

# Othmar Schoecks Bühnenwerke

Autor(en): **Corrodi, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **25 (1922-1923)**

PDF erstellt am: **04.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750018>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

hinzu: am meisten aber freue ihn die Erinnerung, dass der Großvater Geißbub gewesen sei, dass er selber auch noch ein Stück echten Bauerntums erlebt habe.

Als geistig Schaffender „offiziell“ anerkannt und geehrt, knüpft er instinktiv an die dämmernde Kindheit an. Aus dem traumschweren Reich instinktiver Triebe hingestiegen zur klarsicheren Erformung einer innerlich klingenden Vision, zur Wonne geistiger Schöpfung, taucht er wieder aus dem Bewussten hinab in die geheimnisvollen Gründe vergangener Jugendzeiten. In diesem Wechselspiel liegt ein Hauptreiz und Hauptwert der Brunschen Musik.

Und nun, Schöpfergeist, entfalte und entflamme dich!

CHUR

A. E. CHERBULIEZ



## OTHMAR SCHOECKS BÜHNENWERKE

Othmar Schoeck hat sich seinen Namen als Lyriker geschaffen: die Zukunft wird wohl in ihm den Schöpfer und wegweisenden Führer einer neuen Richtung des deutschen *Liedes* erkennen. Während die neueste Entwicklung das Lied Hugo Wolfs, dessen Charakteristikum eine bis dahin unerhörte Verschmelzung von Wort und Ton, ein vollkommenes Gleichgewicht von Gedicht und Musik ist, nach der literarischen Seite zu überbieten suchte, dabei aber immer mehr von Wolfs Klavierlied hinweg zum Klavierstück mit obligater Singstimme oder gar zum Klavierstück mit rezitiertem oder dem Zuhörer gedruckt vorgelegtem Gedicht geriet, schlug Schoeck den entgegengesetzten Weg ein: er übernahm von Wolf die ebenbürtige Bedeutung des Klavierpartes, gab ihm in phantasievoller harmonischer Durcharbeitung selbständige Werte; er behielt Wolfs dichterische Deklamation, die feine Anschmiegun der melodischen Linie und harmonischen Färbung an das Wort des Dichters bei; wie Wolf war es ihm gegeben, für jeden seiner Dichter einen persönlichen Ton, eine für die Lebensstimmung des Dichters charakteristische Klangatmosphäre zu finden; aber er gab dazu der Gesangslinie wieder etwas von dem Charme, der Beschwingtheit, der Einmaligkeit der Schubertschen Melo-

die, — er entwickelte das literarische Lied Wolfs im Gegensatz zur zeitgenössischen Richtung nach der Seite des *musikalischen* Liedes hin. Bei Wolf hat der Dichter den absoluten Vortritt; seine Musik hat die Bedeutung einer überaus sensiblen musikalischen Interpretation des Gedichtes in allen Einzelheiten; Schoeck schafft in seiner Melodie etwas Neues und verzichtet zugunsten der Gesangslinie, wenn nötig, auch einmal auf eine streng dichterische Deklamation. — Wird es Schoeck beschieden sein, für das Musikdrama die gleiche Aufgabe zu erfüllen: das Musikdrama, das zum Literaturdrama mit begleitender musikalischer Illustration geworden ist, zurückzuführen und über Wagner, dessen Musikdrama die gleiche Verschmelzung von Dichtung und Musik, dasselbe Gleichgewicht von Wort und Ton aufweist wie das Lied Hugo Wolfs, hinaus es wieder zum Musikdrama mit souveräner, dominierender Musik zu entwickeln, das heißt zu einer neuen *Oper*, die aber Wagners bleibende Errungenschaften in sich aufgenommen hat?

Ein Lyriker wird auf dem Theater immer einer gewissen Voreingenommenheit begegnen. Es wird aber zu unterscheiden sein zwischen dem *subjektiven* Lyriker, wie ein Schumann es z. B. war, der immer und überall Schumann ist, ob er Eichendorff oder Heine komponiert, der immer subjektive Texte sucht, die eigene Freude und eigenes Leid aussprechen, und dem *objektiven* Lyriker, als dessen ausgesprochenster Typus Hugo Wolf gelten mag, der für jeden seiner Dichter eine ganz eigene, persönliche Klangatmosphäre schafft und so im ganzen Zyklus schon eine Individualität zeichnet, wie er im einzelnen Rollenlyrik liebt und für seine Gestalten bezwingend individuelle Töne findet. Mit Recht hat Hugo Wolf selbst einem Freunde gegenüber seine *Liederbücher* als „kleine Opern“ bezeichnet; — die Oper ist ihm denn auch nicht versagt geblieben, und allein ein grausames Schicksal wollte es, dass er uns nur seinen musikalisch so herrlichen, an Schwachheiten der Textgestaltung leitenden *Corregidore* hinterlassen konnte. Was aber von Wolfs *Liederbüchern* gilt, könnte man mit gleichem Recht von Schoecks *Liederzyklen* sagen; denn auch Schoeck zeichnet mit objektiver Gestaltungskraft die Individualitäten der Dichter wie die ihrer Gestalten, denen die Lieder in den Mund gelegt sind. — Wen

die Tatsache, dass Schoeck sich (scheinbar) erst verhältnismäßig spät der Oper zugewendet hat, bedenklich stimmen möchte, dem mag verraten sein, dass Schoeck bereits als Schüler der Kantonsschule eine große Oper mit vielstimmigen Chören und großen Arien und Ensembles komponierte zu einem eigenen Text nach einem Roman — Karl Mays: *Der Schatz im Silbersee* . . . Wenn Schoeck später, als er an die Öffentlichkeit trat, auf diesen dramatischen Wegen seiner Jugendliebe vorerst nicht weiter folgte, so mögen dafür vielleicht zwei Gründe zur Erklärung herbeizuziehen sein: Einmal drängte der mächtige Strom lyrischen Empfindens in diesem, der Welt in beglückter Jugendsehnsucht sich öffnenden Gemüte alle objektive Gestaltung vorerst zurück: die Überfülle dieses Musikerherzens musste sich zuerst in einem Hundert von Frohmut erwärmten und von Jugendhelle überglänzten Liedern entladen. Dann aber fehlte Schoeck der Anknüpfungspunkt, der Unterbau für *seine* Oper!

Über dem musikdramatischen Schaffen der Zeit lag immer noch der Riesenschatten Richard Wagners. Ähnlich wie das Lied Hugo Wolfs bei den Nachfolgern die Einheit von Dichtung und Musik verloren hatte und schließlich zu einem Rezitationsstück mit illustrierender Klavierbegleitung heruntergekommen war, so war Richard Wagners monumentale Schöpfung, das in Reaktion gegen das schwindelhafte Virtuosen-tum der sogenannten großen Oper geschaffene Musikdrama, entartet. Wagner hatte in *Oper und Drama* erklärt: „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel geworden war“, und hatte als obersten Zweck das *Drama*, d. h. psychologische Wahrheit der Gestalten und der Handlung hingestellt. Trotz dieser ausgesprochen *literarischen* Tendenz seiner Reform aber hatte er zu seinen Dichtungen eine Musik geschrieben, die niemals zu bloßer Illustration heruntersank; — im Gegenteil gerade da, wo sie schildernd z. B. das Leben des Waldes oder den Wogenprall und die Weite des Meeres malte (Vorspiel zum dritten Akt des *Tristan*), vermöge eines mystisch tiefen Naturgefühls höchste Höhen erreichte und bei aller Prägnanz der Schilderung ungeheure seelische Energien ausströmte, eine Musik, die ohne Zweifel

länger leben wird als alle Wagnerschen Theorien und alle Wagnerschen Dichtungen und Musikdramen als Ganzes. So hat schließlich auch der literarische Reformator Wagner, der in der Musik nur ein *Mittel* sehen wollte, sein Letztes und Bleibendstes in der *Musik* gegeben. Das Wagnersche Musikdrama aber war eine einmalige Schöpfung, getragen von einem der kühnsten, genialsten, aber auch eigensinnigsten und selbstherrlichsten aller schöpferischen Geister: mit Aufwand aller Theorien und Überredungskünste war es als alleinseligmachend hingestellt worden und musste doch mit dem Tode seines Schöpfers zerfallen. Aus dem Chaos der nachwagnerischen Entwicklung mögen drei Hauptrichtungen hervorgehoben werden: ernste, ethisch hochstehende und künstlerisch hochstrebende Naturen suchten auf Wagners Höhe zu bleiben und schufen so das *pathetische Musikdrama* „großen“ Stils aber epigonenhaften Geistes (Pfitzners *Palestrina*, Kloses *Ilsebill* usw.); die Mehrzahl der Komponisten übertrieb, genau wie im Lied, die *literarische* Tendenz Wagners und schuf so das ausgesprochen *literarische Musikdrama*, das zu einer selbständigen, bereits auf der Bühne erprobten, in sich geschlossenen Dichtung, meist, dem Zeitgeschmack entsprechend, pathologischen Einschlags, eine mehr und mehr nur illustrative Musik brachte, die bestenfalls das verständliche Dichterwort durch eine vieldeutige musikalische Ausdeutung übertönte und unverständlich machte (z. B. *Salome* von Strauß, *Blaubart* von Reznicek usw.). Den größten Theatererfolg aber hatte die niederste Umbiegung des Musikdramas, wir möchten sie die *Kinooper* nennen, die zu einer alle Theatereffekte rücksichtslos und brutal ausnützenden Textmache eine ebenso brutale, auf äußerliche Wirkung berechnete, die Nerven aufpeitschende Musik brachte (d'Albert, Schreker, Korngold usw.).

Ein Anschluss an dieses entartete Musikdrama, das schließlich alle musikalischen Formen zerstört hatte, dessen „Musik“ keine eigene, innere Entwicklung mehr kannte, sondern in sklavischer Unterwürfigkeit rein illustrierend den Einzelheiten des Textes folgte, dessen Themen und Motive in melodische Spritzerchen sich aufgelöst hatten und das eine musikalische Linie zuletzt nicht mehr kannte, — an eine Musik endlich, die

ihren Gehalt nicht aus der inneren Ergriffenheit schöpfte, sondern aus der Wirkung errechnete, war für einen Vollblutmusiker und geborenen Melodiker wie Schoeck undenkbar.

Da kam Schoeck auf einem Umweg, über seine Lyrik, ohne alle Spekulation und Berechnung, ohne zu wissen, wohin ihn der Weg führte, zu seiner Jugendliebe, der Oper, zurück. Es fiel ihm Goethes Singspiel *Erwin und Elmire* in die Hände, und hingerissen von Goethes herrlicher, in den Prosadialog eingestreuter Lyrik, ging Schoeck ohne einen Seitenblick auf „zeitgemäße“ Stoffe, auf heutige Theaterverhältnisse und Publikumsmoden an die Komposition dieser Lyrik. Als geborener Musiker verzichtete er zum vornherein darauf, den Prosadialog des kleinen Schauspiels in ein musikalisches Gewand zu zwingen, d. h. zu einem sich selbst genügenden, auf verstandesmäßige und sachliche Mitteilung beschränkten Dialog eine notwendigerweise überflüssige, bestenfalls illustrierende, die Verständlichkeit des Wortes störende Musik zu schreiben; so kam er naturgemäß zur Form des *Singspiels*. Als *Lyriker* trat er an die Goethesche Lyrik heran — aber unter der Hand wuchsen sich ihm die Lieder zu Arien aus: die musikalische Linie wurde größer, weiter, gefestigter, selbständiger; was sie an reizvoller Intimität verlor, gewann sie an Fluss, an rhythmischer Beschwingtheit. Aufs schönste offenbarte sich jetzt aber Schoecks Kunst der musikalischen Gestaltung, der Individualisierung: das Vorspiel charakterisiert die liebende Elmire mit ihren Launen und Kapriзен: es ist ein reizvolles Scherzo voll köstlicher, rasch vorüberhuschender Einfälle. Die verlassene Geliebte aber, die Einkehr in sich gehalten hat, zeichnet Schoeck mit Tönen schwermütiger Trauer, und langen, prachtvoll von Liebe und Demut getragenen musikalischen Linien. Für Erwin findet er den rechten Wertherton: heiß, unruhig, überschwenglich, stürmisch zwischen überschäumender Leidenschaft und hoffnungslosem Verzagen auf- und abirrend. Bernardo endlich, der die getrennten Liebenden wieder zusammenführt, ist als humorvolle, echt männliche und kraftvolle Persönlichkeit gezeichnet durch einen kernig-dunklen Ton und prägnante, überlegen muntere Rhythmen. In einem großen Schlussterzett vereinigte Schoeck die drei Stimmen zu einem breit und reich

dahinströmenden Stück Musik, das bewies, dass Schoeck auch die von der Bühne geforderten al fresco-Formen nicht versagt waren.

Damit war das Eis gebrochen: Schoeck hatte den Weg zur Bühne gefunden und konnte sich ihrem Zauber nicht mehr entwinden. Nicht ohne Bedeutung mochte es sein, dass ihm eben um jene Zeit auch Hugo Wolfs *Corregidore* näher trat, jenes an blühender Musik so reiche Werk, das einen ersten Schritt in der Richtung bedeutete, in der sich Schoecks dramatisches Schaffen bewegen sollte: schon Wolf hatte sich vom Musikdrama weg wieder der Oper genähert: indem er nach geschlossenen musikalischen Formen strebte, ganze Lieder in die Oper einlegte und vor allem die Musik nicht begleitende Illustration, sondern Ausdruck des *inneren* Geschehens sein ließ.

Schoeck griff zunächst eine Komödie des „dänischen Molière“, Ludwig Holbergs, auf, den *Don Ranudo de Colibrados*: ein derbes, ganz nur auf Realistik, Handlung, Witz und Lachen gestelltes Lustspiel, das der Musik scheinbar wenige oder keine Angriffsflächen bot; denn, das ist ein für allemal festzuhalten: die Musik vermag nicht Handlung, nicht Geschehen, nicht verstandesmäßige Mitteilung, nicht Ideen auszudrücken, sondern nur die die Handlung begleitenden und durch sie erzeugten *Gefühlsspannungen*. Es ist nun bedeutungsvoll und für die Charakteristik des *Dichters* wie des *Musikers* Schoeck entscheidend, wie er an dieses in holländischer Realistik geschaffene Lustspiel herantrat: es war die Figur des Helden, des *Don Ranudo*, die ihn anzog, die er heraushob, in den Mittelpunkt stellte und steigerte, der er eine mächtige Leidenschaft als Triebfeder unterschob, um die dadurch erzeugten Gefühlsspannungen in Musik umzusetzen und in großen musikalischen Formen zur Entladung zu bringen. *Holbergs* Werk ist eine derbe Liebeskomödie realistischen Stiles und intellektueller Haltung; *Schoecks* Werk aber ist eine musikalische Charakterkomödie, mit einer dämonischen Gestalt als Zentralfigur und tragischem Unterton. Holbergs *Ranudo* ist nichts weiter als ein lächerlicher Narr, der in seiner Armut die Löcher in den Strümpfen mit Tinte überschmiert, in blödsinnigem Dünkel seine Tochter einem reichen, aber nicht ebenbürtigen Freier

versagt, überlistet und mit der Drohung der Versorgung im Irrenhaus zum Schweigen gebracht wird; Schoecks *Ranudo* — Armin Rüeger, Schoecks Jugendfreund, schuf in enger Gemeinschaft mit dem Komponisten den Text — aber ist ein wirklicher spanischer Grande, den ein an die Grenze des Wahnsinns gesteigertes Rassen- und Standesbewusstsein jeden Kompromiss mit der Wirklichkeit verschmähen lässt; der sich aus der vermoderten und verstaubten Herrlichkeit seines verarmten Hauses und gepfändeten Besitzes zu unbeugsamer Größe und stoischer Verachtung aller Wirklichkeit aufreckt. Schoeck umkleidet diese Gestalt mit Klängen von vermoderter Pracht, doch stolzer und feierlicher Geste, lässt ihn, vor seinen Ahnenbildern sich reckend und drehend, in starren, fixen Rhythmen an der Grenze des Wahnsinnes irren, um zuletzt seinem Schmerze in glashart schneidenden Dissonanzen des Orchesters Ausdruck zu geben; im entscheidenden Augenblick legt er ihr Töne von erschütternder Majestät und tragischer Gewalt in den Mund. Und während das Liebespaar sich im Glücke findet und zur Trauung schreitet, die Menge es jubelnd umtanzt, ertönt aus dem Orchester sieghaft in erzenen Klängen das ungebeugt stolze Motiv des äußerlich unterlegenen Helden. Schoeck hat die Figur seines *Ranudo*, an deren Gestaltung ihm *alles* lag, so sehr in den Vordergrund gestellt, dass darüber die Liebeskomödie vielleicht etwas zu kurz kommt, so prächtig auch der Freier Don Gonzalo durch ritterlich-stolze, morgenfrische Klänge und Rhythmen, und Maria, die Tochter Ranudos, durch fein fließende, schwermutsvolle Linien charakterisiert sind. So ist dieses Werk eines geborenen Lyrikers merkwürdig unlyrisch geworden. Von reizvoll prägnanten Themen ausgesprochen rhythmischen Charakters begleitet, fließt die Handlung rasch dahin, um nur in ihren Höhepunkten anzuhalten und breiten Gefühlsentladungen in geschlossenen musikalischen Formen Raum zu geben. Schoeck scheut sich nicht, für seinen Helden und dessen gleichgesinnte Gemahlin einen langen, ebenso lächerlich wirkenden, wie musikalisch genialen Kanon zu schreiben, indem sie das Lied ihrer verlorenen Herrlichkeit herunterleiern; Don Ranudo aber legt er einen breiten Monolog in den Mund, der tief in die Abgründe dieser von Leidenschaft verwirrten Seele hinunterleuchtet. Da



steht die Handlung still, es redet die Musik. Das ist nicht mehr im engsten Sinne „*dramatisch*“, aber es ist im tiefern Sinne des Wortes „*dichterisch*“. So erreicht Schoeck die Errungenschaften des Musikdramas: Stileinheit (indem er nicht eine selbständige Dichtung komponiert, sondern sich ein Libretto zurechtlegt, das aus der Handlung die gefühlsbetonten Momente heraushebt und so ein Durchkomponieren erlaubt) und dichterische Wahrheit der Gestalten und der Handlung; aber er erreicht sie in den Formen der Oper und mit einer Musik, die ihren Adel und ihren selbständigen Wert nie einbüßt.

Schoecks nächstes Bühnenwerk bedeutete einen kleinen Abstecher ins Gebiet des Artistischen: er komponierte die Musik zu Busonis Szene und Pantomime *Das Wandbild*. Ein an E. Th. A. Hoffmann erinnernder Vorwurf: ein Jüngling sieht in einem Antiquitätenladen der Rue St. Honoré das Bild eines Mädchens, das ihn verwirrend anzieht, — er stürzt in das Bild hinein und findet sich neben dem zum Leben erwachten Mädchen in einer exotischen Tempellandschaft wieder. Ein Riese in goldener Rüstung, die vorher im Laden gestanden hat, entführt ihm das Mädchen, dem er sich liebend gesellt hat und er erwacht wieder im Antiquitätenladen der Rue St. Honoré vor dem Wandbild ... Wachen und Traum seltsam gemischt, eine exotisch-märchenhafte Atmosphäre. Und gerade dieser Hoffmannsche Grundton, dieses Traumwachen, das Spiel der Mächte des Unterbewusstseins, das Weben und Flimmern der exotischen Märchennacht mochten Schoeck zu dieser Komposition angeregt haben: er goss einen schimmernden Sprühregen von Melodien über die kleine Dichtung. Nach Atmosphäre und Farbe strebt er, nicht nach Gestaltung von Charakteren; aber trotz dieser Instrumentationskünste verliert er sich nicht an die Illustrationsmusik, an die impressionistische Pointillier-technik. Der Klavierauszug gerade dieses Werkleins wirkt auffallend linear; neben den Farbenkünsten der Partitur erscheint er wie ein in klaren, reinen Linien geschnittener Holzschnitt. Und Schoeck benutzt jene Liebesszene nicht als gegebene Gelegenheit, eine jener heute so beliebten Liebesszenen mit der bekannten Brunstmelodik zu schreiben; er wirft im Gegenteil einen geheimnisvollen Schleier darüber; die Musik scheint den

Atem anzuhalten, taucht hinunter in ein mystisches Dämmern und Weben von Urkräften — eine Musik voll Ehrfurcht vor den Mysterien der Liebe. Es war bereits ein Vorklang aus Schoecks neuestem Werk *Venus*, dem Hohelied der Liebe und der Schönheit.

Eine mittelalterliche Sage, die Wilhelm von Malmesbury im zwölften Jahrhundert aufschreibt, berichtet, wie ein römischer Jüngling einer antiken Venusstatue einen Ring, der ihn beim Ballspiele hinderte, an den Finger steckte, wie die Statue dann aber, als er ihn zurücknehmen wollte, den ehernen Finger gekrümmt hatte, um darauf in der Hochzeitsnacht als Nebel, der sich zur Gestalt der Venus verdichtete, trennend zwischen Bräutigam und Braut zu erscheinen, bis sie durch einen Zauberer vertrieben werden konnte. Eine christliche Legende wendet dann die Sage ins Symbolische: Der Jüngling steckt den Ring einer *Marienstatue* mit übermütigem Treuegelöbnis an den Finger und die Himmelskönigin lässt ihm keine Ruhe, bis er seine weltliche Braut verlässt und sein Gelöbnis erfüllt. In neuerer Zeit oft behandelt, hat das Motiv, ins Tragische gewendet, in Mérimées *La Vénus d'Ille* seine klassische Gestaltung gefunden: Mérimée legt um das mystische Ereignis, das er selbst in geheimnisvolles Dunkel zurückschiebt, einen Rahmen von erstaunlicher Realistik und Gegenständlichkeit; er führt gleichsam durch einen geschlossenen Ring von Indizien einen Beweis von unwiderstehlicher Überzeugungskraft und zwingt so den Leser, an Möglichkeiten zu glauben, die der Erzähler selber auszuschließen scheint. In diesem Meisterwerk der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts lernte Schoeck die Sage kennen, gab ihr aber — wieder schrieb ihm Armin Rüeger das Textbuch — ohne jene mittelalterliche Fassung zu kennen, die einfachen naiven Linien der alten Sage wieder, dazu einen neuen symbolischen Gehalt.

Es ist dieses Textbuch getadelt worden und zweifellos — wer dieses Textbuch liest und es neben Mérimées *Novelle* legt, mag zu einem solchen Urteil kommen; zweifellos ließe sich aus Mérimées *Novelle* eine realistischere, plastischere, handlungs-, kontrastreichere dramatische Dichtung formen! Aber ist denn ein Libretto eine dramatische Dichtung? Darf ein Libretto an

sich als Bühnendichtung beurteilt werden? Besteht ein Libretto überhaupt für sich, ohne Musik? Hat es einen Sinn, zu sagen, das Textbuch lasse zu wünschen übrig, aber die Musik Schoecks habe ihm „auf die Beine geholfen“? Legt man da nicht den Maßstab, den man sich beim Literaturdrama mit illustrativer Begleitmusik angewöhnt hat, an ein Werk, das etwas ganz anderes ist und *sein will*?! Schoeck konnte und wollte für sein Werk, das er ja, deutlich genug, als *Oper* bezeichnet, gar keine selbständige und abgeschlossene Dichtung brauchen, eine Dichtung, die die Gestalten mit *dichterischen* Mitteln zeichnet, der Handlung durch *dichterische* Mittel Farbe und Plastik gibt, dadurch aber notwendigerweise die Musik zur begleitenden Illustration verdammt hätte. Schoeck wollte ein Libretto, das ihm nicht viel mehr gab als leere Umrisszeichnungen, die er nach eigener Willkür und Selbstherrlichkeit mit den Farben seiner *musikalischen* Palette ausfüllen konnte. Gerade der Musiker, der im *Lied* mit äußerster Sensibilität jeder Nuance des Dichterwortes folgt, griff mit sicherem Instinkte für die *Oper* nach einem Texte, der nur Konturen gab und nicht mit dichterischen Feinheiten und Nuancen überladen war: denn das Drama verlangt al fresco-Stil, es will große und gefestigte Linien und erträgt kein Eingehen in allzu intime Einzelheiten, die den Fluss der Handlung unerträglich hemmen würden. Das Gesetz der Ökonomie der Mittel und Kräfte gilt vor allem im Kunstwerk: Nichts darf zweimal gesagt werden, und wo der Dichter alles gibt, hat die Musik zu schweigen. Wo aber die Musik reden will, und wo die Musik so viel zu sagen hat wie bei Schoeck, wo die Musik als Sprache der Seele, als Ausdruck der Gefühle, unmittelbarer als jede dichterische Einzelheit die Gestalt charakterisiert, der sie in den Mund gelegt ist, hat sich der Dichter zu bescheiden. Und was die Handlung anbelangt: Schoeck konnte keinen Text brauchen, der eventuell auch einer kinematographischen Aufnahme hätte zugrunde gelegt werden können. Das Kinodrama verlangt das Letzte an *äußerer* Handlung, an Sichtbarmachung der Konflikte, der Spannung und Lösung; die *Oper*, die *Musik* geben will, aber braucht die *innere* Linie. Denn noch einmal: Handlung, Geschehen lässt sich in Musik nicht ausdrücken (Schoeck lässt

denn auch im Höhepunkt der Handlung, im Augenblick der tödlichen Umarmung die Musik gänzlich schweigen), sondern nur die durch die Handlung erzeugten Gefühlsspannungen und -lösungen. Es ist also bei der Beurteilung des Librettos vor allem zu fragen, ob es die Möglichkeiten dieser Gefühlsergüsse bringt, ob es dem Komponisten Gelegenheit gibt, die *seelische* Handlung in der Musik zu fassen.

Wer aber mit *diesem* Maßstab an Rüegers Textbuch herantritt, wird zugeben müssen, dass dem Komponisten die gewünschten Möglichkeiten geboten werden.

Wieder hat Schoeck, wie im *Don Ranudo*, eine ins Überlebensgroße gesteigerte Figur in den Mittelpunkt gestellt und auf die Gestaltung eines von dämonischer Leidenschaft beherrschten Charakters seine Kunst konzentriert. Aber während es in *Don Ranudo* eine ihm fernstehende war, was dem Werk etwas objektiv Literarisches gibt, ist *Venus* ein Bekenntniswerk, das Schoeck mit der ganzen Glut und Hingabe seiner Feuerseele geschrieben hat: denn was ist dieser Horace, der von göttlicher Schönheit hingerissen, den Kreis des bürgerlichen Lebens sprengt und ihr sein Leben zum Opfer bringt, anderes als die Symbolgestalt des genialen Künstlers überhaupt, der sich in den Flammen seiner eigenen Seele im Dienst seiner Kunst verzehrt? Darüber ist kein Zweifel möglich: in der Sage ist der Bräutigam ein ahnungslos scherzender Jüngling, bei Mérimée ein ordinärer, tieferer Gefühle überhaupt unfähiger Mensch; bei Schoeck aber eine in feinnervigster Sensibilität erschauernde und in höchster Leidenschaft aufglühende Künstlernatur, deren letzte Worte lauten: „*Vollendung*, wer dich ganz empfunden, den treibt die Sehnsucht an dein göttlich Herz!“ So gab Rüeger durch diese Umformung Schoeck die Gelegenheit, von seiner Liebe zur Kunst, zur Musik, zur vollkommenen Schönheit zu singen, und Schoeck hat es getan mit einem Ernst, einer Glut, einer Leidenschaft, die erschüttern.

So wagt denn Schoeck das Unerhörte, dem Mérimée sorgfältig ausweicht: er bringt die Venus auf die Bühne und lässt sie im nüchternen Rampenlicht zum Leben erwachen und in tödlicher Umarmung den ihr durch den Ring Verbundenen umfassen. Er wagt es aus zwei Gründen: was die Sage und

Legende in *naivem* Glauben darstellt, gestaltet er mit feurigem Glauben an die *symbolische* Wahrheit. Und was die Bühnend handlung äußerlich zeigt, macht er durch die Musik *innerlich wahr*. Keine Beschreibung könnte einen Begriff geben von den überirdischen Lichtern und schattenhaften Klängen, die das stumme Auftreten der „Unbekannten“ mitten im Festtrubel der Hochzeitsnacht begleiten, von der verzehrenden Gewalt der Sehnsucht in den Geisterstimmen, die Horace, den Helden, ihr verfallen sein lassen, endlich, im Schlussakt, von der Gewalt, mit der Schoeck die furchtbare Nähe, ungeheure Allgegenwart der göttlichen Macht zum Ausdruck bringt: in der eine menschliche Stimme in dämonischer Leidenschaft Geisterhöhen ersteigt und taumelnd, berauscht, wahnsinnig zusammenbricht, eine Seele sich zu Tode singt . . .

Schon in den früheren Werken verblüffte Schoeck durch den Reichtum seiner Erfindung: in dem lyrischen Liederspiel *Erwin und Elmire* durch die Fülle blühender Melodien, in der musikalischen Charakterkomödie *Don Ranudo* durch die rasche Folge prägnanter melodischer und rhythmischer Motive, in der dramatischen Dithyrambe *Venus* aber zieht er musikalische Linien von berauscher Schönheit und Größe, Gesangslinien von kaum je gehörter Ausdruckskraft. Das sind freilich keine „Melodien“ mehr, das heißt Arienmelodien, die zwischen Tonika und Dominante hin- und herpendeln und sich auch dem ungebildeten Ohr einprägen; diese Melodien sind aus dem Wort herausgeboren, dessen Seele gleichsam in klingende Erscheinung tritt; diese moderne Melodie ist auch nicht fest und starr, sie entwickelt sich, blüht auf, steigt und steigert sich, lebt. Auch harmonisch bringt das Werk Neues: durch Kombination verschiedener Tonarten in gleichzeitigen Parallel- oder Gegenbewegungen erreicht Schoeck neue harmonische Wirkungen und eröffnet der Entwicklung ungeahnte Möglichkeiten.

Alles in allem: ein Werk, ein Wurf, der neue Formen schafft und neue Wege weist. Im *Ranudo* hatte Schoeck praktisch das in der Theorie schon lange laut gewordene Verlangen: „Zurück zu Mozart!“ erfüllt — soweit ein Musiker des 20. Jahrhunderts es erfüllen kann, denn ein wirkliches Zurück gibt es in keiner organischen Entwicklung —, in der *Venus* hat er das Letzte

seiner Persönlichkeit eingesetzt und ist er ganz nur er selbst. Ein Werk, in dem der alte Gegensatz zwischen Oper und Musikdrama aufgehoben zu sein scheint und das Gerede von der Erschöpfung und „Abnutzung des Tonmaterials“ ad absurdum geführt ist.

ZÜRICH

HANS CORRODI



## VOLKMAR ANDREAE

Es ist ein ewig sich wiederholendes, oft wiederholtes Paradoxon: je bestimmter und bestimmender eine Führerindividualität in der Kulturgemeinschaft sich auswirkt, umso weniger einheitlich, um so befangener und unbestimmter gestaltet sich die Reaktionswirkung dieser Gemeinschaft. Und ebenso: je enger der Kreis des kulturellen Wellenschlages, der von solchem Zentrum ausgeht, um so weiter die Spannung zwischen den Urteilsäußerungen, die auf das Zentrum zielen. Der blickklärende Sinn zeitlicher und räumlicher Distanz hat im Bereich des überragenden Kulturschöpfers, wie auch im begrenzten Felde lokaler Wandlungen und Strömungen seine stets neue Erfahrungsgeltung. Die Distanz löst das Belanglose, das Persönliche, das Enge, das zur Färbung des Urteils beiträgt, auf, sie sichtet das Kulturtragende, Vorwärtsweisende vom Ballast des Nurzeitlichen, Nurörtlichen, sie erfasst die wesentlichen Grundlinien, die wirksam waren und wirksam bleiben. Das Urteil des Zeit- und Ortsgenossen kann daher nur Beitrag zum Aktenmaterial sein, das erst durch die Distanz zum Abschluss gebracht wird.

\* \* \*

Es war am 17. April dieses Jahres. Eine fast sichtbare Spannung belebte den wohlbesetzten Tonhallsaal. Ein jeder fühlte es: der Abend musste ein Bekenntnis bringen, ein Bekenntnis des Zürcher Publikums in seiner Stellung zum Führer seines Musiklebens, der jetzt zum erstenmal wieder den Dirigentenstab in die Hand nahm. Eine äußerst ernste Erkrankung hatte Volkmar Andrae für längere Zeit ferngehalten, hatte seinen Platz bewährten Stellvertretern frei gemacht, welche