

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 2 (1934-1935)
Heft: 1

Artikel: Von Richard Wagner zu Othmar Schoeck
Autor: Corrodi, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758892>

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: 06.07.2025

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

und schweigen, wo wir schweigen sollen: nämlich wo wir nichts verstehen und wo uns keine Wahl geben kann, was wir nicht haben. Wir werden uns gerade um des freien Rechtes willen gegen den Unfug erheben, so oft Urteilsfähige von denen gerichtet oder verdrängt werden, die es nicht sind. Ehrfurcht und Freiheit werden uns am tiefsten fühlen lassen, daß alles Leben aus Leiden, aller Sieg aus Opfer, alles wahre Werk aus ganzem Einsatz ganzen Lebens stammt.

Nicht blind, aber treu bekennen wir uns zu Heimat und Vaterland inmitten des Bundes der Völker. Die unsichtbare Schweiz verdient diese Treue nicht minder als das Land, das wir mit Augen sehen und im Herzen tragen. Zu geistiger Fahnenflucht haben wir Eidgenossen nicht den geringsten Grund. Unser Bund, auf Geist und Recht gegründet, mag so unzeitgemäß als möglich sein: er ist nur desto notwendiger. Unsre besten Zeiten waren niemals die, in denen wir die Umwelt mehr oder minder glücklich nachahmten, um ihr ähnlich zu sehen. Unser Recht steht und fällt mit unserm Willen, wirklich zu sein, was wir sind. Sprachen wandeln sich, Blut vermischt. Die geistigen Mächte freien Gewissens, gewollter Ordnung, sittlicher Gemeinschaft, liebevollen Glaubens dauern von einer Zeit zur andern. Sie sind unser wahres Erbe, unser wahrer Wille.

Wir leben im Sturme. Morgen werden unsre Tage vermischt sein. Dieses Erbe, dieser Wille aber werden uns überdauern, wenn wir sie wahren. Dann dürfen wir hoffen, daß auch die Eidgenossen kommender Jahrhunderte das Recht der freien Volksgemeinschaft nicht verraten werden.

Von Richard Wagner zu Othmar Schoeck

Rückschau und Besinnung

von Hans Corrodi

Ein Chaos, wie wohl nie zuvor, scheint heute in der Musik zu herrschen. Es genügt, die Namen Strauß, Schönberg, Stravinsky, Hindemith, Schoeck zu nennen; so viele Namen, so viele Richtungen, die sich zum Teil diametral gegenüberstehen, so daß schon die Existenz der einen die Negierung der andern zu bedeuten

scheint. In der Nachkriegszeit ist insbesondere die sogenannte «Neue Musik» in den Vordergrund des Interesses getreten und hat lange Jahre mit den Schlagwörtern der Atonalität, des «horizontalen Hörens», mit ihrer Anfeindung alles Pathetischen und Heroischen, mit ihrer Verketzerung des Subjektiven und Persönlichen das Feld beherrscht. Was sollte ein Schoeck in dieser Epoche des Triumphes der «Neuen Musik»? Sein ganzes Werk war erlebnisbedingt, war Beichte und Bekenntnis, Ausdruck des Fühlens einer Persönlichkeit von ausgeprägter Eigenart; es war, in jedem Sinne des Wortes, Pathos. «Je déteste l' Ausdruck», sagte einmal Strawinsky zu Schoeck selbst . . . Und A. Einstein konstatiert: «Die «Neue Musik» ist voll der Verhöhnung nicht bloß der Sentimentalität, sondern des Pathos, des Gefühls überhaupt.» War Schoeck ein Epigone, der als Nachfahr der «guten, alten Zeit» weiter musizierte und eigentlich in einer längst vergangenen Welt lebte, der jetzt so verhaßten und geschmähten Romantik?

*

Oswald Spengler hat das viel bemerkte Wort gesprochen: «Im Tristan stirbt die letzte der faustischen Künste. Dies Werk ist der riesenhafte Schlußstein der abendländischen Musik.» Eine verblüffende Feststellung angesichts der Unmasse von Musikwerken, die seither produziert worden sind; und doch, aus der Jahrtausendperspektive gesehen, vielleicht nicht so ganz sinnlos, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte . . . Jedenfalls ist Wagner, wenn nicht der Schlußstein, so doch das große Durchgangstor für die Musik des Jahrhunderts, zu dem alle Straßen hinzuführen und von dem alle Wege in die neue Zeit auszugehen scheinen, so daß kaum eine Linie der Entwicklung gradlinig daran vorbeiführt, ohne seiner Anziehungskraft zu unterliegen.

Wagners Werk bedeutet die Gipfelung der sogenannten «romantischen» Musik, es stellt die höchste Steigerung des erlebnisbedingten, subjektiven Persönlichkeitsausdruckes, der Gefühlspathetik dar. Es ist wahrhaft eine «anima oceanica», wie einst ein Italiener schrieb, die da in Rausch und Traum, in dionysischer Raserei, im trunkenen Taumel schöpferischer Inspiration überquillt. Aber es ist nicht ein Heros, der da einen neuen Heldenmythos erschafft, sondern Wagner ist — ich verweise auf Thomas Manns tiefschürfenden Vortrag — ein leidender und vom Leben schwer verwundeter Mensch von einer

Sensibilität, die das Pathologische streift, von einer Labilität des Gefühls und der Stimmung ohnegleichen, eine Kleistnatur. Und sein Werk ist im Tiefsten Erlösungsdrang, Weltflucht, Todesverherrlichung. In ihm vereinigen und durchkreuzen sich die Strebungen des Jahrhunderts der Widersprüche: er ist Pessimist mit Schopenhauer und singt doch das hohe Lied der Liebe, einen Liebesgesang von magischen Gewalten an die Schönheit des Lebens, die er im Tode sucht; er ist Atheist und lebt doch in einer Hingabe und Verbundenheit mit der Natur, daß in seiner Musik der Wald, das Meer, die Sterne selber zu singen scheinen.

Wagner war ein grosser Lerner, ein unersättlicher Raffer, ein genialer Synthetiker: sein Werk ist die Zusammenfassung und Gipfelung aller Barocktendenzen, die sich in der Musik eines Weber, Schumann, Schubert, Berlioz, Liszt angekündigt hatten. Andererseits ist es der Ursprungsort aller Wege, die zu neuen Entdeckungen hinführen, der Nährboden aber auch aller Keime, die hinter ihm her eine Welt der Auflösung und Zersetzung erzeugten.

Wagners Werk ist der Gegenpol der Klassik; in ihm vollendet sich der «malerische Stil», die harmonisch-homophone Musik; er steht jener gegenüber wie ein Rubens und Bernini der Klassik eines Bramante und Raffael.

Die Melodie, resp. Thematik der Klassiker ist in allem Gleichgewicht, Symmetrie, Gliederung. Sie baut sich aus meist zweitaktigen Motiven auf, verbindet diese zu viertaktigen Sätzlein, bildet daraus achttaktige Perioden; sie stellt dem Vordersatz den Nachsatz gegenüber, der Frage die Antwort, dem Aufstieg in die Dominante den Abstieg zur Tonika. Jede Form wird von einem stabilen Rhythmus durchpulst; motivischer Aufbau und durchgehender Rhythmus als schwingendes Element binden ganze Sätze zur lebendigen Einheit. Dem gegenüber entwickelt Wagner seine «unendliche Melodie»: «unendlich» in ihrem Streben nach Steigerung, nach Ekstase nach dem Verströmen ins Grenzenlose (man denke an Isolde's Liebestod!) «unendlich» aber auch in ihrer Endlosigkeit, in der Kunst ihrer Übergänge, ihres Weiterfließens in immer neuen Formen, als Teil des ebenso «unendlichen» harmonischen Stromes.

Diese labile Melodie aber verliert zugleich von ihrer Selbständigkeit und sinkt immer mehr zum Teilelement des harmonischen Stromes hinunter. In der Vorklassik beherrscht die Linie die Harmonie, in der Klassik entsteht vollendetes Gleichgewicht, im Barock

wird die Harmonie zum bestimmenden, primären Element, die Melodie zum bestimmten. In Verbindung damit erlahmt der Kontrapunkt und stirbt ab. Die Bässe sind nicht mehr das lebendig antwortende, «Punkt gegen Punkt» setzende Element der Tiefe: sie sind selbst Melodie oder sie sind lediglich harmonische Grundierung: die Technik des Orgelpunktes dehnt sich über immer größere Partien des Werkes aus. «Die Linke hängt bei Wagner herab wie ein zerschossener Flügel», sagte Schoeck mehr als einmal, wenn er am Flügel Wagner spielte.

Die Harmonie wird zu einem primären und entscheidenden Faktor. Die Klassik hatte die Läuterung und Abklärung der tonalen Verhältnisse gebracht, ihre höchste Vereinfachung angestrebt (entsprechend der «edlen Einfalt und stillen Größe» ihrer seelischen Offenbarungen) und sie auf die drei Grundelemente der Tonika, Dominante und Unterdominante zurückgeführt. Die Kadenz (die Folge: Tonika, Unterdominante, Dominante, Tonika) wurde zur Grundlage alles musikalischen Geschehens, sie war die Urformel, die alles umfaßte, der Ausdruck der musikalischen Logik. Bei Wagner wird dieser logische Aufbau bis in die Fundamente erschüttert. Der Akkord, vor allem der Dreiklang, der Klassiker ist stabil, ist Halt und Ruhepunkt der durchgehenden Stimmen, jetzt wird er zur Klangspannung, der Tonraum wird zum Kraftfeld. Mit allen Mitteln werden Klangspannungen geschaffen und verschärft: Wagner bildet ganze Akkorde aus Vorhalten, Leittönen, Wechselnoten oder in freier «Nebentoneinstellung» und schafft so, von einem phantastischen Willen zum Ausdruck geleitet, seinen Alterationsstil.

Nicht genug damit: er sprengt die Logik der harmonischen Entwicklung. Durch chromatische oder mediale Rückungen (in terzverwandte Tonarten) und ähnliche Mittel unterbricht er die funktionale Entwicklung, auch hierin Tendenzen zu Ende führend, die sich bei seinen Vorgängern, besonders bei Schubert, schon häufig gezeigt hatten. An Stelle der harmonischen Logik und linearen Bindung tritt das Prinzip des «malerischen» Stiles: Das Fluten der Farbenflächen, das Fliessen der Lichter und Schatten, die Verwischung der Konturen im Claire-obscur. Die Harmonik strebt einer von malerischen Effekten und vom Ausdruckswillen beherrschten Akkordik zu: die farbigen Wirkungen von Klangfortschreitungen, die einst auf organischem Wege sich bildeten, sind hier dem ursprünglichen Zusammenhang entrissen und selbstän-

dig geworden. Nicht auf der ursprünglichen Logik beruht nun die Wirkung, sondern im Aufleuchten und Verdämmern der Akkordkomplexe, im Wechsel und Gleiten der Farbenflächen.¹

Wagners Jünger, Anton Bruckner, übertrug diese Neuerungen auf ein Gebiet, das Wagner selber nicht berührt hatte: er vollendete die Sprengung der klassischen symphonischen Form, die Schubert bereits eingeleitet hatte. Durch beständige Steigerung des Gegensatzes zwischen dem ersten und dem zweiten Thema tritt die Zerreißung des Satzes, die Zerklüftung ein: das zweite Thema wird zur Melodie, der Allegrosatz bekommt ein Lied, eine breite lyrische Episode, ein Pastorale, einen Trauermarsch als Einlage. Der durchgehende Rhythmus wird unterbrochen, ein gegensätzlicher löst ihn ab; in der Durchführung herrscht nicht mehr ein in allen Möglichkeiten ausgenütztes und gesteigertes, die Sinfonie zur Kulmination führendes Motiv: sie variiert die Themen, kombiniert sie, beleuchtet sie durch harmonische Rückungen; sie bekommt additiven Charakter. Der ganze Satz wird zum mehrteiligen Gebilde: an Stelle eines Gebirges mit türmender Gipfelung tritt ein Panorama: Gebirge, idyllische Ebenen, lachende Seen, neue Höhenzüge und Alpenlandschaften. Alles aber im Lichte der Gottessonne, zu Gottes Ehre und Preis erschaffen und herrlich wie am ersten Tag.

Hinter Wagner setzt die Dekadenz auf allen Fronten mit unerhörter Schärfe ein. Vorerst sind es die Scharen der eigentlichen Wagnerianer, die ihr zum Opfer fallen. Die Riesenformen, die Wagner in seinen Musikdramen geschaffen, die aufs äußerste gespannten Ausdrucksmittel, die so ganz auf seinen fanatischen Ausdruckswillen zugeschnitten waren, glaubte man als endgültige und letzte Errungenschaften festhalten zu müssen und allseits anwenden zu können! Und nun schlotterten die Götter- und Heroengewänder um die elenden Gliedchen der Epigonen, sangen aus den gewaltigen tragischen Masken die dünnen Stimmchen von den kleinen Gefühlen der Macher und Nachahmer. Was bei Wagner Naturreligion, erhabene Hingabe und Versenkung gewesen war, «mehr Ausdruck und Empfindung als Malerei» — um mit Beethoven zu reden — wurde nun äußerliche Naturnachäfferei, Geräuschmusik, hohle Maske; die Flutwelle der öden und innerlich toten Illustration.

¹ Vgl. hiezu die epochemachenden Ausführungen von Ernst Kurth (Bern) in «Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan».

tionsmusik war da. Aus dem Gefühl heraus, daß es auf dem Gebiet der Götter und Heroen keine Lorbeeren mehr zu pflücken gab, erfolgte die Flucht in die Exotik, in die Schauerdramatik, ins Pathologische — oft genug auch das nur Spielerei, nur Maske, kalter Rausch und papierene Giftblumen.

Selbst bei Strauß, den man einmal Richard II. nannte . . . Nichts beleuchtet die Dekadenz der Epoche greller als das Absinken des geistigen Niveaus von Wagner zu Strauß, bis zur Salome, zur Josephslegende, zum Intermezzo, zum Ballett Schlagobers. Überall tritt nun die fundamentale Erschütterung des Klanggebäudes durch Wagner in Erscheinung. Die Melodie ist zerfallen zum kurzen Motiv, — ein Ausdruck freilich, der oft genug unedel und kitschig ist —; als Melodiespritzer fließen die Motive in höchster Beweglichkeit und Kunst der Verschlingung im glitzernden und orgiastischen Strom der Harmonie. Aber die innere Logik des Klanggeschehens ist aufgegeben, die glänzende Glasur von unzähligen Bruchstellen durchsetzt; die Kunst der Verschlingung täuscht nicht darüber hinweg, daß außermusikalische Vorstellungsreihen, das Programm, zum Beispiel die Bilder aus dem Leben Till Eulenspiegels, Don Quichottes etc. die Entwicklung beherrschen. Der Atomisierung der Melodie entspricht die Zersplitterung der Harmonie in eine nach den Gesetzen des Kontrastes und der Farbwirkung sich reihende Akkordik. In breitem Umfang brechen die Tendenzen des Impressionismus ein: Akkorde, die den gegensätzlichsten Tongebieten angehören, umglitzern und umschimmern den ununterbrochen modulierenden, von unzähligen Rückungen durchsetzten zentralen Strom. Rhythmik ist immer noch da, eine Rhythmik von außerordentlicher Beweglichkeit, die in beständigem Wechsel die verschiedensten Formen eines stabilen und labilen Rhythmus sich gegenüberstellt oder gar vermischt.

Rascher noch schreitet die Entwicklung in Frankreich vorwärts; die deutsche Musik stand im Banne der großen Vergangenheit, die französische im Gegenteil suchte aus nationalem Ressentiment Befreiung von Wagner. Sie fand sie darin, daß sie die in Wagners Werk enthaltenen Keime des Impressionismus aufblühen ließ (am schönsten im Werk Debussys).

Noch einmal ändert sich da der Charakter der Musik entscheidend: der Akkord, der in der Klassik Fundament und Ruhepunkt war, bei Wagner latente Spannung, Kraftpol, wird zum Farbenklex.

Die Dissonanz ist nicht mehr dynamisch geladen, die einzelnen Töne streben nicht mehr auseinander oder zur Lösung im Dreiklang, die Dissonanz wird als Klangkomplex an sich zum Symbol — wie schon oft bei Wagner — zur charakteristischen Farbe, zum Lichtblitz oder zur Schattenmasse. Akkorde, die einst auf organische Weise entstanden waren, werden nun außerhalb des logischen Zusammenhangs zu Individuen und treten in Ketten nebeneinander (Reihen von Dreiklängen, von Septakkorden etc.) oder sie bilden eine perlmutterartig schimmernde, gleitende Farbfläche: die pointillistische Technik der Malerei wird auf die Musik übertragen. Die melodische Linie ist abhängig vom harmonischen Geschehen, oft entsteht sie nur als bloße Verbindung der Spitzentöne der Akkordik; sie ist nicht mehr eine Linie strömender Energie, schwingenden, wuchtenden Ausdrucks. Selbst der Rhythmus wird verschleiert, er pulsiert müde und lässig oder erlahmt ganz: eine weder motivisch noch rhythmisch gegliederte Linie schweift in zielloser Müdigkeit, tastend, schlendernd oder sich schleppend, ins Ungewisse. Bereits setzt auch das Nebeneinanderhergehen von Linien ein, die voneinander nichts wissen wollen, die Heterophonie. Das Atmosphärische verschleiert wie in der Malerei die festen Konturen und wird Selbstzweck. Ein müder Skeptizismus lebt in dieser Musik, die Angst vor der großen Gebärde und Gefühlsentladung, vor dem Pathetischen und Heroischen.

Nach der Jahrhundertwende tritt die letzte noch mögliche Zersetzung ein: der Impressionismus hatte mit einem Akkordmaterial gearbeitet, das größtenteils auf organischem Wege entstanden war: mit Dreiklangharmonien, Septakkorden, alterierten Klängen und Kombinationsakkorden. Jetzt tritt auch die Auflösung dieser Elemente ein. Allen Ernstes geht ein Musiker daran, alle überhaupt möglichen 4-, 6-, 8-Stimmen-Akkorde nach der Technik der mathematischen Permutation aus den 12 Tönen der chromatischen Tonleiter herzustellen. Überhaupt tritt die Tendenz, Musik auf mechanische, konstruktive Weise entstehen zu lassen, immer deutlicher in Erscheinung; das ist die äußerste Reaktion der Feindschaft gegen den Subjektivismus und Persönlichkeitskult der Romantik. Ein völliger Bruch mit der Tradition tritt ein; alles, was an die «alte Musik» erinnert, ist verpönt; mit beiden Füßen springen die Revolutionäre in Neuland, in das Land der sogenannten Atonalität. Die Grundlage der bisherigen Musik, die Tonalität, wird aufgegeben,

das bedeutet aber den Verzicht auf das naturgegebene Fundament der Musik überhaupt. Die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter treten nun völlig gleichberechtigt nebeneinander; willkürlich gebildete Zusammenklänge dieser Töne lösen die verfemten Dreiklänge, Septakkorde etc. ab. Die Heterophonie siegt: jede Stimme wird selbständig, soll nur als Individualität gehört werden; der Zusammenklang der Stimmen ist Zufall, wird als bedeutungslos erklärt, soll ignoriert werden: es entsteht das Schlagwort vom «horizontalen Hören». Da das alte Tonmaterial als erschöpft und damit für das lebendige Schaffen als entwertet und unmöglich erklärt wird, ertönt der Ruf nach einem neuen: eine Zeitlang hörte man gar viel von Viertels-, Drittels- oder Sechstelstönen und baute Instrumente, mit denen man sie erzeugen konnte, — es wurde aber bald wieder stille um diese Angelegenheit.

Natürlich muß eine Musik, die derart alle alten Formen zerstört hat, neue Bindungen suchen, neue Gesetze; denn eine absolute Willkür führt sofort zum Dadaismus, zur völligen Aufhebung jeder Verständigungsmöglichkeit. Charakteristischerweise ist eines derselben, das von Schönberg aufgestellte Gesetz der «Zwölftonmusik», auf einer *N e g a t i o n* aufgebaut und schreibt eine *w i l l k ü r l i c h* bestimmte und nachher *m e c h a n i s c h* durchgeführte Wiederkehr der Töne vor: damit jede Annäherung an eine Tonalität *v e r m i e d e n* wird, darf kein Ton wiederkehren, bevor nicht alle andern Töne der chromatischen Tonleiter dagewesen sind; diese folgen sich durch das ganze Stück nach einer *w i l l k ü r l i c h* ein für allemal festgelegten Reihenfolge, einer Art Schlüsselformel für das betreffende Werk.¹

Diese Musik in ihrer Lebensferne und Blutleere, mit ihrer Formelmystik und Abstraktheit, mit ihrem Willen zur mechanischen Konstruktion und Selbstverneinung des Schöpfers ist durchaus wahrer und berechtigter Ausdruck des weltstädtischen Intellektualismus, der nach Auflösung und Entwertung aller religiösen und ideellen Gebilde einer tausendjährigen Kultur den Schleier vom Bilde zu Sais hebt und — das Nichts als Lösung des Rätsels entdeckt.

Das sind Entwicklungslinien, wie sie die Geschichte bereits klargelegt hat und über die kaum mehr der Streit der Meinungen aus-

¹ Siehe hiezu die instruktiven Ausführungen von W. Schuh in der Schweiz. Musikzeitung vom 1. April 1934.

brechen wird.² Daß von ihrem Endpunkt kein Weg zu Schoeck führt, dürfte offensichtlich sein.

Dieser Entwicklungslinie parallel ging aber eine andere, die weniger Aufsehen erregte, und hinter dem blendenden Feuerwerk der vom Fortschrittswahn faszinierten Radikalen zurücktrat, mit ihren Werken aber immer da war und heute noch da ist und Zeugnis ablegt. Vielleicht wird eine sehr nahe Zukunft ganz andere Wertungen vornehmen als sie jetzt üblich sind. Diese Reihe beginnt schon mit dem späteren Mendelssohn, dem Klassizisten; ihr gehört, im Vergleich zu dem fast gleichaltrigen Wagner, auch der ältere Schumann an; sie kulminiert in dem Moment, wo «die Not am größten» war, Wagner gegenüber, in Brahms. Er ist der Typus des edlen, rückwärtsschauenden, konservativ denkenden und doch genial schöpferischen Geistes, dessen Instinkte sich aller Auflösung und allem Zerfall widersetzen. Mit wahrhaft religiöser Ehrfurcht schaut er zu den Großen der Vergangenheit hinauf: «Sie sind die Götter, wir sind die Menschen». Er weiß, daß die Nachfahren aus dem Paradies verstoßen sind und daß ihnen nur eine karge Nachernte bleibt, aber dieses Erbe mit allen Kräften zu verteidigen und in letzter Hingabe mit diesem Pfund zu wuchern, ist sein Wille. So wird er, ohne es zu wollen, zum Gegenspieler Bruckners auf dem Gebiete der Sinfonie: mit allen Mitteln der Bindung, der Verzahnung strebt er nach der sinfonischen Einheit; er erneuert die Formen der Vorklassiker: den imitatorischen Stil, den Kanon, die Fuge, die Chaconne; er wird zum großen Meister der Variation. («Ich . . . meine, diese Form könnten wir wohl mit unserem Talent und unserer Kraft noch zwingen».) Er strebt mit aller Energie nach tonaler Einheit. «Hier verlangte Brahms straffste Zügelführung und äußerste Konsequenz», meldet ein Schüler. Er mied nicht nur die harmonischen Neuerungen Wagners, sondern holte aparte und kühne harmonische Wirkungen eher noch bei den Vorklassikern, ja im 16. Jahrhundert; er liebte archaische Wendungen.

In gewisser Hinsicht gehört auch Bruckner in diese Reihe: zerbricht er einerseits die Einheit des sinfonischen Satzes, so ist er andererseits doch als Schüler Simon Sechters der Meister eines konservativen vierstimmigen Satzes, huldigt oft einer bis zum Über-

² Vgl. hiezu die sehr radikal eingestellte, im heutigen Deutschland kassierte «Geschichte der modernen Musik» von H. Mersmann, in Bückens «Handbuch der Musikwissenschaft».

druß starren Periodik und kann sich nicht genug tun mit den kontrapunktischen Künsten einer vergangenen Zeit: er stellt seine Themen auf den Kopf, bringt sie gleichzeitig in Urform und Umkehrung, in Verbreiterung und Verkürzung, baut riesige Doppelfugen, häuft Engführungen und läßt seine Sinfonien in Chorälen gipfeln.

Ähnlich wie Bruckner steht H u g o W o l f zwischen den Richtungen. Er ist der Erneuerer des Liedes und wirkte insofern als Revolutionär, als er, kurz gesagt, die Neuerungen Wagners auf das deutsche Lied übertrug; wenn möglich, gibt er dem Alterationsstil eine noch schneidendere und herbere Schärfe. Vergleicht man ihn aber (geb. 1860) mit seinen Altersgenossen Debussy (1862) und Strauß (1864), so wird auch seine konservative Tendenz sichtbar: die tonale Einheit seines Liedes bleibt gewahrt trotz aller Verschärfung des Ausdruckes durch Alteration; in seinen innigsten und edelsten Schöpfungen nähert er sich sogar dem Volkslied; nicht minder streng verteidigt er die motivische Einheit. Impressionistische Einschlüge sind wohl nicht selten, und doch ist er der Gegenpol des Impressionismus: seine Harmonie beruht durchaus auf der Klangspannung, sie ist wohl überhaupt die konsequenteste Ausbildung dieses Prinzips. Innerlich ist wohl auch er von der Dekadenz angekränkt: das zeigt sich in den wilden Zuckungen seines Schaffens, in der ans Pathologische streifenden Raserei und Ekstase der schöpferischen Epochen, im verzweifelten Versagen während Jahren. Neben der parfümierten Salonlyrik und mondänen Sensationsdramatik seines Zeitgenossen Strauß aber steht seine Lyrik in erhabener Reinheit, in makellosem Adel, in konzessionsloser Größe da.

Auch Pfitzner wäre wohl hier einzuordnen, doch bleibt es der Zukunft überlassen zu beweisen, ob in ihm der eigenschöpferische Musiker stärker war als der Wagner-Schumannepigone. Denn die konservative Einstellung verlangt nicht eine verminderte, sondern eine erhöhte schöpferische Potenz. Durch verzweifelte und rabiate Neuerungen Aufsehen zu erregen, ist leicht (das haben nur zu viele gemerkt!), auf dem Feld Lorbeeren zu schneiden, wo die Großen geerntet haben, unendlich schwer.

Mit R e g e r (1873) bekam die konservative Richtung wieder einen großen und weithin sichtbaren Führer. Er, der Zeitgenosse eines Schönberg (1874), machte den gigantischen Versuch, die

klassischen und vorklassischen strengen Formen wieder erstehen zu lassen: die Fuge, den Kanon, die Passacaglia, die Suite etc. Er ist der geborene Kontrapunktiker, der Meister des imitatorischen Stiles; er verblüffte die Welt durch seine Bachnachfolge. Eine großartige Innerlichkeit und tiefe Religiosität befähigte ihn dazu, — und doch liegt seine bleibende Größe wohl nicht in diesen Werken. Denn neben dem klassischen Reger steht der Barockmeister, der die Ornamentik liebt und die Verkräuslung und Verschnörkelung aufs äußerste treibt, gleichzeitig auch die Harmonik, die doch immer funktionell empfunden ist, einer ununterbrochen sich folgenden Modulationen und Fluktuation ausliefert. Aber auch mit diesen Barockwerken und ihrer innigen und tiefen Innerlichkeit ist er um eine Welt von seinem Altersgenossen Schönberg entfernt.

Es mutet schicksalhaft an, daß Schoeck sein Schüler werden mußte: Reger selbst drängte dazu. Offenbar erkannte er nicht nur die Begabung des jungen Musikers; was ihn veranlaßte, diesen an sich zu ziehen und in seine Spuren zu drängen, war das tiefe Gefühl innerer Verwandtschaft. Mit feinem Instinkt erkannte er die gleichgerichtete Tendenz der Bewahrung und Behütung des kostbaren überlieferten Erbgutes, die gleiche urtiefe Innerlichkeit, den gleichen konzessionslosen Ernst. Vorerst aber wurde Reger für Schoeck nicht zur tragenden Basis, sondern eher zur Abstoßungsfläche, sie waren in allem Gegensätze: dem Kontrapunktiker und Instrumentalmusiker trat in Schoeck der geborene Vokalmusiker, der Sänger entgegen, dessen Musik ganz Lyrik, Ausdruck, Sprache des Herzens war. Reger bedrängte Schoeck in seinem Liedschaffen, wollte ihn zu vermehrter kontrapunktischer Arbeit nötigen, die Schoeck, als aller Lyrik fremd und sie belastend, ablehnte. Er ging, bei Schubert und Wolf anknüpfend, unbeirrbar seine eigenen Wege. So scheinen die Gegensätze größer als alles Verbindende, aber nur aus der Nähe gesehen. Sie liegen in der persönlichen Wesensart, nicht in der Einstellung zum Zeitgeschehen und in der Gesinnung. Als Hüter der Tradition, als Mehrer des kostbaren Gutes, als Träger dieser Entwicklungslinie, ist Schoeck der Erbe Max Regers.

Ein gütiges Geschick ließ Schoeck fern von dem intellektuellen Chaos der Großstadt aufwachsen und gewährte ihm eine organische, von keiner Seite gestörte Entwicklung. Er knüpfte als Jüngling naturgemäß beim Volkslied an, baute dann auf Schubert und Brahms auf, verarbeitete den tiefgehenden Einfluß Hugo Wolfs, überwand

Wagner, dessen Spuren er sorgfältig aus seinem Werk tilgte. Seinem Meister Hugo Wolf folgte er nicht auf dem Wege, der zu Wagner hinführte, zu seinem überhitzten Alterationsstil; seine Harmonik blieb von allem Anfang an gesunder, sie war auf diatonischem Grunde gebaut und suchte neue Ausdruckswerte nicht in der Chromatik und Alteration, sondern in der Kombination, in der Verwandlung des harmonischen Nacheinander in ein Miteinander, in der Verschiebung ganzer Akkordkomplexe in- und übereinander. So schuf sich Schoeck einen durchaus persönlichen harmonischen Stil, der ungeahnte Möglichkeiten erschloß.

Schoeck stand und steht innerhalb einer organischen und bruchlosen Tradition. Klassizismus und Historismus aber hat Schoeck jederzeit abgelehnt. Er war sich bewußt, daß die Kunst ununterbrochen im Flusse ist, daß Stillstand Stagnation bedeutet und daß es ein Zurück (auch ein «Zurück zu Mozart») nicht gibt und nicht geben kann. Busoni nannte er einmal, gerade wegen seiner Hinweise auf Bach und Mozart, einen gefährlichen Lehrer. Er war sich darüber klar, daß auch auf dem Boden der Tradition die Entwicklung nicht stehen bleiben kann, daß immer Neues geschaffen werden muß. Und das gelang ihm, indem er selbst eine rapide Eigenentwicklung durchmachte, von Werk zu Werk ein anderer, ein Neuer wurde. Er hatte in hohem Grade die Gabe, zu lernen und die ununterbrochen zuströmenden Einflüsse aufzunehmen, mit seiner Eigenart zu verschmelzen, ohne diese zu verfälschen. Zweifellos hat Schoeck von den Impressionisten wie von den Atonalisten viel gelernt, ohne im mindesten von seinem Wege abzuweichen. So verfügte er zuletzt über eine außerordentliche Schwingungsweite der Ausdrucksmittel und blieb doch von jedem Eklektizismus frei. Er bewies, daß das «erschöpfte Tonsystem» noch ungeahnte Möglichkeiten in sich barg, daß auch heute noch Werke geschaffen werden können, die nicht nur einem Ästhetenklüngel verständlich sind, sondern ins Volk zu dringen und auch große Massen zu begeistern vermögen, die dabei aber zugleich den feinsten und anspruchsvollsten Geistern Genüge tun. Er ist einer der ganz wenigen modernen Komponisten, denen es gelang, die sonst so ungeheuerliche Kluft zwischen Kunstmusik und Volksempfinden zu überbrücken.

In der «Elegie» schuf er, die Liedform Schuberts, die Ausdrucksintensität Wolfs mit einer unendlich sensibeln modernen Harmonik verbindend, ein heute schon klassisches lyrisches Werk; in der

«Venus» gab er uns das Gipfelwerk seines melodischen Ausdrucksstils, indem er die labile, barocke Gesangslinie zu höchster Leuchtkraft und Schönheit der Gebärde steigerte; in «Penthesilea» das Gegenstück in der Vollendung seines harmonischen Stiles: durch seine Kombinationsakkordik, durch Verwendung polytonaler Harmonien¹ schuf er seine Technik der Klangperspektive, der Klangvorder- und Hintergründe, welche dem Werk die unerhörte Weite, die tönenden Horizonte gibt. Dann wandte er sich, im Geiste Bachs, nicht dessen Mittel übernehmend, der Musik als «Spiel» zu und schuf sich einen linear-expressiven Stil von ausgeprägter Eigenart und durchaus moderner Faktur.

Wo die unvergänglichen und entscheidenden Werte des musikalischen Schaffens der Gegenwart liegen, kann heute niemand wissen. Sicher ist nur eines, was die Geschichte immer wieder bewiesen hat: nicht bei denen, die den schnellen und lärmenden internationalen und mondänen Tageserfolg für sich haben. Im übrigen wird jeder seinen Glauben haben und darin seinem Instinkte folgen, — nicht seiner vernunftmäßigen Erkenntnis. Denn was die heutige Welt so zerreißt und zerklüftet, zum Chaos umgestaltet, ist die Feindschaft der Instinkte. Gäbe es eine vernunftgemäße Lösung dieser Probleme, so wäre sie längst gefunden. So muß das entscheidende Wort der Zukunft überlassen bleiben.

¹ Die es oft nur scheinbar sind, in Wirklichkeit Aufspaltungen eines tonalen Akkords mit tonaler Lösung, so daß sie höchste Klangspannung, nicht impressionistischen Klangzerfall darstellen. Vergleiche Seite 169 und 191 meiner Schoeck-Monographie (Leipzig und Frauenfeld, 1931).