

Othmar Schoeck

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **23 (1919)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-572794>

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.

sie schon geprägt? Etwa in jenem kleinen Lied, das im Hofe von Lottens Gefängnis gefungen wird und das mit seinen acht Versen noch einmal die ganze Welt Steffens zu umspannen vermag:

„Laßt uns die Bäume lieben,
Die Bäume sind uns gut.“

In ihren grünen Trieben
Strömt Gottes Lebensblut.
Einst wollt' das Holz verhärten,
Da hing sich Christ daran.
Daß wir uns neu ernährten,
Ein ew'ges Blüh'n begann.“

Dr. Eugen Müller, Zürich.

Othmar Schoeck.

Uhlands „Kapelle“ war das erste Lied Othmar Schoecks, das mir von den zuerst erschienenen 33 Liedern und Gesängen des noch unbekanntem jungen Komponisten zufällig in die Hände kam. Mit einem im Zeitalter der Neutöner und der unerhörtesten Reklame-mache nur allzu berechtigten Mißtrauen durchging ich es; wie ich aber zu der Stelle kam: „Drunten singt bei Wies' und Quelle froh und hell der Hirtenknab“, da hielt ich erstaunt, fast bange inne. War es nicht bloß eine Täuschung, was mich wie Frühlingsahnen überkam? Da schwang sich die Melodie so beseligt in lichte Höhen und sank so tief beglückend und beruhigend wieder herab, daß alles Mißtrauen schwand: ich hatte einen Urton der Seele vernommen, wie er nur einem begnadeten Lyriker gelingt.

Später ward mir oft Gelegenheit, Schoeck selber am Flügel zu belauschen, wenn er seine nicht gedruckten und oft nicht einmal geschriebenen Schätze in verschwenderischer Laune zu klingendem Leben erweckte. Er wohnte damals noch in einem kleinen Schweizerchalet am Abhang des Zürichbergs; vom Flügel aus konnte der Blick über Stadt und Limmat tal der sinkenden Sonne nachfliegen, oft schmetterten im Frühjahr vor den Fenstern die Amseln, als wollten sie die strömende Musik des Flügels noch über-

tönen. Schoeck aber spielte und sang mit ihnen um die Wette, einen Stoß von Manuskripten vor sich aufgetürmt — jene Lieder, die später bei Breitkopf & Härtel erschienen und seinen Namen durch das ganze deutsche Sprachgebiet trugen. Er

hatte eine ganz eigene Art zu singen. Immer hatte er irgend ein Tabakskraut im Munde, und wäre es auch nur ein simpler „Stumpen“ gewesen; und so sang er zwischen den Zähnen hindurch mit leiser, oft fast nur gehauchter, aber tief-ergreifender Stimme seine Melodien. Nur einmal legte er das Rauchgerät beiseite und legte los: „Und solange du das nicht hast, dieses: Stirb und Werde! bist du nur ein trüber Gast auf der dunkeln Erde“

(Selige Sehnsucht, Goethe, Heft I). Dabei rauschte der Flü-

gel so gewaltig auf, ohne doch den dithyrambischen Jubel des strahlenden „Werde!“ zu übertönen, daß mir ein Weiteres klar wurde... Es war ein unvergeßlicher, überwältigender Ausbruch des Schöpferglückes. Und von der nahen Wand schauten die alten Herrschaften in ihren gepuderten Perücken, Bach und Mozart, und vor allem Hugo Wolf, die Hände nachlässig in die Hosentaschen gesteckt, mit sinnenden Augen, voll Behagen und Wohlwollen auf den jungen Nachfahren nieder, dessen Seele von herrlicher Musik überquoll, der sang, weil er



Othmar Schoeck.

singen mußte, mit Naturnotwendigkeit, wie der Baum im Frühling Blüten treibt und die Rose in warmen Sommernächten ihren Duft in die Lüfte haucht.

Schoeck ist wohl ein lyrisches Talent erster Ordnung. Ueber seinen Melodien liegt jener Schmelz, jener unerklärbare Charme, der neben dem impotenten Getue anderer moderner Liederschreiber, den flüchtigen Bemühungen einer verirrtten Singstimme, sich in ungenießbaren Intervallen durch ein wirres Klaviergewühl hindurch Gehör zu verschaffen, ausnimmt wie der berausende Duft einer Nelke neben dem stumpfen Papiergeruch einer künstlichen Blume. Immer wieder erstaunt man über die Gesundheit seiner Musik in einer so von allen pathologischen Sensationen gehezten Zeit wie der unserigen. Er wagt oft das Einfachste, und es gelingt ihm. Die gewöhnlichsten Intervalle, die primitivsten Dreiklänge verlieren auf einmal all ihre Liedertafeltrivialität und erblühen im Glanze ihrer ersten Tage. Ja, nichts beweist Schoecks Genialität schlagender als so einfache Lieder wie „In der Fremde“ (op. 15, Nr. 4) und „Nachruf“ (Heft II) von Eichendorff. Da ist die Melodie wieder ganz das Primäre wie einst in den meisten Liedern Schuberts; sie trägt das ganze Lied und kann auch ohne Begleitung verstanden werden. Es ist nicht das geringste Verdienst Schoecks, daß er uns den Glauben an die Melodie wiedergegeben hat, nachdem sich die modernen Kakaphoniker (aus sehr begreiflichen Gründen!) alle Mühe gegeben haben, diesen Begriff mit verächtlichem Hohn zu diskreditieren. Er beweist, daß es keiner neuen Tonysteme, keiner Viertelstöne, keiner Aufhebung der Tonalität überhaupt, keiner Kunst des „nur horizontalen Hörens“ bedarf, um etwas wirklich Neues zu sagen. Er beweist, um mit Gottfried Keller zu sprechen, daß „die sieben alten Töne, die umfassen alle Lieder,“ immer noch genügen, um alles auszudrücken, was des Menschen Brust bewegt. Aber — viele sind berufen, doch wenige sind auserwählt.

Denn Schoeck ist mehr als ein lyrisches Talent, er ist eine Persönlichkeit. Eine starke und reiche Persönlichkeit, die fest und tief in sich selbst

gegründet ist, die alles immer wieder neu, frisch und mächtig empfindet, alles zu jeder Zeit wieder „herrlich wie am ersten Tag“, eine Persönlichkeit, die alles Angelernte, Anerzogene, alle Vorurteile, alle Trivialität der gedankenlosen Tradition über Bord geworfen zu haben scheint, die in allen Dingen von verblüffender Originalität und Sicherheit ist. Nie ist er Nachempfunder, nie erblickt er die Welt in konventioneller und überlieferter Beleuchtung, nie ist er Epigone. Wenn er auch durchaus organisch an seine größten Vorgänger, Schubert und Wolf, angeknüpft hat, so haben doch schon seine ersten Lieder, so das mit siebzehn Jahren geschriebene „Ruhetal“ (Umland, op. 3, Nr. 1) ihren eigenen, echten Ton. Der Schlüssel zu dieser ursprünglichen Originalität liegt in einer mächtigen schöpferischen Kraft, die hinwiederum in einer geistig wie physisch gleich kräftigen, lebensprühenden Natur verankert ist. Schoeck hat in hohem Grade, was Goethe an Platen vermißte: die Liebe. Darunter ist nicht eine schwülstinnliche Erotik zu verstehen, sondern jene frohe, allumfassende Liebe zu allen Dingen dieser Welt, die reichen, genialen Naturen eigen ist. Sie projizieren gleichsam den eigenen innern Glanz in die äußere Welt hinaus, erblicken diese im verklärten Scheine ihres innern Lust- und Lebensgefühles und ziehen sie mit froher Bejahung wieder an sich, um sie zu unvergänglichen Bildern zu gestalten und festzuhalten. Schoeck ist eine ausgesprochene Frohnatur; mit Humor und Behagen, in ruhiger Beschaulichkeit läßt er das Leben an sich vorüberziehen. Seine warme innere Liebe zu allen Dingen offenbart sich in der überraschend großen Zahl seiner Naturlieder. Sie erinnern an Storms herrliche Worte:

Ich fühle, die sich hold erzeigen,
Die Geister aus der Erde steigen.
Das Leben fließet wie ein Traum —
Mir ist wie Blume, Blatt und Baum.

Wie eine Pflanze scheint Schoeck tief in der Erde zu wurzeln; er empfindet mit elementarer Gewalt den Wechsel der Jahreszeiten, die Folge von Tag und Nacht, trübem Wetter und blauer Luft (An einem heitern Morgen, Umland,

Heft II). Wie viele Frühlingslieder hat er gesungen — und nicht eines ist darunter, das nicht zu seinen schönsten zählen würde! Auch von Sommer und Herbst singt er, von Morgenfrühe und Abendruhe, vor allem aber, als echter Romantiker: von der Nacht! Er mußte seinen Eichendorff nicht so aus tiefstem Herzensgrunde lieben, wenn ihn nicht immer wieder die rauschenden Wipfel, der Glanz der tiefen Gründe, die dunkelnden Täler, die selige Einsamkeit zu träumendem Singen bewegte. So ist er recht eigentlich der Eichendorffkomponist geworden; denn seine schlichte, treuherzige Art verbindet sich vielleicht noch schlackenloser mit der des herrlichsten aller romantischen Dichter als Schumanns stark subjektive und Wolfs eigenwillige, stürmisch leidenschaftliche Natur. Braucht es noch besondere Worte, zu sagen, daß dieser Lyriker der alten, echten deutschen Art auch für Liebesfreud' und -leid bezwingende Töne findet? Aber es ist nie eine dumpfe, rote Sinnlichkeit, ein Grübeln und Wühlen in pathologischen Empfindungen, ein Kokettieren mit exzentrischer Erotik, sondern die urgesunde, naturgeborene Liebesleidenschaft in all ihrem ewigen Morgenglanz. Verleihe er Eichendorffs verträumter Liebessehnsucht, Lenaus nachtdunkeln Leid oder Goethes stürmischer Leidenschaft die Gewalt der Töne, immer bleibt Schoeck echt und wahr. Ein einziges ergreifendes Lied der Liebe ist auch sein Violinkonzert (quasi und Fantasia, op. 21), das vom formalen Standpunkt ein fast unlösbares Rätsel bleibt, vom psychologischen aber sich mit zwingender Notwendigkeit entwickelt. Der erste Satz ist ein wahres Zwiegespräch des Liebenden mit den Sternen: er träumt und sinnt in die blaue Nacht hinaus, über die tiefen Gründe, aus denen sehnsuchtsvolle Waldhornklänge ertönen, in das Geheimnis der

Ferne hinein. Im Grave aber kämpft erschütternd hervorbrechender Schmerz mit verzehrender Wehmut, Qual und Verbitterung mit lösenden Tränen. Dann springt die Stimmung um (dritter Satz), ein übermütiger, etwas erzwungener Humor treibt tolle Possen, bis der Schmerz der Trennung noch einmal durchbricht — ein letztes, ergreifendes Liebewohl, er reißt sich los und erkämpft lachende Selbstbefreiung. Den stärksten Beweis für Schoecks Frohnatur aber bildet seine „Dithyrambe“ (für gemischten Chor und Orchester, op. 22); denn er jubelt nicht nur über „die Freuden, die unendlichen“, sondern umfaßt auch gleich in gewaltiger Lebensbejahung das andere Geschenk der Götter an ihre Liebhaber, „die Schmerzen die unendlichen“, und steigert diese Bejahung zu einem hinreißenden Hymnus.

Natürlich geht es nun nicht an, Schoeck als „frohen Sänger“ zu etikettieren und zu rubrizieren; mag er auch mit Vorliebe



Aus dem Tessin Abb. 9. Kapelle (S. Anna und S. Cristoforo) von Monti di Curogna.



Aus dem Tessin Abb. 10. Apfiss der Kapelle von Monti di Curogna.

aus glücklicher Laune herauszingen, so sind ihm doch auch andere Stimmungen nicht fremd. Man sehe sich das tränengraue, entseklische Lied „Nachklang“ (Goethe, Heft I) an oder die von trostloser Melancholie verdunkelten Lenau- und Hesse-lieder (Heft III). In seinem „Postillon“ (Lenau, für kleinen Chor von Männerstimmen mit Orchester) mischt er wunderbar die Maiennachtstimmung mit der Klage um den toten Freund; im „Wege-
 lied“ (Keller, Männerchor mit Orchester) ist er gegenwartsfroher Realist: mit ganzer Seele stellt er sich in das festliche Treiben seines Volkes, nimmt Welt und Menschen, wie sie sind, und liebt sie. „Und fehr nicht besser ich nach Hause, so werd ich auch nicht schlechter sein,“ singt er ebenso humorvoll wie überzeugt. Mit seinen „Trommelschlägen“ (Whitman, gemischter Chor mit Orchester) beweist er, daß die furchtbaren Weltereignisse nicht spurlos an ihm vorübergegangen sind, und vielleicht dürfte einmal eine Zeit kommen, die in diesem Werk den bezwingendsten künstlerischen Ausdruck des ungeheuren Geschehens erkennen wird. Ueber dem ehernen, alles niederstampfenden Rhythmus eines ganzen Chors dröhnender Militärtrommeln rast

ein Sprechgesang von unbarmherziger Behemenz dahin: der Aufbruch in den Kampf. Dann ein schneidendes Wehegeheul, ein Schmerzverstummtes Wimmern, und in grandiosen Akkorden bricht die Klage der Seele sich durch den Bann der Betäubung. Schoeck beweist darin, nebenbei gesagt, wie auch in vielen Liedern, daß ihm die Kunst der Tonmalerei so gut zu Gebote steht wie irgend einem der modernen Programm-Musiker; doch nie wird die Tonmalerei Selbstzweck, nie sinkt seine Musik zur bloßen Illustration und Klangimitation herab; Tonmalerei ist ihm eine Art der Darstellung, ein Mittel, nie ein Zweck; Grund und Ziel seines Schaffens aber ist Befreiung von einer übermächtigen, nach schöpferischer Gestaltung drängenden inneren Spannung.

So vielseitig Schoeck in seinen Liedern und Chorwerken ist, so sind sie doch alle die Werke eines Lyriker. Und Lyriker ist Schoeck auch in seinen Instrumentalwerken — nicht Sinfoniker. Wir wollen hier nicht Wortklauberei treiben; es handelt sich bei dieser Unterscheidung nicht um bloße Worte, um Etiketten, sondern um Unterschiede der Inspiration, des Schaffens, der Empfindung, die bis auf den tiefsten Grund des Wesens hinab-

reichen, bis ins Physische hinein. Bei einem Sinfoniker wie Beethoven ist das Thema nicht Selbstzweck; es ist nicht der in sich abgeschlossene und vollendete Ausdruck einer Stimmung wie beim Lyriker; es ist nur der Baustein des sinfonischen Gebäudes, und in Vorahnung seiner Verwendung ist es empfangen und gestaltet. Die Phantasie des Lyrikers entzündet sich nicht an der Vision derartiger Riesenhauten, bei ihm ist das Thema in seiner Schönheit sich selbst genug; es sagt alles, was er sagen will, und trägt sein Daseinrecht in sich selbst. Es bedarf deshalb nicht notwendig der Verarbeitung und Steigerung. Es gibt Melodien, die so vollendet sind, daß jede Veränderung nur ihren Schmelz abstreifen würde. Wenn der Sinfoniker seine oft nur recht schlicht behauenen Quader übereinander türmt und in der mächtigen Spannweite und Höhe sein Ziel sieht, so meißelt der Lyriker zahllose Einzelschönheiten aus den Bausteinen heraus und legt sie nebeneinander zu einem kunstvollen Fries. Einem solchen möchten wir Schoecks Violinkonzert und sein Streichquartett vergleichen. Wir wollen damit keinen Tadel aussprechen; wir sind im Gegenteil der Ansicht, daß es durchaus falsch ist, jedes nachbeethovenische Instrumentalwerk mit dem Maßstab der Beethovenschen Sinfonie zu messen; alle echte Kunst trägt ihr Formgesetz und damit ihren Maßstab in sich selbst; nur ein Beethoven vermöchte jene Riesenform wieder auszufüllen, jeder andere würde Epigonenarbeit leisten. Auch ist Schoecks Art zu arbeiten nichts weniger als ein unbekümmertes Drauflosmusizieren, ein Improvisieren aus dem Stegreif. Er arbeitet mit unerbittlicher Selbstkritik. Viele seiner Kompositionen hat er jahrelang mit sich herumgetragen, ohne eine Note aufzuschreiben, bloß weil ihm irgend ein Takt, eine Wendung nicht genügte. Viele, die noch

in jedem Zuhörer helles Entzücken hervorriefen, wurden überhaupt nie aufgeschrieben, so frühere Arbeiten, die allen Reiz, alles Feuer, alle Ueberschwenglichkeit der glücklichsten Jugend in sich tragen, dem Komponisten aber aus irgend einem Grund nicht völlig genügen. Von Eichendorffs „Abendlandschaft“ existieren vier Varianten, Schoeck hat sich in diesem Lied ins blutende Fleisch geschnitten und einen überaus schönen Einfall ausgemerzt, weil er in seiner beglückenden Seligkeit der sehnsuchtsbanger, wehmütigen Stimmung des Gedichtes nicht völlig entsprach. Zeuge der strengsten künstlerischen Arbeit und seiner Art, die Sachen bis zur letzten Reife auszutragen, ist auch Schoecks Harmonik, die höchst vergeistigt und bis in die feinsten Stimmenverästelungen logisch ausgeführt ist.

Neuerdings hat sich Schoeck leidenschaftlich der Bühne zugewandt. „Erwin und Elmire“ (Singspiel von Goethe) wurde am Zürcher Stadttheater bereits mit Erfolg aufgeführt; ein Versuch, es im Spielplan zu halten, wurde nicht gemacht. Noch im Lauf dieser Spielzeit wird eine neue Oper „Don Ranudo de Colibrados“ (Text von A. Rueger nach einer Komödie Holbergs) zur Uraufführung gelangen*). Wird diesem

*) Inzwischen hat (am 17. April) Schoecks Oper eine erfolgreiche Erstaufführung erlebt, s. u. N. d. N.



Aus dem Tessin Abb. 11. Christus in der Tumba an der Vorderseite des Altartisches in der Kapelle von Monti di Curogna.



Aus dem Tessin Abb. 12. Apostel im Apfissgemälde der Kapelle von Monti di Curogna.

geborenen Lyriker ein durchschlagender Erfolg als Dramatiker beschieden sein? Man könnte sich versucht fühlen, auf die Mißerfolge unzähliger Lyriker hinzuweisen, in der Musik auf Schubert, Schumann und Wolf. Aber, hier hört die Parallele zwischen Musik und Dichtung teilweise auf; dem Dramatiker der Dichtung, der den mächtigsten Bogen spannt, gewaltige Massen in Bewegung setzt, entspricht in der Musik der Sinfoniker. Dem musikalischen Dramatiker nimmt der Textdichter die Gestaltung des Stoffes, die Verknüpfung der Intrige, die dramatische Kontrastierung ab, er selbst erfüllt diese vorgefundene große Form mit innerem Leben und wird darum immer auch Lyriker sein müssen — die Frage ist, ob er Gestalten zu zeichnen versteht und ob seine Musik die nötige große Linie, das Freskohafte, fast möchte man sagen eine gewisse Brutalität in sich trägt, die das Theater nun einmal erfordert. Schoeck bringt vieles mit, was ihn zum Dramatiker bestimmt: den Rhythmus, der alles durchdringt, gestaltet, mit Leben erfüllt und in Bewegung setzt, die Kunst scharfer Zeichnung, die seine Goethe-Epigramme (Heft I) bezeugen, die Fähigkeit lebensvoller Charakterisierung, von der „Erwin und Elmire“ Proben gaben, wenn sie nicht schon längst durch die absolut schlagende Art bewiesen wäre, mit der Schoeck als echter Schüler Wolfs den subjektiven Ton eines jeden seiner Dichter trifft. Nicht zuletzt läßt uns die Vielseitigkeit seiner Lyrik (man denke an

„Trommelschläge“, „Postillon“, „Dithyrambe“!) und eine gewisse Objektivität, die ihn aus jeder Rolle singen läßt, auf einen Erfolg hoffen.

Auch als Dramatiker folgt Schoeck nicht der Moderichtung, die die Musik zur Dienerin des Wortes erniedrigt, sie zur bloßen Illustration verwendet, aus ihr ein zwar ernstgemeintes, aber oft unerträgliches oder komisches Sammelsurium von Geräuschimitationen macht. Er knüpft bewußt an Mozart an. In „Erwin und Elmire“ so sehr, daß er auch die Form übernimmt: einen Dialog mit eingestreuten, geschlossenen musikalischen Formen. In „Ramudo“ geht er seine eigenen Wege. Die Bearbeitung des Textes erlaubt ihm die durchgehende Komposition; wohl sind die Formen noch zumeist geschlossen, gehen aber, der Handlung folgend, ineinander über. Ein persönliches Motiv hat nur Ramudo. Im übrigen erkennen wir Schoeck kaum wieder: das ist nicht der träumerische Romantiker der Eichendorfflieder, der schwärmerische Erwin: man möchte Schoeck einen musikalischen Molière nennen und seine Oper eine musikalische Charakterkomödie. Ein toller Wirbel von komischen Einfällen jagt unaufhaltfam an uns vorüber; prächtige Einfälle blitzen auf, fliehen vorüber und kommen nicht wieder, ein wahrer Faschingszug des Uebermutes, der guten Laune, von Wit und Humor. Erst am Schluß begrüßen wir den altbekannten Schoeck wieder: in einem herrlichen Duett mit anschließendem Ensemble, in dem sich die

beiden Liebenden das Glück ihrer Vereinigung vom Herzen singen. Aber sie sind nicht die Hauptfiguren der Komödie; Schoeck hat sie absichtlich zurückgedrängt zugunsten des „Don Ranudo de Colibrados“. Das ist ein alter spanischer Grande, so arm, daß er den Freier seiner Tochter in den Strümpfen des Lakaien empfangen muß, so stolz aber, daß keine Demütigung der Armut seinen Nacken beugt, so stolz, daß diese Leidenschaft bei ihm sich in schwindelnde Höhen versteigt, wo sich alles zu drehen und zu verwirren anfängt... Wie nun trotz diesem Standeshochmut der alte Grande dazu kommt, seine Tochter einem niederen Edelmann zu geben, ist der Inhalt der Komödie und ist ebenso komisch wie letzten Endes tragisch; denn Schoeck steigt hier in jene dunkeln Tiefen der Menschenbrust hinunter, wo das Spiel der Laune aufhört und zwingende Notwendigkeit waltet.

* * *

Diese Zeilen wurden vor der Uraufführung des „Don Ranudo“ geschrieben; am 17. April ist nun Schoecks neues Werk in Zürich über die Bretter gegangen und hat dem jungen Komponisten einen Erfolg verschafft, auf den seine überzeugtesten Anhänger kaum zu hoffen wagten.

Und diese Aufführung hat die gestellten Fragen endgültig beantwortet: Seine Musik hat wirklich Theaterblut in sich (freilich blaublütiges, wie es eines Ranudo würdig ist!), sie hat durchaus den Zug ins Große, die Intensivität, den äußeren Glanz, den die Bühne erfordert. Vor allem aber: diese Aufführung hat von einer außergewöhnlichen Gestaltungskraft Zeugnis abgelegt. Jede Person der Komödie ist nach Charakter und Temperament prägnant gezeichnet: das Dienerpaaar in seiner sprühend munteren, beweglichen Laune, die Liebenden in ihrer herrlich quellenden, reinen Empfindung, die beiden Alten in ihrer vermoderten Grandezza. Den lächerlichen Narren Don Ranudo der Komödie Holbergs hat Schoeck zu einer geradezu tragischen Gestalt gesteigert; während dessen gewaltiger Arie im dritten Akt blicken wir in Abgründe der Leidenschaft hinunter, in denen die Nacht des Wahnsinns lauert; statt zusammenzubrechen, wo alles ihn verläßt, auch sein Kind, reckt er sich zur eisernen Starrheit einer Statue hinauf. Hier, kurz vor seinem Abgang, gewinnt die Musik eine überwältigende Ausdruckskraft, jeder Ton, nein, selbst jede Pause ist von erschütternder, unvergeßlicher Wirkung; nichts ist mehr bloß



Aus dem Tessin Abb. 13. S. Lorenzo mit zwei Bischöfen an der südlichen Längswand der Kapelle von Monti di Curogna.

Klang, Zeichnung, Füllsel, alles ist in Musik kristallisierter Ausdruck seelischer Gewalten — höchste Gestaltung.

Schoecks musikalische Mission als Lyriker war es, Schuberts melodischen Reiz mit Wolfs durchgeistigter Harmonik, vollendeter Deklamation und absoluter Verschweigung von Wort und Musik zu verbinden. Als Dramatiker dürfte er berufen sein, Mozarts weltfrohen, beschwingten, lichten Geist in moderner Form, die die wirklichen Errungenschaften Wagners und seiner Nachfolger über-

nommen hat, wieder aufleben zu lassen — und über dieser Synthese doch etwas ganz Neues zu schaffen, eine musikalische Individualität, die sich in keinem Takte verleugnet und für die wir keine Bezeichnung finden, als eben den Namen — Dthmar Schoecks. Hans Corrodi, Zürich.

Anmerkung: Schoecks neue Lieder sind in 3 Heften (Goethe I, Eichendorff u. Uhland II, Hesse, Lenau u. a. III) bei Breitkopf & Härtel erschienen, der auch die Opern in Verlag genommen hat, die früheren Lieder (mit Opuszahlen) sowie alle andern bereits erschienenen Werke bei Hug & Co., Zürich.

Cristoforo und Nicolao da Seregno,

zwei Tessiner Maler des 15. Jahrhunderts.

Mit insgesamt achtzehn Abbildungen nach photographischen Aufnahmen des Verfassers.

(Schluß).

Etwas über dem Tale, auf einer Höhe von etwa 600 Metern finden wir die kleine Kirche S. Anna und S. Cristoforo von Monti di Curogna (Abb. 9); neben armseligen Hütten steht sie einsam auf einem Bergsattel. Ihr Inneres schmücken zahlreiche Malereien, von denen uns hauptsächlich die in spätgotischem Stile gehaltenen interessieren. Beginnen wir im Chore, so sehen wir Christus, von der Mandorla umgeben, zur Seite die emblematischen Darstellungen der Evangelisten, darunter die Apostel mit fliegenden Bändern und Aufschriften, und am Triumphbogen eine Verkündigung dargestellt (Abb. 10 und 12). Auf der nördlichen Längswand sitzen die Jünger mit dem Erlöser zu Tisch, und gegenüber ist der heilige Lorenz mit zwei Bischöfen in Frontalansicht gemalt (Abb. 13). Ihnen folgt das Bild der heiligen Agathe. Dem Christus in der Tumba, wie wir ihn in ähnlicher Darstellung in S. Antonio und über dem Eingang von San Bernardo kennen lernten, begegnen wir auch hier wieder an der Borderseite des Altartisches (Abb. 11). Die übrigen Malereien sind meist unbedeutende Produkte späterer Handwerker und keineswegs zu vergleichen mit dem, was die Seregneser geschaffen haben. Noch höher, auf einem kleinen Plateau, liegt Monti di Ditto, eine ebenfalls zu Cugnasco gehörende Fraktion, und das dem heiligen Martin geweihte Kirchlein ist auf dem

vordersten Felsen kühn und leicht hingebaut (Abb. 15). Weit hinaus in die Lande und über den tiefblauen See schaut es als ein stilles Wahrzeichen gläubiger Vorfahren. Neben dem Eingang hält ein heiliger Christoph Wache; das Mauerwerk, die Balken und selbst das kleine Glöcklein reden in einer lebhaften Sprache von den Regen und Stürmen, dem Sonnenschein und der Winterkälte der Jahrhunderte. Leider zeigen die Nachkommen der gottesfürchtigen Gläubigen wenig Interesse für eines der schönsten Kirchlein des ganzen Tessin. Das Innere geht langsam dem Zerfall entgegen, und der Unverstand von Soldaten, denen die Kapelle als Kantonement zugewiesen war, hat noch das Seinige dazu beigetragen. Die Apsis entspricht bis in wenige Einzelheiten der von Curogna. Auf der Nordwand finden wir auch hier wieder das Abendmahl. Mit Ausnahme ganz weniger Figuren stammt es jedoch von Schüler- oder Gehilfenhand, besonders der vor dem Tisch knieende Judas mit seinem unförmigen Kropf würde wohl nie die künstlerische Anerkennung der Seregneser Meister gefunden haben. In diesem ehemaligen Gotteshause begegnen wir aber dem wahrscheinlich formvollendetsten Bilde der Seregneser. Es ist eine „Trinità“ (Abb. 14). Der thronende Gottvater hält vor seinem Schoße den ans Kreuz geschlagenen Sohn, und über diesem schwebt, vor der Brust des Welten-