

Othmar Schoecks "Lebendig begraben"

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **8 (1928-1929)**

Heft 5-6

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-156742>

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.

der Herrschaft Gottes unterstellte, dem Schöpfer und Erlöser der Seele, aber auch des Leibes und der Sinnlichkeit, des ganzen Menschen. —

Damit gehen wir zum zweiten Teil unserer Darlegungen über, die nun von den theoretischen Auffassungen von Sinn und Wesen des menschlichen Daseins handeln sollen, vor allem soweit das durchschnittliche Bewußtsein der Gebildeten, auch der akademisch Gebildeten in Betracht kommt.

(Schluß folgt.)

Othmar Schoeck's „Lebendig begraben“.

Von Hans Corrodi.

Es ist eine Ironie des Zufalls, daß Othmar Schoeck's letztes größeres Werk, die „Vierzehn Gefänge nach der Gedichtfolge „Lebendig begraben“ von Gottfried Keller“ just in dem Augenblick erscheint, da die schweizerische Heimat dem „großen Lyriker und Dramatiker“ die schönste Ehrung zuteil werden läßt, die sie vergeben kann, da ihm von der philosophischen Fakultät I der Universität Zürich die Würde eines Ehrendoktors verliehen wird. Wer Schoeck's bisheriges Werk auch nur zum Teil kennt, wer die unbedingte Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit dieses Schaffens in Stunden seelischer Erhebung und Erschütterung an sich erfahren hat, weiß, daß es sich hier nicht um spielerische musikalische Stilübungen zu einem an phantastischer Groteskheit fast beispiellosen, bei minderem Ernst und geringerem Können der Behandlung leicht dem Kitsch und der Schauerromantik verfallenden Thema handeln kann; wer gar in den Geist dieses Bekenntniswerkes eingedrungen ist, einen Hauch der tiefen Trauer, der tragischen Vereinsamung verspürt hat, mag angesichts der von echter Liebe und wahrer Begeisterung getragenen Popularität, deren sich Schoeck's Schaffen heute schon in der Schweiz erfreut, vor einem Rätsel stehen. Und doch bildet gerade dieses Werk das schönste Geschenk, mit dem der junge Meister seiner Heimat hätte danken können, ist es doch das eigentlich schweizerische Werk Schoeck's, das Werk, in dem die Seele schweizerischer Natur, der Atem schweizerischen Lebens sich in Musik löst, das Werk, in dem er mit einem wahren Zauberpinsel das Bild der Heimat in den leuchtenden Nebel der Töne malt, das Werk, in dem er sich mit der ganzen Inbrunst seines Musikantenherzens neben Gottfried Keller, den großen „Schutzgeist der Heimat“, stellt, daß dessen bilderreiches und gedankenschweres Wort, von allen Gluten seiner Töne umstrahlt und durchleuchtet, uns doppelt mächtig zu Herzen spricht.

Verhältnismäßig spät, und erst nach schwerem Ringen hat der Musiker Schoeck den Weg zu Keller gefunden; dem Menschen Schoeck ist er seit den Jahren der Jugend so nahe gestanden, wie nur der große Dichter eines Volkes, der dessen Seele Sprache verliehen, dessen Ahnen

und Schauen zu Bildern einer von beglückter Schöpferlaune überstrahlten, an Reichtum und Fülle und Schönheit fast unvergleichlichen Welt gestaltet hat, dem Sänger des selben Volkes, der in der sublimen Sprache der Töne gleiches Zeugnis ablegen muß, nahe stehen kann. An manche unvergeßliche Stunde, an manche lustvolle Sommernacht erinnere ich mich, da Schoeck in den tiefen Born Kellerscher Poesie niedertauchte und in Begeisterung und Leidenschaft seine glühende Lust, sein Glück über diesen Besitz ausströmte. Nicht minder unvergeßlich bleibt mir seine Empörung, wenn ein Literat — es war in jenen Jahren, als, nach Böcklins „Fall“ und C. F. Meyers „Bestattung“, gewisse Bonzen der Kritik vermeinten, die Reihe sei nun an Keller gekommen und die Mode aufbrachten, an Keller zu mäkeln und auf die Selbwohlereinge seines Horizontes zu sticheln, — mit dem bekannten falschen Augenaufschlag einwarf: „Aber neben Goethe?!“ — „Keller kann auch neben jedem bestehen,“ mochte er wohl in solcher Stunde sagen, „er hat Gedichte, die zum Grandiossten gehören, was ich kenne, er ist kosmisch. Aber, fügte er bitter hinzu, gelegentlich gefällt es ihm, sein schweizerisches Narrenkätzlein anzuziehen und deshalb wollen ihn viele Schweizer nicht ernst nehmen.“ Daß Kellers Welt meistens ein Mikrokosmos ist, vergaß auch Schoeck in solchen Augenblicken nicht; er wußte aber auch, daß, wenn nach Kellers Wort ein Augenblick eine Perle und ein Jahrhundert nichts sein kann, auch das kleinste dichterische Symbol eine Welt und die anspruchsvollsten Konstruktionen und aufgeblasensten Schemen ästhetisierender Impotenz und intellektueller Willkür ein Nichts bedeuten können. Gereizten Born aber konnte jederzeit erwecken, wer ihm von Kellers „schlechten“ Strophen, seinen „dilettantischen“ Versen, die zur Hälfte mindestens „unmöglich“ seien, und die er hätte streichen sollen, faselte, oder wer ihm den Spruch eines solchen Geschmacksmannes vorlas: „Lebendig begraben“ wimmle derart von schlechten Versen, daß „Kellers poetisches Erlebnis zur Bedeutungslosigkeit herabsinke“... Schoeck, allem weibischen Geschmäclertum mit seinen eitlen Lüsten und wehleidigen Empfindlichkeiten feind, mochte in solchen Augenblicken dann wohl das scharfe Wort fallen lassen: Die Leute folgen einem Instinkt, wenn sie diese Poesie ablehnen oder in weitem Bogen umgehen; sie fühlen genau, daß, wenn sie sie ernst nähmen, sie damit ihr eigenes, auf Lüge und Affektiertheit gestelltes Dasein widerlegen würden. Er meinte damit ungefähr das gleiche, wie Gottfried Keller in den bedeutungsvollen Versen des 5. Gedichtes: „Sie stopfen furchtsam ihre breiten Ohren vor jedem Ruf des Lebens aus der Tiefe.“ — Mag man auch immer wieder darüber staunen, wie Schoeck im Zeitalter der Maschine die quellklare Reinheit des Eichendorff'schen Tones wiederfindet, wie er Hafisens süße Lieder in heidnischer Lust bis zu brausendem Jubelgesang steigert, wie er den Zugang findet in die schauervolle tragische Nacht mit den wetterleuchtenden Horizonten der Kleist'schen „Penthesilea“, mit einzelnen Seiten seiner komplexen Persönlichkeit steht er diesen Dichtern, wie auch dem jungen Goethe, dem leidirren Lenau unbegreiflich nahe, mit allen Seiten ist er der Persönlichkeit Kellers, die mit so knorrigem Wurzel-

werk tief im Boden der Heimat haftet und in so mächtiger, von Blütenhauch, Früchteduft und Lebenstraum durchwehter Krone sich entfaltet, im tiefsten verwandt.

Schwer fiel es aber Schoeck, seine Musik der Dichtung Kellers zu vermählen. Unter den Liedern seiner Jugend findet sich nur ein einziges zu einem Gedicht Kellers, das weder von Keller noch von Schoeck allzuschwer befrachtete „Schifferliedchen“. Weit machtvoller glüht der Keller'sche Ton auf in dem etwa ein Jahrzehnt später komponierten „Jugendgedenken“, in dem Schoeck zum ersten Mal jenes von Ausdrucksgewalt erglühende große Melos gefunden hat, das später sein eigenster und unvergleichlicher Besitz geworden ist. Hinreißend lebensfroh, herb und kraftvoll wie Schweizerlandwein eines guten Erntejahres erklang der Keller-ton auch aus dem „Wegelied“ (für Männerchor und Orchester). Im September 1923, nach der Vollendung der „Elegie“, lag schon der Band Keller'scher Gedichte bei „Lebendig begraben“ aufgeschlagen auf Schoecks Flügel, schon stand der kühne Plan, den ganzen Zyklus für Bariton und Orchester zu komponieren, vor ihm, schon hatte er sich in unheimlicher Erregung das Gedicht zu eigen gemacht, war es ihm sozusagen ins Blut übergegangen, daß er sich nicht enthalten konnte, immer wieder von seiner beglückten Lust, einer wahren Wonne der Wollust Zeugnis abzulegen. Aber noch war die Stunde dieses Zyklus nicht gekommen. Noch zitterten in seiner Musik Nachklänge der „Elegie“ — in einer wehmutsvollen Stunde entstand als deren herrlicher Nachhall aus der Gedichtreihe „Erstes Lieben“ das (noch unveröffentlichte) Lied „Die Entschwundene“. Noch mochte Schoeck die innere Ruhe und Stille, die Befreiheit und Gelöstheit fehlen, welche die Gestaltung dieses großen objektiven Symbols erforderte. So wandte er sich vorerst den Keller'schen „Gefelen“ zu, um in diesen Liedern voll schmerzlicher Süße und weher Gut, aber auch voll Bohn und Bitterkeit, voll Hohn und Sarkasmus sich von der Seele zu schreiben, was ihn immer noch bedrängte. Und erst zwei Jahre später, als Schoeck in „Penthesilea“ auch noch durch die objektive Gestaltung jenes Konflikts, dessen lyrischer Reflex die „Elegie“ ist, sich befreit hatte, war die Stunde des Zyklus „Lebendig begraben“ gekommen. Im Januar 1926 in sehr kurzer Zeit konzipiert, wuchs sich der Zyklus im Laufe jenes Jahres zu der Gestalt aus, in der er heute (im Klavierauszug von Karl Krebs) gedruckt vorliegt.¹⁾ Die Knorrigkeit der Keller'schen Sprache, der schwere „Goldgehalt“, an dem diese Verse „schleppen“, die Mischung von epischem und lyrischem Stil, von Realistik und Phantastik, von hohnvollem Sarkasmus und lyrischem Aufschwung bereiteten der musikalischen Umsetzung nicht geringe Schwierigkeiten, und es bedurfte all der reichen musikalischen Mittel, deren Beherrschung Schoeck sich in seinen Liederbüchern und in seinen Musikdramen erworben hatte, um dieser Komplexität gerecht zu werden.

Alle Werke Schoecks und die des letzten Jahrzehnts im besondern, sind, auch sie, „Bruchstücke einer großen Konfession“. Sollte es mit

¹⁾ Im Verlag von Breitkopf & Härtel.

„Lebendig begraben“ anders sein? Nein; wenn auch für Schoeck das Werk nicht ganz das gleiche bedeuten mag wie für Keller.

Zu Anfang der vierziger Jahre machte, wie Bächtold uns als Mitteilung Gottfried Kellers berichtet, der zürcherische Spitalpfleger, der nebst einem guten Tokajer eine unüberwindliche Angst vor dem Lebendigbegrabenwerden hatte, dem jungen Dichter das sonderbare Anerbieten, ihm gegen hundert Flaschen seines edlen Ungarweins „ein allgemein nützlich Gedicht“ über jenes Thema zu verfertigen. Es entstand nicht nur ein Gedicht, sondern ein ganzer (ursprünglich noch längerer) Zyklus, der wohl etwas anders aussah, als es sich der gute Spitalpfleger vorgestellt hatte. Die vierzehn Gedichte sind der dunkle Ort in Kellers Werk geblieben, wo die Literaturhistoriker auf leisen Sohlen und mit dem Lächeln der Verlegenheit vorbeihuschten, falls sie nicht geradezu vermeinten, den Dichter mit einem herben Küffel heimschicken zu müssen, wie, allen voraus, der alte Barnhagen von Ense, der ihm schrieb: „Sie erlauben meinem wahren Anteil gewiß das offene Bekenntnis, daß ich die Lieder eines Lebendigbegrabenen für einen Mißgriff im Stoff halte: der schauerhafte Gegenstand kann die Poesie kaum einen Augenblick anziehen, aber nicht festhalten, außer indem er sie selbst mitbegräbt.“ Der alte Barnhagen vergaß nur eines: daß es sich hier nicht um einen „Stoff“, sondern um ein Symbol handelte. Wohl taucht das Problem der Rückkunft eines Lebendigbegrabenen auch unter Kellers Dramenplänen auf und er hat alle Adler seiner Phantasie fliegen lassen, um die schauerliche Situation dieser Gedichte in unüberbietbarer Realistik und Plastik auszumalen, — aber daß das Ganze als Gleichnis zu deuten ist, läßt sich wohl nicht bezweifeln. Dem jungen Keller, dem der tiefe Sinn seines Lebens noch nicht klar geworden, der den Weg zu seiner eigensten Begabung noch nicht gefunden hatte, der sich in ohnmächtigem Ringen um die Malerei verbrauchte und, zwischen den Künsten schwankend, Jugendmut und Kraft verzehrte, mochte die düstere Vision des Lebendigbegrabenen ein Bild seiner Lage bedeuten: „Vielleicht sind dieses der Verdammnis Qualen, geheim zu leuchten, ewiglich versenkt!“ Es ist das Leid des jungen Dichters, der kaum sich selber eben erst gehört hat und dem das Ohr der Welt noch verschlossen ist: „Hört man nicht klopfen laut da obenwärts, hier mein zum Blühen so bereites Herz?“ Für Schoeck, der, nur kurze Zeit zwischen Malerei und Musik schwankend, längst seinen Weg gefunden hatte, dessen melodischer Potenz bereits gegen zweihundert Lieder in müheloser Vollendung entsprudelt waren, — abgesehen von allen andern Werken! — mochte das Bild einen andern Sinn bergen: es bedeutete ihm eher eine Auseinandersetzung und Abrechnung mit unserer Zeit und Gegenwart.

Es ist nicht zu verkennen, daß sich die Aussichten für das Werk Schoecks im letzten Jahrzehnt bedeutend geändert haben. Vom Glück begünstigt begann der junge Liedermeister seinen Weg. Max Reger geleitete ihn, die Welt begrüßte seine ersten Lieder mit Begeisterung, ein freudiges Echo klang ihm entgegen, nicht nur aus der Schweiz. Die reiche Saat war in schönster Blüte, eben hatte auch die „Dithyrambe“

am Tonkünstlerfest in Essen eingeschlagen — als der Krieg ausbrach und viele Hoffnungen vernichtete. Heute steht Schoeck als Außenseiter allein da; in einsamer Größe ragen seine Werke auf, mit jedem neuen scheint Schoeck in einen Hohlraum vorzustößen, in dem das Echo fehlt. Ein paar wenige Zahlen mögen das grell genug beleuchten: In der Spielzeit 1926/27 erweckten drei Musikdramen vor allen andern zur Aufführung gelangenden Aufsehen: Areneks „Jonny spielt auf“, Hindemiths „Cardillac“ und Schoecks „Penthesilea“. Über Areneks Werk dürften die Akten wohl geschlossen sein; es ist an innerlicher Ode und Höhe, an musikalischer Seichtheit wohl kaum mehr zu unterbieten: Dieses Werk wurde seither an über sechzig Bühnen aufgeführt (in Paris freilich unter homerischem Gelächter begraben). Hindemiths „Cardillac“ war der beachtenswerte Versuch eines zweifellos hochbegabten Armusikers, dem Drama von der Seite der absoluten Musik neues Blut zuzuführen; er hat überall Beachtung gefunden, aber nirgends einen Erfolg errungen: Dieses Werk ist von gegen dreißig Bühnen aufgeführt worden. Schoecks „Penthesilea“ hat in Dresden einen nicht minder glänzenden Erfolg gehabt als in Zürich; es dauerten dort die Ovationen sogar noch länger als in Zürich, trotzdem Schoeck dem Dresdener Publikum unbekannt und dieses auf das Ereignis nicht vorbereitet war; in der Presse wurden Stimmen begeisterter Anerkennung laut, die der Art und Bedeutung des Werkes gerecht wurden, — trotz all dem ist „Penthesilea“ seither an keiner einzigen reichsdeutschen Bühne mehr zur Aufführung gelangt...²⁾ Ähnlich steht es mit andern Werken Schoecks. „Venus“ ist seit den Zürcher Internationalen Festspielen des Jahres 1922 überhaupt nicht mehr auf einer Bühne erschienen; die „Elegie“ hatte vor Jahren in Leipzig einen nicht minder durchschlagenden Erfolg als in Zürich, trotzdem ist auch dieses Werk nur noch ganz vereinzelt zur Aufführung gelangt. „Don Kanudo“ vollends, der doch weder an Ausführende noch an Zuhörer außerordentliche Anforderungen stellt und gerade das wäre, was der Bühne so sehr fehlt, eine heitere Spieloper, ist seit der Aufführung in Stuttgart (1919) nur noch einmal, in Königsberg, zum Leben erweckt worden... Es sind all diese Zahlen umso unbegreiflicher, wenn man an die Duzende von Aufführungen der „Laudi“ Hermann Suters — um ein schweizerisches Werk rückwärtsgerichteter Haltung zu nennen — erinnert, oder an die womöglich noch zahlreicheren der Werke eines auf der entgegengesetzten Seite der Schaukel sitzenden Komponisten, an die Aufführungszahlen der Lokomotivsymphonie und des „König David“ von Arthur Honegger.

²⁾ Und wie steht es mit den Schweizerbühnen? Noch immer wartet man auf die Ankündigung, daß eine solche sich durch den großen Zürchererfolg habe ermutigen lassen, dieses von der ganzen Schweizerpresse als bedeutendstes schweizerisches Musikdrama anerkannte Werk in ihren Spielplan aufzunehmen. Und falls man sich hinter „unüberwindlichen“ Schwierigkeiten verschauzelt, — warten nicht fast alle großen, entscheidenden Werke Schoecks schon in den Städten an der Peripherie der Schweiz, in seiner Heimatstadt Basel, in Genf, noch auf ihre Erstaufführung? (Dithyrambe, Trommelschläge, Elegie, Venus, Lebendig begraben zc.)

Es gibt hiefür nur eine Erklärung: Schoeck steht zwischen den Parteien, zwischen den Zeiten, vielleicht über der Zeit, über den Parteien. Jeder Beobachter des deutschen Musiklebens weiß, daß heute die Parteigegensätze im Konzertsaal und auf der Bühne nicht minder schroff und unversöhnlich, gehässig und vergiftet sind als im politischen Leben. Der Krieg hat auch in der Kunst neue Generationen an die Oberfläche geschwemmt, die nun mit der ganzen Engstirnigkeit und Un-
duldsamkeit des Fortschrittswahns die Zügel an sich gerissen haben. So steht auf der einen Seite eine typische Großstadtkunst, eine Kunst lebensfremder Ästheten, die alle Brücken zur großen Vergangenheit abgebrochen hat, alle Tradition verwerfend, in der Verhöhnung Beethovens und Verfeinerung Wagners sich gefällt, in der Befudlung des Begriffes „Romantik“ sich nicht genug tun kann und, Gefühl und Persönlichkeit als Urquellen aller Kunst verleugnend, die neueste Modeschöpfung, die Schlagwörterserie von der „neuen Sachlichkeit“, läppiſcherweise auf die Musik übertragen will, eine Musik, aus der alles Blut, alles Leben gewichen, die in seltsamen, vom unschöpferischen, überwachen Intellekt erspintisierten Formen und Schemen erstarrt und versteinert. Neben diese Richtung hat sich eine andere gestellt, welche, die Unfruchtbarkeit dieser Ästhetenkunst fühlend, plötzlich sich der Altklassik, Bach und seinen Vorgängern zugewandt hat, und einem Neoklassizismus, einer Wiedererweckung der absoluten Musik zustrebt, der linearen Kunst der vorklassischen Polyphonie, unter nicht minder heftiger Ablehnung der „Romantik“, der von Beethoven ausgehenden Musik des unbedingten Willens zum Ausdruck, die mit Schoeck noch einmal einen Höhepunkt, wahrscheinlich den letzten, in ihrer Entwicklungskurve erstiegen hat. Endlich wäre eine dritte Richtung zu erkennen, die kein anderes Ziel hat, als der Masse zu dienen, die Bedürfnisse der großen Menge zu sättigen, welche sich in breitester Front von aller ernsten Kunst abgewandt hat, dem Sport, dem Kultus der Muskelkraft, dem oberflächlichen Amüsement zu, eine Richtung, die Instinkte und des übelsten Geschmacks eines Großstadtkunstpöbels, eine „Musik“, die jede Mode mitmacht und nach Kräften fördert, auch die Glorifizierung einer entarteten Negermentalität à la Jonny, auch die Anbetung von Maschine und Automat und Maschinenkultur, von geistiger Normalisierung und Typisierung und Schablonisierung... Daß Schoeck auf der andern Seite, bei engstirnigem Konservatismus und betonter Deutschtümelei nicht mehr Glück hat, braucht kaum gesagt zu werden. Denn Schoeck ist ja nicht mehr der Schuberts Spuren folgende jugendliche Dhrifer; er ist längst in unbetretenes Neuland harmonischer und melodischer Bildungen vorgestoßen; sein Werk wimmelt von Kühnheiten, die umso verblüffender wirken, als sie nicht intellektueller Willkür und snobistischer Mache, sondern organischer Entwicklung entspringen, Kühnheiten, vor denen auch die lautesten „Revolutionäre“ einiges lernen könnten, wenn sie Ohren hätten zu hören...

Falsch wäre es aber, und eine völlige Verkennung des Wertes Schoecks, die tiefe Trauer, die aus „Lebendig begraben“ spricht, dem Mangel an äußern Erfolgen zuzuschreiben. Schoeck hat nie einen

Finger gerührt, weder um sich rührige Verleger zu schaffen, noch um bedeutende Interpreten für seine Kunst anzuwerben, noch um auf anderem Wege den äußern Erfolg zu fördern. Im Gegenteil! Er hat von jeher alles, was nach „Betrieb“ roch, aufs energischste von sich fern gehalten und hat immer nur eines gewünscht: innere und äußere Freiheit, um ganz seiner Kunst leben zu dürfen, Muße und Zeit, um sich der „Wollust“ des Produzierens ungehemmt und ungestört hingeben zu können. Die Tragik von „Lebendig begraben“ nährt sich an tiefen Quellen: am Gefühl einer fast transzendenten Vereinsamung, am Gefühl, daß die Welt entschwindet und versinkt, für die er diese Melodien gesungen hat und eine neue aufkommt, die alle Scheu vor den hohen Idealen abwirft und, von einer Riesenwelle der Lust an Trivialität und Banalität getragen, auf den besudelten Altären die Götzen des Amerikanismus aufpflanzt. Nicht als Mensch fühlt sich Schoeck lebendig begraben, sondern als Schaffender, als Gestalter hohen Menschentums, eines Kanudo, eines Horace, eines Achill und einer Penthesilea, in einer Welt, die nur dem feilen und geilen Amüsament nachjagt, Schuberts Musik nur in Verbindung mit einem unsäglich hirnlosen und leichten Operettentext genießen kann, unsterbliche Meisterwerke mit erotischer Gemeinheit durchschießt, auf das Niveau elender Platttheit erniedrigt und auf die Leinwand projiziert, welche freilich die Welt nicht bedeutet, Inspirationen der größten Meister zu Fortrotten herrichtet und in schiebernder Frivolität und Lüstertheit mit Füßen tritt. Nicht als Mensch, ich wiederhole es, fühlt sich Schoeck lebendig begraben: er hängt ja mit allen Fasern lustvoll an diesem reichen Leben, trotz allem ein ruhevoller und unersättlicher Genießer! Ist er doch so froh und seiner Heimat dankbar, in ihr einen Winkel zu besitzen, wo er ungestört genießen und schaffen kann! Mehr als einmal habe ich es aus Schoecks Munde gehört, und als die Nachricht von der ihm verliehenen Ehrung kam, wieder: Er wisse wohl, warum er in der Schweiz lebe und was er an seiner Heimat habe. Nie habe er im Ausland so recht froh werden können, immer habe es ihn mit allen Haaren in die Heimat zurückgezogen, ein Leben da draußen sei ihm undenkbar und heute wisse er, daß er die Schweiz nie verlassen werde.

Es ist nicht leicht, von diesem neuesten Werke unseres Schweizer Lieddichters dem ein Bild oder einen Begriff zu vermitteln, der es nicht im Konzertsaal gehört hat, da fast alle Vergleichsmöglichkeiten fehlen. Die Form, von der Schoeck ausgegangen ist, das Lied, ist hier außerordentlich erweitert durch Elemente dramatischer und epischer Natur, aber auch durch jene in Musik umgesetzte Gedankenlyrik, wie sie nur Wolf und Schoeck eigen ist, sodaß die rein lyrischen Partien stark zurücktreten. Das Werk schwingt zwischen den beiden entgegengesetzten und einer geringern Kraft unvereinbaren Polen einer kaum vorher je erhörten Gewalt des unmittelbaren Ausdrucks und einer verblüffenden, geradezu die Seherven beunruhigenden Bildhaftigkeit der Charakteristik, der — das verrufene Wort kann nicht umgangen werden — Illustration. Das Wort „Tonmalerei“ hat ja heute einen üblen Klang und mit einem

gewissen Recht nach den Orgien des musikalischen Impressionismus, den seelenlosen, nur für die Sinne berechneten Verirrungen in ein der Musik fremdes Gebiet; es gibt aber eine Tonmalerei, — und sie findet sich zu allen Zeiten — die nicht die äußere tote Larve der Umwelt nachzeichnet, sondern deren belebtes Gesicht wiedergibt. Um eine solche Tonmalerei handelt es sich in „Lebendig begraben“. Immer ist der musikalische Ausdruck seelischer Gewalten das Primäre, nie fehlt diese musikalische Substanz, der musikalische Grundstrom; es ist gewissermaßen lediglich in die Oberfläche der Musik das Bild der Welt eingezeichnet, in deren wunderbar bewegte und phantasievolle Umrisse. So verwendet Schoeck auch in reichem Maße die Stilmittel des Impressionismus: er scheidet die Welt des Grabes von der seltsam fern und unwirklich herübertönenden Oberwelt, indem er fremde Tonarten parallel gehen läßt; er mischt die Farbwerte der Tonarten auf seiner musikalischen Palette, stellt sie nebeneinander und gegeneinander nicht nach Gesetzen funktioneller Bindung, sondern nach Kontrast und Deutlichkeit; er schachtelt Akkorde ineinander, türmt sie übereinander, schafft Dissonanzen von ungewöhnlicher Kraft der Charakterisierung, spitzt sie zu Blendlichtern, zu Spizentönen, oder legt sie als dämmernde Schatten, als brütende Nacht, als grausiges Dunkel hin. Trotzdem zerfällt das Bild nicht in Farbtupfen, die Akkorde zerbröckeln nicht, die funktionelle Spannung bleibt, das Ohr ahnt immer noch ein tonales Zentrum, auf das alles bezogen bleibt, mag es dem analysierenden Verstand auch nicht leicht erfassbar sein. Faßt so Schoeck die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte mit meisterhafter Hand zusammen, so gibt er sein Eigenstes und Höchstes doch auch hier in der Intensität des dramatischen und lyrischen Ausdrucks, in jenen Momenten, wo sich aller Klang nach innen wendet, wo alle Seele in eine musikalische Linie einströmt, wo Wort und Melodie zu ergreifender Einheit verschmelzen, wo das Melos des Wortes Melodie wird, die schlummernd längst in ihm gelegen hat. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten einzugehen; doch sei in diesem Zusammenhang an den grandiosen Schlußhymnus erinnert. Da legt Schoeck seinen Zauberpinsel weg, die Farben schwinden aus dem Orchester, jeder Ton erglüht in sprengender Ausdrucksgewalt, jede Linie lenkt ein in einen erhabenen musikalischen Strom, in einen Melodienzug von erschütternder Größe und Schönheit der Gebärde, der in immer mächtigeren Evolutionen, Geisterhöhen ersteigend und in Grabestiefen stürzend, zu einer Intensität des Ausdrucks erglüht, die das Maß einer Menschenstimme sprengt: „Fahr hin, o Selbst! vergängliches Idol, wer du auch bist, leb wohl du, fahre wohl!“ In dieser unerhört inspirierten Intensität des Melos, dieser letzten Steigerung der Homophonie, die ihre Seitenstücke in den Schlußgesängen der „Venus“ und der „Penthesilea“ hat, gibt Schoeck wohl sein Eigenstes und Unvergängliches.

Schoeck selbst hat Kellers „Lebendig begraben“ einmal das Gedicht des Schweizers genannt. Jeder Schweizer sei in gewissem Sinne in den engen Grenzen seines Ländchens lebendig begraben, abgeschnitten von der großen Welt und ihren großen Möglichkeiten, der schweizerische

Künstler aber ganz besonders. Ihm bleibe nichts als die Flucht in die Natur. Und die ganze Herrlichkeit dieser Natur liege in diesen Gedichten. Es sind die zauberhaften Naturbilder, welche von der Oberwelt her gleichsam ihren innern Klang in das Grab hinunterwerfen und jene andern, welche in der fliegenden Rückerinnerung des Begrabenen auftauchen und vorüberfliehen. Sie alle sind bei Schoeck aufs wunderbarste Musik geworden, und trotz all des Furchtbaren, Tragischen, Grauenhaften der Situation und der Vertonung, klingen sie im Gemüt des Hörers lange nach, sodaß der letzte Nachhall des Werkes doch nicht ein düsterer oder bedrückender, sondern ein beglückender, befreiender ist. Über die Schrecken des Grabes siegt die innige Liebe zur Heimat.

Politische Rundschau

Zur politischen Lage.

Wegzeichen der französischen Politik. — Die englisch-französische Einigung. — Die Stellung Deutschlands.

„Es kann sein, daß man die Rolle des deutschen Geldes und der deutschen Propaganda beim Aufblühen des elsässischen Autonomismus übertrieben hat.“ Das verkündet heute Maurice Muret in der „Gazette de Lausanne“ den gleichen Lesern, denen er früher ganz andere Dinge zum Besten gegeben hatte. Man darf wohl also jetzt annehmen, daß auch die französischen Nationalisten es aufgeben, Deutschland für die Lage im Elsaß verantwortlich zu machen. Aber viele Monate lang hat man diese Behauptung immer als Beweis für den schlechten Willen Deutschlands aller Welt verkündet und teilweise nicht ohne Erfolg.

Dafür hat man in Paris nun eine andere Platte in den Leierkasten eingelegt. Diesmal entsetzt man sich mächtig über die Gefahren des „Anschlusses“, welche Bezeichnung wohl jetzt endgültig ihren Eingang in den französischen Sprachschatz gefunden hat. Das Wiener Sängersfest und die Rede des Reichstagspräsidenten Löbe mußten den Anlaß dazu bieten. Nun gehen zwar die großen politischen Ereignisse gewöhnlich heute nicht mehr von den großen Volksfesten aus, wie in einer früheren Periode unserer schweizerischen Geschichte. Und ebenso ist eine Anschlußrede Herrn Löbes durchaus nichts Neues mehr. Er hat deren seit Jahren schon viele gehalten und ist inzwischen doch wieder freundlichst in Paris empfangen worden. Und kein Mensch in Osterreich oder Deutschland hat wohl gerade von diesem Anlasse eine praktische Förderung des „Anschlusses“ erwartet. Das hat man sicher auch in Paris gewußt. Trotzdem aber hat man dort in der gesamten Presse, die der Linken voran, einen gewaltigen Lärm geschlagen. Und so weit der Einfluß der französischen Pressemache im Auslande reicht, hat man schleunigst in dieses Lied eingestimmt. Man hätte glauben können, der europäische Friede sei von der unmittelbarsten, schwersten Gefahr bedroht.

Gleichzeitig liest man in den deutschen Blättern wieder von allen möglichen Reibereien in den Rheinlanden. Die Besatzung scheint es wiederum darauf abgesehen zu haben, die Bevölkerung durch manche kleinliche Schikane zu reizen. Und hie und da kommt es sogar zu einem ernstern Zwischenfalle. Auch wird von deutscher Seite über die starke Spionagetätigkeit der im besetzten Gebiet untergebrachten französischen Polizei geklagt, eine Spionage, die sich sowohl gegen die militärische wie gegen die wirtschaftliche Stellung Deutschlands richtet. Man gewinnt aus diesen vielen Kleinigkeiten insgesamt doch den Eindruck, daß