

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	8-9 (1988-1989)
Artikel:	Othmar Schoeck und die deutsche romantische Operntradition : Erfolgsrezept oder Akt der Verzweiflung?
Autor:	Walton, Chris
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-835326

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: 23.12.2025

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

Othmar Schoeck und die deutsche romantische Operntradition: Erfolgsrezept oder Akt der Verzweiflung?

CHRIS WALTON

«Die Stellung der ‹Penthesilea› im dramatischen Oeuvre Schoecks gleicht derjenigen der ‹Elektra› im Bühnenschaffen Richard Strauss'... Der stärksten Konzentration der musikdramatischen Gestaltung folgte denn auch eine Wiederannäherung an die traditionellen Formen der Oper: bei Strauss im ‹Rosenkavalier› und in den diesem folgenden Opern, bei Schoeck in ‹Massimilla Doni› und ‹Schloss Dürande›.» (Willi Schuh)¹

Der Einfluss von Richard Strauss auf Schoecks *Penthesilea* (1923–1925, neue Fassung 1927) haben die Kritiker schon anlässlich der Dresdner Uraufführung im Januar 1927 bemerkt. Einer davon, Erich Urban, nannte das Werk «einen Akt der Verzweiflung gegen Strauss».² Derrick Puffett, der Autor der bisher ausführlichsten Studie über Schoecks Werke, hat geschrieben: «Die stürmische Instrumentierung, die Dissonanz, die Linienführung der Gesangspartien, die jubelnd punktierten Rhythmen kommen von Strauss her, insbesondere von Straussens *Elektra*.»³ Aber der Einfluss von Strauss war nicht nur auf die musikalische Ebene beschränkt. Im vorliegenden Aufsatz möchte ich diesen aussermusikalischen Einfluss genauer betrachten und ihn als Einstieg benutzen, um Schoecks Beziehung zur deutschen romantischen Operntradition im allgemeinen nachzugehen.

Die Penthesilea gehört zweifelsohne in die «Reihe der sadistischen Opernheldinnen des zwanzigsten Jahrhunderts».⁴ Die Parallelen zwischen ihr und Salome sind offensichtlich – was vielleicht der Grund sein könnte, warum sie von vielen Kommentatoren unbeachtet bleiben. Penthesilea wie Salome werden von der Liebe zu einem Mann verzehrt. Als er sie zurückweist (bei *Penthesilea* ist es eine Täuschung), wird sie wahnsinnig und verursacht seinen Tod. Der Szene, in der Salome den Kopf des Jochanaan küsst, entspricht in Schoecks Oper die Szene, wo Penthesilea niederkniet, um die Leiche des Achill zu küssen. In beiden Fällen ertönt das wichtigste Liebesmotiv der Oper über einem Quartsext-Akkord – in *Salome* in Cis-dur, in *Penthesilea* in cis-moll. Die musikalisch-dramatischen Ingredienzen sind also praktisch identisch. Aber das Resultat klingt völlig ver-

¹ Willi Schuh, «Penthesilea», in: *Umgang mit Musik*, Zürich und Freiburg i. Br. 1970, S. 267.

² Erich Urban, Rezension der Dresdner Uraufführung der *Penthesilea*. Es ist mir nicht gelungen, weitere Informationen über diese Rezension herauszufinden. Meine Kopie dieses Zeitungsausschnitts stammt aus der Sammlung der Familie Gsell, die sich jetzt im Schoeck-Archiv der Zentralbibliothek Zürich befindet; sie trägt weder das Datum noch den Namen der Zeitung.

³ Derrick Puffett, *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Bern und Stuttgart 1982, S. 52.

⁴ Arnold Whittall, *Music Since the First World War*, London 1977, S. 152.

schieden. Es ist, als ob diese Szene der *Salome* einen solchen Eindruck auf Schoeck machte, dass er sich gezwungen fühlte, sie in seine Sprache umzuwandeln.

Auch andere Einflüsse lassen sich nachweisen. Eine von Schoecks Lieblingszenen in Wagners *Ring des Nibelungen* war offenbar der Tod und Trauermarsch Siegfrieds.⁵ Wagners Bühnenanweisungen lauten wie folgt: «Die Nacht ist hereingebrochen. Auf die stumme Ermahnung Gunther's erheben die Männer Siegfried's Leiche, und geleiten sie mit dem Folgenden, in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen.»

In der entsprechenden Szene in der *Penthesilea* werden Wagners Trommelschläge (die Schoeck sehr bewunderte) zu einem rhythmisch strengen Ostinato. Die Leiche Achills wird herein-, nicht hinausgetragen. Die Bühnenanweisungen (nicht bei Kleist) lauten: «Die Nacht ist hereingebrochen. Die mit einem wallenden Purpur bedeckte Leiche des Achill wird, von den Amazonen umgeben und gefolgt, langsam hereingetragen.»

Der Schluss der Oper weist eine weitere Wagnersche Reminiszenz auf, und zwar aus *Tristan und Isolde*. Auf den Schlussmonolog an der Leiche des Geliebten folgt bei Penthesilea wie bei Isolde der Liebestod. Bei Wagner: «Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangaenes Armen sanft auf Tristans Leiche. Grosse Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden.»

In Kleists Schauspiel «fällt und stirbt» Penthesilea. Aber bei Schoeck: «Penthesilea stirbt und gleitet aus den Armen Prothoe's auf die Leiche Achill's. Alle Umstehenden bleiben unbeweglich.» (Nur nebenbei sei bemerkt, dass Brangaene und Prothoe als Vertraute der Helden auch sonst eine ähnliche Funktion haben.)

Penthesilea hat sogar ihr eigenes «Waldesweben». Gegen den Schluss der Liebesszene zwischen Achill und Penthesilea spricht die letztere vom «nachtigall-durchschmetterten Granatwald», wobei ein zwitscherndes Flötensolo ertönt. Penthesilea sagt allerdings: «*Nicht* bei dem Fest, wie deines Landes Töchter darf ich mir den Geliebten auserseh'n, *nicht* in dem nachtigalldurchschmetterten Granatwald . . .» Man könnte vielleicht vermuten, Schoecks «Waldesweben» stelle musikalisch den Wunschtraum Penthesileas dar, «im Granatwald ihren Geliebten zu ausersehen». Dies wäre aber eine psychologische Raffinesse, welche in Schoecks *Penthesilea* an sich untypisch ist. Viel wahrscheinlicher ist, dass das Erwähnen einer Nachtigall bei einem nach-wagnerschen Komponisten eine Art «Waldesweben» eben so schnell hervorzaubert wie eine Glocke das Geifern eines Pavlovschen Hundes. Das Beispiel des «Waldeswebens» ist bemerkenswert, denn es weist daraufhin, dass solche «Reminiszenzen» oder «Entlehnungen» einem inneren Zwang des Komponisten folgen und nicht immer der Logik des Dramas selber.

Dass Schoeck Szenen aus Wagner-Opern während seiner Arbeit an der *Penthesilea* bewusst als Muster verwendete, hat sein erster Biograph Hans Corrodi bestätigt. Schoeck habe den ersten Akt des *Tristan* als Vorlage benutzt, schreibt

⁵ Werner Vogel, *Othmar Schoeck: Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich 1976, S. 192.

Corrodi, indem er zuerst Diomedes/Kurwenal auftreten lasse, um auf den Auftritt des Helden Achill/Tristan vorzubereiten.⁶ Corrodi erzählt auch, das Vorbild für Achills Hilferufe sei der Auftritt Isoldes im dritten Akt von *Tristan*. Das Ertönen einer Frauenstimme, wo sonst Männerstimmen dominierten, hätte auf Schoeck einen «unauslöschlichen Eindruck» gemacht. Diese Wirkung habe er nachvollziehen wollen, indem Achills Hilferufe auf eine lange Szene für Frauen allein folgen sollten.⁷ Wie bei den oben erwähnten Beispielen gibt es aber bei Schoeck inhaltlich kaum eine Ähnlichkeit mit den Szenen aus *Tristan*, die hier als Vorlage dienten.

Schoecks Entscheid, *Penthesilea* als einaktiges Musikdrama zu komponieren, war sicher auch das Resultat äusserer Einflüsse, namentlich vermittelt durch *Salome* und *Elektra*. Ein anderer Einakter hat vielleicht sogar Schoecks Wahl des *Penthesilea*-Stoffs beeinflusst – Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen*, den Schoeck anlässlich eines Besuches bei Fritz Busch, kurz vor der Uraufführung im Juni 1922, kennenlernte. Wie in *Penthesilea* handelt es sich auch bei *Mörder, Hoffnung der Frauen* um einen Kampf der Geschlechter. Ausserdem fangen beide Werke mit Blechbläser-Fanfaren hinter der Bühne an.

Schoecks nächste abendfüllende Oper nach *Penthesilea* war *Massimilla Doni* (1934–1936), zu einem Libretto von Armin Rüeger nach Balzacs gleichnamiger Novelle. Im obigen Zitat schreibt Willi Schuh von der «Wiederannäherung an die traditionellen Formen der Oper . . . [wie] bei Strauss im ‹Rosenkavalier›». Puffett hat auch bemerkt, wie sich *Massimilla* «auf die blasse Dreiklang-Harmonik des *Rosenkavalier* stützt».⁸ Weitere Parallelen sind leicht erkennbar. Es gibt bei Schoeck eine (wortlose) Arie für einen italienischen Tenor (Genovese). Und obwohl die Handlung in Venedig statt in Wien spielt, ist es, als wäre Schoeck folgender Bitte Hofmannsthals an Strauss gefolgt: «Lassen Sie sich für den letzten Akt einen . . . teils süßen, teils frechen Wiener Walzer einfallen, der den ganzen Akt durchweben muss.»⁹ Das Libretto der *Massimilla Doni* enthält auch eine Wendung, die an die *Arabella* von Strauss erinnert, denn am Schluss schleicht sich Massimilla/Zdenka unerkannt ins Bett von Emilio/Matteo. Die Liebesgeschichte der Massimilla ist aber von einem ästhetischen Streit umrahmt, der eher an *Capriccio* (1940–1941) von Strauss erinnert. Robert Layton hat gar die Frage gestellt, «ob nicht [*Massimilla*] unbewusst *Capriccio* veranlasst hat».¹⁰ Dies ist möglich, aber unwahrscheinlich. Die Ähnlichkeit sollte man vielleicht eher als eine Art Synchronizitätserscheinung betrachten.

⁶ Hans Corrodi, «Wie Othmar Schoecks ‹Penthesilea› entstand: Zum 55. Geburtstag des Komponisten», *Der Bund*, 1. September 1941.

⁷ Hans Corrodi, Tagebuch (Manuskript), 20. Mai 1924.

⁸ Puffett, a. a. O., S. 52.

⁹ Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich und Freiburg i. Br. 1978, S. 58. Postskriptum zu einem Brief vom 24. April 1909 aus Rodaun von Hofmannsthal an Strauss.

¹⁰ Robert Layton, Rezension der Schwann Aufnahme von *Massimilla Doni*, in: *The Gramophone*, Juni 1987, S. 102.

Schoeck ist jedoch selber (indirekter) Zeuge für den Einfluss des *Rosenkavalier* auf seine Oper. Ursprünglich war Massimilla die Frau des alten Herzogs Cattaneo, also beging sie am Schluss der Oper mit ihrem Geliebten Emilio Ehebruch. Ausserdem hätte ihr Bett auf der Bühne stehen sollen, um jeden Zweifel am Geschehen auszuschliessen. Ein Bett wäre auch während der Verführungsszene der Tinti mit Emilio im zweiten Akt auf der Bühne gestanden. Als aber Schoeck 1936 nach Dresden ging, um den dortigen Behörden (inklusive Karl Böhm) seine Oper vorzuspielen, sagte man ihm: «So etwas geht nicht mehr im neuen Deutschland.» Schoeck wies zur Rechtfertigung auf den *Rosenkavalier* hin. «Auch ein *Rosenkavalier* würde heute nicht mehr passieren», erklärten ihm die Herren.¹¹ Er billigte also zu, dass Massimilla nur die Verlobte des alten Herzogs sein sollte, und dass alle Betten von der Bühne verschwanden. Diese Änderungen sind aber von geringerer Bedeutung als die Tatsache, dass Schoeck als Reflex sofort auf das Beispiel von Richard Strauss hinwies.

Es ist kaum überraschend, dass Wagner und Strauss einen Einfluss auf Schoeck hatten (es wäre eher überraschend, wenn dies nicht der Fall gewesen wäre). Die oben erwähnten, oft trivialen Beispiele sind aber bemerkenswert, da sie uns eine Möglichkeit geben, zu untersuchen, wie Schoeck die Werke seiner Vorgänger und Zeitgenossen betrachtet hat. In seinem Artikel *Wagner und Schoeck* bestätigt Hans Corrodi, dass Schoeck die Opern von Wagner gründlich kannte und ganze Teile davon auswendig spielen konnte. Laut Corrodi spielte er am liebsten Szenen wie die des Liebestrankes im *Tristan* oder die im dritten Akt, wo die Stimme Isoldes zum erstenmal ertönt; Brünnhildes Erwachen im *Siegfried*; oder Naturszenen wie das Waldesweben oder das *Rheingold*-Vorspiel. Man könnte meinen, diese Liste sei vielleicht eine Widerspiegelung von Corrodis eigenem Geschmack – Schoeck zeigte aber auch sonst eine Vorliebe für musikalisch-dramatische Höhepunkte, während er sich wenig um die Architektonik eines Werkes oder seiner einzelnen Aufzüge kümmerte.¹² Im Gespräch mit seinem Freund Walter Schädelin während der Arbeit an *Penthesilea* sagte Schoeck: «In einem Werk müssen ein paar (geniale) /sic/ Einfälle sein wie Pfeiler, auf denen der ganze (Brücken)Bogen ruht /sic/. Von diesen Einfällen lebt das ganze Werk, und wenn es wie die Nibelungen Wagners 25 Jahre dauert bis es fertig ist, denn den ganzen Rest kann man in aller Ruhe ausarbeiten und Künstler sein.»¹³

Zwei Jahre später verglich Schoeck den ersten Akkord des *Tristan* mit dem der *Penthesilea*: «Solche Einfälle, Funde», sagte er, «sind das Entscheidende, alles andere sind Füllsel, die man machen kann (Wenn man Künstler ist).»¹⁴ Schoecks ausführlichste Äusserung zu diesem Thema stammt aber aus einem Gespräch mit Hans Corrodi im September 1921. Nachdem Schoeck den zweiten Akt seiner *Venus* vorgespielt hatte, sagte er: «Aus dem Einfall heraus ergebe sich alles Fol-

¹¹ Corrodi, Tagebuch, 22. Mai 1936.

¹² Siehe z. B. Werner Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch*, Zürich 1965, S. 161, oder Vogel, *Othmar Schoeck: Leben und Schaffen . . .*, S. 192.

¹³ Vogel, *Othmar Schoeck: Leben und Schaffen . . .*, S. 164.

¹⁴ Ebenda, S. 174.

gende von selbst . . . Die Teile sehe er [Schoeck] nicht gewissermassen als Architektonik voraus, sondern er habe ein *zeitliches* Gefühl der Proportionen, er fühle, wann es genug sei, wann etwas anderes kommen müsse.»¹⁵ Corrodi erwiderte, dass ein Symphoniker wie Beethoven anderer Meinung gewesen wäre, und fragte, «ob dieser nicht den ganzen Aufbau der Sinfonie vorausgesehen, wenigstens in den grössern Teilen überblickt habe? Er verneinte es entschieden, das sei die Manier der Epigonen, die die Form als Ganzes vor sich hätten und sie dann mit Inhalt zu füllen suchten. So könnte nie eine neue Form entstehen, er sei sicher, dass auch Beethoven zuerst nur das Thema gehabt habe – er setzte sich an den Flügel und hämmerte die vier Schläge der 5. Sinfonie – daraus sei das andere in zeitlicher Entwicklung hervorgegangen.»¹⁶

Der Ton dieses Gespräches ist der eines Rechtfertigungsversuches. Schoeck gibt hier keine neue Einsicht in die Arbeitsmethode Beethovens, sondern lässt erahnen, dass er sich selbst mit grossen Formen unsicher fühlte. Man könnte sogar daraus schliessen, dass die Architektonik eines grossen Werkes Schoeck nicht nur fremd, sondern dass sie ihm gewissermassen unbegreiflich war. Es ist, als ob Schoeck ein Werk wie *Tristan* oder den *Ring* nur als eine Reihe musikalisch-dramatischer Höhepunkte – «Pfeiler», wie er sie nannte – begreifen konnte, die dann von den nötigen «Füllseln» zusammengehalten werden.

Berichte von Schoecks Arbeitsmethoden deuten schon darauf hin, dass ihm kein umfassendes Schema beim Komponieren seiner Opern vorschwebte. Die Schlussszene der *Venus* (den Monolog des Horace) komponierte Schoeck, bevor er das Libretto besass und bevor die Handlung endgültig festgelegt worden war (wie bei *Penthesilea* dachte Schoeck hier wahrscheinlich an die Schlussmonologe von Isolde, Brünnhilde und Salome). Der Text der *Venus*, von Schoecks Schulfreund Armin Rüeger geschrieben, wurde vertont sobald Schoeck ihn in die Hände bekam. Auf diese Weise wurde übrigens auch Schoecks vorherige Oper, *Don Ranudo* (1917–1919), komponiert. Hier vertonte er sogar einige Stellen nur wenige Minuten, nachdem Rüeger den Text geschrieben hatte. (Librettist und Komponist verbrachten den Sommer 1917 zusammen in Bischofszell.) Ein solches «empirisches» Verfahren lässt wenig Zeit zum Überlegen. Bei der *Massimilla* sowie beim *Schloss Dürande* (1937–1939) fing Schoeck ebenfalls mit der Arbeit an, ohne dass er die Handlung mit dem Librettisten (Rüeger beziehungsweise Hermann Burte) geklärt hätte.

Es ist bemerkenswert, dass die oben erwähnten Wagner-Strauss-Parallelen bei der *Penthesilea* anfangen. Bei Schoecks früheren Werken gibt es keinen Präzedenzfall. Ein möglicher Grund für die späteren Anlehnungen wäre, dass gerade diese Werke kaum Erfolg erzielt hatten. *Don Ranudo* war zunächst noch relativ erfolgreich, denn er erlebte zwei Inszenierungen in der Schweiz (Zürich 1919; 1920 wiederaufgenommen; und Bern, 1920). Eine Inszenierung an der Stuttgarter Oper wurde aber nach der Premiere abgesagt, wegen Erkrankung des Tenors, während eine erhoffte Wiener Inszenierung nie zustande kam, da die Habsburger

¹⁵ Corrodi, Tagebuch, 3. September 1921.

¹⁶ Ebenda.

Monarchie inzwischen untergegangen war.¹⁷ Das Interesse, das Mannheim, Breslau, Hamburg und Halle nach der Zürcher Uraufführung an *Don Ranudo* zeigten, führte ebenfalls zu keinem greifbaren Resultat.¹⁸ Bei der *Venus* hatte Schoecks Verleger ihm eine doppelte Uraufführung an zwei bedeutenden Theatern versprochen. Schoeck aber zog eine Manuskriptaufführung unter seiner Leitung in Zürich vor.¹⁹ Die Oper wurde dann erst einige Jahre später gedruckt; ihre erste Aufführung ausserhalb der Schweiz fand erst Anfang 1989 in Heidelberg unter Mario Venzago statt.

Schoeck war vom Misserfolg von *Don Ranudo* und *Venus* stark betroffen. Damals wie heute konzentrierten sich die Kritiker auf die Libretti von Armin Rüeger. Oft übersahen sie aber in ihrem Eifer, ihn als Dilettanten zu bezeichnen (Rüeger war Apotheker von Beruf), die vielen positiven Qualitäten seiner Texte. Ferruccio Busoni differenzierte immerhin: In einem Brief vom 28. Mai 1922 an Volkmar Andreae schrieb er: «Gewisse Ingredienzen fehlen (oder *fehlten*) ihm [Schoeck], die nicht beim Apotheker zu beschaffen sind. Die aber im eigenen Laboratorium hergestellt werden sollten.»²⁰

Diese Zweifel an der Bühnenwirksamkeit von Schoecks Opern hatten zwei Folgen. Erstens machte sich Schoeck in den nächsten Jahren häufig Gedanken darüber, wie er die *Venus* und insbesondere den *Don Ranudo* überarbeiten könnte. Zweitens war er offenbar selber unsicher, wie er mit der Arbeit an seinem neuen Stoff *Penthesilea* anfangen solle. Als Corrodi in seinem Tagebuch die oben erwähnten *Tristan*-Einflüsse bemerkte, schrieb er: «Schoeck ist wegen des Misserfolges der Textbücher des ‹Ranudo› und der ‹Venus› kopfscheu geworden und will nun alle möglichen dramaturgischen Kniffe anbringen . . .»²¹ Ursprünglich hatte Schoeck vor, eine dreiaktige Oper zu einem Libretto von Corrodi zu schreiben. Dieser Plan wurde aber aufgegeben, als er sich entschied, Kleists Text selber zu vertonen, und zwar als einen Einakter, der «vorrüberraschen [soll] wie ein Sturmwind». ²² Bei *Venus* und *Don Ranudo* hatte Rüeger dem Komponisten ein herkömmliches Libretto geliefert, das Spielraum für Duette, Ensembles, Monologe und Chöre bot. Schoecks Entscheid, ein bestehendes Schauspiel zu vertonen, bereitete dem Komponisten neue Probleme. Also ist es bedeutungsvoll, dass die Parallelen zu Wagner und Strauss erst hier beginnen und in diesem Werk am leichtesten erkennbar sind. Es ist, als ob Schoeck beim Lesen die oben genannten Szenen ins Auge stachen, die an Wagner oder Strauss erinnerten (*Penthesilea/Salome*, wie sie die Leiche des Achill/Jochanaan küsst; der Schlussmonolog und Liebestod der *Penthesilea/Isolde* usw.). Diese Parallelen bildeten dann für ihn eine Art Gerippe, auf dem er bauen konnte und das ihm einen Überblick über den ganzen Text gewährte. Sie wurden, sozusagen, die «Pfeiler, auf denen der

¹⁷ Schweizerische Musikzeitung 1919, Jg. 59, Nr. 4, S. 29.

¹⁸ Corrodi, Tagebuch. Spätere, undatierte Bemerkung zum Eintrag vom 3. Juli 1919.

¹⁹ Corrodi, Tagebuch, 8. Juli 1930.

²⁰ Joseph Willimann, «Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae», in: *Briefe an Volkmar Andreae: ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902–1959*, Zürich 1986, hrsg. v. M. Engeler, S. 221, Anmerkung 55.

²¹ Corrodi, Tagebuch, 18. November 1923.

²² Corrodi, Tagebuch, 25. November 1923.

ganze (Brücken)Bogen ruht. Von diesen Einfällen lebt das ganze Werk . . .» (vgl. das Zitat oben S. 74). Diese «Pfeiler» haben aber weder eine besondere strukturelle Bedeutung noch werden sie systematisch benutzt.

Schoecks Sehnsucht nach Erfolg und seine Unsicherheit als Bühnenkomponist traten anlässlich der Dresdner Uraufführung der *Penthesilea* im Januar 1927 besonders hervor. Das Werk erzielte beim Publikum einen Erfolg, die Kritiker waren aber nur mässig begeistert. Schoeck war sofort davon überzeugt, dass die Aufführung ein voller Misserfolg gewesen sei, und geriet in einen Wutanfall, der etwa drei Tage dauerte. Während den nächsten sechs Monaten machte er eine neue, überarbeitete Fassung des Werkes, «damit unter einem schlechten Dirigenten die Sache nicht ganz missraten könne», erzählte er Hans Corrodi.²³ Er fügte ein Liebesduett für Penthesilea und Achill in die Mitte ihrer Liebesszene ein, verkürzte sonst mehrere Szenen und strich den ursprünglichen leisen Schluss (der an den Schluss der *Venus* erinnerte). Diesen ersetzte er mit einem knallenden Schlussakkord à la *Salome* oder *Elektra*. Der unerwartete fis-moll-Akkord, fortissimo, passt zwar besser zum expressionistischen Stil der ganzen Oper, ist aber weniger ein Teil des Werkes als ein Kommentar dazu. Es ist der auskomponierte plötzliche stürmische Beifall, den Schoeck nach jeder Aufführung seiner *Penthesilea* erhoffte, denn sie war die Oper, auf die er seine ganzen Hoffnungen als Bühnenkomponist gesetzt hatte. Es ist bezeichnend, dass er bei der neuen Fassung der *Venus* fünf Jahre später den alten Piano-Schluss ebenfalls durch einen lauten ersetzte (obwohl dieser hier eigentlich nicht adäquat ist).²⁴

Man kann aber den Erfolg, den Schoeck sich wünschte, etwas genauer beschreiben. Es ist kaum ein Zufall, dass er seit *Penthesilea* Dresden als Uraufführungsort seiner Opern bevorzugte (*Das Schloss Dürande*, Schoecks letzte Oper, wurde in Berlin uraufgeführt, nachdem sie Dresden abgewiesen hatte).²⁵ Unter Fritz Busch und Karl Böhm wurden mehrere Opern von Richard Strauss in Dresden aufgeführt. Interessanterweise besprachen Schoeck und Busch zum ersten Mal die Möglichkeit einer Dresdner Uraufführung für *Penthesilea*, als Busch im Juni 1925 mit dem Dresdner Ensemble nach Zürich kam, um dort Strauss' *Intermezzo* aufzuführen. Schoeck fand das Werk «banal», und behauptete, nur das Glissando bei der Rutschbahn hätte ihm gefallen.²⁶ Tatsächlich sprach Schoeck sehr selten lobend über seinen berühmten Zeitgenossen. *Salome* nannte er «speckig»; *Elektra* war «eine tragische Operette»; und die Walzer des *Rosenkavalier* wie «ranzige Butter».²⁷ Aber gerade die Intensität (und Häufigkeit) solcher Aussagen lassen vermuten, dass sie eher aus Neid denn aus Abneigung geäussert wurden.

²³ Corrodi, Tagebuch, 9. Juli 1927.

²⁴ Siehe Derrick Puffett, «Schoecks Opern: Ein Beitrag zur Frage der Gattung am Beispiel der Opern ‹Venus›, ‹Penthesilea› und ‹Vom Fischer und syner Fru›», in: *Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 53.

²⁵ Brief von Werner Reinhart an Herrmann Burte vom 25. April 1940, im Besitz des Burte-Archivs, Maulburg, BRD.

²⁶ Corrodi, Tagebuch, 20. Juni 1925.

²⁷ Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch*, S. 57; Brief von Elsbeth Mutzenbecher an den Schreibenden, August 1985; Gespräch mit Hansjörg Bendel, Zürich, 28. März 1985.

Schoecks Glauben an sich war eng mit seinem Bedürfnis verbunden, sich als Nachfolger seiner Meister Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Wagner und Wolf zu beweisen. Vor dem ersten Weltkrieg wurde er als ein neuer Schubert begrüßt, und Hermann Hesse hatte geschrieben, seine Eichendorff-Vertonungen seien die schönsten eines zeitgenössischen Komponisten. Das war aber nicht genug für Schoeck. Ähnlich wie Arnold Schönberg glaubte er an die Überlegenheit der deutschen Tradition; sie sei die «Urquelle der Musik»²⁸, während Schoeck in der französischen Musik «die grosse Linie» vermisste.²⁹ Schönberg bezweifelte nie seine Stellung in der deutschen Tradition, während Schoeck sich dazu gezwungen sah, sich als ihren Vertreter beweisen zu müssen. Der Grund mag darin liegen, dass Schoeck kein Deutscher, sondern Schweizer war, und deshalb von seinen deutschen und österreichischen Zeitgenossen nicht immer ernst genommen wurde. Im Jahre 1923, anlässlich des Salzburger IGNM-Festes, sagte ihm Paul Bekker, Beethoven-Biograph und Guru der deutschen Musikkritiker: «Na so in fünfzig oder hundert Jahren wird die Schweiz ja auch ein Wörtchen mitzusprechen haben.»³⁰

Während des Wilhelminischen Reiches war die Schweiz mit Deutschland kulturell und wirtschaftlich aufs engste verbunden. Laut Martin Hürlimann war Zürich nichts mehr als «eine brave deutsche Kulturprovinz». ³¹ In der Zwischenkriegszeit hielt man es dann in der deutschen Schweiz für nötig, ihre Selbständigkeit zu betonen. Dies bedeutete aber eine Verleugnung ihres angeborenen Deutschstums. Es ist deshalb bemerkenswert, dass Schoeck in einem Wort zum 100. Todestag Schuberts folgendes sagte: «Zu Bach dürfen wir wie zu einem Vater flüchten. Schubert kommt zu uns wie eine liebende Mutter . . .»³² Es ist, also ob Schoeck sich selber von seiner musikalischen Herkunft überzeugen musste, da er anscheinend das Gefühl hatte, er gehöre vielleicht nicht richtig dazu. Wie Hugo Wolf brauchte aber Schoeck auch die Anerkennung, mehr als ein «reiner» Liedkomponist zu sein. Vier Jahre vor seinem Tod äusserte Schoeck: «Der ‹Penthesilea-Stil› ist für mich das wahre Musikdrama; bei Wagner ist mir noch zu viel Musik dabei!»³³ Dies ist weniger eine Kritik an Wagner als ein Appell, als legitimer Erbe der Wagnerschen Tradition anerkannt zu werden.

Als Schoeck an der *Penthesilea* arbeitete, dachte er offenbar, er könnte seinen Platz in der deutschen Tradition am besten so beweisen, dass er als Muster zwei der repräsentativsten Vertreter nahm, nämlich Wagner und – vor allem – Strauss. Außerdem war deren Instinkt für dramatische Wirkungen nicht zu verleugnen. Schoeck wählte dann – vielleicht unbewusst – gerade die Szenen ihrer Opern, die

²⁸ Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch*, S. 79.

²⁹ Ebenda, S. 172.

³⁰ Hans Corrodi, «Paris und Salzburg: von neuer Musik» (unveröffentlichter Artikel), Anmerkung zu S. 6.

³¹ Martin Hürlimann, «Es geschah zum erstenmal – damals 1914–1918», in: *Du*, September 1966, S. 664.

³² Siehe Vogel, *Othmar Schoeck: Leben und Schaffen . . .*, S. 193.

³³ Vogel, *Othmar Schoeck im Gespräch*, S. 106.

diesen Instinkt am besten verrieten und wandelte sie in seine eigene Sprache. Bei *Penthesilea* stützte er sich in der Folge hauptsächlich auf *Tristan*, den *Ring* und *Salome*; bei *Massimilla* auf *Der Rosenkavalier* und *Arabella*.

Anders liegen die Dinge offenbar beim *Schloss Dürande*. Diese Oper ist den meisten Kritikern seit der Berliner Premiere im Jahre 1943 ein Rätsel geblieben. Willi Schuh nannte sie «einen etwas antiquisierten Typus». ³⁴ Das Libretto, nach der gleichnamigen Novelle von Eichendorff, stammt von Hermann Burte. Vielleicht nahm sich Schoeck die Bemerkungen der Dresdner Behörden zu *Massimilla* und zum *Rosenkavalier* zu Herzen (siehe oben S. 74). Auf jeden Fall verlässt Schoeck hier Richard Strauss, indem er Konventionen aus frühen deutschen romantischen Opern folgt. Der erste Aufzug von *Schloss Dürande* schliesst mit einem Jägerchor hinter der Bühne (in B-dur), während der zweite mit einem Nonnenchor anfängt, der dann zu einem Chor fröhlicher Winzer und Winzerinnen führt. Wie im *Freischütz* spielt der Wald eine bedeutende Rolle (insbesondere im ersten Akt). Wie bei Weber ist auch im *Schloss Dürande* die Atmosphäre wichtiger als die Personen.

Die Art, auf welche Schoeck – besonders in der *Penthesilea* – seine Muster benutzt, schien auf den ersten Blick allzu unvermittelt, beinahe naiv. Viele der wirkungsvollsten Szenen der *Penthesilea* sind ja von Wagner oder Strauss übernommen worden (wir nannten den Auftritt Achills, seinen Leichenzug oder Penthesileas Liebestod). Aber wo Schoeck eine dramatische Situation aus *Salome* oder *Tristan* übernimmt, ändert er sie auf solche Weise, dass man seine Quelle kaum mehr identifizieren kann. Schoecks grösster Wunsch war es offensichtlich, seinen Platz in der deutschen romantischen Operntradition von Wagner und Strauss zu sichern. Die Methode aber, die er dazu verwendete, bestätigte gerade seinen Platz ausserhalb dieser Tradition. Denn ein Komponist, der mitten in einer Tradition lebt und arbeitet, hat nicht die Freiheit, objektiv zu entscheiden, was er von ihr übernehmen will und was nicht. Wenn er das tut, kann man daraus schliessen, dass diese Tradition für ihn nicht mehr lebendig ist. Sie ist vielmehr aus Distanz verfügbar geworden. Derrick Puffett hat schon auf eine Verbindung der *Penthesilea* mit dem Neoklassizismus hingewiesen, und zwar in der Art und Weise, wie Schoeck in der Musik stilistische Konventionen kalt manipuliert.³⁵ Schoecks Umgang mit den «Entlehnungen» von Wagner und Strauss bezeugt also auch eine gewisse Entfernung vom Spätromantizismus sowie eine Annäherung an die neoklassizistische Ästhetik – obwohl man hier vielleicht besser von einer Art «Neoromantizismus» sprechen sollte.

Am Anfang dieses Aufsatzes wurde der Kritiker Erich Urban zitiert, der *Penthesilea* einen «Akt der Verzweiflung gegen Strauss» nannte. Sie ist aber noch viel mehr: nämlich ein Akt der Verzweiflung gegen die deutsche romantische Operntradition überhaupt.

³⁴ Schuh, «Das Schloss Dürande», in: *Schweizer Musik der Gegenwart*, Zürich 1948, S. 91.

³⁵ Siehe Derrick Puffett, «Schoecks Opern...», S. 55.

