

Othmar Schoeck und das Schweizerische

Autor(en): **Ringger, Rolf Urs**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 1

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162109>

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.

Die oben wiedergegebene Textprobe ist ein kleiner Ausschnitt aus der hervorragenden Text-Edition des «Luzerner Osterspiels», die Heinz Wyß — gestützt auf die Abschrift von M. Blakemore Evans und unter Verwendung seiner Vorarbeiten zu einer kritischen Edition nach den Handschriften herausgegeben hat (Francke Verlag, Bern). Wir haben die Stelle gewählt, weil sie im kleinen den Reiz des Luzerner Osterspiels zeigt: die plastische Durchbildung der Figuren, die volkstümlich-wirklichkeitsnahe Charakterisierung der handelnden Personen. In unserem Beispiel ist es Pilatus, der zu sich selber spricht, unschlüssig noch, wie er sich verhalten soll. Da erwägt er denn, ob es besser sei, der Opportunität oder dem Recht zu gehorchen, und kommt zum Schluß, daß es wohl geboten sei, den Mantel dahin zu wenden, «dohar der wind ietz waygen thütt». Das Luzerner Osterspiel ist nicht allein um seines Textes willen von hohem Interesse; wie zu keinem andern geistlichen Spiel seiner Art liegen zu diesem zahlreiche Aufzeichnungen der Spielleiter vor — unter ihnen vor allem Renward Cysat —, aus denen man sich eine Vorstellung des Aufführungsstils bilden kann. Im kleinen zeigt sich die mimische Ergiebigkeit des Textes freilich schon an unserem winzigen Beispiel. Sieht man den Pilatus nicht förmlich, den Schlaumeier und klugen Taktiker? Wir werden in absehbarer Zeit auf die großartige, vorbildlich gestaltete Edition von Heinz Wyß zurückkommen. Sie umfaßt drei stattliche Bände, den Text, die Lesarten und den Kommentar. Dem Herausgeber, dem Verlag wie auch dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der die Publikation unterstützt hat, gebührt Anerkennung.

A. K.

Othmar Schoeck und das Schweizerische

ROLF URS RINGGER

1967 war eigentlich ein Schoeck-Jahr: am 8. März jährte sich Othmar Schoecks Todestag zum zehnten Mal. Es wurde darauf ohne Aufwand und mit Zurückhaltung hingewiesen — wie es sich offenbar für einen schweizerischen Komponisten und für schweizerische Verhältnisse nun einmal gehört. Publikationen, Konzerte, Radiobeiträge und Fernsehsendungen boten Auszüge und Querschnitte aus Schoecks Lebenswerk und hatten oftmals Züge von verspäteten Nekrologen. Doch: bei allem blieb Schoecks 10. Todestag eine schweizerische Veranstaltung. Nur zwei Ereignisse reichten über den nationalen Rahmen hinaus und stellten Schoeck in einen internationalen Zusammenhang: zum einen sang Dietrich Fischer-Dieskau, der sich schon zu Lebzeiten des Komponisten für dessen Lieder in Konzert und auf Schallplatten eingesetzt hatte, die amerikanische Erstaufführung des «Notturmo»

in New York; zum anderen wurde an den Luzerner Festwochen «Vom Fischer un syner Fru» mit illustren Interpreten aufgeführt, womit dokumentiert wurde, daß einerseits zeitgenössische Musik nicht zur Randerscheinung distanziert zu werden hat und daß andererseits auch schweizerische Musik einem internationalen Publikum zugemutet werden darf. Mit all diesen Veranstaltungen stellte sich die Frage, ob Schoecks Musik heute lebendig ist an sich und im Publikum; das meint: ob sie immer noch lebt oder etwa schon wieder, ob sie noch Gegenwartsmusik geblieben ist oder schon einen historischen Stellenwert hat.

*

Schoeck ist — außer dem spätmittelalterlichen Glareanus und dem frührenaissancehaften Ludwig Senfl — wohl der erste Schweizer Komponist, dessen Ruf — über die Lebzeit hinaus — über die Grenzen seines Landes hinausdrang. Obwohl national bis in die Faser der kompositorischen Struktur, ist er in der Schweiz — auch, und vor allem, im Hinblick auf die folgende Generation — einer der wenigen Musiker, welche das Provinzielle abstreiften und Werke von internationalem Anspruch zustande brachten. Schon in jungen Jahren wurden seine Lieder von internationalen Gesangstern in Europa gesungen, vier von seinen sechs Bühnenwerken sind an ersten deutschen Opernhäusern uraufgeführt worden — um nur einmal äußerliche Fakten festzuhalten.

Trotzdem: darauf soll nun nicht eine Schoeck-Würdigung konstruiert werden. Seine Herkunft, seine Stellung, seine Verdienste, seine Einflüsse haben Kompetente — das meint in diesem Fall: Generationsgenossen — schon längst zusammengefaßt. Ein Kalenderblatt wäre wohl zudem kaum Schoeck-gemäß — also Höflichkeiten, Beteuerungen, Anstrengungen, Flatterien nur deshalb, weil nun wieder einmal ein Jahrzehnt vorüber ist. Nicht Schoeck-gemäß deshalb, weil an Schoecks Musik schon frühzeitig als eines der Merkmale das des Schweizerischen empfunden worden ist — und Schweizer sind im allgemeinen nicht wegen ihrem Hang zur Courtoisie verschrien.

Der Tonfall des Schweizerischen zeigt sich sicherlich nicht nur an seinem über ihn überlieferten Innerschweizer Idiom des «Chaibe glatt», sondern ließe sich auch in seinem musikalischen Duktus nachweisen. Schade, daß noch keine der Arbeiten über Schoeck, deren es doch bereits eine Menge gibt, diesem Element nachgegangen ist. Dies wäre ein ebenso ergiebiges Dissertationsthema, statt zum hundertsten Mal die Harmonik beim späten Richard Strauss zu untersuchen. Helvetismen, wie sie von Gottfried Keller bis Max Frisch offenliegen, wie sie also vom «Grünen Heinrich» bis zum «Gantenbein» trotzdem in die Weltliteratur eingehen konnten — nur diesmal eben im Medium der Töne.

Doch Helvetismen sind momentan nicht up to date. Nicht nur nicht im Ausland, sondern vor allem auch bei Schweizern nicht. So kann man erleben, daß sich junge Schweizer darüber schämen, wenn man sie in Berlin an ihrem helvetischen Akzent als Schweizer erkennt. Da bleibt es verständlich, wenn Schweizer Interpreten selbst von internationalem Rang meistens Hemmungen haben, sich im Ausland für schweizerische Musik einzusetzen. Schoeck und die Nachwelt: es wäre also vor allem eine schweizerische Aufgabe.

*

Das Nationale: das Französische, das Spanische, das Russische, das Ungarische — von ihm leben weitgehend Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts wie Debussy, de Falla, Strawinsky, Bartók. Man weiß, daß das Ferment des Österreichischen von Haydn bis Berg nachzuweisen ist und Meisterwerke wie Schuberts «Unvollendete» oder Mahlers Neunte eigentlich bestimmt. Doch selbst bei Musici minores wie Grieg, Sibelius, Britten ist die Klammer ihres Nationalkolorits nicht wegzudenken. Bei Schoeck aber soll das Schweizerische ein Hemmnis sein.

Schoeck und das Nationale: man mag einwenden, daß es — oberhalb der Folklore — keine Tradition an schweizerischer Musik gebe. Tatsächlich: einerseits gibt es aus dem 19. Jahrhundert keine nationale Schule, an der Schoeck hätte anknüpfen können; andererseits macht es Schoecks Musik einem nicht leicht, indem sich der Finger plump auf Heimatliches legen ließe.

Das Nationalkolorit in Schoecks Musik: Schoeck hat weder Festspielkantaten noch Mundartlieder komponiert — mit je einer Ausnahme: «Für ein Gesangsfest im Frühling» auf Gottfried Keller und «s'Seeli» auf einen Text des Einsiedlers Meinrad Lienert, welche offenbar nicht nur die Regel bestätigen, sondern in Schoecks Musik kaum Spuren hinterlassen haben. Trotzdem referierte eine Luzerner Tageszeitung eine Konservatoriumsveranstaltung, an der Schoeck als «bedeutender Innerschweizer Meister» neben Hans Huber, Hermann Suter, Fritz Brun seiner Generation gestellt wurde. Kein Wunder, wenn da in einem erst kürzlich in Westdeutschland erschienenen Musiklexikon eben Schoeck mit wenigen Zeilen als «Schweizer Liedkomponist der Spätromantik» abgetan wurde.

*

Bezeichnend, daß sich Schoecks Helvetismen am deutlichsten in «Lebendig begraben» nachweisen lassen. Diese «Vierzehn Gesänge für eine tiefe Männerstimme und großes Orchester» auf den Gedichtzyklus von Gottfried Keller aus dem Jahre 1926 sind nicht nur Schoecks avancierteste, sondern

auch inspirierteste Partitur geworden. An inneren und äußeren Dimensionen läßt sie sich auf eine Ebene stellen mit Schönbergs «Erwartung». Seltsam, wie sich hier Fortgeschrittenes und Rückwärtiges, Europäisches und Nationales verschränken. Man darf «Lebendig begraben» an Formkraft und Ausdrucksgewalt zu den Chef-d'œuvres dieses Jahrhunderts zählen: es liegt in einer Linie zwischen Mahlers «Lied von der Erde» und Bergs «Wein-Arie». Doch hat es — trotz der exemplarischen Schallplattenaufzeichnung mit Fischer-Dieskau — bis heute noch nicht die Beachtung gefunden, die Werke minderer Sprachgewalt aus derselben Zeit — wie Bartóks «Cantata profana», Stravinskys «Oedipus Rex» oder auch Webers Kantaten — schon längst erfahren haben. Fraglich, ob dem Uraufführungspublikum die Stellung des Werkes unmittelbar aufging: es ist — Jahrzehnte vor Beckett — Schoecks innerer Monolog. Vielleicht kein Zufall, daß gerade dieses Werk von James Joyce geschätzt wurde und die Zürcher Freundschaft der beiden Männer bestärkte.

«Lebendig begraben» ist ein Mono-Drama. Eigenartig, daß es bis heute noch nicht mit Schönbergs «Erwartung» verglichen worden ist. Zweifellos vermöchte der analytische Blick bis in die kompositionelle Mikrostruktur hinein Entsprechungen aufzuspüren. Obwohl mehr als anderthalb Jahrzehnte nach Schönbergs späterhin revolutionärer Partitur entstanden — ob sich wohl auch darin die seit je monierte Verspätung im schweizerischen Kultur- und Geistesleben nachweisen ließe? —, kann Schoeck kaum von der älteren Komposition gewußt haben, denn diese ist erst Ende der zwanziger Jahre uraufgeführt worden.

So ließen sich Kongruenzen zur musikalischen Avantgarde der Nachkriegszeit mit Händen greifen: der vierte Gesang «Läg' ich, wo es Hyänen gibt» reißt mit der Kontrapunktierung von drei Metren expressionistische Abgründe auf, welche in ihrer Hell-Dunkel-Zerrissenheit der Strukturen auch von Bergs «Drei Orchesterstücken» kaum übertroffen worden sind; im zwölften Gesang werden mit «Wie ich so lag, da rauscht' und stob's herbei» in Ton, Farbe und Struktur die Schigolch-Partien aus Bergs Wedekind-Oper vorweggenommen — und zwar ein Jahrzehnt vor der Zürcher «Lulu»-Uraufführung. Überhaupt: Berg und Schoeck würden als beinahe gleichaltrige Opernkomponisten — trotz allem Unterschied an Theaterinstinkt — einen Vergleich lohnen: so gibt es Opernkenner, welche «Massimilla Doni» und «Lulu» auf gleicher Ebene sehen.

Daneben aber stellt sich «Lebendig begraben» dem Formniveau spätromantischer Orchesterbauten. Allein der Spannungsbogen dieser beinahe dreiviertelstündigen Partitur genügt, um das heute noch verbreitete Geschwätz zu widerlegen, Schoeck sei eben doch nur ein Klavierkomponist gewesen und habe nicht über die klanghaft-stimmungsmäßige Liedminiatur hinausgefunden. Formen wie der fünfte und der dreizehnte Gesang mit

ihren Passacaglia- und Chaconne-Verklammerungen sind dem Anspruch traditioneller Symphonik gewachsen und können verglichen werden mit Werken entsprechender Stringenz wie etwa Weberns Orchester-Passacaglia oder Mahlers Variationensatz der Vierten Symphonie.

Die Orchesterfarben von «Lebendig begraben» durchmessen den Bogen vom sperrig-spröden Soloklang zur überschwänglich-geschmeidigen Tutti-kaskade. Wenn in allen anderen Dimensionen der Rückstand des Schweizer zu belegen wäre, doch in der des Instrumentalklangs steht er auf der Höhe seiner Zeit: es ist der der sich zersetzenden Orchesterpalette. Aufschwünge wie die Geigentriller im siebenten Gesang «Nun kräuselt sich der Rauch aus den Kaminen» oder die Flötenskalen zu Beginn des neunten Gesangs «Wie herrlich wär's» evozieren die Bildhaftigkeit des impressionistischen Illustrationismus, die Fortissimo-Emphatik im elften Gesang «so schwämmen beide wir ans End' der Welt» ist von geradezu Straussischer Mondänität, der Übergang zum zwölften Gesang «Ich aber schlenderte an dir vorbei, wohin ich wollt', den grünen Berg entlang» steht mit den hohen Streichern und dem Solo-Horn der Schreckerschen Klangsüße nicht nach.

Schoeck und das Avant seiner Zeit: es wird gerne aufgezählt, wenn man den Schweizer vor dem Vorwurf des Provinziellen glaubt schützen zu müssen. Aber daneben ist diese Partitur eben von Helvetismen durchwoben, wie die Kellerschen Gedichte in Sprache — mit: «mich nimmt es wunder» im ersten Gesang — und Bild — mit: «Der schönste Tannenbaum, den ich gesehn, das war ein Freiheitsbaum von sechzig Ellen am Schützenfest» im dreizehnten Gesang. Eben sie könnten Schoecks singuläre Stellung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts belegen. Es sind: im dreizehnten Gesang die Trompetenstöße bei «von allen Enden schallten Männerchöre» und das Ritardando der triolierenden Violinen zu «Ich fühlte da die junge Freiheitslust, des Vaterlandes Lieb' im Herzen keimen», im letzten Gesang mit dem vokalisierenden Chor die Schlußsteigerung bei «Ich übersing euch wie ein Ferg' am Strand und tausch euch an ein gutes Heimatland».

Helvetismen in der Musik: sie sind deshalb schwierig zu fassen, weil sie sich nicht wie die der Worte gegen eine Hoch-Sprache abheben. Nationalismen wie in Brahmsens «Ungarischen Tänzen», Puccinis «Tosca», Tschaikowskys «Ouverture 1812» oder eben in Schoecks «Lebendig begraben»: sie haben alle teil an der Internationalität von Tonskalen, Harmoniekadenzen, Rhythmusformeln, Formschemata — wo sie sich voneinander unterscheiden, dann eben in Verfärbungen von Temperament und Technik. Wenn für die Literatur heute die nationalen Schulen schon angezweifelt worden sind, so lassen sich in der Musik ihre Kolorits trotz Dodekaphonie zumindest noch in Relikten nachweisen. An Schoecks «Lebendig begraben» ist schon früh die Doppelbödigkeit aufgefallen: sie reflektiert eben die

Kellersche Verbindung von Ironie und Ausdruck, Diesseits und Jenseits. Durch diese Partitur flattert «Das Fähnlein der sieben Aufrechten», ohne sie zu einem patriotischen Jubelstück aufzublähen.

*

Es ist stets mühsam, wenn die Verpflichtung eines Landes zu seinen Künstlern gefordert wird: eben deshalb, weil das Publikum nicht gezwungen werden kann, diese oder jene Musik zu lieben. Die Schweiz hat — wenn auch in Maßen — bisher sich Schoecks Musik verpflichtet gefühlt. Festwochen, Geburtstagskonzerte, Ehrenfeiern, Kunstpreise versäumten nicht, schon den Lebenden auszuzeichnen. Die Offizialität vergaß selten die Repräsentationspflichten; aber das Publikum versagte — vor allem in den späteren Jahren — oftmals die Gefolgschaft.

Zugegeben: Kein Einsichtiger wird die Unterschiede in Schoecks Oeuvre bestreiten wollen. So hat sich das einst vielgespielte Violinkonzert inzwischen doch nur als Abglanz des Brahmsischen erwiesen. Das «Konzert für Violoncello und Streichorchester» kann doch nicht einfach als abgeklärtes Alterswerk etikettiert werden, sondern mangelt der inspirativen Spannkraft. Die späten Liedzyklen sind oftmals nur noch Reminiszenzen an die frühen Einzellieder und machen befürchten, daß «der letzte Liedmeister» sich damit selber überlebt habe. Sein letztes Werk: die «Sonate für Violoncello und Klavier» aus den Jahren 1956/57 blieb als Opus posthumum zwar unvollendet, ergäbe aber ein Kapitel im noch nicht geschriebenen Buch mit dem Titel «Schoeck als Tragiker»; sie ist Zeugnis von der Abkapselung des Weltbildes und der versiegenden Inspiration des gealterten Komponisten.

Doch: wer möchte einen Komponisten von seinen schwächeren Werken her beurteilen — denn die Bedeutung eines Künstlers liegt nun einmal nicht im Querschnitt seiner Werksumme, sondern in der Höhe einzelner Spitzenleistungen. Anders betrachtet, müßten etwa Beethovens «Schlacht von Vittoria» oder das «Tripelkonzert» die Siebente Symphonie oder die späten Streichquartette empfindlich belasten. Im Vergleich mit Arthur Honegger oder Frank Martin — Schoecks schweizerischen Generationsgenossen — ließe sich bei Honegger kein Werk angeben, das an «Lebendig begraben» heranreichte, nicht einmal die tatsächlich klassisch gewordene Zweite Symphonie oder die wahrhaft epochale «Antigone» — von Martin ganz zu schweigen.

*

Schoeck und sein Nachleben: es wäre ein Kapitel schweizerischer Kulturgeschichte. So sind Schoecks wichtigste Werke nicht auf Schallplatten zugänglich. In der Anthologie «Schweizer Komponisten» des Schwei-

zerischen Tonkünstlervereins zur EXPO 1964 ist eine Schoeck-Platte herausgekommen mit der «Serenade» op. 1, dem Zwischenspiel aus der Oper «Don Ranudo» und der dramatischen Kantate «Vom Fischer un syner Fru» — also mit Oeuvres, mit denen Schoeck tatsächlich nicht als repräsentativ betrachtet werden kann. Zwar existieren seit kurzem Plattenaufzeichnungen von kleineren Werken wie das Erste Streichquartett, das «Wandsbecker Liederbuch», das Hornkonzert. Aber die Hauptwerke, welche Schoecks Position in der ersten Jahrhunderthälfte einzig dokumentieren könnten, sind heute nicht greifbar, zumal die Aufnahme von «Lebendig begraben» mit Fischer-Dieskau und den Berliner Philharmonikern erst vor kurzem von der Deutschen Grammophon-Gesellschaft aus dem Verkauf zurückgezogen worden ist. Aber wie wäre es mit schweizerischen Plattenaufzeichnungen von Werken wie: «Elegie», «Penthesilea», «Lebendig begraben», «Notturmo», um bescheidenerweise nur einmal vier aus Schoecks fruchtbarster Schaffenszeit aufzuzählen?

Der Gedenktag zum 10. Todesjahr ist vorüber: ein Jahrzehnt, in dem sich Schoecks Musik an der Zeit zu bewähren hatte; ein Jahrzehnt, in dem sich aber auch die Nachwelt an Schoecks Musik bestätigen mußte. Kunst und Nachwelt: gerade im Überleben von Schoecks Musik ließe sich nachweisen, wie Musik und Publikum ineinander verflochten sind, wie es eben kaum eine Kunst an sich gibt, wie sich offenbar jede Musik ihr Publikum und jedes Publikum sich seine Musik schafft. So unpolitisch Schoecks Musik ist und so wenig sie sich politisch je verwerten ließ: ihre gesellschaftliche Funktion hat sich zu allen Zeiten von Schoecks Produktion wie ein Barometer erwiesen. Man hat von Verpflichtung gesprochen und Hoffnungen ausgesprochen. Doch: Schoeck eignet sich tatsächlich schlecht, um als Staatskomponist aufs Piedestal gestellt zu werden — und man hätte Mühe, ihn — etwa in Anlehnung an Debussy — als «Musicien suisse» abzustempeln. Sein Ton scheut eher vor Öffentlichkeit und Rampenlicht zurück, als daß er raschen Beifall suchte. Ähnlich wie auch seine Grabstelle auf dem Zürcher Manegg-Friedhof durch dichte Tannen gegen die Außenwelt abgeschirmt wird.