die göttlichen Lehren. „Tu es Petrus.“ Sanctus: Die heilige Eucharistie. „Hoc est corpus meum.“ Benedictus: Priestertum. „Hoc facite.“ Agnus Dei: Calvaria. „Dona nobis pacem.“ Die musikalischen Grund-

¹ Op. 37, Uraufführung 1927 in Köln. Universaledition, Klavier-Auszug m. T. M 20.—

² M'sa glagolskaja, Wien-Leipzig 1928. Der Text ist kirchenslawisch. Universaledition, Klav.-Ausz. m. T. M 12.—

³ Aufgeführt in der Kathedrale zu Freiburg i. Ue. 1928.

themen, fast ausnahmslos dem gregorianischen Choral entnommen, sind leitmotivisch durchgeführt. Ähnlich wie in Liszts Faustsymphonie werden hier Personen, die dem Heil entgegenarbeiten, durch Motivverbildung und -verzerrung charakterisiert. Ja, Personen: denn neben drei Chören sind die Worte immer bestimmten Personen der Heilsgeschichte anvertraut, die von mehreren Solisten (allerdings ohne historische Verkleidung, da die Aufführung in der Kirche gedacht ist) dargestellt werden. So vereinen sich im Kyrie mit den Chören noch die Stammeltern, Kain, Noe, Daniel, Esther, die Makkabäer; zuletzt, umspielt von der Melodie eines gregorianischen Ave Maria, ruft auch die seligste Jungfrau zum Herrn um Erbarmen, begleitet von Joseph und Simeon. (Ein sehr ausführliches Programmheft mit bildlichen Darstellungen macht es dem Hörer sehr leicht, die Sinnzusammenhänge zu verstehen.) Hauptträger des Gloria-Chores sind natürlich die Engel; zu ihnen gesellen sich als anbetende Personen Maria und Joseph, die Hirten, die Weisen; ja beim „suscipe“ tritt Rachel als Führerin eines „Chores der Mütter“ ein. Die dogmatischen Artikel des Credo-Anfangs trägt St. Paulus vor. Hoffnungselig kündigt Eva von ferne die kommende Erlösung an: „Qui propter nos.“ Der Verkündiger des „Et incarnatus“ ist natürlich Gabriel, worauf die vereinigten Chöre und das ganze Volk einstimmen in das freudige Bekenntnis „Et homo factus est“. Magdalena beklagt den „Crucifixus“, ein Chor der Apostel kündigt vom Heiligen Geist, und das Geheimnis der Kirche ruft der „Pontifex“ in einer uralten gregorianischen Melodie aus. Diese Andeutungen geben natürlich kaum eine schwache Vorstellung von dem Eindruck, den eine solche Ausdeutung des Messtextes schaffen kann, wenn sie begleitet ist von einer religiös gehaltenen Einführung, wie sie jedem Hörer und Mitfeiernden in die Hand gegeben war. Jedenfalls ist diese Art eines „Poème symbolico-musical“ auch auf ähnlichen Gebieten mit Glück versucht worden. So hat erst 1924 André Caplet in seinem „Miroir de Jésus“ die Geheimnisse des Rosenkranzes als „musikalisches Mysterium“ sinnhaft dargestellt. Und schon zur Zeit Napoleons I. hat Le Sueur seine berühmten „Mystères“

geschaffen, halb oratorienhafte, halb dramatische geistliche Spiele, die, in die großen Prunkhochämter eingeschoben, eine Art „geschauter Predigt“ darstellen sollten.

Keine von den Eigenarten der bisher genannten Messevertonungen weist die „Missa symphonica“ von Otto Jochum auf⁴. Wüßte man nicht, daß sie ausschließlich für den Konzertsaal bestimmt ist, so würden einem höchstens auffallen die großen Ausmaße mancher Teile, manche liturgisch nicht korrekte Textwiederholungen, der Gebrauch einiger in der Kirche nicht erlaubter Instrumente, aber sonst findet sich nichts, was dem liturgischen Gebrauch widerspräche. Es ist einfach der ausgeweitete liturgische Typ. Und es ist etwas Großes, wenn man das von einer „Konzertmesse“ sagen kann. Die einzelnen Sätze sind zu einer „symphonischen“ Einheit zusammengefügt: I. Ruhig schreitend, fast langsam (Kyrie). II. Allegro giubiloso (Gloria). III. Starrer Rhythmus, unerbittlich (Credo). IV. Larghetto, quasi misterioso (Sanctus-Benedictus). V. Sehr getragen, mit großem Ausdruck (Agnus Dei). Zwischen Sanctus und Benedictus ist als Anbetungsgesang das Lauda Sion kunstvoll instrumental verarbeitet. Das ganze Werk ist reifer Jochum, vor allem mit spielender Kontrapunktik gestaltet. Als Schwäche empfindet man gelegentlich (z. B. im Gloria-Beginn) die unmittelbare Zusammenstellung und Ineinanderwebung eines echt gregorianischen Themas mit gänzlich ungregorianischen Doppelquintsprüngen. Freilich ringt die Verwendung dieses ungemein vieldeutigen Themas, das aus einer doppelten Ausweitung des ersten Kyrie-Dreiklangsthemas stammt, höchste Bewunderung ab; aber man wünscht sich etwas Abstand zwischen so verschiedenen Welten.

Was der Komponist mit seiner Messe wollte, sagt ein kurzes Vorwort: „Die Missa Symphonica ist im Gegensatz zu meinen bisherigen Messen nicht liturgisch. Aus den hohen Empfindungen, die mich immer wieder zur Vertonung des Messtextes zwangen, erwuchs schließlich das Verlangen, auch den Konzertsaal der sakralen Kunst dienstbar zu

⁴ Op. 60, Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien 1935. Klav.-Ausz. m. T. M 6.—

machen.“ Ob die Zeit einem solchen Verlangen entgegenkommt? Eine Zeitungsbesprechung gelegentlich einer Aufführung der Messe äußerte ihr Befremden, daß Künstler solchen Formats sich heute noch mit „konfessioneller“ Musik befassen. Das ist nicht nur eine zufällige Stimme. Ob man sich dabei bewußt ist, was die Musikgeschichte der „konfessionellen“ Musik eigentlich verdankt? Um nur eines zu nennen: daß man bei jedem Absingen des Deutschlandliedes ein Choralzitat in den Mund nimmt? War es doch so gut wie sicher der Anfang unserer gregorianischen Pater-noster-Melodie, die dem in ganz katholischer, also „konfessioneller“ Luft aufgewachsenen Josef Haydn bei seiner Gott-erhalte-Melodie vorschwebte. Wollte man konsequent sein, so müßte man erst recht Beethovens Missa sollemnis mit dem Minderwertigkeitsmal „konfessioneller Gebundenheit“ belasten, da sie ja für einen bestimmten gottesdienstlichen Gebrauch geschrieben wurde; ebenso Bachs Matthäuspasion auf protestantischer Seite.

Es ist für einen Komponisten nicht tragisch, wenn man ihm den guten Rat gibt, die Konzertöffentlichkeit mit „konfessionell gebundener“ Musik zu verschonen, denn der Kirchenmusiker hat noch Möglichkeiten genug, sich innerhalb des gottesdienstlichen Rahmens zu betätigen. Die „Messe“ hat nicht den

Konzertsaal nötig; wohl aber könnte es sein, daß der Konzertsaal dann und wann etwas Besinnung und religiöse Vertiefung nötig hat, und zwar nicht in verschwommener, weltbürgerlicher Form irgend einer aufklärerischen Kantate oder eines unklar philosophischen Oratorientextes zum „Unaufhörlichen“, sondern in klar bekenntnismäßig geformter Art: seien das nun Oratorien über „konfessionelle“ Persönlichkeiten, wie Judas Makkabäus, Paulus, Elisabeth, oder jener jahrhundertealte Text, der die Anregung zu dem musikalischen Wunderwerk einer h-moll-Messe gegeben hat. Wir wollen nicht den Konzertsaal zur Kirche machen; aber auch dem Konzertsaal könnte manchmal ein wenig Berührung nicht schaden mit jener Kunst, der er überhaupt sein Dasein verdankt, die Jahrhunderte vor ihm war: denn lange bevor es Konzertsäle gab, war die Kirche, und zwar die Kirche eines bestimmt und klar ausgeprägten Bekenntnisses, die musikalische Bildungs- und Erhebungsstätte für das ganze Volk. Sie war und ist natürlich ungleich mehr, aber das steht hier nicht zur Sprache. Es sollte nie vergessen werden, daß eine „Konzertmesse“ nur möglich ist, wo es vorher und gleichzeitig eine „Kultmesse“ gibt, einen Opfergottesdienst, dem ihre Hilfe zu leihen, die Musik noch immer als eine ihrer vornehmsten Aufgaben betrachtet hat.

Georg Straßenberger S. J.

Besprechungen

Literaturwissenschaft

Trutznachtigall. Von Friedrich Spee. Sonderdruck aus den Neudrucken deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrh. Hrsg. von Gustav Otto Arlt. Halle 1936, Niemeyer. Geb. M 4.80.

„Aus drei Bereichen steigt die Dichtung der ‚Trutznachtigall‘ empor, aus Frömmigkeit, Naturnähe und Volksempfinden. Die Frömmigkeit gibt ihr den Gehalt, die Natur die Bilderwelt, das Volk die Innigkeit der Sprache.“: Schlußworte der kurzen Vorrede, die der Herausgeber mit warmem Herzen geschrieben hat; er will damit hindeuten auf die Zeitgemäßheit der Neuausgabe.

Aber das Hirtenkostüm, die Verkleinerungsformen, die Metaphern, die Reihengebilde von 60 und mehr Strophen: versperren sie heutigen Menschen nicht den Zugang zu dieser frühbarocken Lieddichtung? Paul Hankamer gibt in seinem großen Barockwerk (Stuttgart 1936) gerade der befremdlichen Form dieser Lieder einen tieferen Sinn: Die Reihengebilde sind Ausdruck unerfüllbarer Inbrunst des Gefühls, das einem unendlich fernen Ziel zustrebt, Ausdruck der ungeheuren erlebten Ferne und Jenseitigkeit Gottes. Die Verkleinerungen sind der gemäß sprachliche Name für die Dinge, die der Dichter liebend sieht als Werk und Zeichen der göttlichen Schöpferliebe (Kosenamen