

"Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans!" : Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur

Autor(en): **Walton, Chris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 65

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927985>

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.

«BITTE KEIN SEX, WIR SIND SCHOECK-FANS!»

VON CHRIS WALTON

Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur

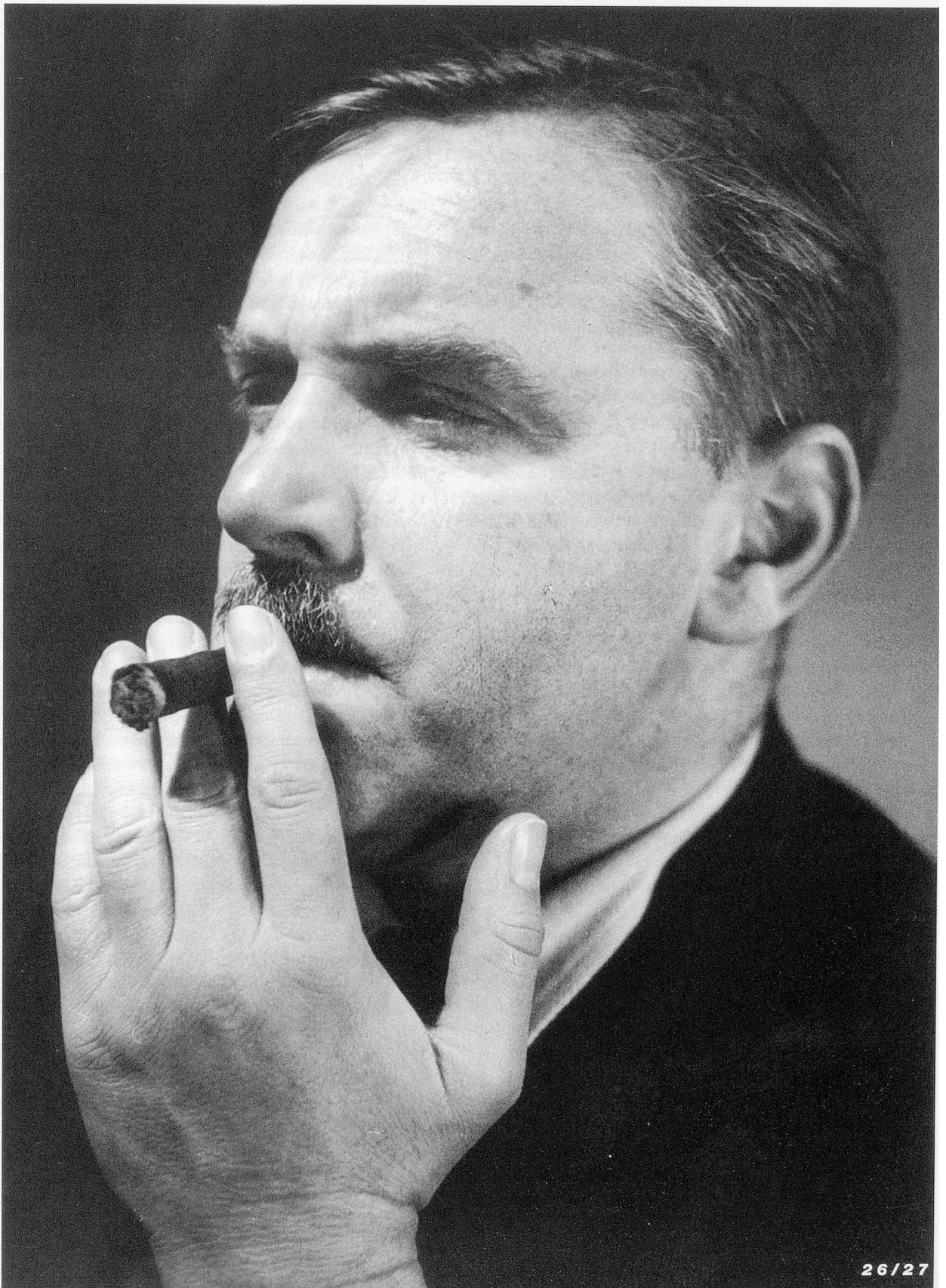
Als vor einem Jahr die Partitur von Schoecks Oper *Don Ranudo* im Rahmen der Schoeck-Gesamtausgabe erschien, und zwar in einer qualitativ hochstehenden Ausgabe des deutschen Musikwissenschaftlers Thomas Seedorf, konnte man aufatmen: Zwölf Jahre nach dem Beginn der Gesamtausgabe ist endlich ein bedeutendes Werk Schoecks ediert worden, das nie zuvor in der Partitur erschienen war. Vielleicht würde man sich nun ähnlichen Fällen unter den Opern widmen, wie etwa der *Venus* oder der *Massimilla Doni*, statt – wie früher – diejenigen Werke Schoecks herauszugeben, die schon in verlässlicheren Ausgaben vorhanden sind. Und siehe da: die *Massimilla* ist nun in der Tat soeben erschienen.¹ Allerdings nur im Klavierauszug, obwohl dieser schon seit 1936 gedruckt vorliegt. Diesen neu herauszugeben ist mit der Neuerfindung des Rads vergleichbar. Aber eine Gesamtausgabe will halt «gesamthaft» sein, also muss irgendwann auch der Klavierauszug der *Massimilla* her. Dem Verlag Hug ist für die bei der Gesamtausgabe gewohnt schöne Aufmachung zu gratulieren. Nur ist es zu bedauern, dass die Editionsleitung schon wieder Tausende von Franken in etwas investiert, was man nicht braucht, statt die noch nie edierten Werke Schoecks herauszugeben. Allerdings ist die Praxis, schon Vorhandenes prioritär zu behandeln, editions-technisch kein schlechtes Kalkül. Würde man zuerst das nicht Edierte bringen, so bestünde die Gefahr, dass die Grosszügigkeit der Geldgeber nach dem ersten Dutzend Bänden aufhören würde, mit dem Hinweis: Den Rest gibt's ja schon. Dies will man sicherlich nicht riskieren, denn heute liefert die Schoeck-Gesamtausgabe für zu viele Unglückliche eine gewisse Daseinsberechtigung.

Es gäbe allerdings einen guten Grund, den Klavierauszug neu herauszubringen, aber man hat ihn ignoriert. Um dies zu begreifen, muss man die Handlung der Oper und deren Entstehungsgeschichte kennen. Erstere sei kurz skizziert: Die Titelfigur ist aus aristokratisch-familiären Gründen mit einem alten Herzog verheiratet, der aber an Sex kein Interesse mehr hat und ihr deshalb in diesem Bereich volle Freiheit erlaubt. Sie ist in einen jungen Prinzen namens Emilio verliebt, kann sich aber nicht überwinden, mit ihm Ehebruch zu begehen. Verzweifelt lässt sich Emilio von der Opernsängerin Tinti verführen. Dank der Hilfe eines älteren Freundes, des opiumsüchtigen Vendramin, überwindet Massimilla am Schluss der Oper ihre Skrupel, schläft mit Emilio und wird von ihm schwanger.

Die beiden Themen, die Schoeck an diesem Stoff fesselten, waren das Überwinden von sexuellen Hemmungen und der Wunsch nach einem Kind. Über die Tinti sagte der Komponist einmal: «Hätte mich einst nicht eine solche Buhlerin verführt, ich wäre heute noch ein keuscher Josef». Die Verführungsszene der Tinti war angeblich auch die erste Szene, die er entwarf. Als Schoeck aber im Mai 1936 die Oper den Instanzen der Dresdner Staatsoper vorspielte – darunter Karl Böhm – wurde am Libretto Anstoss genommen: «So etwas geht nicht mehr im neuen Deutschland», hiess es. Zwei Szenen der Oper finden in einem Schlafzimmer statt. Am Schluss der Oper findet sogar bei verdunkelter Bühne ein Liebesakt statt, dann gehen die Leuchter wieder an und man sieht Emilio und Massimilla, «danach», auf dem Bett sitzend. Die Dresdner Behörden forderten nun, dass in keiner Szene der Oper ein Bett zu sehen sein dürfe, auch sei die geringste erotische Andeutung im Text bzw. auf der Bühne zu unterlassen. Massimilla dürfe keinen Ehebruch begehen, sondern solle nur noch die Verlobte des Herzogs sein, nicht seine Frau. Das korrigierte Libretto müsse zusätzlich noch von Goebbels und der Reichskulturkammer genehmigt werden. Schoeck willigte ein. Die Korrekturen am Text wurden rechtzeitig gemacht und genehmigt, um in die Erstausgabe des Klavierauszugs aufgenommen zu werden. In dieser zensierten Fassung wurde die Oper am 2. März 1937 unter Böhm uraufgeführt; Goebbels selbst besuchte die Aufführung vom 18. März.

In den vergangenen Jahren sind viele Werke aufgeführt worden, die während der nationalsozialistischen Herrschaft nicht gespielt werden durften. Die Pflege der «entarteten Musik» von damals ist dank kluger Vermarktung sogar modisch geworden. Heute wäre der wohl ideale Zeitpunkt, um die «entartete» Urfassung der *Massimilla Doni* wieder zu entdecken, herauszugeben und – hoffentlich – aufzuführen. Aber nein – die Editionsleitung der Schoeck-Gesamtausgabe hat sich mit dem vorliegenden Band fatalerweise für die von den Nazis zensierte, «sexlose» Fassung entschieden. Dass es sich um die zensierte Fassung handelt, wird in der Einleitung nicht verheimlicht, aber über die Gründe, warum sie neu ediert wird, erfahren wir gar nichts. Die Übernahme der Nazi-Fassung heute, über sechzig Jahre danach, wird als völlig normal ausgegeben. Theoretisch könnte man behaupten, Schoeck habe die zensierte Fassung selbst bewilligt, womit diese als «Fassung letzter Hand» zu betrachten wäre.

1. Othmar Schoeck, *Sämtliche Werke*, im Auftrag der Othmar Schoeck-Gesellschaft hrsg. von Max Lüthli; Serie III: Band 16c: *Massimilla Doni* (Klavierauszug), vorgelegt von Michael Baumgartner (Hug & Co. Musikverlage, Zürich, 2000). 400 S. ISBN 3-906415-33-3



*Othmar
Schoeck 1936
Foto: G. Schuh
(Othmar
Schoeck-Archiv)*

Auch war es offenbar die zensierte Fassung, die wenige Tage nach der Dresdner Uraufführung 1937 in Zürich, dann im November 1956 in Anwesenheit des Komponisten in Bern aufgeführt wurde. Kann man daraus schliessen, Schoeck sei mit dieser Fassung grundsätzlich doch einverstanden gewesen? Wohl kaum. Nachdem Schoeck die Textänderungen bewilligt hatte, um die Uraufführung in Dresden zu ermöglichen, wäre die Universal Edition kaum bereit gewesen, das Aufführungsmaterial zweimal herstellen zu lassen: einmal für Deutschland ohne Sex, einmal für die Schweiz mit Sex. Und was die Aufführung im Jahr 1956 betrifft, so fand diese nur drei Monate vor Schoecks Tod statt, als er noch von den Feiern zu seinem 70. Geburtstag erschöpft war. Er war schwer krank und wird weder psychisch noch physisch in der Lage gewesen sein, Verhandlungen mit dem Berner Theater aufzunehmen, um eine Aufführung der Urfassung durchzusetzen (er hätte wohl damit nur riskiert, dass man sie gar nicht gespielt hätte). Vielleicht meinte er aber auch, die unzensierte Fassung sei für ein Schweizer Publikum doch zu riskant. Im Gespräch mit Werner Vogel im Jahr 1952 hat Schoeck – unaufgefordert – von der Handlung der *Massimilla* gesagt, «dabei ist durchaus nichts Laszives», was nur darauf hinweist, dass er befürchtete, man würde sie immer noch als «lasziv» auffassen. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass die Urfassung für Schoeck selber wohl stets präsent gewesen sein wird. In einem gewissen Sinn hat jeweils nur das Publikum die zensierte Fassung erlebt, denn Schoeck wird während jeder Aufführung das Fehlende innerlich ergänzt haben.

EHEBRUCH OHNE EHE – WIEGENLIED OHNE BETT

Die zensierte Fassung entstellt die Handlung der Oper dermassen, dass man sie keineswegs als gültig bezeichnen kann. Ist die *Massimilla* nicht verheiratet, so muss sie keine Skrupel bezüglich Ehebruch hegen. Sie kann ihren Prinzen heiraten, und die Handlung der Oper muss überhaupt nicht stattfinden. Die Erotik war für Schoeck von vornherein ein zentraler Faktor in dieser Oper, die nicht ohne Schaden für das Werk eliminiert werden kann. Die Tatsache, dass in der zensierten Fassung kein Bett auf der Bühne stehen darf, hat Folgen für die Handlung und für die Musik. Die Verführung von Emilio durch Tinti im zweiten Bild erscheint in der zensierten Fassung ziemlich willkürlich. In der Urfassung findet diese Szene im Schlafzimmer statt; Emilio zieht sich aus, um ins Bett zu gehen, und steht halbnackt da, als er von der Tinti überrascht wird. Somit wird der Entscheid der beiden, gleich danach ins Bett zu springen, etwas naheliegender – denn das Bett steht ja bereit. Im Original «reisst [er] sie zu sich», aber für Goebbels und die Schoeck-Gesamtausgabe «hebt [er] sie zu sich empor».

Ein weiteres Beispiel: Am Ende der Oper, nachdem die *Massimilla* ihre Jungfräulichkeit verloren hat und schwanger geworden ist, ertönt im Orchester ein Wiegenlied. In der Urfassung schlummert hier die *Massimilla* auf dem Bett ein. Schoeck verwendet an dieser Stelle eine aus Strawinskys *Petruschka* entlehnte Technik (die auch in der *Penthesilea* zu finden ist), wobei eine Figur gleichzeitig in Vierteln und in der Verkleinerung als Achtel erklingt. Die Harmonik ist weitgehend statisch, und die Überschneidung der beiden Formen dieser Figur hat eine beinahe hypnotische Wirkung. Wie sie ineinander übergehen erinnert an den Halbschlaf, wo man zwischen Wach- und Schlafzustand schwebt. In der zensierten Fassung steht aber kein Bett auf der Bühne, also kann *Massimilla* nicht einschlummern. Statt dessen kniet sie vor einer Figur der *Madonna*, und die Wechselwirkung zwi-

schen Handlung und Musik geht gänzlich verloren. Es ist zwar nicht unmöglich, im Knien einzuschlafen, aber es wäre zumindest unbequem und ist in der zensierten Fassung nicht vorgesehen (ein schönes Beispiel gibt es allerdings in der Anfangsszene von *Bean: The Ultimate Disaster Movie* – einem Film, der zunehmenden Einfluss auf die Schoeck-Gesamtausgabe auszuüben scheint). Das einzig Positive an dieser Neuausgabe des Klavierauszugs der *Massimilla* ist der Anhang, worin sämtliche Textänderungen aufgelistet sind. Diese Liste liest sich wie ein Führer durch die Regeln der Nazi-Zensur anno 1936/37 und ist manchmal unfreiwillig komisch: «In [der Druckvorlage des Klavierauszugs] hat Schoeck folgende Wörter gestrichen: ...Boudoir – schwellegendem – raffiniertem – Kissen – üppiges...»

Der Entscheid, die zensierte Fassung herauszugeben, ist so brisant, dass er kaum vom Bandbearbeiter allein getroffen worden sein dürfte – nicht zuletzt, weil dieser seit Jahren als Assistent bei der Editionsleitung arbeitet und wohl jeden wichtigen Entscheid mit seinen Vorgesetzten besprochen haben wird. Dieser Entscheid ist brisant, weil er implizit eine Weigerung bedeutet, die von Schoeck erlaubte «Gleichschaltung» des Librettos überhaupt zu hinterfragen. Offenbar war dem Komponisten eine Uraufführung an einem Spitzenhaus wie Dresden wichtiger als die Wahrung der Integrität seiner Oper. Sicherlich wird sich Schoeck eine Dresdner Uraufführung gewünscht haben, damit seine Oper von erstklassigen Kräften aufgeführt würde. Eine erfolgreiche Dresdner Uraufführung wäre aber auch der beste Garant gewesen, dass *Massimilla Doni* nachher von anderen deutschen Bühnen übernommen worden wäre. Dass in einem solchen Falle der finanzielle Erfolg für den Komponisten nicht ausbleiben würde, dürfte Schoeck mit einkalkuliert haben (dass dieser Erfolg dann doch ausblieb, ist hier von sekundärem Interesse).

Man mag es für unfair halten, einen Komponisten zu kritisieren, nur weil er hofft, mit seiner Musik Geld zu verdienen. Schliesslich sind Komponisten nicht weniger auf Geld angewiesen als andere Menschen. Auch ist nicht zu leugnen, dass Schoecks Handeln sonst eher von einem Desinteresse an finanziellem Reichtum gekennzeichnet war. Man könnte also mit einigem Recht behaupten, ihm sei es mehr um den künstlerischen Erfolg mit den Dresdner Spitzenkräften gegangen als um einen etwaigen finanziellen Vorteil. Ebenfalls zu Schoecks Verteidigung könnte man sagen: Wir sehen in den Nazis in erster Linie die Massenmörder des Holocaust, aber zur Zeit der Uraufführung der *Massimilla* lagen die Pogrome, der Anschluss, der Zweite Weltkrieg noch in der Zukunft. Die offizielle Schweiz war auf Kompromisse mit Nazi-Deutschland eingestellt, und es wäre ungewöhnlich gewesen – bewundernswert natürlich, aber dennoch ungewöhnlich – wenn ein Schweizer Künstler nicht ebenfalls zu Kompromissen mit den Nazi-Behörden bereit gewesen wäre. Und doch: Alle mildernden Umstände ändern nichts an der Tatsache, dass Schoeck bereit war, seine künstlerischen Prinzipien in Verhandlungen mit der Nazi-Zensur zu opfern.

Die Bedeutung von Schoecks Einlenken bei *Massimilla Doni* liegt darin, dass dies nur ein erster Schritt war, der von den Nazi-Behörden wahrscheinlich als Zeichen aufgefasst wurde, Schoeck wäre nun zu weiteren Zugeständnissen bereit. Es ist nämlich ein bemerkenswerter Zufall, dass ihm kurz nach der Uraufführung der *Massimilla* der pangermanische «Erwin von Steinbach-Preis» der Universität Freiburg i.Br. verliehen wurde. Dass Schoeck diesen Preis annahm, stiess in der linken Schweizer Presse auf herbe Kritik. Im gleichen Jahr fing seine Zusammenarbeit mit dem völkischen Dichter Hermann Burte an, offenbar auf Drängen des gemeinsamen Mäzens Werner Reinhart. Daraus entstand die Oper *Das*

Schloss Dürande, deren Uraufführung 1943 in Berlin stattfand (offenbar wieder auf Drängen Reinharts), und die bekanntlich für Schoeck schwerwiegende Folgen hatte. Dass er selbst kein Anhänger des Nationalsozialismus war, wissen wir aus zahlreichen unabhängigen Quellen (bezeichnenderweise scheint er Burte nie gemocht zu haben). Er kann uns aber als Beispiel dafür dienen, wie ein Künstler, der sich für unpolitisch hielt, aber erfolgreich sein wollte, sich durch die nationalsozialistischen Behörden schrittweise vereinnahmen liess. Der erste bedeutende Schritt war eben die Zensur der *Massimilla*, und dieser führte geradlinig zur Katastrophe des *Schloss Dürande* und zum Misskredit des Komponisten in seiner Heimat.

Warum also hat sich die Editionsleitung der Schoeck-Gesamtausgabe der Nazi-Zensur angeschlossen und sich entschieden, wieder die sexlose Fassung der *Massimilla* herauszugeben und dabei die ganze Problematik der Zensur nicht zu reflektieren? War es aus Naivität? Aus Überzeugung? Aus moralischen Gründen? Aufgrund eines päpstlichen Edikts oder etwa eines Befehls aus dem Schweizer Ministerium für Verteidigung, Bevölkerungsschutz und Sport (VBS)? Wie auch immer – dieser Entschluss passt in die seit Jahren von der Schoeck-Gesellschaft vertretene Ästhetik. Das Schoeck-Bild, das die Vertreter der Gesellschaft über Jahre hinaus der Öffentlichkeit präsentierten, war eben das Bild eines unpolitischen (in anderen Worten: eines implizit rechtskonservativen), keuschen Genies – im Grunde eine Art komponierende Mutter Teresa. Aber Schoeck selbst, obwohl aus gutem Hause kommend, war ein liberaler Bohémien, der das Militär hasste, den Mächtigen seines Landes misstraute und während seiner Jugend offene Missachtung gegenüber den damaligen gesellschaftlichen und sexuellen Normen zeigte. Die Urfassung der *Massimilla Doni*, mit ihrer freizügigen Behandlung der Sexualität, mit ihrem opiumsüchtigen «Helden» Vendramin, und mit ihrer Auflockerung der traditionellen gesellschaftlichen bzw. zwischengeschlechtlichen Machtverhältnisse, widerspiegelt Schoecks Weltanschauung viel genauer als seine anderen Opern und widerspricht gerade deshalb dem über Jahre gepflegten offiziellen Schoeck-Bild.

KORREPETITOR OHNE KLAVIERAUSZUG

Den Klavierauszug der *Massimilla* im Rahmen der Gesamtausgabe herauszugeben, wirft aber weitere, von der Editionsleitung offenbar ignorierte Fragen auf. Dieser Klavierauszug wird in der Einleitung aus zwei Gründen als Einzelfall dargestellt: weil Schoeck ausnahmsweise den Klavierauszug selbst gemacht habe und weil der Klavierauszug aus dem Particell hergestellt worden sei, noch vor dem Abschluss der Instrumentierung. In der Einleitung steht: «Eine solche Vorgehensweise ist ungewöhnlich, da ein Klavierauszug, der im Normalfall die Reduktion der Partitur darstellt, diese voraussetzt ... es stellt sich nun die Frage, welche Gründe Schoeck bewogen haben mögen, den Klavierauszug zu *Massimilla Doni* nicht, wie in seinen vorausgehenden Bühnenwerken, aus der vollendeten Partitur auszuziehen zu lassen, sondern das Bleistiftoriginal bzw. dessen Kopie als Basis zu verwenden. Ein erster Grund mag sein, dass Schoeck Komplikationen, die sich bei der Herstellung der Klavierauszüge bei den früheren Werken ergeben hatten, vermeiden wollte. Im Falle der Oper *Venus* war der Klavierauszug erst im Frühjahr 1926, also vier Jahre nach der Uraufführung, erschienen; der im folgenden Jahr vollendete Klavierauszug der *Penthesilea* ... enthielt ... eine beträchtliche Anzahl Druckfehler.» Wer solches behauptet, hat aber die Logik der Sache nicht durchdacht. Denn wenn Schoecks frühere Opern jeweils vor der Herstellung des Klavieraus-

zugs uraufgeführt wurden, wie haben denn die Sänger ihre Rollen gelernt? Hat der jeweilige Korrepetitor am Klavier aus der Partitur gespielt? Die Antwort ist einfach: Hier wird das Erscheinungsjahr des gedruckten Klavierauszugs mit dem Herstellungsjahr verwechselt. Auch bei Schoecks früheren Opern lag der Klavierauszug rechtzeitig bei den ersten Proben vor, nicht erst im Nachhinein. Den Beweis finden die Bandbearbeiter z.T. in verschiedenen Korrespondenzen, die im Schoeck-Archiv liegen, und die gesamthaft im Büro der Gesamtausgabe in Fotokopie vorhanden sind. Hat man die Chronologie im Griff, so wird zudem klar, dass Schoeck keineswegs den Klavierauszug «[von] seinen vorausgehenden Bühnenwerken aus der vollendeten Partitur auszuziehen [liess]», denn in mehr als einem Falle war die jeweilige Partitur zur Zeit der Herstellung des Klavierauszugs noch nicht fertig. Der Klavierauszug von *Erwin und Elmire* lag im Frühling 1916 vor, jener des *Don Ranudo* im November 1918, jeweils einige Wochen bzw. Monate bevor die Instrumentation fertig war. Der Klavierauszug der *Venus* lag im Februar 1922 vor, d. h. nur wenige Wochen nach Fertigstellung der Instrumentation; jener der *Penthesilea* war schon Anfang 1925 fertig, während die Partitur erst im Dezember jenes Jahres beendet wurde. Übrigens: In der oben zitierten Einleitung werden die beiden Fassungen der *Penthesilea* durcheinander gebracht. Es war der Klavierauszug der zweiten Fassung, die 1927 gedruckt vorlag. Somit lag der Klavierauszug der ersten wie auch der zweiten Fassung mehrere Monate vor der jeweiligen Uraufführung vor. Der einzige Schluss, den man aus der jeweiligen Entstehungschronologie ziehen kann, ist, dass es bei Schoeck keine Ausnahme war, den Klavierauszug anhand des Particells herzustellen, sondern eher die Regel.

Diese Feststellung führt aber zu einer Erkenntnis, die für die Bandenteilung der Gesamtausgabe bedeutende Folgen haben müsste. Denn: Vergleicht man das autographe Particell von *Erwin*, *Don Ranudo* und *Venus* mit dem jeweils gedruckten Klavierauszug, so stellt man fest, dass Particell und Auszug weitgehend identisch sind, obgleich die Klavierauszüge unter anderen Namen erschienen sind (siehe dazu die Notenbeispiele auf S. 31). Vielleicht ist dies in vertraglichen Abmachungen zwischen den Verlagen und den offiziellen Herstellern der Klavierauszüge begründet. Im Falle von *Don Ranudo* ist einem Brief Schoecks an Werner Reinhart vom 15. Oktober 1918 tatsächlich zu entnehmen, dass er selbst dabei ist, den Klavierauszug zu erstellen. Dies erwähnt auch Thomas Seedorf in seinem ausgezeichneten Vorwort zur Partitur-Ausgabe des *Don Ranudo*. Dass die Mitarbeiter der Schoeck-Gesamtausgabe wichtige Quellen nicht lesen, ist nichts Neues; nun scheinen sie aber nicht einmal die Vorworte ihrer eigenen Bandbearbeiter zu kennen...

Es handelt sich hier um eine grundsätzliche Frage. Wenn Schoeck – trotz Titelblatt – als eigentlicher Autor der erwähnten Klavierauszüge zu betrachten ist, dann müsste die Editionsleitung auch diese in ihren Editionsplan einbeziehen, wenn die Gesamtausgabe wirklich «gesamthaft» sein will. Vor allem der Klavierauszug der *Penthesilea* ist für Schoecks künstlerischen Werdegang bedeutend, denn es handelt sich hier eigentlich um eine Art Partiturauszug, dessen Unübersichtlichkeit die angestrebte «Modernität» der Oper herausstellt (als Muster diene vermutlich der Klavierauszug des *Wozzeck*). In diesem Format sieht nämlich die Musik viel «komplizierter», d. h. viel «moderner» aus als bei einem üblichen Klavierauszug. Dieser Klavierauszug war offensichtlich das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit zwischen Schoeck selbst, Karl Krebs (der auf dem Titelblatt als Verfasser des Klavierauszugs genannt wird) und dem Dirigenten der Uraufführung, Hermann Kutzschbach. Der Verleger, Al-

fred Hüni, schlug sogar vor, man solle aus diesem Grund den Namen des Herstellers bzw. der Hersteller auf dem Titelblatt des Klavierauszugs überhaupt weglassen. Am Klavierauszug der zweiten Fassung der *Penthesilea* hat vor allem Schoeck allein gearbeitet, nicht zuletzt aus dem einfachen Grund, dass Krebs inzwischen gestorben war. Die Geschichte von Schoecks Klavierauszügen ist also bedeutend komplizierter, als es in der Einleitung zum vorliegenden Band behauptet wird. (Übrigens: Aus dem gedruckten Editionsplan geht nicht hervor, ob beide Fassungen der *Penthesilea* in der Gesamtausgabe erscheinen sollen. Bei der zweiten handelt es sich nämlich nicht einfach um eine verkürzte Fassung der ersten, denn die Änderungen greifen tief in die Struktur des Werks ein. Man kann nicht die eine Fassung herausgeben und hoffen, mittels eines kritischen Berichts auch der anderen gerecht zu werden, sondern man müsste jede Fassung für sich herausgeben.)

KLAVIERAUSZUG OHNE SICHERHEITSAKZIDENZEN

Dass nun der Editionsplan geändert wird, ist allerdings unwahrscheinlich, denn die Editionsleitung hat bisher eine bemerkenswerte Unfähigkeit bewiesen, auf Kritik einzugehen, sondern sie bleibt stur und militärisch auf der gewählten Linie, egal wie falsch oder teuer diese ist – das zeigt auch der vorliegende Band. In seiner Rezension des ersten Bands der Gesamtausgabe (*Dissonanz* Nr. 49, August 1996) bemängelte Christoph Keller das Fehlen von Sicherheitsakzidenzien, die von Schoeck eingesetzt bzw. bewilligt wurden, jedoch von der Editionsleitung als inkonsequent gestrichen wurden. Man kann aber mit Recht argumentieren, dieses Vorgehen sei eine Verfälschung des Schoeckschen Notenbildes, denn er als Praktiker wusste um die Notwendigkeit solcher «Inkonsequenzen». Es hat sich aber nichts geändert. Ein kurzer Vergleich zwischen dem vorliegenden Band und der Erstausgabe des Klavierauszugs der *Massimilla* (der «Leitquelle» für die Neuedition) macht deutlich, wie viele Sicherheitsakzidenzien weggelassen wurden. Somit ist die neue Ausgabe für den Praktiker wenig brauchbar. Man siehe etwa das erste Bild, T. 132/33, I. Hd.; der Bass des letzten Akkords ist Cis-cis; beim ersten Akkord des nächsten Takts – C-c – weiss man im ersten Moment nicht, ob es wirklich so gemeint ist, oder ob es sich doch wieder um Cis-cis handelt. Weitere solche Fälle sind z.B. im ersten Bild, T. 197/98, r. Hd., und im fünften Bild, T. 225/26, r. Hd., zu finden. Nach meinen Hochrechnungen müsste es mehrere hundert Fälle im ganzen Band geben, die zwar weniger gravierend sind, die aber die Arbeit eines jeglichen Korrepetitors unnötig erschweren. Obwohl solche Dummheiten schon beim ersten Band der Gesamtausgabe kritisiert wurden, hat man daraus keine Lehre gezogen. Allerdings: Wenn die Herren der Editionsleitung nicht wissen, dass der Klavierauszug einer Oper bei den ersten Proben bereitliegen muss, so kann man nicht erwarten, dass sie bei der Edition überhaupt an die musikalische Praxis denken. Was Druckfehler betrifft, so gibt es natürlich niemals eine Neuauflage ohne kleine Fehler (wie auch der Schreibende aus eigener Erfahrung weiss). Diese halten sich beim Klavierauszug der *Massimilla* in Grenzen. Es darf ebenfalls nicht verschwiegen werden, dass auch die Erstausgabe des Klavierauszugs keineswegs fehlerfrei war. Allerdings kann sich die Gesamtausgabe ein Team von mehreren Lektoren leisten. Umso mehr enttäuscht es, dass man nur fünf Minuten durchzublättern braucht, um folgende Druckfehler im ersten Bild zu finden: T. 5, I. Hd., Punktierung fehlt beim *a*; T. 48, I. Hd., Punktierung fehlt beim *B*; T. 130, r. Hd., der Buchstabe «C» befindet sich mit-

ten im Akkord; T. 137, r. Hd., *h* irrtümlich mit Punktierung. Im Gesamtvorwort ist bei der Auflistung der einzelnen Bände der Gesamtausgabe ein Fehler stehen geblieben, auf den die Editionsleitung schon vor einiger Zeit aufmerksam gemacht wurde. Die drei Liederbände der Gesamtausgabe werden wie folgt aufgelistet: «1, Lieder aus der frühen Schaffenszeit I (um 1901–1910); 2, Lieder aus der frühen Schaffenszeit II (um 1905–1921); 3, Lieder aus der mittleren Schaffenszeit (1928–1945)». Und was ist mit dem Lied *Die Entschwundene* (1923)? Sollte man nicht bei der Planung einer Gesamtausgabe zumindest wissen, was der Komponist überhaupt komponiert hat? Wenn aber die Editionsleitung nicht weiss, wer eigentlich für Schoecks Klavierauszüge verantwortlich war, dann verwundert die mangelhafte Kenntnis des Œuvres auch nicht mehr. Die Schoeck-Gesamtausgabe wird sicherlich ihre Wege gehen, und diese Kritik wird vermutlich – wie jede bisherige Kritik an der Gesamtausgabe – als persönlich motiviert abgetan werden, denn nur so ist es möglich, die schwerwiegenden Probleme zu ignorieren, die sich in den vergangenen Jahren auf jeder Ebene der Gesamtausgabe offenbart haben, editionstechnisch, finanziell, bis in die von der Schoeck-Gesellschaft festgelegten, stark hierarchischen Machtstrukturen. Immerhin ist festzustellen, dass der Vorstand der Gesellschaft in den letzten zwölf Monaten verjüngt worden ist. Vielleicht darf man doch noch auf eine Wende in der Geschichte der Gesellschaft und ihrer Gesamtausgabe hoffen? Nach diesem neuen Band aber ist nur zu sagen (frei nach Rüeger/Schoeck): Ihre einz'ge Tugend wäre – Vergriffensein.

S. Am.
Fließend, jedoch immer ruhig

g. 3/4

pp dolce

es. Vol.

VENUS

Oper in 3 Akten

Text frei nach einer Novelle von Mérimée
von Armin Rüeger

Klaviersatz von Karl Krebs

VENERE

Opera in 3 Atti

(Tolta da una Novella di Mérimée)
Traduzione italiana di Max Sauter-Falbriard

Othmar Schoeck, Op. 32

I. Akt

Freier Platz in einem Park mit hohen Bäumen. Im Hintergrund rechts Ausblick über niedere, blühende Büsche auf weiten Rasen. Dort wird später die Statue aufgestellt, sodaß ihre Silhouette frei vor dem hellen Himmel erscheint.

Atto Primo

Spianata in un parco dagli alti alberi. A destra rigogliosi cespugli su vasti strati erbosi; dove più tardi, verrà innalzata una statua, di modo che il suo profilo appaja spiccato sul cielo chiaro.

I. Szene *Scena prima* Ruhig *Tranquillo*

Via. *pp dolce espr. sempre molto legato*

Archi
Vcl.

Vi. *mf*

Vcl. *mf*

Othmar Schoeck:
«Venus», Anfang
des ersten Aktes;
oben Schoecks
eigenhändiges
Particell,
unten der gedruckte
Klaviersatz
«von Karl Krebs»
(Breitkopf & Härtel,
© 1925)

Fl. **1**

Vcl. *p* *p espr.*

Bassi