Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 24 (1921-1922)

Artikel: Othmar Schoecks neue Lieder und Gesänge
Autor: Corrodi, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748961

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

OTHMAR SCHOECKS NEUE LIEDER UND GESÄNGE[1]

Zum dritten Male schüttet Othmar Schoeck uns in diesen Wintertagen ein Füllhorn duftender Melodienblüten über den Tisch aus. Sein erstes Halbhundert Lieder erschien im Jahre 1909 (und ist heute noch viel zu wenig bekannt); sein zweites im Frühling 1917. Jetzt sind es dreißig Lieder und Gesänge, bis auf vereinzelte Ausnahmen die Ernte der Jahre 1917—1920. Zwischen der milden, träumerischen Schwermut des ältesten der 1909 veröffentlichten Lieder *Ruhetal* (Uhland), dem Liede des siebzehnjährigen Kantonsschülers und der tragischen Größe und elementaren Gewalt seines letzten Werkes, der Goetheschen Ballade *Der Gott und die Bajadere* liegt die Entwicklung, die Schoeck in anderthalb Jahrzehnten durchgemacht hat, die Entwicklung vom begnadeten Anfänger zum sicheren Meister, vom beglückten Nachfolger Schuberts zu seinem eigenen Selbst, zur unabhängigen, unverrückbar in sich ruhenden Persönlichkeit. Schoeck gehört nicht zu den Schöpfernaturen, die ein geniales Erstlingswerk herausschleudernd, sich gleich in ihrem vollen Wuchs und in ihrer ganzen Kraft gezeigt (und zu oft damit sich auch erschöpft haben); sein Lied macht in organischem Wachstum gleichsam die Entwicklung des Liedes im 19. Jahrhundert in großen Zügen durch. Er beginnt in froh gestimmter Jünglingszeit, indem er an Schubert anknüpft, dem er so nahe verwandt ist, als Mensch wie als Künstler. Dieses Lied ist durchaus Gesang, die Melodie ist das Primäre, das Klavier übernimmt nur eine fein nüancierte Begleitung. Aber so nahe diese ersten Lieder mit ihrem melodischen Charme Schubert stehen, so ist doch auch eine neue, persönliche, nur Schoeck eigene Note darin.

Bald kreuzt dann Hugo Wolf den Weg des jungen Talentes und schenkt ihm das deklamatorische Lied, in dem das Klavier das Primäre, die unabhängige Entwicklung des musikalischen Motivs, übernimmt, während die Singstimme mehr deklamatorisch,

---

[1]) Othmar Schoeck, *Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier;* Heft I: *Zwölf Eichendorfflieder*, op. 30; Heft II: *Fünf Lieder* (Michelangelo, Hesse, Anakreon-Mörike, Goethe); Heft III: *Der Gott und die Bajadere*, indische Legende von Goethe, op. 34; Heft IV: *Zwölf Hafislieder*, op. 33; erschienen bei Breitkopf und Härtel, Leipzig.

in feinster Anschmiegung an jede Wendung und Einzelheit des Textes folgt. In den neuesten Liedern ist eine innige Verschmelzung der beiden Formen eingetreten, so zum Beispiel in dem herrlichen Eichendorfflied *Nachklang* (Nr. 7). Das Klavier schafft gleich in den ersten Tönen die Klangatmosphäre: in den beiden liegenden Quinten träumt die sonnige Waldesstille, dann entwickelt es das zweitaktige Motiv in engster Anschmiegung an den Text; es glänzt auf bei „Lust", zieht sich konvulsivisch zusammen bei „Not", sinkt in düstere Abendtiefen hinunter und dämmert in dunkel goldenem Glanze im „Abendrot"; dann ein Hauch kalter Einsamkeit, ein Verbleichen der Farben, ein letztes sehnsüchtiges sich Dehnen. Die Singstimme jedoch folgt einer herrlichen, aus tiefstem Herzen quellenden Melodie, die aber nicht starr bleibt, sondern mit diesem Wechsel der Stimmung aufglänzt, verglüht und verbleicht. Ein kleines Kunstwerk von restloser Vollendung.

Othmar Schoeck hat die *Eichendorfflieder* der Sammlung vorangestellt, vielleicht, weil sie die ältesten sind, vielleicht, weil seine sonst oft unerhört neu und kühn gewordene Musik in ihnen immer noch am zugänglichsten geblieben ist. Vielleicht auch, weil er Eichendorff so überaus liebt und verehrt, weil ihm diese ursprünglichste Lyrik einer kindhaft lauteren und visionär genialen Dichterseele so sehr ins Herz gewachsen ist, dass er immer wieder zu ihr zurückkehrt und uns in seiner Musik zu diesen vom Lichte einer andern Welt überglänzten Gedichten vielleicht sein Intimstes, Tiefstes, Letztes gibt. Eichendorfflieder blühten am Wege des Jünglings und als prangende, urgesunde, den Wiederschein des blauen Morgenhimmels ausstrahlende Wiesenblumen hat er sie in jenen ersten Liederstrauß gebunden; jetzt sind es ganz andere geworden, seltsame Wunderblumen, die in dunkler Nacht gewachsen, vor dem Lichte des Tages die Tiefen ihres Kelches verschließen und nur der Stille, der tiefsten Sammlung, der Andacht und Ahnung sich eröffnen.

Kein Wunder, — diese Lieder sind zum größern Teil im Oktober 1918, in den letzten Tagen des Krieges geschrieben worden und atmen die Stimmung jener von Hoffnungen und Sterbeglocken durchzitterten Herbsttage. Einst ein Wandern im Morgenglanz „durch Feld und Buchenhallen", jetzt ein stiller Gang des *Verspäteten Wanderers* beim Klang ferner Abendglocken in einsamster

Herbstlandschaft; einst ein Jubelruf und Sturmgesang der wandernden *Prager Studenten,* jetzt eine Fahrt vom Berge in nächtliches Tal, abendliches Rauschen und schauerndes Verstummen (*Kurze Fahrt).* Einst ein unbekümmert frohes Wandern in den Morgenglanz des Lebens hinaus, des Sängers, dem Gott die rechte Gunst erwiesen, — jetzt ein Schreiten bei innerem Glanz und innerer Fülle mit der Sicherheit des von seinem Berufe ganz Erfüllten: „Verlieren kann ich mich doch nie, o Gott, aus deiner Welt“ *(Im Wandern).* Ein herrliches Symbol dieser zwischen Todestrauer und Lebensahnungen schwankenden Stimmungen bietet *Winternacht:* in winterlicher Einsamkeit verloren steht der Baum im Feld (die Akkorde scheinen sich zusammenzukrampfen unter der winterlichen Todeshand); er rührt die Wipfel und redet wie im Traume; ein fernes Klingen und Singen bebt durch die dunklen Akkorde; dann scheint die Musik den Atem anzuhalten, der Herzschlag stockt vor Entzücken: ein mystisches Licht erglänzt, die Spannung löst sich, träumerisch und voll Inbrunst steigt die Stimme empor und singt in wundervollem Schwellen und Atmen „von künft'ger Frühlingszeit“. Welch ein Lied! — vor solcher Schönheit der Vollendung muss das Wort verstummen.

Noch ein anderes sei erwähnt, weil es zu den Hafisliedern hinüber führt, weil ein Hauch jener Leidenschaft in dieses Eichendorfflied hinüber weht: *Lockung.* Ein Spätherbstbild: reich, bunt und prangend die Farben, aber in raschestem Wechsel fliehen sie vorüber, rastlos in banger Flucht. „Und der Hörner dunkle Klagen einsam nur ans Herz dir schlagen“: zuckend und schauernd sinkt die Singstimme ersterbend zur Tiefe, während das tiefe D des Klaviers in Wellen ans Herz schlägt. „Bald ist Schönheit auch verfallen“: ein Klang, grau wie Asche und verweht wie Staub; dann aber ein wilder Ausbruch der Leidenschaft, schwellender Liebesgruß, verzehrende Sehnsucht in den zur Höhe entschwebenden und in einer leisen, unerhört süßen Dissonanz verklingenden Schlussakkorden. Ein Lied voll satter Farben, tiefster Beunruhigung; letzte Glut und Sehnsucht des ersterbenden Lebens.

Unmöglich, alle diese Lieder zu besprechen, nur von einem sei noch ein Wort gesagt: *An die Lützowschen Jäger.* In dämmerdunklen Akkorden gedenkt er der „wunderlichen Spießgesellen“ (in den Akkorden auf „Elbe Wellen“ glaubt man die Wachtfeuer

auf dem nächtlichen Strome glänzen zu sehen), in Todestrauer spinnen und sinnen die düstern Akkorde; dann aber geschieht ein Unerhörtes: die Harmonien klären sich, ferne Lichtklänge mischen sich hinein und mit unsagbarer Feierlichkeit beginnt das Läuten der tiefen Es-dur-Harmonien: das sind Waldeskronen, die wohl durch ein Leben fortklingen mögen. In solchen Tönen gedenkt seiner Freunde nur, wer selbst ein solcher Freund sein kann.

Fünf Lieder verschiedener Dichter enthält das zweite Heft: op. 31; es fehlt ihm demzufolge ein einheitlicher Charakter, wie er sich bei den Eichendorff- und Hafisliedern von selbst einstellt, indem der Einheit der Dichterpersönlichkeit die Einheit des Tones, der Klangatmosphäre entspricht. So finden sich hier größere Gegensätze als sonst in der ganzen Sammlung, um so mehr, als die Lieder aus sehr verschiedener Zeit stammen. Das *Epigramm* gehört zu den Goetheliedern von 1917 und sollte das letzte jener „Venezianischen Epigramme" bilden, mit denen es aus der Frühzeit des Dichters stammt; es ist denn auch der einzige restlos und unbekümmert frohe, schwärmerische Ton unter all diesen Liedern, ein sonnbeglänztes Landschaftsbildchen, ähnlich wie das wunderbar stille und idyllische *Ruheplatz* (Anakreon-Mörike). Als größter Gegensatz dazu *Die Kindheit* von Hermann Hesse: aus dem dunklen Tor der Todesstunde wogen die Töne in grauenvoller Hoffnungslosigkeit ins Licht hinauf, und rinnen unerlöst wieder zurück, um schließlich in einer quälenden Dissonanz als Schlussakkord zu versickern.

Neueren Datums sind die zwölf *Hafislieder* (op. 33); sie sind in den ersten Monaten des Jahres 1920 entstanden. Auf dem Wege über Goethes *Westöstlichen Diwan* hat Schoeck Hafis selber gefunden, den von Welt- und Sinnenfreude trunkenen persischen Sänger und göttlichen Weisen des 14. Jahrhunderts (gestorben 1389), ohne damit etwa einer neuerlichen Moderichtung zu folgen und die „östliche Orientierung" mitmachen zu wollen. Denn *sein* Hafis ist nicht Modetorheit und Nachäffung des Orients; er ist blutvolle Wirklichkeit, lebende Gegenwart, bebende Leidenschaft. Schoeck versucht auch nicht etwa, mit exotischen Harmonien den Gedichten ein „echtes" Kostüm überzuwerfen; er wählt aus Hafis Liedern, was in wahrer Menschlichkeit Ewigkeitswert hat und *diesen* Ton sucht er in seiner Musik, ohne alles Pröbeln in Lokaltönen und persischem Kolorit. So stehen denn diese *Hafislieder* den

Liedern aus dem *Westöstlichen Diwan*, wie im Sinn, so auch im Ton am nächsten; nur äußert sich vielleicht die Leidenschaft noch elementarer, triebhafter, und ist der Klang noch glühender und berauschender. Wieder besingt er die Nacht (Nr. 1); aber das ist keine Eichendorffsche: helle Flöten und dunkle Harfenklänge durchzittern sie, ferner Jubel, wildes Jauchzen, Küssen und Kosen, Schwelgen und Schwärmerei dringt ans lauschende Ohr. Das ist auch kein deutscher Frühling, kein Waldesschatten und kein Morgenglanz. Schwüle Glutstimmung brütet, die Grillen zirpen, eine helle Stimme singt von Lenz und Liebe, in übermütiger Launenhaftigkeit gegen den Rhythmus spielend, um plötzlich sieghaft in lichteste Höhen sich emporzuschwingen zum Preis der Liebe und dann verstummend auf Mysterien im Gesang der Nachtigall zu lauschen (Nr. 2). Oder der persische Sänger sitzt vor dem feierlichen Doktorenstuhle, auf dem — die Nachtigall Schule hält, um mit köstlichster Pedanterie in unglaublich widerhaarigem Rhythmus ihre süße Lehre zu dozieren (Nr. 9). Über diese Welt gießt Schoeck ein Füllhorn herrlicher Einfälle, eine bald tändelnde, bald stürmisch wilde, bald absichtlich pedantisch, bald blutvoll leidenschaftliche Musik. Oft findet er Töne von unerhörter Süßigkeit, so in Nr. 4: „Ach wie richtete, so klagt' ich, saure Weisheit, Alter, Tugend, mich so ganz und gar zugrunde!" Das ist ein berauschendes Wiegen und Schwelgen, am Schluss scheint die Stimme übersättigt von Klang und Süße zu ersterben. Und wenn es darüber hinaus noch ein Mehr gab, so hat er es im achten Lied gegeben: *Ich habe mich dem Heil entschworen,* ein Lied, das allen Duft der Rosen von Schiras in sich gesogen zu haben scheint, dass er in Wellen den perlenden Klängen des Klaviers entströmt, während die Singstimme, weltentrückt, in die tiefsten Mysterien der liebenden Seele versunken, von trunkener Schönheit berauscht, Hafisens herrlichste Worte singt: „Ich habe mich erst selbst gefunden, da ich mich ganz in dich verloren." — Aber auch andere Töne fehlen nicht: Töne des lachenden Übermutes und befreienden Humors. „Das Gescheh'ne nicht bereute Hafis, er bedauert, was er unterließ! (Nr. 3) das klingt restlos überzeugend, stürmisch braust das Nachspiel einher; plötzlich aber wirbelt es in ein tiefes und nachdenkliches Ges hinunter: Stimmt denn diese Weisheit?! — Sie stimmt! Tändelnd und tänzelnd verklingen die Stimmen und donnernd

dröhnt der Bass sein Ja — ein Beispiel statt vieler für die Kunst, die in diesen Vor- und Nachspielen liegt. Auch das elfte Lied: *Nicht düstre, Theosoph, so tief!* ist voll köstlichem Humor; das letzte: *Sing, o lieblicher Sängermund* aber schwillt zu einem mächtig dahinströhmenden, lichtfrohen und weltumfangenden Hymnus an — ein großartiger und befreiender Ausklang.

Endlich Schoecks neuestes Werk: die Ballade *Der Gott und die Bajadere* von Goethe (Heft III, op. 34). Nicht nur ein neues Werk, auch ein neuer Schoeck. Aus dem schwermütigen Träumer und Visionär der Eichendorfflieder, dem welt- und lustberauschten Sänger der Hafislieder ist ein Tragiker großen Stils geworden. Seine Themen nehmen nicht nur äußerlich Größe, Wucht und Klarheit an; es lebt darin eine innere Gewalt, eine konzentrierte Kraft der Empfindung, ein unheimliches Wetterleuchten, das in Abgründe leuchtet und Unsagbares sagt, dass man erschüttert steht. Gleich die wenigen Töne, die zum ersten Thema hinaufführen, schaffen eine düster großartige Klangatmosphäre und hinreissend dahinströmend setzt das erste Thema ein: „Mahadöh, der Herr der Erde, kommt herab zum sechsten Mal —". Man ist überrascht von der herben Majestät dieses Klanges; man hat sich das so ganz anders vorgestellt! Vielleicht kann man es so sagen: Schoeck hat die Ballade vom Standpunkt der Bajadere aus aufgefasst, nicht von dem des Gottes. Nicht göttlichen Glanz in Gnade und Erbarmen schildert er, sondern das menschliche Elend, die menschliche Liebe, den göttlichen Tod der Bajadere. Nicht als Himmelskönig kommt Mahadöh, sondern als Mensch unter Menschen, ein von Erdenleid Ergriffener zu Leidenden (1. Thema). Beim Weitergehen („Und hat er die Stadt") setzt das 2. Thema ein, rasch und leicht dahinfließend. Mit diesen beiden Themen bestreitet Schoeck sozusagen die ganze Ballade, durch rezitativische Partien verbunden, kehren sie immer wieder und geben ihr so eine thematische Geschlossenheit, wie man sie bei dem Lyriker Schoeck bis dahin kaum gefunden, zugleich durch die lineare Klarheit und Kraft ihrer Gestaltung eine Wucht des Konturs, dass man unwillkürlich an Ferdinand Hodler denken muss. Schoeck braucht die beiden Themen zum Ausdruck verschiedenster Empfindungen und Stimmungen; so zum Beispiel das erste Thema bei „Immer heiterer wird sie nur" als expressiv-melodische Linie; dann zum Ausdruck der keimenden

Liebe („Und er küsst die bunten Wangen"), weiterhin in Kanon form als herzzerreißenden Schrei; zuletzt bildet es (wieder als Kanon), die züngelnden Spitzen der kalten Flammen, aus denen der Götterjüngling die Geliebte emporhebt; auch im Nachspiel, melodisch gelöst, kehrt es wieder in dreifacher, kanonartiger Engführung. Ähnlich das zweite: es webt in wundervollen Farben den Schleier zu des Lagers „vergnüglicher Feier", zieht kalt, starr, dogmatisch im erbarmungslosen Gesang der Priester dahin usw. Und welch tiefe Bedeutung liegt oft in der Wiederkehr der Themen: Wie der Herr die Menschen sucht, um zu fühlen „Freud und Qual", so auch die Bajadere den Geliebten in der Gruft. Die Frage der Priester: „Wer bist du? Was drängst du zur Grube dich hin?" beantwortet das Klavier: es erinnert an „Lust und Entsetzen", mit denen der Herr die Bajadere geprüft und erwählt hat. Und die sinnreichste Beziehung: jene melodische Linie zu „Ist Gehorsam im Gemüte, wird nicht fern die Liebe sein," kehrt wieder im Gesang der Priester „Nur die Gattin folgt dem Gatten: Das ist Pflicht und Ruhm zugleich", dann aber auch in dem grandiosen Schlussbild des die Geliebte aus den Flammen emporhebenden Jünglings (während eine gleichsam für Cello gedachte Stimme im Klavier die Melodie im Kanon nachsingt, so dass zusammen mit dem im Kanon geführten Hauptthema ein Doppelkanon entsteht). Aber nicht im Reichtum solcher Beziehungen liegt der Wert des Stückes, sondern vor allem in der elementaren Ausdrucksgewalt der Musik.

Wir sind zu Ende mit unserer Wanderung durch dieses lyrische Werk, dessen Schönheiten keine Besprechung erschöpfen könnte. Nur auf Einzelnes sei noch hingewiesen: zum Beispiel auf die vollendete Meisterschaft in der Führung und Ausnützung der menschlichen Stimme. Von Schoecks Liedern heißt es, sie stellten ungewöhnliche Anforderungen an den Stimmumfang, — die meisten Sänger und Sängerinnen glauben aber nur über wenige Töne zu verfügen, auf denen sie ein Leben lang herumrutschen und die nur zu oft die Auswahl ihrer Lieder bestimmen. Nun — Schoeck führt allerdings die Stimme in hohe und besonders auch in tiefste Lagen; aber er verlangt nicht solche „Schlagertöne" im Umfang von zwei Oktaven! Er nützt im Gegenteil den spezifischen Klang dieser extremen Lagen aufs feinste aus und verlangt sie nie ohne innere Notwendigkeit: die hohe Lage für den Ausdruck von Jubel, Ekstase,

schwelgerischem Entzücken und bebender Leidenschaft. (Tatsache scheint dabei zu sein, dass die zur Tonbildung aufgewendeten physischen und psychischen Energien zugleich die Schleusen der Empfindungsenergien aufreissen, worauf die Wirkung hoher Töne mitberuhen mag.) Der versunkene Klang der tiefen Lagen gibt ihm den Grundton der Trauer, des schwermütigen Sinnens und Spinnens (vergl. zum Beispiel *An die Lützowschen Jäger*), oder er benützt das Verklingen der Stimme in den tiefsten Lagen für den Ausdruck des Versinkens im Übermaß des Glückes, im Gefühlsüberschwang (vergl. *Hafis* Nr. 4 und 7) und für das schluchzende Verstummen vor dem Unendlichen (z. B. in Eichendorffs *Ergebung*).

Was aber dieser lyrischen Sammlung besondere Bedeutung gibt: sie offenbart in voller Ausprägung einen Wandel des Stiles, der sich in den früheren Werken Schoecks ankündigte. Während die sogenannte „neudeutsche" Musik die offene Form des Wagnerschen Barock weiter auflöste und schließlich völlig zerstörte, die musikalische Linie in ein Gewirr von melodischen Spritzerchen zersprengte, die organische Entwicklung der Harmonien in ein Chaos von willkürlichen Akkordfolgen entarten ließ, so dass die Musik wie die Malerei bei einer auf die Linie fast gänzlich verzichtenden pointillistischen Technik, innerlich bei einem völlig verflachten, die Geräusche der Wirklichkeit nachahmenden Impressionismus landete, steuert Schoeck, nicht als akademischer Nachahmer — darüber lassen die Ausdrucksgewalt wie die Neuheit und Kühnheit gerade dieser neuesten Kompositionen keine Zweifel offen —, sondern als Schöpfer wieder der absoluten Musik zu, der geschlossenen Form, ja strengen und strengsten Formen. Er zieht weitgespannte, ausdrucksgewaltige Linien von höchster Prägnanz und fügt sie oft mit der Strenge eines Bach zusammen (vergl. die zwei- und dreistimmigen Kanons etc.); alles Füllsel wird ausgemerzt, an die Stelle der in Farbenflecken zerfließenden Formen tritt eine Zeichnung von herber und lichter Klarheit.

Es ist ein seltenes Schauspiel, die Entwicklung dieser naturhaften Schöpferkraft zu verfolgen; man wird jedem neuen Werke Schoecks mit hohem Interesse entgegensehen. Hier ist eine Kunst, die der hungernden Gegenwart Brot, nicht Steine gibt; hier ist Leben, hier ist ein Weg in die Zukunft.

ZÜRICH HANS CORRODI

□□□