

**Zeitschrift:** Thurgauer Jahrbuch  
**Band:** 34 (1959)

**Artikel:** Armin Rüeger und sein Freund Othmar Schoeck  
**Autor:** Knoepfli, Albert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-698964>

### **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:** 02.08.2025

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

Armin Rüegers stille Bescheidenheit hat dafür gesorgt, daß Un- eingeweihte nur unter etwelchen Schwierigkeiten zu den Daten seines Lebens vorstoßen können. Wenn wir also skizzierend einige Hauptzüge seiner Persönlichkeit in dankbar gedenkende Erinnerung zurückrufen, so geschieht es, um der reichen biographischen Ernte über Schoeck wenigstens eine Betrachtung gegenüberzustellen, welche dem Textdichter der Schoeckschen Bühnenwerke gilt und über die Eile des Tages hinaus sein Bild an allgemein zugänglicher Stelle festzuhalten versucht.

Armin Rüegers Vater, seines Zeichens ein Lehrer, entstammte einer Bauernfamilie im zürcherischen Elsau und fand seine Lebensgefährtin an seinem Wirkungsorte Wildhaus im obern Toggenburg. Hier kam Armin am 3. März 1886 zur Welt. Die bestimmenden glücklichen Eindrücke der Jugend vermittelte aber nicht der gebirgige Ernst des Hochtales, sondern das lieblich auf Strom und See geöffnete Rheineck. Als Vater Rüeger dort eine Sekundarlehrstelle antrat, war der Bub zweijährig geworden. Nach zehn Jahren ließ sich der um das einzige Kind besorgte Vater als Sekretär der Schweizerischen Frauenfachschule in die Stadt Zürich wählen, damit seinem Armin der Besuch höherer Schulen nicht verschlossen bleibe. Der vielseitig begabte Jüngling ergriff nach den Kantonsschuljahren das Apothekerstudium wohl in der stillen Hoffnung, es möge dieser Beruf seine künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Neigungen nicht verkümmern lassen. Im selben Jahr 1914, als Margrit Habisreutinger ihm eine ungemein verständnisvolle Gattin wurde, erwarb er die Von Muraltsche Apotheke zu Bischofszell, bezeichnenderweise dem materialistischen Optimismus der Großstadt den Rücken kehrend und ihr nur im geistig-urbanen Sinne verbunden bleibend, um sich um so eher dem Stilleren und Stillen zuwenden zu können. Der Natur blieb er zeitlebens nahe: schönheitshungrigen Auges und voller Forscherdrang zugleich.

### *In der Apotheke zum Rebstock*

Die Apotheke an der Marktgasse belegt das südliche Erdgeschoß eines mächtig aufstrebenden, überaus charaktervollen Doppelhauses, welches die Baumeister Grubenmann 1745 nach dem Stadtbrand als gewichtige Nachbarin von Bagnatos berühmtem Rathaus aufgeführt haben. Es trägt die novellistisch-sinnvollen Namen zum Rosen- und zum Rebstock. In seinem mächtigen Mauerleib schrauben sich nußbraundunkle Balustertreppen im Dreivierteltakt um Lichthöfe und über die reinlich gekalkten Decken schnörkeln die Régenceornamente der Wessobrunner Stukkateure, vorlagenge-treues, elegantes Bandelwerk und reizend unbeholfene Figuren eigener naiver Erfindung. Das zwischen Staffelgiebel gespannte Mansardendach behütet im obersten Geschoß einen Fest- und Musiksaal zum Zeichen dafür, daß von Anbeginn die Künste sich hier wohl gefühlt. Die Offizin selbst, das Gelenk zum Publikum, entführt durch die Wandmalerei des münchenerisch begabten Bischofszeller Dekorationsmalers Libiszewki in Fantasiereiche der Natur, und in diesem köstlichen Rahmen dokumentierte Armin Rüeger, wie es der «Lebenslauf» so schön formuliert, während mehr als vier Jahrzehnten, daß ihm der Mensch über der Chemie stand und das Gewissen über dem Kaufmann: «er glaubte mehr an den Geist über als in den Gefäßen.» Manch Requisit der guten alten Zeit fristet hier ein Gnadendasein und wurde solange es ging zu Ehrendiensten herangezogen: die großen Eichenfässer im Hausflur, die treppenartig aufsteigenden Gestelle der Kräuterkammer, eine zyklonische Tinkturenpresse, ein riesiger Eisenmörser mit federnd aufgehängtem Stößel, die imposante Destillierblase unter kupferner Haube! Dinge, die sich in der künstlerisch gestalteten Jubiläumsschrift der Rüegerschen Offizin – Steinzeichnungen und Text typische Hausmarke! – festgehalten finden. Und hier lesen wir etwa, wie der

Gründer der Apotheke, J. A. Beuttner, sich die Wartestunden des Sonntagsdienstes mit Fagottspiel vertrieb, «dessen Kadenzen die nämliche zimmt- und calmusschwere Luft erzittern ließen, die noch heute um die Pokale schwebt». Streift uns da nicht ein Hauch jener faustischen Atmosphäre und jenes spitzwegschen Wesens, die eben in diesem wunderlichen Hause herrliches Gastrecht besitzen? Seit den Tagen des ersten Schulganges prägte sich das Bild mir unauswischlich ein, wenn ich Armin Rüeger, auch hier im doppelten Sinne spiritus rector, behutsam in Feuerkeller, Medizinalkammer oder Laboratorium zelebrieren sah, das Bild eines Alchemisten vergangener Epochen, der sich nicht anfechten ließ von den Krämereien um ungezählte moderne, fixfertig präparierte pharmazeutische Produkte. Ihm lag daran, mit stillem Schmunzeln der Alltags- hetze manche Beute abzulisten und sie – auch hier mit Alchemisten- kunst – ins lautere Gold der Musen zurückzuverwandeln. Was ver- danken die Bischofszeller «ihrem Rüeger» nicht alles: immer sprang er hilfreich mit seiner Begabung als Maler und Poet bei, wenn sie sich sonntäglich rüsteten, um dem Festlichen Einlaß zu gewähren. Wie manchen geselligen, aber auch kulturell bedeutsamen Anlaß verstand er künstlerisch zu adeln durch Werke seines gewandten Stiftes, Schnitzmessers oder Pinsels, durch Dekorationsentwürfe, kunstgewerbliche Dinge und die Schätze aus seiner Vers-Truhe! Überall ließ er die Reagenzien des guten Geschmackes einfließen, immer wieder entdeckte er den Stein der Weisen, Kitschiges und künstlerisch Verantwortungsloses umzusetzen in das, was Bestand haben darf. Die Kunde einiger seiner Taten übersprang Bischofs- zells Gassenringe: die Aufführungen seiner Festspiele zum Sekun- darschuljubiläum 1934 und zum kantonalen Sängerkongress 1951 haben herzliche Zustimmung gefunden. Vollends die Kunst des von Rüeger in den zwanziger Jahren gegründeten Bischofszeller Marionet- tentheaters löste Freude und Begeisterung aus. Als Textbearbeiter,



gelegentlich auch als Textdichter, als Figurenschnitzer, als Kostümentwerfer, Maler von Szenerien, technischer Leiter, Regisseur und schließlich noch als Puppenführer vereinigte er alle Fäden in seiner Hand. Ob nun Tschechows «Heiratsantrag» oder Max Mells «Apostelspiel» über die Miniaturbühne ging, ob er gar in keckem Wagemut auch anspruchsvolle Operchen wie Pergolesis «Serva Padrona», Mozarts «Entführung» oder Schoecks «Don Ranudo» zu entzückender Wiedergabe brachte, immer staunte man baß, zu welcher stilistisch einheitlicher Darstellung er die bunte Vielfalt seiner Helfer zu lenken und leiten verstand!

Obgleich er sich auch in den Bezirken seiner Apotheke treuer und zuverlässiger Mitarbeiter erfreute, schmiedete Rieger dann Pläne, was er vor allem als Maler noch unternehmen könne, wenn die Last des Geschäftes völlig von ihm genommen würde. Doch mit der Ruhezeit des Lebensabends stellten sich die hemmenden Spuren des Alterns ein, was tiefste Niedergeschlagenheit auslöste, bis «sich die geistigen Kräfte den körperlichen anzugleichen begannen» und er in friedlicher, fast heiterer Geduld seinem kampflosen Ende entgegendämmerte. Er verschied in der Nacht des 5. Dezember 1957.

«Nacht will sich zum Scheiden wenden  
Raffet ihres Mantels Saum;  
Leise tragt mit feinen Händen  
Durchs Gefild die Schleier-Enden  
Hebt sie über Strauch und Baum.

Golden will der Morgen reifen,  
Heller wird es schon im Raum;  
Laßt die spinnwebartigen Schleifen  
Nicht den Tau vom Halme streifen,  
Daß der Mensch nicht weint im Traum»

(Aus «Diktator Alltag»)

### *Zeugnisse der Freundschaft*

Aus der Umfriedung des Lokalen treten wir hinaus auf Bühnen, welche der Welt offen stehen, sobald wir Armin Rüegers Namen mit dem Othmar Schoecks verknüpfen und uns dem Gemeinschaftswerke der beiden Freunde, den Opern Don Ranudo, Venus und Massimilla Doni zuwenden, die wohl erst eine spätere Zeit richtig wiederentdecken und in die Ränge heben wird, welche ihnen gebühren. Zunächst seien einige Worte gewagt zum Freundschaftsbunde von Musiker und Poeten. Ja, gewagt, denn die Quellen dafür fließen außerordentlich spärlich und versiegen über weite Strecken ganz. Die «geniale Schreibfaulheit» Othmar Schoecks hat auch Hermann Hesse bestätigt. «Es ist schon so», schreibt mir Frau M. Rüeger, «die Freunde hatten genügend Gelegenheit, sich auszusprechen und benötigten nicht den Umweg über die Post». Sie mieden jedes laute, demonstrierende und gegenseitig betuernde Wesen und erst recht nicht entblätterten sie die Rosen ihrer Freundschaft vor aller Welt. Ja, ja «me mues scho gueti Fründ sy, um zäme chöne schwige», hätte etwa Rudolf von Tavel einer Schilderung dieses Milieus beigefügt, denn Armin und Othmar liebten «Stilleben» solcher Art –.

Schoeck und Rüeger lernten sich an den Übungsabenden des Kantonsschulturnvereines Zürich und an dessen wöchentlichen Hocken in der Meierei an der Spiegelgasse kennen. Aber es entwickelte sich weder eine Sport- noch eine Kneipfreundschaft, sondern der «Einklang von Naturell und Charakter», den Hans Corrodi als Gewinn fürs ganze Leben beider preist, kam im Reiche der Musen zustande. Und oftmals drückten sich die beiden in eine Ecke der Turnhalle oder zogen sich auf die Holme der Barren zurück, wenn die künstlerischen Anliegen so auf den Seelen brannten, daß die Lust zu turnen schwand.

Werner Vogel, dem wir sehr wertvolle Angaben zu unserem Thema und das mit Bienenfleiß zusammengetragene «Thematische Verzeichnis der Werke Schoecks» verdanken, reiht unter die Kompositionen ohne Opuszahl als Nummer 4 die erste Schoeck-Oper ein, zu der Walter Schoeck Karl Mays Wildwestschatz am Silbersee hob. Man verschmolz ihn zu einer ausgewachsenen Oper mit Arien, Duetten, Ensemblestücken und vierstimmigen Chören, an welchen Othmar um 1901 selbst noch in den ihm aufgebrummtten Arreststunden – mit Tinte von Vorzugsfarbe! – heruminstrumentierte. Auf eigenen Text schrieb er gleichen Jahres den «KTV-Kantus». Eine Mischung von Volkslieder-Singspiel und Operette entstand sodann auf ein Schlußfest des KTV. Das Ganze wurde mit neu unterlegten Texten von Mitschülern durch Schoeck kühn harmonisiert sowie mit Zwischenspielen versehen und unter dem Titel «Josephine» zu einer schauerlichen Rittermäre zusammengebraut. Rüeger dürfte sich schon als Hofpoet hervorgetan haben; möglicherweise war auch Löwensberg beteiligt, der ebenfalls dichtete und später als stets geneigter, nobler Zuhörer dem engern Schoeckkreis treu blieb. Den Vierten im Bunde, G. P. Treadwell, ein guter Rezitator und unterhaltender Erzähler, stellen wir uns eher unter den Solisten vor, auf die es, wie Corrodi launig schildert, die drolligsten Rücksichten zu nehmen galt: die Rolle des einen «mußte auf Gassenhauer geschrieben werden, da er nichts Neues zu lernen imstande war, die Rolle des andern ganz auf einen Ton, da er, wenn er einmal einen getroffen hatte, ihm auch treu blieb . . . kritisch wurde es nur, wenn er dann zufällig auf einem andern sich niederließ». Die «Oper» mit Perlen wie «Die letzte Rose» und einem Valse bleue als wirkungsvolle Einlage erntete bei ihrer Premiere im Ochsen am Kreuzplatz brausenden Applaus, was dann sogar die «Heraldia» veranlaßte, das Stück zur Aufführung zu begehren.

1906 besteht Rüeger in Basel die Sanitätsrekrutenschule. Schoeck

drängt, ihn besuchen zu können und erbettelt Bericht, wann es passe. «Die Telegrammkosten will ich ja gerne auf mich nehmen. Du kannst Dein Geld im Dienst viel rationeller anbringen. Also: auf Wiedersehen in meiner Vaterstadt! Dein Othmar» (Karte; Zürich 4. Oktober 1906). Der Wunsch nach Wiedersehen verdichtet sich zu eigentlichem Freundesheimweh in Leipzig, wo Schoeck seit dem April 1907 auf dringliche Einladung Regers studiert. Von dort schreibt er am 1. Juni: «Lieber Armin! Dein lieber, feiner Brief hat mich *gewaltig* gefreut! Tausend Dank! Mir geht es derweilen gut und ich habe nur einen sehnlichen Wunsch, mit Dir, Du Erz-Romantiker, in die schöne Welt auszufiegen! und neue, so bewährte Abenteuer zu bestehen! Inzwischen bleibt es leider bei dem Wunsche, aber der Gedanke, daß er im Sommer erfüllt wird, macht mich schon froh! Herzlichst Dein Othmar». – Mit Dir, Du Erz-Romantiker! Als ob Schoeck keiner wäre! Da leuchtet blau die Blume, der sie in neckisch-geheimnisumwitterten Winkeln wie in unbegrenzten Fernen nachspüren. Als Rüeger Schoeck 1905 einst in Brunnen aufsuchte, führte sie eine gemeinsame Wanderung nach Oberschönenbuch. Die schlichte barocke St. Katharinenkapelle inspirierte Rüeger zum Gedicht «Bei der Kirche»; er schrieb die Verse alsbald in einer Bauernwirtschaft nieder. Schoeck bestätigte gegenüber Werner Vogel: diese Worte, die er vertonte und als Nr. 1 in sein Opus 7 aufnahm, hätten die damalige Stimmung ungemein präzis erfaßt. Es ist das einzige Lied Rüegers, das Schoeck komponierte und sei, meint Ernst Isler, vielleicht wegen des «Rüegerschen Gedichtspessimismus» zu Unrecht zurückgesetzt worden, erhebe sich doch Schoecks Musik bei der Stelle «Erhört eine Gottheit ihr Flehn» erstmals mit großer Geste, wie zu einer Frage an das Schicksal! Auf das Problem der Rüegerschen Lyrik geht ein datumloser Brief Schoecks ein, der dem Inhalt nach im Herbst 1918 von Brunnen aus geschrieben worden sein muß: «Deine schönen Ge-

dichte samt der Epistel an mich haben mich riesig gefreut. Ich finde sie immer *persönlicher*. Es ist eine überlegene Stille darin, die trotz des Unbefriedigtseins, das wie ein Faden durch alles geht (Warum eigentlich!?: Wenn man so etwas machen kann!) beglückt. Wenn Du Lust hast, schicke mir doch bitte immer wieder so etwas aus Deinem Nimmswahr (?) und Deinem Herzkasten. Wir sind leider so wenig zusammen, daß so ein gegenseitiges Erinnern wohl tut, eigentlich ein bißchen Pflicht ist.» Das klingt wohl tröstend, aber vom Kern der Sache ablenkend. Rüegers Verse haben über «gegenseitiges Erinnern» hinaus doch nie so speziell gezündet, daß sie Schoeck zur Vertonung gereizt hätten, was wiederum an sich nur das Nichtgeeignetsein fürs Schoecksche Lied und nicht etwa einen Qualitätsmangel unterstreicht. Schoeck hatte für Lyrik ein ungemain feines Ohr, und Hesse anerkennt dies etwa mit den Worten: «und ich darf sagen, daß seine Gefühle für Dichtung und sein Urteil über sie mich oft erfreut und bestätigt und in keinem wichtigen Punkte je enttäuscht haben.» Rüeger selbst unterschätzte sich nicht nur bescheidenlich, sondern in übertrieben bissiger Selbstironie. In einer Art Vorrede zu Gedichten bezeichnet er seine poetischen Früchte als vorzeitiges Fallobst, daß er nur von Zeit zu Zeit einheimsen müsse, um wieder saubern Acker zu bekommen.

In der Glut der Freundschaft und in der Beschränkung auf Operntexte welkte wohl mancher Sproß dichterischen Eigenlebens. Rüeger verstand Mozart: «Bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn.» Noch mehr: Rüeger hat, Goethescher Weisheit verpflichtet, das Libretto als dienende Umrißzeichnung und nicht als ausgemaltes Gemälde aufgefaßt und der Musik zuliebe manch günstige Konstellation dramaturgischer Gestirne verpaßt. Wenn wir auch auf Ursache und Wirkung solcher Hintanstellung noch eingehen werden, so gehört der Verzicht unter die Zeugnisse der Freundschaft, welcher in Horacens Worten

der Oper Venus dichterischen Niederschlag fand: «Was frägt ein Stern / In Sonnennähe viel / Nach seinem eignen Wert / Und eigenem Ziel?»

Schoeck hat aber nicht etwa seinen Jugendfreund egoistisch von Fall zu Fall als Operntexthandlanger eingespannt. Er trug alles, auch die privatesten Anliegen stets vor das Forum dieser Freundschaft. Im nämlichen Briefe, in welchem Schoeck Rüegers Gedichte verdankt, wendet er sich in der unendlichen Trauer nachtreicher und ihn zutiefst erschütternder Erlebnisse an den Vertrauten: Der Fall E. . . . nagt mir unaufhörlich am Herzen: Was hab ich getan? Was soll ich tun? Vielleicht entdeckt Dein Seherauge, irgendwo im Unsichtbaren, ein Asyl für diese Pilgerfahrt. Wenn ja, dann weise uns den Pfad, auf daß wir ihn wandeln.» Als Schoeck vom St.Galler Dirigentenpult weg aufs Krankenlager geworfen wurde, schreibt er am 1. Mai 1944 nach Bischofszell: «Deine lieben Worte haben mich aufgemuntert. Ich danke Dir herzlich dafür! Ich bin leider Depressionen gegenüber noch recht unbewehrt; der hinterhältige Keulenschlag kam auch gar zu unvorbereitet! Dabei fühle ich aus dankbarstem Herzensgrund, daß mich ein gütiger Schutzengel vor dem Schlimmsten bewahrt hat, worauf ich noch weniger vorbereitet gewesen wäre.» Dann aber glimmt alter Humor wieder auf, wenn er von seinem Herzinfarkt sagt, bei ihm würde «Herz im Frack» eher zugetroffen haben und wenn er von den ersten drei schlürfenden Schritten des Rekonvaleszenten berichtet, mit welchen er sein unermeßliches Reich durchmesse. Weiter lobt er seine Ärzte, beklagt den Verzicht aufs Rauchen und daß das Klavier unten stehe und berichtet von Krankengeschenken, unter anderm vom «halben Baum von Camélien», der ihm von der Giovanelli in Brissago gesandt worden sei. «Das hat mich gerührt. Überhaupt habe ich von allen Seiten viel Liebes erfahren, was mir gute Medizin war. Deine guten Ratschläge habe ich mir alle genau gemerkt.



Ich glaube daran und danke Dir dafür und grüße Dich und die Deinen aufs Herzlichste! Dein plötzlich etwas älter gewordener ‚alter‘ Schoeck.» Dieses gegenseitige, fast kindliche «Ich glaube daran» ist vielleicht das schönste Signet, das wir dieser Freundschaft aufprägen dürfen. Es soll auch, unleidige Kritik entschärfend, über den gemeinsamen Bühnenwerken stehen.

#### *Don Ranudo an der Marktgasse*

Das erste voll zählende Bühnenwerk Schoecks ist die Vertonung von Goethes «Erwin und Elmire». Kurz nach der Uraufführung im Zürcher Stadttheater machte ihn Ferruccio Busoni auf Ludwig Holbergs so undänisch klingenden «Don Ranudo de Colibrados» aufmerksam. Schoeck fing an der molièregenährten Komödie sofort Feuer. Genauer: an der Gestalt des Adelsnarren, der seine Tochter eher dem angeblich stammbaumsicheren Mohrenscheusal überantwortet, als dem würdig Liebenden bescheideneren Geblütes. Doch nicht die Massenaufgabe des schablonierten, publikums-sicheren Liebespärichen konnte Schoecks Melodienbrunnen zum Fließen bringen, auch nicht die beißende Ironie, mit der Holberg dem lächerlichen Adelsdünkel, einem verkehrten Standesbewußtsein und der Rang- und Titelsucht seiner Zeit einen Denkartzettel an den Plüschbuckel heften wollen. Erst mußte die reine Negativwirkung des für irrenhausreif erklärten Don Ranudo (o-du-Narr!) umkomponiert werden, damit dem Armen bis zuletzt ein Quentchen wirklicher Größe, ein Fünkeln menschlicher Achtenswürdigkeit verbleibe, damit, – worauf es Schoeck ankam – das Lächerliche ins Tragische umschlage. Der Streit ist wohl müßig, ob die Don Ranudos wirklich bloß Schemen der Vergangenheit seien. Ob das Thema der Aktualität entbehre. Man kann die publikums-



Postkarte Schoecks an Rieger,  
geschrieben am 1. Juni 1907

Lieber Armin! <sup>romantisch und romantisch</sup> Dein <sup>so schön</sup> Lieber, feiner  
Brief hat mich gewaltig gefreut.  
Tausend Dank! Mir geht es  
derweilen gut und ich habe  
mir einen schuldlichen Wunsch  
mit Dir, Du Erz-Romantiker  
in die schöne Welt auszufliegen  
und neue, so bewährte Abenteuer  
zu bestehen! Inzwischen bleibt  
es leider bei dem Wunsch, aber der  
Gedanke, dass er im Sommer erfüllt wird

schon!  
macht

Handwritten musical score for measures 41 and 42. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (V.), Viola (Vi.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The music is in 3/4 time and features various dynamics (pp, mf, f, cresc., decresc.), articulation (acc., stacc.), and performance instructions like 'noia' and 'noia'. The score is marked with measure numbers 41 and 42 in boxes.

Partitur-Seite aus «Don Ranudo»

(Wiedergabe mit freundlicher Erlaubnis der Rychenbergstiftung Winterthur)

1. Aufzug

Maria: Muß ich zu meiner Qual

Auch deine tragen? —

— So süß die Worte mich ergreifen,

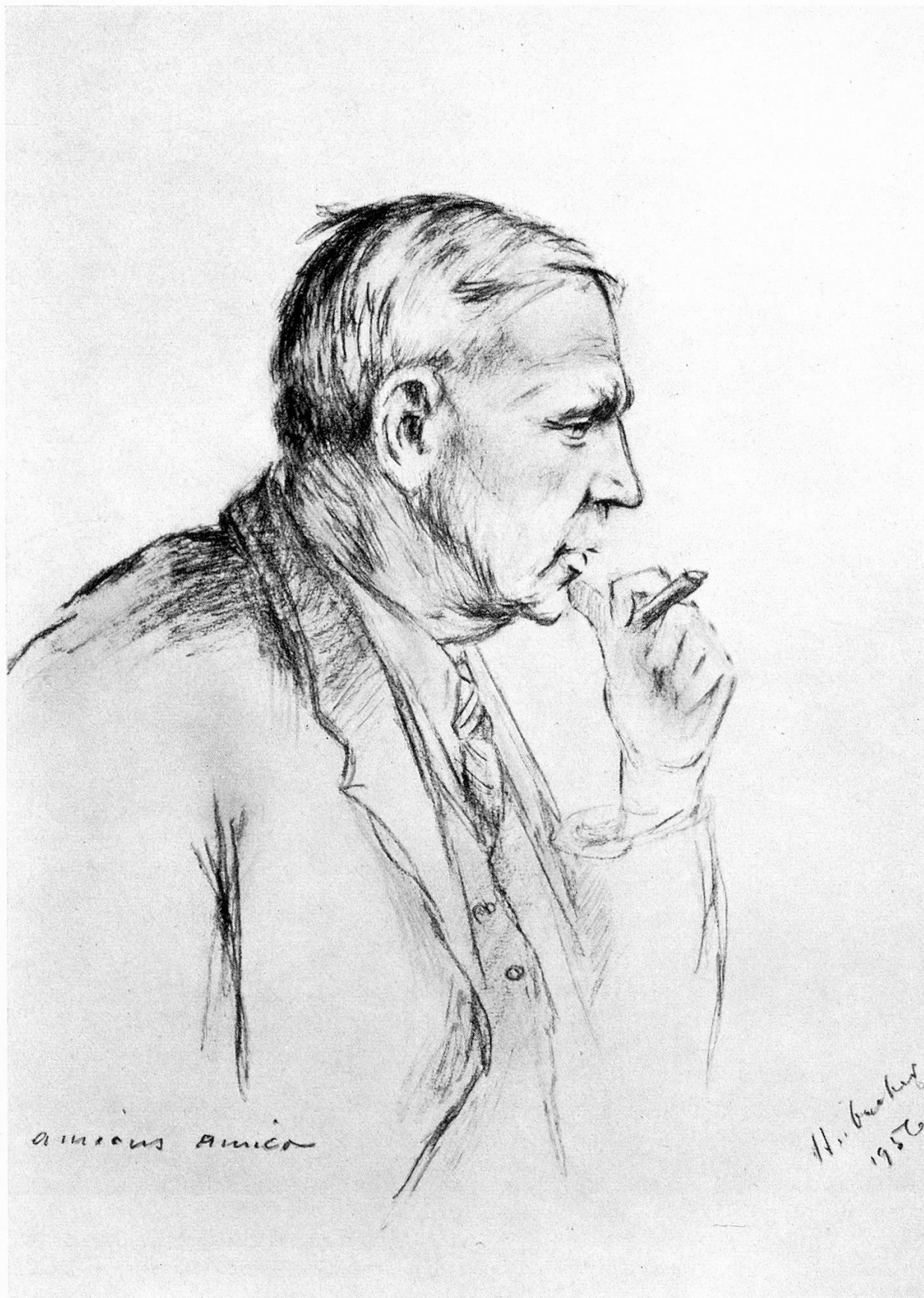
So schmerzlich füllt mich ihre Glut.





*Letzter Aufzug der Oper Don Ranudo,  
aufgeführt am 3. Oktober 1930 durch die Sächsische Staatsoper in Dresden  
Gonzalo, der Geliebte Marias tritt, seiner Mohrenverkleidung entledigt,  
vor Don Ranudo und Olympia*

*Don Ranudo: Friedrich Plaschko. Donna Olympia: Jessika Koettrik. Maria:  
Anneliese Riedner. Gonzalo: Martin Kremer. Musikalische Leitung: Fritz Busch*



Othmar Schoeck

Porträtzeichnung von Hermann Hubacher (Wiedergabe mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers,  
Herrn Architekt Hans Hubacher in Zürich)

blinde Vernachlässigung des Liebespaares Maria und Gonzalo bedauern, man kann mit Corrodi annehmen, Schoeck habe «die literarische Mitarbeit unerfahrenen Händen anvertraut» und dem Werk damit den Weg über die Bühnen versperrt. Aber dies alles schmilzt an Bedeutung gegenüber der einen Tatsache, daß Rüeger, wenn auch recht oft *contre cœur* seinem Freunde gerade jenen Aufbau sicherte und jene Worte zuspielte, die allein Schoecks Schaffen zur Entflammung brachten. Wenn Verdi bekennt, er habe bei seinen Werken immer das liebe Publikum im Auge behalten, oder Richard Strauß sich für einige erfindungsbillige Sentimentalitäten damit entschuldigt «das braucht's halt für die Dienstmädchen», so empfangt Schoeck, wie Corrodi sagt, die Musik seiner Bühnenwerke gleichsam mit dem Rücken gegen das Publikum. Hätte da Rüeger mit dramaturgischen Kniffen den Textknigge spielen und sich von unverbindlicheren Routiniers lenken und beraten lassen sollen? Undenkbar, wenn Schoeck doch den Theaterinstinkt als Instinkt für Wirkung auf die Masse fröstelnd ablehnte! Als Musiker überquellenden Herzens schöpfte Schoeck nicht aus der äußern dramatischen Situation und erst recht nicht aus der publikumsmundigen *Passepartout*form. Ihn interessierten die Seelenlandschaften der einzelnen Gestalten, die Stimmungen, welche gleich Sonne und Gewitter darüber wegziehen. Zwar mag es in erster Linie für das Lied gelten, wenn Schoeck glaubt, die Musik bringe gleichsam die Knospe der Dichtung zur Blüte. Für die Bühnenwerke ist uns dieses Bild insofern willkommen, als die Dichtung Knospe und nicht offene Blüte sein soll. Die Sprache muß sich gegenüber der Färbung und Schattierung durch Musik noch als porös erweisen, muß ihr entgegenströmen, muß unprüde aufnehmen können. Dieser Gedanke steckt in Hans Corrodis Worten: «Im übrigen sollen die positiven Seiten dieses Textbuches nicht übersehen werden: Rüegers leichtfließende, oft epigrammatisch reizend zugespitzte und



treffsichere Verse haben Schoeck – hier wie in der Venus – zu unversieglicher Melodienfülle angeregt, während zum Beispiel Kleists dichterisch so viel wertvollere Verse sich in der «Penthesilea» zu einem Teil der Vertonung hartnäckig widersetzen. Gerade der Lyriker, der in seinen Liedern die edelsten Perlen deutscher Lyrik suchte, brauchte für den Al-fresco-Stil der Bühne weniger subtiles und selbstherrliches Material.»

Bevor auch nur ein einziges Wort der Rüegerschen Umarbeitung von Holbergs Don Ranudo vorlag, schoß Schoeck, wie einer seiner Freunde formulierte, «die Musik ein, wie der Wöchnerin die Milch», ein Vorgang, sich bei den Opern «Venus» und «Massimilla Doni» wiederholte: immer wieder mußte der Text schon ausgereiften und fixfertig ins musikalische Leben gebrachten Teilen nachträglich gefügig gemacht werden. Gleiche «Mißachtung» des Wortes spiegelt etwa auch die Reinschrift der Partitur, die mir von der Rychenbergstiftung durch Herrn Balz Reinhart freundlich zum Studium überlassen worden ist. Nur ganz am Anfang hatte Schoeck Geduld und Gnade, den Gesangstext miteinzutragen, dann beschränkte er sich auf Fetzen von Stichworten, und schließlich bleiben die Worte überhaupt weg, wenn sie nicht wenigstens streckenweise und wohl später von anderer Hand hineingeflickt worden sind.

Im Sommer 1917 bezog Schoeck gegenüber Rüegers Apotheke an der Marktgasse in Bischofszell im Hause des «Züggerlizwinger», wie wir sagten, ein Mansardenzimmer, in welches ein Flügel gestellt worden war. Von diesem musikalischen Schwalbennest aus drang zu Zeiten und Unzeiten Musik in die Gassenzeilen, die dem Bürger schrullig in die Ohren tönen mußte. Ich vermag mich an den «Mann im Schillerkragen», später meinen geheimen Verbündeten im Kampfe gegen Krawatten, sehr wohl zu erinnern. Auch daran, wie er die Nacht zum Tage und den Tag zur Nacht werden ließ. Danach baute ich meine ersten Vorstellungen zusammen, wel-

cher Natur wohl so ein Künstler sein müsse. Und zunächst kam ich auch nicht über das Gefühl Uneingeweihter hinaus, welches eine Spettfrau so nett zum Ausdruck brachte, als Alja Rachmanova ihr gegenüber bemerkte, sie habe furchtbar strenge zu arbeiten und diese Äußerung quittiert erhielt mit einem erstaunten «Aber Sie schwitzen ja gar nicht!».

In ungestümem Schaffensdrang nahm Schoeck keinerlei Rücksicht auf den bürgerlichen Tageslauf, der von Existenzmühen abgezirkelt war. Für ihn versanken die Bedürfnisse der Rüeigerschen Apotheke ebenso wie die des Rüeigerschen Haushaltes, wenn es galt, dem geplagten Textdichter ein federfeuchtes Blatt um das andere abzulisten. Ja, er reizte ihn mit unmöglichen Wünschen und Widersprüchen zu beeilter Weiterarbeit. Ergebnis: nach drei Monaten kann er das mit hitzigen Diskussionen über Kunst und Kunstwerke, wie mit Mozartscher Kammermusik und Schoeckischen aller Art beglückte Rüeigersche Haus verlassen, in der Mappe drei der Vollendung nahe Akte. Im Herbst 1918 schreibt er Rüeiger: «Anbei erhältst Du unser gemeinsames Produkt. Vieles davon ist nicht schwer zu spielen und macht Dir vielleicht Freude. Wenn Dir am Text oder an den übrigen Bemerkungen etwas mißfällt, bitte sei so gut und schreibe die Richtigstellung mit Bleistift darüber. Einer Wiener Aufführung ist gegenwärtig nicht sehr zu trauen! Ich schicke das Buch nicht gerne in Bolschewistische Atmosphären. Zürich hat ja bereits bei mir bezüglich dieses Sprosses angefragt.» Mit Wien liebäugelte Schoeck, weil ihn vor allem eine gemeinsame Reise mit Freund Rüeiger dorthin lockt, auch schwärmt er von einem Abstecher nach Salzburg, «der schönsten Stadt, die ich kenne». Da Schoeck sich vor der Grippewelle nach Brunnen geflüchtet hat, verfügt er herrlich über Zeit: «die Partitur des Ranudo geht rüstig vorwärts. Die Hauptsache ist ja getan, Du hast sie in Händen. Bitte behalte sie nicht lange, weil ich sie für die Auffüh-

rung in Zürich brauche. Ich sehne mich sehr nach Orchester und Theater, wenn nur die schlimme Grippe sich bald verziehen möchte!» Die Uraufführung in Zürich unter R.F.Denzlers Leitung brachte am 16. April 1919 großen Erfolg. Für eine Aufführung am Schweizerischen Tonkünstlerfest von 1920 stellte Schoeck dem problematischen zweiten Akt eine nicht in der Musik, aber in Aufbau und Ausführung hilflos wirkende Nachtszene voran, die nicht der Feder Rüegers entstammt und wieder fallen gelassen wurde. Eine straffere Fassung erhielt das ganze Werk für die Dresdener Wiedergabe unter Fritz Busch, die auf den 3. Oktober 1930 anberaumt war. Von Dresden aus bestürmt Schoeck: «Ruggero! Dienstag: Hauptprobe, Donnerstag: Generalprobe, Freitag: Aufführung. Es wird ausgezeichnet. Dritte Aufführung dirigiere ich wahrscheinlich selber. Aber sei spätestens am Donnerstag hier bitte!» «Der neue Ranudo wirkt *vollendet* geschlossen. Sprung vom frühern dritten Akt bis ‚Dies Scheusal‘ usw. Wenn sie jetzt nicht mitmachen, liegt’s nicht an uns!» Und sie machten mit! Diese Dresdener Bearbeitung schaltet den «Gemüsemohren» aus und überträgt Don Gonzalo, wie bei Holberg, selbst die Rolle des äthiopischen Prinzen. Als die offenbare Beeinflussung durch die Dresdener Kreise und der Erfolg verrauscht waren, bekannte sich Schoeck wieder eindeutig zur Urform, wo die Erniedrigung Don Ranudos durch einen gedungenen Mohren doch noch drastischer und der Adel Gonzalos doch noch sympatischer gewahrt bleibt. Für die festliche Berner Aufführung von 1940 griff man darauf zurück. Eine weitere Fassung bearbeitete Rüeger 1942 selbst für seine Bischofszeller Marionettenbühne, welche das Stück in seinem ganzen kammermusikalischen Reiz auf einzigartige Weise zum Leben weckte. Einige Zeilen mögen die Art der Rüegerschen Verse und die Stimmung der komischen, wiederum von vier Akten auf drei Aufzüge reduzierten Oper vom «unerschütterlichen Edelmann» dartun:

«Pedro: Beginnt die Not ums liebe Brot / Uns täglich zu bedrängen / So taugt ein Stammbaum bestenfalls / Sich dran zu hängen!  
Olympia: Und doch verkauft ich um kein Geld / Noch um das schönste Gut der Welt / Nur einen Strich aus meinem Namen.  
Don Ranudo: Du sprichst in meinem Geiste: Amen / Dies Wort gehört mit goldner Glorie / Ins große Album der Historie!»

*Die einz'ge Tugend heißt Ergriffensein*

Seit 1910 weilt das Freundesquartett der Kantonsschulzeit recht oft in Brissago, wohin es zunächst das Phänomen der «Giovanelli» gelockt, einer märchenhaften Mischung von südländischer Natur, naiv-dantesker Bildung und Theaterblut. Im Mai 1919 wandern drei der Busenfreunde wieder an den Lago maggiore. Auf einem Ausflug fällt das Wort «La Venus d'Ille». Die Kenntnis Mérimées – übrigens auch Balzacs – gehörte, wie Rüeger sich zu Werner Vogel äußerte, zur «Allgemeinbildung des Kreises». Rüeger und Schoeck sehen in engstem Einvernehmen an den Effekten äußerer Dramatik vorbei und peilen sofort das Bekenntnishafte des Konfliktes zwischen himmlischer und irdischer Liebe an. Das Zwielficht zwischen Glauben und Aberglauben, das die spätantik-christliche Sage umgeistert, auf die Merimées zurückgegriffen, weicht der Sonnenglut mystischer Liebesoffenbarung. Steht schon im «Don Ranudo» dem breit gezeichneten, abstrakt-dürren Adelsidol ein Liebespaar irdisch-sinnhaften Lebens gegenüber, dem knapp die notwendigsten Striche gegönnt sind, so erscheint in der «Venus» das bürgerliche Eheglück wiederum in einem höchst stiefmütterlichen Maßstabe.

Ein erzgegossenes antikes Venusbild vertritt die Liebe, die nicht mehr von dieser Welt ist. Doch nicht das Gespenstische des den

Trauring raubenden und damit das irdische Glück seines Trägers zermalmenden Götterbildnisses dient der Oper zur geistigen Achse, sondern der an Venus gerichtete, alle bürgerlichen Schranken und Fesseln sprengende Preisgesang des unglücklichen Horace. Da die Statue aus äußerlichen figürlichen Gründen stumm bleiben muß, ist Horace einziger Spiegel der ihn verzehrenden Flamme. Aus innerster Berufung singt er die unirdische Schönheit erst wach und geht in der selbst geweckten Glut erfüllter Sehnsucht zugrunde: «Die einz'ge Tugend heißt: Ergriffensein / Das einzige Gesetz: Sich ihr zu weihn / Von ihrem Mund in tödlichem Verlangen / Den Feuerkuß der höchsten Lust empfangen.»

Eine Oper also, die in ein durchaus unopernhaftes Finale mündet, in der sich, wie Emil Staiger es sagt, «der ergriffene Einzelne vom Ganzen löst und den Sternen verfällt». Staiger fragt auch, ob eine solche Steigerung nach innen, welche ja auch die Penthesilea zu einem Monolog vereinsamen läßt, der Bühne nicht widerspreche: «bei der Oper Venus wird man wohl schwanken und schließlich doch nichts anders wünschen als so, wie es Othmar Schoeck gewollt hat.»

Es ist typisch, wie Schoeck, noch ehe sich Armin Rüeger hinter das Textbuch setzen und sich durch Motive aus Eichendorffs «Marmorbild» weiter anregen lassen konnte, auf dem alten Klavier, das in einer Garage zu Brissago stand, schon den Schlußmonolog vorzuspielen vermochte! Leider haben sich von den fortsetzungsartig auf Serien gleichzeitig spedierter Postkarten eilig hingeworfenen Mitteilungen über Probleme und den Stand der Arbeit nur wenige erhalten. Aber sie zeigen doch die Weißglut, in der das Kunstwerk geboren worden ist. Im Sommer 1919 war in Genf, von eigenem Liebeserleben durchpulst, der erste Akt mit Ausnahme der Schlußchöre entstanden, im Oktober in Zürich folgten die Masken- und Ballszenen des zweiten Aktes. Dann stockte die Gestaltung. Es



wurden Schoeck andere Textbücher in die Hände gespielt; auch von Hesse lag eine Anregung vor, so daß der Komponist unschlüssig wurde, ob er die Venus zu Ende schreiben würde. 1920 treffen wir ihn aber wieder eifrig an der Venus arbeitend im Hause der Madame Freyre in Chêne-Bourg bei Genf. Am 14. Juli setzt er Rüeger auseinander: auch Horace soll «zum Schluß gänzlich *halt- und trostlos, in völliger Verlassenheit von allen, der Venus geopfert werden*. Es ist jammerschade, daß ich Dir nicht alles vorspielen kann. Du hättest Freude! Im ganzen zweiten Akt spielen zwei Orchester abwechselnd, auch miteinander, ineinandergreifend, eins auf dem Theater (unsichtbar) für die Tänze und Pantomimen und das vordere für Horace und Venus. Im dritten alles Schlag auf Schlag, wie Du es so gut fertig bringst! Ich arbeite den ganzen Tag und freue mich abends am schönen Sommer in liebster Gesellschaft! Nach Dir habe ich oft Heimweh . . . ». Am 3. August tröstet er Rüeger: «Das Einzige, was Dir noch zu tun geben wird, ist der Text zur Schluß-Arie des Horace. Sie ist lang und gewichtig und hat, wie ich glaube, Größe. Überhaupt scheint mir die Venus etwas *wirklich* Anständiges zu sein in mancher Hinsicht. Vedremo!» Sehen wir zu! Rüeger hat den auskomponierten Partien nachträgliche Texte unterlegt und oft mit Seufzen ein neues Blatt, übersät von den in feinem Bleistift-Duktus hingeschriebenen Noten, betrachtet. Doch die Worte folgen zum Beispiel in der Horace-Arie der Musik so genau, daß «man sich verschwören möchte», die Musik sei «aus dem Melos der Verse erlauscht» (Corrodi). Doch damit war der dritte Akt noch lange nicht zur Klarheit gediehen. Schoeck skizziert am 12. August seine Umriss: «Mein Lieber! Endlich ein erstes Morgenrot! Ich denke mir den dritten ungefähr so: (will Dir aber durchaus nicht hineinreden) Zwischenspiel: Gewitter, so ein vertracktes Garten- und Parkgewitter ohne Sturm; Vorhang; Raymond fordert H(orace) auf, zu seiner Braut zu kommen. Ferne



Stimmen, die lockend zur Venus ziehen, ohne Text. H(orace): ich kann nicht! R(aimond): nun denn: so zieh! Kurzes Duell, Horace schlägt R(aimond) den Degen aus der Hand (oder Zarandelle tritt dazwischen). Raimond, (den) Horace verfluchend, ab. Dann käme der Auftritt 7 mit der Fackel. H(orace) entdeckt den Ring an der Venus und fordert nun denselben von ihr, was in bekannter Weise den Hals bricht. Irgend so etwas. Die Hauptsache ist getan und trefflich gelungen, ich darf dies ruhig sagen.» Die letzte erhaltene Karte vom 30. August 1920 teilt Rüeger mit, der gesandte Text sei bereits komponiert und das Ganze wirke vorzüglich.

Mein lieber! Als Antwort auf Deine  
Forderung schreibe ich Dir nun, dass  
Dein Text bereits komponiert ist,  
das ganze vorzüglich wirkt. Ich habe  
etwas gemischt & die Anseinandersetzung  
des Besonderen sehr glücklich wie möglich  
gemacht, Ich habe es anprobirt!  
Es stimmt auf die Scene & das  
muss es auch. Ich noch den Schluss  
daran die keine Sorgen: Horace hat  
geschrieben, sein Leben ruht alle  
Ansbewohner herbei. Die Pyramide km =  
naiver seinen Tod & damit barba! Ich  
flanze, weitere Worte der Wingen werden nun  
schreiben über die paar angeordnete Worte

«Ich habe etwas gekürzt und die Auseinandersetzung der Beiden so schlagfertig wie möglich gemacht. Ich habe es ausprobiert! Es stimmt auf die Sekunde und das muß es auch. Nun noch den Schluß. Mach Dir keine Sorgen: Horace hat geschrien, sein Schrei ruft alle Hausbewohner herbei! Die Braut konstatiert seinen Tod und damit basta. Ich glaube, weitere Worte der übrigen würden nur schwächen. Aber die paar angstvollen Worte der Braut sind wichtig: Angst, Schrecken, Zweifel und Entsetzen, alles sich überstürzend, *comme ça ou autrement, comme vous voulez!* Aber rasch! Bitte! Dein *wundervoller* Text hat mir gute Einfälle gebracht, wofür ich Dir von ganzem Herzen danke!»

Welch seltsame Ingredienzen von Genie, Ungeduld und Plattheiten, welch schwer zu entsigelndes Gefühls-Stenogramm; welche nur dem Nahestehenden verständliche Vorschläge und Forderungen! Ihnen kann nur Zuneigung des verzichtenden Freundes gewachsen sein. Rüeger hätte oft mit Hermann Hesse aussprechen können: «Und ich habe mit aller Liebe des Freundes und allem Verständnis des Künstlers, habe mit Freude und oft mit grimmigem Jubel zugehört, wie er sich treu blieb, wie er sich unabhängig hielt bis zum Eigensinn, wie er weder dem Usus des Theaters noch dem Usus des Konzertsaales Konzessionen machte.» Einiges Nachdenken verursachte noch der Titel. Spaßweise schlug Schoeck einmal vor «Rund um die Venus». Aber auch die ernsthaften Vorschläge «Venus von Ille», «Die Venus» und «Das Venus-Bild» bezeichnete er als unzulänglich. Von Rüeger wünschte er, diesmal vergeblich, im Untertitel die Beziehung zu Eichendorff mitvermerkt. Als «Die Venus» wurde die Oper am 10. Mai 1922, nachdem im Herbst des Jahres zuvor die noch fehlenden Schlußchöre des ersten Aktes dazukomponiert waren, im Stadttheater Zürich uraufgeführt. Schoeck selbst dirigierte; den Horace, mit dessen Gesang alles steht oder alles fällt, verkörperte Curt Taucher, der Heldentenor der Dresdener

Staatsoper. Zur umjubelten Premiere waren Friedrich Klose, Fritz Brun aus Bern, Hermann Suter aus Basel und Hermann Hesse herbeigeeilt. «Armin Rüeger», schreibt Corrodi in der Festgabe der Freunde Othmar Schoecks zum 50. Geburtstag, «hatte sich irgendwo in den oberen Rängen versteckt, unerreichbar für allfällige Versuche, ihn auf die Bühne zu schleppen». – –

Das dramatische Problem war wieder die blasse Figur der irdischen Braut, der Simone: Ohnmacht und Gewitter nehmen ihr den Kampf um den ihr zu Venus entgleitenden Horace allzuleicht ab. Allzu rasch wendet sich alle seelische Intensität dem Standbild allein zu: «Du bist das Traumbild / Das ich stets geliebt / In jedem Kuß, den ich gegeben / Geliebte, was ich habe, leg ich Dir – / In Schmerzen zwar, jedoch mit Lust / Vollkommene zu Füßen . . .» 1933 kam wohl eine Neufassung der Oper zustande, bei der eine Ballett-Pantomime in Horacens Todesvision gewandelt und im dritten Akt auf das Wiederauftreten der Simone am Schluß verzichtet wurde. Aber die Partie der Simone schrumpfte dadurch nur noch stärker zusammen und auf Drängen der Freunde schuf Schoeck im Sommer 1943 auf eigenen Text (Rüeger wollte nicht) eine Einlage für den zweiten Akt, in welcher sich das Paar in Jugenderinnerungen ergeht. So kam die «Venus» 1944 in Bern zur Wiedergabe. Im übrigen aber beharrte Schoeck auf der ungleichen Verteilung der Gewichte: «Die Wirkung ist doch da, und sie beruht auf ganz anderen Dingen. Sie ist irrational, und sie würde durch solche Menschlichkeiten nur gestört.»

### *Der natürliche Zusammenklang*

Das Thema der 1934/35 auf dem Weidhof am Bodensee, in Zürich und in Brunnen komponierten Oper «Massimilla Doni» ist Balzacs

boudoirnaher Liebes- und Ehebruchnovelle entnommen, die er 1837 niederschrieb und welcher er zwei Jahre später erst jene Schilderung einer Aufführung von Rossinis «Moisè» im Teatro Fenice einfügte, womit der Dichter seiner alten Vorliebe für italienische Musik kampflustigen Ausdruck verleihen wollte. Was Schoeck von Balzacs Novelle gegenüber vielen anderen Vorschlägen und offerierten Textbüchern «im Blute lag», war das Motiv der Ehebrecherin: diese vergab sich als Kurtisane, um ihrem Freund ein von natürlichen Trieben diktiertes Leben zu offenbaren. Als Schoeck schon anfangs des Jahres 1934 die Idee aufgenommen hatte, beeilten sich die Freunde einhelliglich, ihn vom heiklen Stoffe abzudrängen. Im Sommer sagte aber Armin Rüeger doch für das Textbuch zu. Bei Rüeger erscheint nun statt des Rossinischen «Moisè» die mythologische Szene des «Raubes der Europa», und es geht nicht mehr um das Prestige nordischer oder südländischer Komponisten, sondern um die gehobenere Frage, ob die Musik eher ein Gedankenspiel reiner Form und, wie Pfitzner höhnte, ein «tönendes Tapetenmuster», oder ob sie die Sprache reinen Gefühles sei: «Gefühlsbesessenen und zum Schrei Verdammten / Ist nie vergönnt, im Reich der Kunst zu siegen / Doch kann auch nie ein fühlend Wesen singen / Was nur der Geist erdacht und schön geformt / Auch dieser Seite muß der Sieg mißlingen / Die wahre Kunst wird immer nur bezwingen / Durch den natürlichen Zusammenklang». Den zum Scheitern verurteilten Extremen sind ein sinnenhaftes und ein platonisches Liebespaar zugeordnet, für welche die Musik selbst zum Gleichnis wird. Ganz dem Leibe verfallen die girrende Koloratursängerin Tinti und der Tenor Genovese, völlig ins Seelische entrückt Emilio und Massimilla. Dieser Emilio erscheint schon bei Balzac «phantastisch genug, seine Geliebte so zu idealisieren, daß er aufhört, in ihr das Weib zu sehen» und von ihr «durch einen Berg von Poesie geschieden

bleibt» (Corrodi in der Neuen Schweizer Rundschau 1937). Daß dieser Emilio dann auch im Netze der Tinti zappelt und den Verrat an seiner himmlischen Liebe nur durch Selbstmord sühnen zu können glaubt, bis ihn Massimilla durch ein in geistiger Keuschheit freiwillig gebrachtes Liebesopfer zum Leben zurückgewinnt, das ist gegenüber der einfacheren, pikanten Kurtisanenstimmung bei Balzac ein solches Labyrinth der Gefühle und Gedanken und wird ferner so von Massimillas Kindersehnsucht durchzogen, daß ungeachtet der klar gedachten Fundamente dem Publikum die Gefolgschaft nicht leicht gemacht wird.

Was nützte es, daß sich Freund Rüeger diesmal den nötigen Klagen Schoecks verschloß, er müsse den Text haben, solange er «im Saft» sei und bevor die winterliche Konzertsaison St. Gallens ihn in Beschlag nehme? Daß Rüeger diesmal die einzelnen Teile nicht in kunterbunter Reihenfolge und nicht in statu nascendi preisgab? Schoeck ließ seine Frau Hilde und das Töchterchen Gisela allein in den Norden nach Fanö und Sylt ziehen. Er fand im gastlichen Weidhof bei Landschlacht am Bodensee willkommenen, ruhigen Unterschlupf.

Im August hatte er, ohne ein Wort Text vor sich gehabt zu haben, den musikalischen Stoff der Oper vorausgeboren, «alle die Leit-motive, welche den Klangduft dieses Liebesspieles, die Atmosphäre des sterbenden Venedig, gestalten und die Träger der Handlung umleuchten» (Corrodi). Und wiederum war Rüeger einsichtig und hellichtig genug, die Spannung zwischen der zutiefst aus dem Erlebnis heraus gestalteten Werkidee Schoecks und der Bühnenrealität als das kleinere Übel hinzunehmen, um ja die Spaltung der Konzeption zu vermeiden. Willi Schuh's Bemerkung trifft das Wesentliche: Die Schoeckschen Opern sind, weil sie sein müssen, und sie konnten nur so, wie sie sind, überhaupt geboren werden.» Ähnliches besagt K.H.David, der einen literarischen Vergleich

zwischen Balzacs Novelle und dem, was Schoeck und Rüeger daraus geformt haben, als völlig müßig betrachtet: «Wichtig kann uns nur sein, daß hier Schoeck eine Atmosphäre, einen Handlungskern, vor allem Gestalten gefunden hat, die ihm etwas sagten . . . und zur Musik inspirierten.»

Reisen und Konzerte hatten die Arbeit an der *Massimilla Doni* unterbrochen; Ende 1934 lag knapp ein Akt vor, und Schoeck nahm die Arbeit erst im Sommer des folgenden Jahres wieder auf: nochmals war er Gast der gütigen Esther Weydman in der sommerlichen Stille des Weidhofes am Bodensee, dann zog er nach Brunnen ins elterliche Haus, entfloh der Hitze aufs Rigi-Klösterli und kehrte im September nach Landschlacht zurück. Im Oktober war die Komposition in der Skizze vollendet.

Die erste glanzvolle Aufführung betreute Dr. Karl Böhm an der Staatsoper Dresden. Sie brachte ebensolch rauschenden Erfolg wie die schon elf Tage später folgende Zürcher Wiedergabe unter Robert F. Denzler. Die Kritik läßt diesmal Rüegers Schaffen mehr Gerechtigkeit widerfahren, denn früher: Dr. K. Laux von den «Dresdener Neuesten Nachrichten» etwa oder Hans Joachim von der «Frankfurter Zeitung» anerkennen, es sei Rüeger gelungen, aus Balzacs spielerisch-ironischen, leichtfertig-galanten Abenteuern einen ernst-heiligen Kampf um die Frau zu gestalten, ein Bekenntniswerk um bürgerliche Moral und künstlerisches Ethos zu schaffen, das andern wiederum nur zu sehr mit weltanschaulicher Symbolik beladen erscheint. Die «Neuen Zürcher Nachrichten» heben hervor, die frühern Libretti würden überragt: «die vielen treffenden und dichterischen Formulierungen möge man lesen und hören». Die «Nationalzeitung» Basel läßt sich vernehmen: Schoeck habe in diesem Textbuch alles gefunden, was sich ein Opernkomponist nur wünschen könne: «eine interessante und farbenglühende Atmosphäre auf dem Hintergrund der in unsterb-



licher Schönheit hinwelkenden Stadt, eine aparte Handlung voll überraschender Wendungen, klar gezeichnete und scharf kontrastierende Gestalten und vor allem die Möglichkeit zu singen...» Es hat Schoeck bis zum letzten Atemzug kränkend verfolgt, daß seinem dramatischen Schaffen zu Lebzeiten dauernder Erfolg versagt geblieben ist. Mit Schmerz und Resignation betrachtete er das «Katakomben-Dasein» seiner Opern, sah wie sie «lebendig begraben» waren. Daß auch die Penthesilea nach der Uraufführung liegenblieb, veranlaßte ihn etwa zu der von Corrodi aufgezeichneten Äußerung: «Was gibt es denn da zu verstehen? Das ist das Leben, wie es ist, ein Schicksal wie es jeden treffen kann! Das ist der Kampf der Geschlechter, wie er in fast jedem Hause tobt. Und damit man es noch besser verstehe, habe ich meine Musik dazu geschrieben.» Das sind Worte eines zutiefst Einsamen, und Rüeger hat das unaufhebbare Leiden dieser Einsamkeit mit ihm geteilt. Ja, er mußte sich in seiner unerbittlichen Selbstkritik gefragt haben, ob wiederum sein Textbuch den Grund biete, daß den 51 Schlußvorhängen der Massimilla Doni jene schmerzliche Verlegenheitsstille folgte, in der keine Bühne mehr sich für das Stück rührte. Und da hätte er sich beruhigen können: die schier übermenschlichen Anforderungen, die Schoeck an die Stimmen stellt, überhaupt die Schwierigkeiten der Realisation und das Introvertierte der Werke möchten oft gar ausschlaggebend gewesen sein. Das alles sind, wie die guten Aufführungen es belegen, Widerstände, welche den guten Musiker und Bühnenleiter erst recht zur Überwindung reizen. Die Gründe sind tiefer auszuloten. Rüeger wie Schoeck verkörpern das Ende einer Epoche, der es noch und ohne falsche Scham und ohne Verstandesklauseln auf Gefühl, Gemüt und Melos ankam, auf ein ungebrochen subjektives Verströmen der Töne und nicht auf ein Gedränge und Geschling «absoluter» Formelemente, nicht auf Musik, die einem Uhrwerk gleicht, das

nur immer hektisch wieder aufgezogen wird und gar nicht zum Ablauf kommt. Schoeck brauchte Wortgefäße, um darin die Tonlast übervollen Herzens auszugießen, er brauchte zum Beispiel in der Massimilla Doni die sogenannten «Angriffsflächen» des Textbuches, die als zu lang empfundenen Kunstdebatten, die «vor den Kopf stoßende» Führung der Handlung, die «in keiner Durchrechnung» aufgehende Psychologie und die seltsame Lösung des Konfliktes. Er wollte es so haben, er mußte es so haben, um die vorausgeborne Musik am Leben erhalten zu können. Rüeger hat die Freundestreue gerade dadurch geadelt, daß er alle Kritiker, auch alle, die es eigentlich hätten besser wissen müssen, nicht mit dem Lärm des Wichtigtuers und Textmartyrers überfiel, sondern die Einsichtslosigkeit im Glauben an das Unabwendbare und zugleich Köstliche solchen Verzichtes still für sich getragen hat.

«Zeit heilt alle Leiden,  
Im großen Spiel sind wir nur die Figuren  
Die rücken müssen nach verborgnem Sinn.  
Und was wir selber als Verlust erfahren,  
Das ist im Grunde ein Gewinn.»

(Vendramin in der Massimilla Doni)

*Den Freunden*

Im Geist an euern Arm geschmiegt. –  
Am Fenster lehnend, in der Nacht,  
Riech ich den Schnee, der draußen liegt,  
Der alles fremd und anders macht,  
Der jeden Laut und Schritt erstickt,  
Der alle Dinge einsam stellt  
Und alle nah zusammenrückt  
In einer engen kleinen Welt.  
Unwirklich werden Form und Schein.  
Die Unterschiede löschen aus  
Und jedes Leben kriecht hinein  
Zur trauten Lampe tief ins Haus.

So flüchtet, was uns teuer war  
Ins Innre, an der Liebe Licht  
Und wird im Geist unwandelbar  
Und Tod und Winter droht ihm nicht.  
Je stiller nun die Gasse liegt,  
Je tiefer Nacht und Welt verschneit,  
Je sicherer – an euch geschmiegt,  
Besteh' ich die Vergänglichkeit.



Inwirklich worden Form und Schein.  
Die unterschiedliche Längen aus  
mit jedes Leben kriecht hi nein  
Zur hantler Lampe Hof im Haus.

Die Ofenecke in der Rüegerschen Stube,  
welche die Freunde so oft zur Arbeit und Geselligkeit aufgenommen hat  
Ölskizze von Armin Rüeger (im Besitze des Verfassers)



31. XII 52

A. Rüeger

Herzlichen Glückwunsche!

Farbiger Linolschnitt von Armin Rüeger