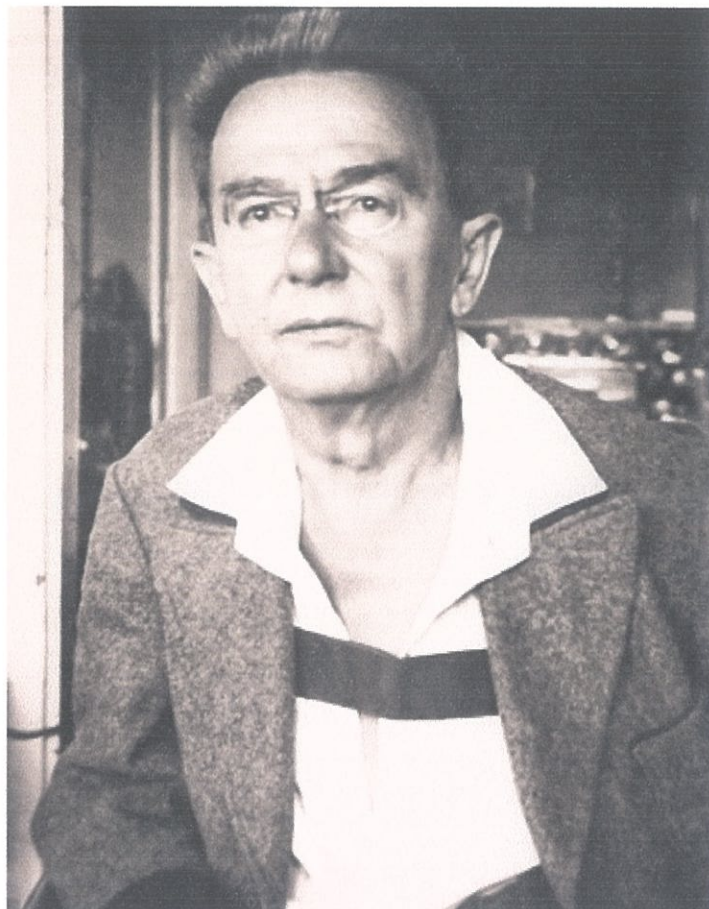


„Würzig schöne Orgeltöne“

Franz Schmidts Emanzipation der Dissonanz



Festvortrag zur Eröffnung des 8. Internationalen Franz Schmidt-Organwettbewerbs

Kirche St. Ursula

11. September 2020, 17 Uhr

Peter Hrncirik

„Würzig schöne Orgeltöne“

Franz Schmidts Emanzipation der Dissonanz





Verkehrsverbund Ost-Region – Alter Tarifzonenplan

Sehr geehrte Damen und Herren!

Das ist der alte Tarifzonenplan des „Verkehrsverbundes Ost-Region“. Er ist bereits Geschichte und wurde 2016 von einem neuen Tarifsysteem abgelöst. Doch viele Jahre hat uns diese Abbildung begleitet, und sie imponiert mir noch immer, vor allem ein besonderes Detail hat es mir angetan: die „Überlappungs-Bereiche“: Zone A reicht in Zone B hinein, Zone Y ragt beträchtlich in Zone X zurück Richtung Kernzone usw. Ich habe darüber nachgedacht. Und ich finde hier die vielfältige musikalische Stillandschaft abgespiegelt, wie sie sich in Europa nach 1900 immer mehr auszuprägen und zu verzweigen beginnt, mit ihren vielen „Überlappungsbereichen“. Franz Schmidt mit seinem Festhalten an der Tonalität liegt etwa in einer mittleren Zonenfläche; er ragt mit einem längeren Überlappungsbereich in die romantische Kernzone zurück, mit einem anderen, kürzeren Teleskop-Arm expandiert er merklich in eine tonalitätszersetzende Außenzone, seine Endstation liegt jedoch nicht sehr weit von der heimischen Zonengrenze entfernt, und irgendwo in den Donauauen, vielleicht in Greifenstein-Altenberg, wo er seine *Fredigundis* vollendete, steht sein Endbahnhof mit dem Schild: Züge der Linie Schmidt enden hier – bitte alle aussteigen!

Schmidt, der Konservative – für manche ein heikles Kapitel. Andere wiederum fragen: Gibt es nach 1910 wirklich nur eine einzige Zugverbindung, die ins „gelobte Land der verheißenen Tonkunst“ führt? Welche Richtung ist die richtige? Und vor allem: Wer bestimmt, was richtig ist? Der Vergleich mit Arnold Schönberg drängt sich immer wieder auf, zumal beide gleich alt sind. Schmidt saß 1902 bei der Uraufführung von Schönbergs *Verklärter Nacht* am 2. Cello, er bewunderte Schönbergs „Weithörigkeit“, die über die Grenzen des Harmoniegebundenen hinausging, und er brachte 1929 als Rektor unserer Fachhochschule mit seinen Studierenden *Pierrot lunaire* engagiert zur Aufführung; Schönberg wiederum nannte Schmidt den „letzten großen Meister der romantischen Periode“. Zu unversöhnlichen Antipoden, die sie eigentlich nicht waren, wurden sie von der Mit- und Nachwelt gestempelt. Der legendäre Klavierpädagoge unseres Hauses und Schmidt-Schüler Josef Dichler wurde einmal auf diese Bipolarität angesprochen, und er beantwortete die Frage, ob Schmidt in seiner Epoche ein Konservativist gewesen sei, mit dem ihm eigenen liebenswürdigen Humor:

„Naja, man sagt so. Eine Zeitlang war es doch so, daß man jemanden, der nicht atonal komponiert hat, als konservativ und rückschrittlich bezeichnet hat. Aber das stimmt eben meiner Ansicht nach nicht. Es ist mit dem Schönberg und auch mit dem Hauer so eine Sache. Schönberg hat doch behauptet, daß er mit seiner Erfindung ein Monopol habe. Das ist sachlich nicht richtig. Es gibt von Liszt, von dem geschmähten Liszt, eine Bagatelle [...] »sans Tonalité« [...]. Ich weiß nicht, ob Schönberg dieses Stück gekannt hat, ich glaube schon, denn Schönberg hat fast alles gekannt. Aber denken Sie sich den Fall, der Armstrong, der erste Mann auf dem Mond, kommt dort an und findet eine Tafel »Willkommen! gez. Franz Liszt«. Was kann er da machen? Entweder er meldet das, oder er läßt die Tafel verschwinden. Da war Schönberg noch gar nicht auf der Welt, da hat Liszt das komponiert. Wenn es also ein Patent gäbe, so hätte das der Liszt, nicht Hauer oder Schönberg.“¹

Der immer wieder gern aufgetischte „dissonante Schönberg“ ist übrigens eine *contradictio in adiecto*! Die Dur-Moll-Tonalität ist eine Sprache, die auf harmonische Spannung und Entspannung hin angelegt ist, auf ein Denken in Weg und Ziel, Entfernung und Rückkehr. Schönbergs Eliminierung der Konsonanz und Emanzipation der Dissonanz setzt die genannten Antinomien außer Kraft. Nur wer seine Musik selten hört und deshalb nicht als geschlossene Sprache wahrzunehmen vermag, sondern jeden Zusammenklang unentwegt mit vertrauten Klängen vergleicht, kann Schönberg als dissonant bezeichnen. Hingegen urteilt richtig, wer Stellen bei Schmidt als dissonant empfindet. Zwar verwendet er wesentlich weniger gespannte Klänge als Schönberg, dafür aber auch reine Dur- und Molldreiklänge. Für ihn sind die Antinomien Konsonanz-Dissonanz, Spannung-Entspannung gültig, weil er sich einer zentripetalen Sprachordnung bedient, die er charakteristisch erweitert, mit einer sehr persönlichen Farbgebung anreichert und einer unverwechselbaren Lasurtönung überzieht.

Einig sind sich die beiden in der gemeinsamen Verehrung eines Dritten: in der Hochachtung für Max Reger.

Er war posthum der meistaufgeführte Komponist in Schönbergs kurzlebigen *Verein für musikalische Privataufführungen*; Schmidt hat Regers Werke nachweislich ausgiebig studiert; und er war einer der ersten, die Reger in Wien bekannt gemacht haben. Stilistisch gibt es da durchaus Parallelen: Schmidts *Zweite Sinfonie* etwa bekundet nicht nur eine umfassende Anverwandlung der Straussschen Klangsprache, sondern lässt auch eine intensive Auseinandersetzung mit Regers bis dato geschriebenen Orchesterwerken, namentlich der *G-Dur-Serenade* op.95 und den *Hiller-Variationen* op.100 erkennen.

Das Verhältnis der beiden zur Orgel verläuft diametral: während der junge Reger seine großen Orgelwerke schrieb und sich von diesen symphonisch empfundenen Kolossen allmählich auf die Orchesterkomposition hin zu bewegte, ging Schmidt den umgekehrten Weg: erst nach zwei Sinfonien und zwei Opern fühlte er sich reif genug, als 49jähriger – so alt wurde Reger gar nicht! – sich nun auch der Schaffung von Orgelwerken zu widmen, mit dem reichen Erfahrungsschatz großer Partituren im geistigen Gepäck. Auch schwebt Schmidt, wie bekannt, ein anderes Orgelideal vor als seinem bayerischen Kollegen, und sein Orgelœuvre ist darum bei aller Glanzentfaltung weniger hypertroph, es ist lucider, feinmaschiger gesponnen, unter sparsamerer Verwendung des Borstenpinsels bei reichlichem Einsatz dünnerer Haarpinsel und feiner Silberstifte ausgearbeitet, dafür architektonisch diffiziler.

Schmidt hatte bis zum Initialzündungswerk der **D-Dur-Fantasie** und den Wiener Aufführungen der *Fredigundis* 1924 einen weiten Weg hinter sich gebracht, mit Erfolgen, aber auch mit künstlerischen wie menschlichen Enttäuschungen. Die Zeit nach der Jahrhundertwende war gekennzeichnet durch divergierende geistige Strömungen, in deren Spannungsfeld sich auch er zu bewähren hatte. – Und immer wieder die bösen Kritiker!

Für Schmidt war Richard Specht der Haupt-Reibebaum; er hatte unter ihm wohl ähnlich zu leiden wie Bruckner unter Hanslick, jedoch mit umgekehrten Vorzeichen: während der brahmsisch orientierte Formalästhet Hanslick einst den im Banne Wagners stehenden Einzelkämpfer Bruckner barsch angegriffen hatte, zog mit Specht ein Mann gegen Schmidt vom Leder, der, als Parteigänger Mahlers und Straussens und im Sinne des Friedrich von Hauseggerschen Gegenentwurfs zu Hanslicks Hauptschrift, ex contrario aus der Position der Fortschritts- und Inspirationsästhetik argumentierend, die Schmidtsche *Es-Dur-Sinfonie* der Begrenztheit, der Ideenlosigkeit, ja des Ungeists zeihen zu müssen glaubte. In dasselbe böse Horn stieß schon drei Jahrzehnte zuvor Hugo Wolf mit seiner Kritik an der IV. Brahms im *Wiener Salonblatt*: „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden.“ – Doch muss man auch dieser Kritiker-Generation Gerechtigkeit widerfahren lassen. Noch wirkte die starke Gefolgschaft der Inspirationsästhetik als markanter „Überlappungsbereich“ in die neuen Zeitzonen nach dem 1. Weltkrieg hinein.

Die 1910er und 20er Jahre haben in Dichtung, Malerei und Musik neue kunstästhetische Positionen gezeitigt, vor deren markanten Signalen eines Um-, An- und Aufbruchs sich die Bannerträger der alten Kunstanschauungen nach und nach selbst überlebten, wie etwa Richard Strauss, der trotz stupender Könnerschaft wie ein Relikt aus vergangenen Tagen in die Zeit nach '45 hinüberraute.

In Franz Schmidts absoluter Musik – und zwar gerade in den Orgelwerken, in seiner *Vierten Sinfonie*, aber auch in seiner Kammermusik, in seinem *Zweiten Streichquartett* etwa – erblicke ich eine starke Mittlerrolle, eine überzeugende künstlerische Ausgleichsbewältigung zwischen divergierenden Positionen. Carl Dahlhaus notierte in seinem Aufsatz „Fortschritt und Avantgarde“:

„Seit die Gefühls- und Inspirationsästhetik in Verruf geriet und die Phantasie der Komponisten sich eher an intellektuellen Operationen entzündete, sind Praxis und Theorie, Komposition und Reflexion eng miteinander verwachsen.“²

Entzündung der Phantasie an **intellektuellen Operationen** – das scheint mir ein wesentlicher Begriff zu sein: die Entwicklung führt viele Schaffende von der Inspirationsästhetik der Jahrhundertwende wieder geradenwegs in die Hanslickschen Bahnen formalästhetischer Auffassung der Musik als tönend bewegter Form, in den kompositorischen Akt als Arbeiten des Geistes mit geistfähigem Material.

Freilich wird den Hörenden Schmidtscher Orgelmusik einiges abverlangt: die **intellektuellen Operationen** setzen ein Ineinandergreifen von Komposition und Reflexion in Gang – das fesselnde Abenteuer des Nachdenkens über Musik beginnt. Schmidts **D-Dur-Fantasie**, mit vielzitiertem Vorwort und der darin unternommenen Abgrenzung vom „kraftlos brüllenden Ungeheuer“ der Orchesterorgel Regers, hebt dennoch an wie Reger. Gleich der Beginn erinnert in Klang und Notenbild merklich an Regers *Choralfantasie* „*Ein feste Burg*“. Auch Details wie die häufigen Verdopplungen im Manualsatz, deren linke Hand den Stimmenverlauf der rechten oktaviert, gemahnen an den geistverwandten Fugenmaxl aus der Oberpfalz.

Und doch legt Schmidt mit diesem weitgehend stimmig-linear konzipierten Opus etwas ganz Neues, Eigenes vor. Zumal seine Chromatik irritiert gehörig – mehr als die Regers; sie ist schärfer profiliert, einschneidender in ihrer Wirkung, gerade w e i l sie deutlicher als die oft inflationäre Regersche Dauererhitzung auf klar diatonischer Grundlage fußt. Mein seliger Lehrer Rudolf Scholz brachte es auf den Punkt, wenn er mit Bezug auf die Fantasie schrieb:

„[...] was da an Zusammenklängen durch Alterationen, Durchgänge, Vorhalte, Wechselnoten und Nebennoten entsteht, spottet jeder Einordnung in ein Schema. Infolgedessen sind auch die zugrundeliegenden Stufenfortschreitungen nicht mehr überall eindeutig zu agnoszieren, sondern werden erst sozusagen in größeren Abständen deutlicher erkennbar.“³

Viel Kopfzerbrechen bereiten da etwa die Takte 33/34: der schwungvolle Pedalauftakt erreicht ein *Ges*, worüber im Manual jedoch Es-Dur mit *g* eintritt!

Der Tenor korrigiert zwar unverzüglich in ein *ges* nach, doch zeitgleich spreizen sich die Oberstimmen zur Quartenschichtung, wonach ein auf a-moll bezogener Sixte ajoutée-Akkord über einen vierfachen Gleitklang in die halbtönig höhere Sixte ajoutée eines letztlich elliptisch übergangenen b-Moll führt – und das alles über einem liegenden Basston *Ges* in einem D-Dur-Umfeld! – Die messerscharfe Anfangsdissonanz der Regerschen *Inferno-Fantasie* lässt sich da vergleichsweise einfach deuten: als angereicherter verminderter Septakkord von d-Moll, dessen Töne *fis* und *dis* im Doppelvortrag von oben und unten zum *e*, also in die funktionale Quint führen.

Für Schmidts unerhört kühne Linearfortschreitungen kann also Reger zwar dichte, aber letztlich doch stärker funktionalisierbare Chromatik (der Riemann-Schüler lässt grüßen!) nicht primär Pate gestanden haben. Ich denke hier eher an gewisse chromatisch-bitonale Spannungsverläufe in Straussens *Elektra*: an den oszillierenden *Elektra*-Akkord selbst oder an einige *Klytämnestra*-Motive, etwa die brillante Kombination von *Königin*- und *Wahnsinns*-Motiv samt hineinkontrapunktiertem *Fallbeil*-Motiv der Trompete vor Ziffer 195, oder das *Frage*-Motiv, das zum übermäßigen Quintsextakkord die extrem dissonierende Undezim hinschichtet und somit den Grundton des folgenden Dominantseptnonakkords schon vorwegnimmt.

An derlei packenden Klangkonstellationen könnte Schmidt sich nachhaltig entzündet haben, aber das sind freilich nur persönliche Vermutungen, die ich nicht belegen kann.

Schmidts intrikate harmonische Rückungen sind wahrlich kein Ergebnis eines obsoleten, epigonalen Umgangs mit Dur-Moll-Tonalität, ja seine **D-Dur-Fantasie** dünkt mich verstörender als Schönbergs Klavier-*Präludium* op.25. Die Dissonanzen schneiden ins Fleisch, weil es in diesem Bezugsfeld noch Konsonanzen gibt. **So betreibt Schmidt seine ihm eigene Emanzipation der Dissonanz nicht aus zentrifugaler, sondern aus zentripetaler, dur-moll-tonikaler Systemimmanenz. Würzig schöne Orgeltöne!**

Um nicht missverstanden zu werden: es geht mir nicht darum, Schmidt krampfhaft als Modernisten zu retten – ihn als eminent Eigenen zu sehen, ist mir Freude und Anliegen.

Wie ergiebig ist bei ihm etwa auch die Lösung formaler Problemstellungen im Zusammenhang mit der Harmonik! Das eröffnende Pedalsolo der **As-Dur-Toccata** etabliert in seiner labyrinthischen Harmoniefortschreitung noch *v o r* den Dominanten *Des* und *Es* ein C-Dur-Bezugsfeld, und man fragt sich, warum Schmidt dieses zu *As* mediantische Emblem an die Spitze stellt. Scholz hat die zentrale Bedeutung der C-Dur-Tonart für entscheidende Abschnitte dieses Stücks minutiös herausgearbeitet, und der elegante Kunstgriff, die zweite Toccataenddurchführung mit ihrem Reprisencharakter in C-Dur (Takt 140) anheben zu lassen, eröffnet mit *e i n e m* Schlag *erstens* die Wirkung der Reprise und *zweitens* die Aufspaltung der Grundtonart für die letzte Etappe, nämlich die Fugen-Rekapitulation in *As*. Ohne Einzug dieser C-Dur-Plattform wäre er in eine Endlos-Schleife geraten, und die Wiederaufnahme der Fuge hätte wie die Exposition in *E* begonnen; darüber hinaus hätte Schmidt ein wörtliches *Da capo* als kompositorische Leistung nicht befriedigt. Bach konnte sich so etwas noch leisten: er hatte sich in seiner großen *e-Moll-Fuge* nicht gescheut, die gesamte Exposition am Schluss als notengetreues *Da capo* zu wiederholen; und er tat damit dem Formgefühl seiner Zeit völlig genüge. – Doch schon sein Sohn Philipp Emanuel verlangte „veränderte Reprisen“, woraufhin die Folgegenerationen bemüht waren, dieser Forderung erfindungsreich Rechnung zu tragen.

Freilich bediente man sich zwischendurch auch salopperer Kunstgriffe zur Bewältigung des Reprisenproblems – *e i n e r* war das Anheben des Hauptthemas in der Subdominante, worauf sich ab dem Seitenthema aufgrund des Transponiervorgangs wieder die Tonika einstellte – so zu beobachten etwa in Mozarts *Sonata facile*, in Schuberts frühen Klaviersonaten und sogar noch im 1. Satz des *Forellenquintetts*.

Auch Schmidt greift zuweilen auf das formtechnische Mittel der subdominantischen Reprisen-Anbindung zurück, etwa in seiner großen **Es-Dur-Fuge**. Doch im **As-Dur-Werk** geht er einen delikateren Weg, und es erstaunt mich nach Betrachtung der Sachlage nun nicht mehr, dass er dieses C-Dur-Ingrediens, welches nicht bloß im farblichen oder mechanistischen Sinn Medianten, sondern viel *m e h r*, nämlich ein veritables Klangferment darstellt, das mit der Grundtonart in einen prozessualen Dauerdiskurs tritt, einer Galionsfigur gleich unterm Bugspriet seines großen Tonschiffs positionierte.

Es war Schmidts freie künstlerische Entscheidung, einer persönlich angereicherten und weitergedachten Tonalität verhaftet zu bleiben. Dem „Revolutionär“ Schönberg (der sich selbst nie als einen solchen sah, sondern sich als in der Tradition stehend und diese erfüllend betrachtete) steht der „Evolutionär“ Schmidt gegenüber, der die klassisch-romantische Tradition österreichischer Provenienz fortzusetzen sucht. Wir kommen zu unserem Tarifzonenplan zurück und ersehen aus ihm, wie signifikant die Systembewahrer um Strauss und Schmidt als „Überlappungsbereiche“ in die atonikalen und dodekaphonischen Zeitzonen der 1920er und 30er Jahre hineinragen. Ein anderer verehrter Lehrer von mir, Friedrich C. Heller, schrieb über diese „Systembewahrer“ in der *Musikgeschichte Österreichs* im Kapitel „Die Auseinandersetzung mit der Tradition“ sehr bezeichnend:

„[...] die stupende Technik des Komponierens, gepaart mit einem reichen theoretischen Wissen, die jene Generation auszeichnet, darf als ein notwendiges Resultat der Selbstbeschränkung innerhalb weiter, doch fest umrissener Grenzen verstanden werden. In der Gediegenheit des satztechnischen Verfahrens und in der meisterlich beherrschten Kunst, aus der Instrumentation Effekte zu gewinnen, die zum intendierten Ausdruck in adäquatem Verhältnis stehen, können viele Werke dieser Komponisten gerade heute nur vorbildlich wirken.“⁴

Freilich: Selbstbeschränkung, fest umrissene Grenzen – sie inkludieren auch Altüberkommenes, gefährlich Abgebrauchtes. So hatte sich jene Generation etwa noch mit Selbstverständlichkeit des verminderten Septakkords bedient, an dem Adorno 10 Jahre nach Schmidts Tod kein gutes Haar mehr ließ, wenn er in seiner *Philosophie der Neuen Musik* schrieb:

„Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Die Schädlichkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords [...] gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Fürs technisch erfahrene setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um. [...] Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch.“⁵

In Schmidts System hatte der verminderte Septakkord noch seine grundsätzliche Richtigkeit; allein, wie er ihn (nebst anderen tonalen Schichtungen) vielfach zur Anwendung gebracht hat – und das scheint mir ja das Wesentliche zu sein – bedeutet doch eine tonsprachliche Weiterentwicklung gegenüber der Vorgängergeneration und sogar eine klar konturierte, eigengeprägte Abgrenzung gegenüber seinen ebenfalls tonal komponierenden Zeitgenossen – Schmidt, der Individualist.

Ich trete in die Coda ein, in die kontrapunktische Schluss-Stretta meiner Ausführungen:

Was mich persönlich an Schmidts Orgelmusik so berührt, ist die Tatsache, dass hier trotz aller merklichen Freude an klanglicher Opulenz und trotz eines allenthalben hervorblitzenden, bestechend-eleganten wie schwungvoll-draufgängerischen Musikantentums in all den kristallklar ausdifferenzierten Formstrukturen, dem kontrapunktisch verwickelten Linienenspiel der Fugenverläufe mit ihren radikal dissonanten Verschlingungen, mit ihrem bis in die letzten Filigranverknüpfungen sich einbohrenden, in Ballungsknoten sich verhakenden und scheinbar mühelos aus diesen sich wieder lösenden Spannungsnetzwerk an Klangkombinatorik ein nicht unbeträchtliches Quantum an meditativer Rückbesinnung der Kunst auf sich selbst Ereignis wird.

Die Orgelwerke haben für mich, so paradox es klingen mag, trotz Glanz und Glorie viel Asketisches an sich, viel von Selbstbescheidung in völliger Hingabe ans Material und an operative Mechanismen, etwas von glücklicher Eremitenversunkenheit, vom „kleinen Universum der Werkstatt eines Musikschaftenden“ (wie Paul Hindemith sagt), von still versunkenem Hingegebensein des Töpfers=Tonkünstlers an die detailverliebte Ausformung seines Werkstücks, etwas von Joseph Haydns schöner Wortprägung: vom „Zusetzen, Wegschneiden, Wagen“ des Handwerksmeisters, der – wie Schmidt es bevorzugte: in seinem verdunkelten Arbeitskabinett Licht und Lärm des Tages fliehend – sitzend, schwitzend, lächelnd schnurrt und bosselt, dass die Funken nur so spritzen, und seine ihm eigenen philosophischen Morgenröten erschaut wie weiland Jakob Böhme in seiner Görlitzer Schusterstube – nicht um des rauschenden Effekts, der lauten Furore willen, vielmehr einzig zugewandt den **intellektuellen Operationen** der Herausmeißelung seiner Klangfiguren aus dem tönenden Marmorblock geistfähigen Materials. Schmidts **C-Dur-Toccata** ist für mich in ihrem beharrlichen motum perpetuum letztlich eine „asketische“ Toccata, die sensationelle Pauken- und Prankenschläge und halsbrecherische äquilibristische Seiltanzakte meidet, die eine Steigerung vielmehr von innen, aus der Struktur heraus schafft, den Glanz nicht von außen her plakativ aufpfropft.

Das von der rechten Hand vorgetragene, rein diatonische, fast keusche Hauptthema, das ein geradezu im Volksliedhaften verankertes, blütenzartes Bouquet entfaltet und doch so viel „dynamitische“ Sprengkraft thematisch-motivischer Entwicklung unter der Oberfläche brodeln lässt, konfrontiert uns mit jener „zweiten Einfachheit“, wie sie nur großen Naturen vergönnt ist und legt zudem jene primäre Inspirationsquelle frei, an die Schmidt selbst in seiner Schubert-Rede von 1928 erinnert: „*Alle Musik, und sei sie noch so hoch kultiviert, läßt sich in ihrem Entwicklungsgange bis zu ihrer Wurzel, dem geistlichen oder weltlichen Volkslied, zurückverfolgen.*“⁶

So schlägt diese von mir „asketisch“ genannte **C-Dur-Toccata** geistige Brücken zu Reger und Schönberg: Reger äußerte sich einmal über seine eigenen *Mozart-Variationen*: „*Die Idee bringt allein die Steigerung – nicht irgendwelche Farbenklexe!*“ Und Schönberg überraschte seine Studierenden wiederholt mit der Aussage, es gebe noch eine Menge guter Musik in C-Dur zu schreiben.

Auf Schmidt sind diese Bonmots seiner beiden Kollegen mühelos anwendbar; sie treffen schlichtweg zu! Und betreffs der Askese sind in Franz Schmidt, dem Beharrlichen, dem Dennoch-Tonalen, durchaus Berührungspunkte zu Schönberg und seinen Gefolgsleuten auszumachen, die sich in ihren faszinierenden musikalischen Kosmen ebenso – in Überwindung der Inspirationsästhetik – an jenen von Dahlhaus so trefflich benannten **intellektuellen Operationen** entzünden; ihr geistfähiger Modellierstoff ist bloß aus anderem Material. Und so soll ausgerechnet Theodor Wieselgrund, der natürliche Feind des verminderten Septakkords, das Schlusswort haben. Seiner *Ästhetischen Theorie* entstammt jenes pointierte Aperçu, das sich mir beim Hören von Schmidts Orgelmusik wie von Bachs Orgelmusik immer wieder aufdrängt. Adorno räsoniert ungemein geistreich und lapidar und trifft dabei wie der Görlitzer Schusterphilosoph den Nagel auf den Kopf. – Die säkulare Sentenz nicht ohne Bitte um gütige Nachsicht in einen sakralen Raum stellend, danke ich Ihnen sehr herzlich für Ihre Aufmerksamkeit und schließe gewagt:

„*Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.*“

Anmerkungen zu den umfänglicheren Zitaten:

1 Reiner Schuhenn: Franz Schmidts oratorische Werke (=Studien zu Franz Schmidt VIII), Wien 1990, S.90.

2 Carl Dahlhaus: Fortschritt und Avantgarde (1966), in: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere – Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik, Mainz usw. 1978, S.40-48, Zitat S.41.

3 Rudolf Scholz: Die Orgelwerke von Franz Schmidt, Wien 1971, S.60.

4 Friedrich C. Heller: Die Auseinandersetzung mit der Tradition, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.): Musikgeschichte Österreichs, Band II – Vom Barock zur Gegenwart, Graz usw. 1979, 17. Kapitel, S.385-432, Zitat S.424.

5 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik, 12. Auflage, Frankfurt am Main 2017, S.40.

6 Franz Schmidt: Gedenkrede anlässlich des 100. Todestages Franz Schuberts, abgedruckt in: Andreas Liess: Franz Schmidt – Leben und Schaffen, Graz 1951, S.149-155, Zitat S.150.